



HAL
open science

Le roman symbolique : étude des œuvres romanesques de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe le Guillou

Jean-François Frackowiak

► **To cite this version:**

Jean-François Frackowiak. Le roman symbolique : étude des œuvres romanesques de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe le Guillou. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCA114 . tel-02003408

HAL Id: tel-02003408

<https://theses.hal.science/tel-02003408>

Submitted on 1 Feb 2019

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

ED 120 – Littérature française et comparée

UMR 7172 – THALIM

Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité

Thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises

Jean-François FRACKOWIAK

**Le roman symbolique : étude des œuvres romanesques
de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe Le Guillou**

Sous la direction de Bruno BLANCKEMAN

Soutenue le 27 novembre 2015

Composition du Jury

Bruno BLANCKEMAN, Professeur des Universités, Université
Sorbonne nouvelle – Paris III

Marie-Hélène BOBLET, Professeure des Universités, Université de
Caen

Marc DAMBRE, Professeur de Universités émérite, Université
Sorbonne nouvelle – Paris III

Catherine MAYAUX, Professeure des Universités, Université de
Cergy-Pontoise

Le roman symbolique : étude des œuvres romanesques de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe Le Guillou

Résumé

La thèse s'attache à aborder, par le prisme de la notion de roman symbolique, un corpus de romans choisis parmi les œuvres de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe Le Guillou. La démarche de ces trois auteurs, investissant pleinement les ressources de la narration et du romanesque, permet de les situer dans une lignée littéraire qui rencontre le roman mythologique, initiatique, ou la démarche psychanalytique ; la notion de symbole se situe à la confluence de ces orientations, sans que l'on puisse résumer la démarche des trois romanciers à un seul de ces modèles. Le roman symbolique est ainsi situé dans le cadre des interrogations modernes et contemporaines, portant sur la représentation par l'écriture. Celle-ci apparaît comme symbolique dans le corpus, car la figuration se fait signification, et appel à l'interprétation : elle est aussi configuration et transfiguration. Une vision du monde ressort par conséquent de ces œuvres, renouvelant l'approche de questions, à dimension philosophique et spirituelle, qui sous-tendent tout système symbolique, celle de la situation de l'homme dans le monde, perçu comme une totalité avec laquelle on peut entrer en relation, et celle de la figuration de l'invisible, qu'il s'agisse d'une autre dimension de la réalité ou des profondeurs de l'intériorité. La thématique de la confrontation de l'homme à ce qui le dépasse ou lui échappe, ainsi présente dans les œuvres, a des conséquences sur la poétique du roman : c'est l'écriture elle-même qui manifeste un dépassement ou une inadéquation avec son objet, et se fait ainsi révélation d'une transcendance en creux, dont la présence paradoxale se réalise dans le langage romanesque.

Mots-clefs : roman, littérature contemporaine, symbolique, représentation

The symbolic novel : a study of the novelistic works of Sylvie Germain, Henry Bauchau and Philippe Le Guillou

Summary

Through the notion of symbolism in the novel, this thesis deals with a corpus of works written by Sylvie Germain, Henry Bauchau and Philippe Le Guillou. Thanks to fictional and narrative techniques, these authors' approach belongs to a literature between the mythological novel, the initiation rite genre or the psychoanalytical approach. The notion of symbol fits into the directions mentioned above ; however, the three novelists' approach cannot be restricted to one of these notions. The symbolic novel identifies with modern and contemporary questionings about representation in writing which appears through symbolism in the novels, for figuration turns into signification and appeals interpretation : it is both construction and metamorphosis. As a consequence, in these works the world is perceived with its philosophical and spiritual dimensions that are inherent in symbolism : the one of the man in the world seen in his entirety with whom communication is possible and the one of the figuration of the invisible whether it is another dimension of reality or deep inwardness. In these works, the theme of the man confronted to what is beyond him or what escapes from his reality impacts on the poetry of the novel : it is the writing itself that expresses an appearance or an inadequation with its topic and thus reveals an empty transcendence which paradoxal figuration exists in fictional language.

Keywords : novel , contemporary literature, symbolism, representation

Remerciements

Au seuil de cet ouvrage, je tiens à remercier en premier lieu mon directeur de thèse, Bruno Blanckeman, pour la rigueur et l'attention avec lesquelles il a suivi et orienté ce travail, et pour l'ensemble de ses conseils et suggestions qui m'ont aidé à élargir les perspectives tout au long de cette recherche.

Je souhaite aussi remercier les Professeurs qui ont accepté de participer au jury de soutenance : Marie-Hélène Boblet, Marc Dambre et Catherine Mayaux.

Mes remerciements s'adressent également à ceux qui m'ont donné l'opportunité de prendre part à des colloques et des journées d'étude, et d'intervenir dans le séminaire du Ceracc : Bruno Blanckeman et Marie-Hélène Boblet, de nouveau, ainsi qu'Arlette Bouloumié, Mathieu Messenger et Anne Sennhauser. Ces occasions de participer à la vie universitaire m'ont permis de nourrir ma réflexion grâce aux interventions exigeantes et stimulantes entendues ; elles ont aussi joué un rôle non négligeable pour moi, dans le passage à l'acte d'écrire.

Je remercie Philippe Le Guillou de m'avoir accueilli pour répondre aux questions que je souhaitais lui poser, et d'avoir bien voulu s'intéresser à mon travail avec attention et bienveillance.

Je suis également reconnaissant envers Gwénaél Surel, proviseur, et Marc Levrard, proviseur adjoint, pour avoir créé les conditions qui m'ont permis au mieux d'articuler l'enseignement au lycée et la recherche universitaire.

Je salue également Philippe, notamment pour m'avoir fourni avec constance, tout au long de ces années, mon pied-à-terre parisien.

Je remercie enfin tous ceux qui, dans mon entourage personnel et professionnel, m'ont soutenu par leurs encouragements et l'intérêt sincère porté à ce travail – avec une mention particulière pour mon ami Igor, dit Florent.

Cette thèse est dédiée à Caroline, de toute évidence, ainsi qu'à Apolline, Calixte et Théodore, les bien-nommés.

TABLE DES ABRÉVIATIONS POUR LES ŒUVRES DU CORPUS D'ÉTUDE

I. Henry Bauchau

OSR : *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990 ; réédition Babel, n° 54, 1992.

EB : *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004 ; réédition Babel, n° 727, 2006.

BP : *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008 ; réédition Babel, n° 972, 2009.

II. Sylvie Germain

LN : *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard, 1984, réédition Folio, n° 1806, 1985.

NA : *Nuit-d'Ambre*, Paris, Gallimard, 1987, réédition Folio, n° 2073, 1989.

ES : *Éclats de sel*, Paris, Gallimard, 1996.

TM : *Tobie des marais*, Paris, Gallimard, 1998, réédition Folio, n° 3336, 2000.

I : *L'Inaperçu*, Paris, Albin Michel, 2008.

III. Philippe Le Guillou

DN : *Le Dieu noir*, Paris, Mercure de France, 1987.

LGO : *Livres des guerriers d'or*, Paris, Gallimard, 1995.

SN : *Les Sept noms du peintre*, Paris, Gallimard, 1997.

DA : *Douze années dans l'enfance du monde*, Paris, Gallimard, 1999.

INTRODUCTION

Tour à tour iconoclaste et iconophile, l'époque contemporaine entretient avec l'image et avec la notion de représentation en général, une relation complexe, qui renouvelle un questionnement ancien, aux résonances esthétiques, philosophiques, parfois même théologiques. Le droit de représenter, mais aussi la possibilité même de le faire, voire l'intérêt réel que cela peut avoir, sont de fait perpétuellement mis en cause, notamment lorsque l'art ne fait plus de la figuration son objectif premier. Une certaine fascination de l'image coexiste ainsi de façon problématique avec « l'importance de la position antimimétique dans la culture occidentale¹ », révélant par ricochet une tension entre le règne de l'image et l'imaginaire, le premier étant paradoxalement accusé d'assécher le second. Face à cela, « la fonction symbolique ne cesse de confirmer son rôle de "redresseur d'équilibre", et de revendiquer son droit de cité, évincé par le cartésianisme et l'iconoclasme² ». Le symbole se trouve ainsi à la jonction de ces deux tendances contradictoires, se présentant comme une notion d'une ambiguïté profonde à l'égard de l'image : il en est proche puisque le langage symbolique est lui-même imagé, mais il établit entre la figure et ce qu'elle signifie un lien dans lequel intervient une certaine distance, et réclame un travail de déchiffrement et d'interprétation. Aussi un rapport plus immédiat à l'image peut-il tout à la fois gêner son déploiement et le rendre d'autant plus nécessaire dans sa singularité.

Dans un tel contexte, le champ du symbole est menacé de deux manières symétriques et contradictoires : un risque d'asymbolie pèse, d'une part, mais aussi le danger inverse d'une inflation du symbole, en expansion infinie, qui ne permettrait plus vraiment de le penser, et conduirait à le confondre avec tout ce qui lui ressemble et qui pourtant n'est pas lui (emblème, allégorie, signal...). Certaines options philosophiques, comme les positivismes et les rationalismes, renvoient, avec l'imagination, le symbolisme à la pensée confuse à cause de son « obscure clarté ». Ainsi Auguste Comte ou Alain ne voient-ils dans « la pensée par signes » que « théologie anthropomorphique et cosmologie

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1999, p. 149.

² Jean-Raoul Austin de Drouillard, *Tournier ou Le Retour au sens dans le roman moderne*, Berne, Peter Lang, collection Publications Universitaires Européennes, 1992, p. 147.

préscientifique³ ». La civilisation technicienne édifée sur ces soubassements est ainsi méfiante à l'égard du symbole, ce qui met en question la conservation d'une « intelligence profonde⁴ » des symboles, dans une époque de découvertes scientifiques et de généralisation de la technique. C'est pourquoi le terme médical d'asymbolie⁵, désignant la perte de la compréhension des signes, peut être appliqué à la question globale de la compréhension du monde par le biais des symboles : si l'on juge que le mode de pensée associé à la notion de symbole n'est pas pertinent pour appréhender la réalité, alors la symbolique, en tant que système cohérent de symboles se proposant de déchiffrer le monde, peut être délégitimée et basculer du côté de la « science perdue ». C'est ce que met en relief le climat intellectuel et littéraire de la fin du XIXe siècle lorsque Huysmans, par exemple, dans *la Cathédrale*, « explique par le menu et résume la grande science perdue du Moyen Âge, la Symbolique, dans ses branches les plus diverses⁶ ». Une tension se fait jour entre le positivisme et le matérialisme, constituant l'arrière-plan philosophique d'une époque, avec des résonances littéraires (le réalisme et le naturalisme bien entendu à la fin du XIXe siècle), et des œuvres qui semblent en être les rejetons paradoxaux, cherchant à rétablir la symbolique médiévale ou revendiquant explicitement l'étiquette du Symbolisme. Comme par un mouvement de balancier, ces deux tendances contradictoires de la pensée peuvent s'engendrer mutuellement : « Aussi le déclin des rationalismes, la mise en question des positivismes aboutissent-ils naturellement à une réhabilitation et à une exaltation du symbolisme⁷ ».

D'un tournant de siècle à l'autre, il semble que la question de cette dialectique entre deux approches du monde se pose de nouveau, mais se déplace. En aucun cas la relation entre la mise à mal du symbole et de ses implications ou sa mise en valeur ne peut se résoudre dans un schéma de simple succession temporelle, partagé entre un avant et un après. Selon certains critiques, en revanche, une lutte se poursuit bien entre le symbole et ce qui s'oppose à son déploiement : « Dans la pensée romanesque contemporaine, le monde

³ Propos liminaire, signé « Recherches et débats », in *Le Symbole*, « Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français », Cahier n°29, Paris, Librairie Arthème Fayard, décembre 1959, p. 9-10.

⁴ Marie-Madeleine Davy, « Les symboles et l'Histoire », in *Le Symbole*, « Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français », *op. cit.*, p. 28.

⁵ Article « Symbole » (et mots dérivés), in *Dictionnaire Historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Tome 3, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 3719.

⁶ Présentation de *La Cathédrale*, à la fin de *L'Oblat*, par Joris-Karl Huysmans, Paris, Stock, 1903, p. 454.

⁷ Propos liminaire, signé « Recherches et débats », in *Le Symbole*, Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français, *op. cit.*, p. 10.

étant réduit à un monde réifié, le symbole est récusé ; au plus garde-t-il sa forme désincarnée, matérialisée, donc illusoire et dérisoire⁸ ». La séparation plus accusée entre le spirituel et le temporel peut contribuer à la dissolution de la cohérence symbolique dont le modèle nous est fourni par la symbolique médiévale, plus que jamais science perdue par conséquent. Mais en revanche les symboles font aussi d'après Jean Chevalier l'objet d'une forme de réhabilitation ; ce qu'il affirme à la fin des années 1960 peut être perçu comme un processus toujours en cours :

Les symboles connaissent aujourd'hui une faveur nouvelle. L'imagination n'est plus vilipendée comme *la folle du logis*. Elle est réhabilitée, sœur jumelle de la raison, comme l'inspiratrice des découvertes et du progrès. Cette faveur est due en grande partie aux anticipations de la fiction que la science vérifie peu à peu, aux effets du règne actuel de l'image que les sociologues essaient de mesurer, aux interprétations modernes des mythes anciens et à la naissance de mythes modernes, aux lucides explorations de la psychanalyse. Les symboles sont au centre, ils sont le cœur de cette vie imaginative⁹.

Selon l'auteur, nous vivons donc dans un monde de symboles et un monde de symboles vit en nous, ce qui peut aussi présenter le risque symétrique d'un « impérialisme du symbole » :

L'existentialisme contemporain cherche volontiers dans l'ambiguïté du symbole une sorte de révélation métaphysique fondamentale. Par l'homme surgit un univers de significations et l'existence humaine est une sorte de parole continuée. Tout ce qui est humain est symbole et il n'y a rien en dehors et au-delà du symbole. Mais on peut se demander si cet impérialisme du symbole ne détruit pas en fin de compte la valeur du symbolisme¹⁰.

Le symbole imprègne donc toutes les pratiques sociales (politique, mode, publicité, urbanisme, architecture...), ce qui autorise une interprétation sociologique d'ensemble des faits de symbolisation, mais cela peut aussi conduire à sa récupération par une logique de classification, de combinaison, de recensement, de statistique, menaçant peut-être sa nature profonde.

Ainsi, entre son effacement ou son omniprésence qui peut être une autre manière de l'édulcorer, le symbole s'avère être à la fois un marqueur du temps et une forme de résistance à l'esprit qui le domine. Ces aspects contradictoires révèlent les profondes divergences qui travaillent cette notion (qui se retrouvent dans toutes les tentatives de

⁸ Jean-Raoul Austin de Drouillard, *op. cit.*, p. 148.

⁹ Jean Chevalier, « Introduction » au *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1969 et 1982, collection « Bouquins », p. V.

¹⁰ Propos liminaire, signé « Recherches et débats », in *Le symbole*, « Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français », *op. cit.*, p. 10.

définition), ce qui appelle à ne pas limiter notre interrogation au constat de la présence des symboles ou à l'inquiétude à propos de leur survie.

Au-delà de la perte du sens des symboles ou de leur éventuel empire, ce qui doit être considéré en des temps tirillés entre « désenchantement » et « réenchantement du monde » recoupe en revanche les enjeux anthropologiques et cognitifs posés par la notion de symbole : la permanence du souci de se situer dans le monde, d'en percevoir ou d'en construire la cohérence, de traduire éventuellement celle-ci par la représentation, de tendre ainsi vers une véritable connaissance et compréhension de ce monde, d'explorer aussi l'hypothèse d'un au-delà. Or, c'est bien là le rôle, fondamentalement, de « [l]'expression symbolique », qui « traduit l'effort de l'homme pour déchiffrer et maîtriser un destin qui lui échappe à travers les obscurités qui l'entourent¹¹ ». Le symbole et les notions afférentes apparaissent convoqués lorsque la nécessité d'expliquer le monde se présente avec de nouvelles exigences ; c'est à travers des « constellations imaginaires¹² » que se découvrent les désirs, les craintes, les ambitions de l'homme, en somme ce qui atteste de la recherche d'un sens à la vie, fût-il éventuellement secret. Il convient donc de dépasser l'impression que des menaces diverses, même antithétiques, pèsent sur le symbole, à cause du rapport en général à l'image et à la technique, pour se demander en quoi la relation au symbole en général, bousculée, contrastée, à repenser, peut se révéler centrale dans la composition d'une vision du monde, comme à toute époque, mais aujourd'hui *aussi*. On peut pour cela faire un détour par ce qu'écrit Cassirer afin d'éviter l'aporie d'une opposition entre le mythe et la connaissance scientifique :

Dès les premières lueurs de la pensée scientifique, le monde onirique et enchanté du mythe semble une fois pour toutes plongé dans le néant. Ce rapport lui-même apparaît toutefois sous un nouveau jour lorsque, au lieu de comparer le contenu du mythe et le contenu de l'image définitive du monde que nous donne la connaissance, nous confrontons le processus de construction du monde mythique à la genèse logique du concept scientifique de nature¹³.

La question n'est pas en effet d'évaluer les mérites respectifs du mythe et de la science par rapport à la connaissance ; mais il s'agit de poser que la construction d'une image du

¹¹ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. V.

¹² Gilbert Durand, « Préface » de la troisième édition des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, [Bordas, 1969], réédition Dunod, 1992, p. XXI.

¹³ Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Tome 2, « la pensée mythique », [1925], 1953, Yale University Press, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Le sens commun », 1972, pour la traduction, p. 30-31.

monde est un processus dynamique, et non quelque chose de donné, qui relève de l'élaboration symbolique¹⁴, quand bien même elle se déclinerait sous des formes différentes, paraissant antagonistes. Si le mythe est perçu comme « ce qui contient les premières tentatives pour comprendre le monde », tout en constituant « le témoignage peut-être le plus ancien et le plus général de l'*imagination esthétique*¹⁵», alors le besoin toujours réactivé de comprendre le monde peut passer par un renouvellement des approches qui allient de manière dynamique appétit de savoir dans l'exploration de la réalité et « imagination esthétique », comparables en cela à la construction des mythes. Les formes symboliques peuvent dès lors se trouver au centre non seulement des manifestations d'une exigence de compréhension par l'homme de ce qui l'entoure, mais aussi au cœur de la problématique moderne et postmoderne de rupture ou de continuité avec le monde ancien :

À partir du moment où a émergé la notion de société industrielle, en 1839 avec Auguste Comte [...], on n'a cessé d'y voir une rupture avec l'ordre ancien : à l'absolu s'opposerait le relatif ou le mesurable, aux solidarités communautaires l'individualisme, aux hiérarchies la citoyenneté, à l'imaginaire le positif. [...] À y regarder de près néanmoins, les sociétés contemporaines se sont réappropriées des formes anciennes plus qu'elles ne les ont détruites. [...] Dans cette perspective, il n'est pas aberrant d'étudier les sociétés contemporaines comme celles qui les ont précédées : elles ont autant qu'elles besoin de mythes, de rites et de symboles pour donner sens à l'existence sociale, qui ne peut pas être vécue dans la stricte rationalité instrumentale¹⁶.

Ce qu'écrit ici Jean-Pierre Daviet à propos de la sociologie ouvre une réflexion sur la littérature, précisément sur ce qui dans des œuvres diverses peut manifester la persistance de « la liberté d'inventer, de rêver ou de croire et [du] processus symbolique, même s'il n'y a plus d'arrière-monde¹⁷ », ainsi que sur l'articulation entre « l'écroulement de bien des mythes collectifs, la disparition de rites hérités trop rigides, [...] un repli sur le privé et l'intime », et une réaction possible à cet état de fait qui peut être la tentation pour chacun « de recréer ses propres mythes, rites et symboles, en puisant dans les vastes gammes d'invariants accumulés dans le patrimoine de l'humanité¹⁸ ». Entre mobilisation, déplacement et réinvestissement, l'usage des symboles dans des œuvres littéraires peut porter la marque des bouleversements provoqués par le XXe siècle, entre les deux conflits

¹⁴ Ainsi Cassirer entend-il, malgré le danger de cette démarche intellectuelle qu'il perçoit en toute conscience, « faire entrer le mythe dans un système global des "formes symboliques" » (*ibid.*, p. 38).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Jean-Pierre Daviet, « Avant-propos » de *Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine*, sous la direction de Monique Segré, Paris, L'Harmattan, collection « Logiques sociales », 1997, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*

mondiaux et le profond malaise dans la civilisation qu'ils ont provoqué, mais aussi ce que l'on appelle communément la « fin des idéologies », qui a des répercussions sur la possibilité de saisir le monde, de le connaître, de le comprendre, et donc affecte la possibilité d'en construire une représentation stable, d'en élaborer une vision à la fois globale et satisfaisante¹⁹. En d'autres termes, la capacité de construire une véritable connaissance de la réalité déroutante du monde peut être violemment remise en cause et, avec elle, toutes les formes symboliques qui ambitionnent d'en rendre compte ; mais leur fonction d'explication est d'un même mouvement rendue d'autant plus nécessaire. Dès lors, il importe de se demander si l'une des conséquences entraînées par une « ontologie des temps présents marquée par la perte²⁰ », contraignant à reprendre sous un autre angle la réflexion sur l'homme et son être-au-monde, n'est pas à trouver dans un renouvellement de la pensée symbolique, qui se donne à lire dans la construction de représentations du monde dont il faut interroger la cohérence, en se demandant si elles peuvent faire système. Contre l'idée que ce qui serait symbolique pourrait apparaître insignifiant, la faillite de certains argumentaires de la rationalité au cours du XXe siècle peut faire prévaloir au contraire le symbolique dans la tentative pour l'homme de se saisir de son identité et de sa situation dans le monde.

Ces questions ontologiques posées et renouvelées par les convulsions de l'Histoire et les renversements philosophiques, remettant en cause le monde réel et ce qu'il est possible d'en comprendre et d'en dire, rejoignent en profondeur les problèmes que la littérature s'est posés à elle-même au cours de ce qu'on désigne par « l'ère des soupçons », mais aussi avec ce qu'on a pu appeler le « retour au récit », c'est-à-dire à travers une volonté de relégitimer les notions entre autres de narration ou de réel, à partir des années 1980 et au tournant du XXIe siècle. Nous aurons l'occasion de revenir sur les implications de ces expressions. Quoi qu'il en soit, la fiction, interrogée dans ses fondements, à cause de son traitement de la réalité, se révèle tout particulièrement habilitée à sonder les mystères du monde et de l'homme mettant en doute jusqu'aux assises mêmes de son existence. On

¹⁹ On peut noter à ce titre une certaine fécondité de la pensée par crise (crise de la culture, crise des idéologies) qui rejoint en profondeur ce qui est perçu comme une « crise du roman », de l'art en général, autour des questions liées à la représentation. Cette notion, selon les mots de Cassirer, permet « le divorce entre le « sujet » et l'« objet », entre le moi et le monde par lequel la conscience s'arrache à son hébétude ». (Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 29.) La crise est ainsi perçue comme une occasion de prise de recul et d'éveil ; et c'est dans cet espace ouvert entre le sujet et l'objet que peut notamment s'établir le symbole.

²⁰ Avant-propos de la section « Espaces, limites, bougés », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 383.

peut ainsi écarter d'emblée le faux problème que constituerait une opposition entre la représentation du réel, fût-elle symbolique, et le caractère fictif assumé des œuvres littéraires. Nous renvoyons notamment à Jean-Marie Schaeffer et à sa distinction entre fiction et croyances fausses ou illusions²¹. Le monde procède à une même interpellation, un appel à le comprendre, à laquelle l'homme peut répondre par une forme de construction qui organise ses perceptions et en propose une configuration. La littérature fictionnelle, précisément parce qu'elle est l'un des lieux où s'opère une distinction entre « le mode de présentation symbolique, du mode ordinaire (où une chose se présente "en personne"²² », prend toute sa place dans cette démarche. La fiction allie en effet médiatisation et formalisation du monde ; en elle peuvent donc s'actualiser les fonctions dévolues au symbole dans l'appréhension du monde.

L'histoire récente du roman, de ruptures en révisions déchirantes, entre soupçon, déconcertation et continuités, se présente à la fois comme le reflet de ces tourments, ou comme la négation de l'idée même de crise des formes symboliques. C'est pourquoi nous avons situé notre étude dans le cadre du roman contemporain, à partir des années 1980, comprenant le tournant du XXI^e siècle. Le rôle du roman en tant qu'élaboration symbolique, manifestant une volonté de comprendre le monde, voire d'en proposer une interprétation, peut en effet y être interrogé. Héritier du soupçon autant que de ce qui le précède, le roman contemporain peut en effet apparaître comme la chambre d'échos d'approches contradictoires. Là où Aragon présente le roman comme une « machine inventée par l'homme pour appréhender le réel dans sa complexité²³ », Alain Robbe-Grillet, comme le rappelle Anne Cousseau, « considère que le roman ne doit plus être le lieu d'une interprétation du monde²⁴ ». Selon lui, le monde n'est « ni signifiant ni absurde », mais « [i]l est, tout simplement²⁵ ». Aussi l'affirmation contemporaine d'écrivains qui « renouent avec une représentation "engagée" du réel immédiat²⁶ » est-elle en soi une manière de résoudre ces antagonismes. Si crise du roman il y a, l'approche de celle-ci doit sans doute

²¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 153 sqq.

²² Louis Millet, « Le pouvoir du symbolisme », in *Le symbole*, « Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français », *op. cit.*, p. 16.

²³ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, Paris, Gallimard, [1934], réédition Folio, 1972, préface, p. 12.

²⁴ Anne Cousseau, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », in *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel, *op. cit.*, p. 359.

²⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1961, p. 18.

²⁶ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 359.

être déplacée. C'est ainsi que Michel Houellebecq, par exemple, selon Rita Schober, « constate la crise de l'histoire et du personnage, modèles structuraux centraux du roman, non pas, comme Robbe-Grillet, en tant que catégories foncièrement inadéquates de l'esthétique romanesque, mais en raison de leur déficience mimétique par rapport aux phénomènes de la réalité à représenter²⁷ ». En d'autres termes, les moyens romanesques ne doivent pas être considérés comme discrédités par essence, dans une réflexion quasi autarcique, mais être en permanence réévalués dans leur capacité à rendre compte du monde, parce qu'ils sont ébranlés non pas seulement en eux-mêmes, mais surtout par le caractère déroutant de la réalité. Ils doivent donc être repensés en lien étroit avec l'image que l'on se fait du réel lui-même. C'est pourquoi la prise de distance à l'égard de la littérature du soupçon et du Nouveau roman ne doit pas être pensée en termes de simple retour en arrière, en opposant une modernité « répressive » à une période contemporaine délivrée, « d'autant moins qu'on ne perçoit pas alors la césure propre aux années 1980 et que l'on parle de retour au réel là où il y a modification profonde du contenu et des contours de cette notion²⁸ [...] ». Il s'agit bien plutôt de tenter de penser ensemble un réel qui se dérobe, objet que se donne le roman, et les diverses mutations qui peuvent affecter celui-ci, entre tradition et renouvellement, mobilisation de formes éprouvées et apports singuliers. Ainsi nous a-t-il paru nécessaire d'articuler l'étude du roman avec l'idée d'un renouvellement des formes symboliques qui se saisissent du monde qui nous entoure. La problématique de la saisie du monde conduit de fait vers une problématique résolument littéraire, sur le rôle et les possibilités du roman, tant artistiques (représentation de la réalité) qu'heuristiques (ce qu'il nous permet de savoir à son propos). Derrière un réinvestissement du récit et de ses sortilèges mâtiné d'une certaine distance, peut donc s'exprimer une « tension entre le désir d'un romanesque hérité pour une part de la tradition du roman de société [...] et la difficulté de l'adapter aux fractures de la réalité contemporaine²⁹ ». Or, il nous est apparu que ce problème posé par exemple pour des auteurs comme François Bon ou Michel Houellebecq peut être transposé à d'autres veines narratives. Dans une période contemporaine où le désir de raconter est assumé mais ne va

²⁷ Rita Schober, « Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq », in *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel, *op. cit.*, p. 505.

²⁸ Bruno Blanckeman, « Objectif : réel », in *Le Roman français de l'extrême contemporain – « Écritures, engagements, énonciations »*, sous la direction de Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, Québec, Éditions Nota bene, collection « Contemporanéités », 2010, p. 228.

²⁹ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 370.

pas de soi après les diverses crises qui ont remis en question la légitimité même du récit, nous proposons l'hypothèse d'un roman qualifié de « symbolique ». Différentes œuvres singulières, en effet, se révèlent manifestement habitées par un désir de se saisir des interrogations posées par un monde déconcertant, à travers des formes romanesques qui se présentent comme des constructions symboliques desquelles se détache une vision du monde dont on peut se demander si elle ne rend pas compte des perplexités de notre temps, en apportant une contribution particulière à la délibération sur les grands récits, l'autorité fictive, le roman à thèse, ou plus généralement le rôle critique exercé par la littérature sur elle-même.

Aussi avons-nous été requis par le travail de trois écrivains qui nous semblent construire des œuvres emblématiques de ces questionnements, Henry Bauchau, Sylvie Germain et Philippe Le Guillou. Les deux derniers ont commencé à publier précisément au milieu des années 1980, c'est-à-dire pendant que se produisait le tournant que nous avons rapidement évoqué, et sur lequel nous reviendrons, quant à la « renarrativisation du texte³⁰ » et aux diverses refondations ou réhabilitations qui ont marqué la réflexion sur le roman. Henry Bauchau, né en 1913, peut paraître chronologiquement en décalage avec Sylvie Germain et Philippe Le Guillou, nés respectivement au milieu et à la fin des années 1950. Mais Bauchau, dont les toutes premières publications (en poésie) sont intervenues relativement tardivement, lorsqu'il avait quarante-cinq ans, a vu son œuvre romanesque davantage prise en considération dans une période plus avancée encore, à partir de la publication d'*Œdipe sur la route* notamment, en 1989. C'est pourquoi, lors de la constitution de notre corpus, nous avons choisi précisément des romans parmi ceux que cet auteur a publiés entre 1989 et 2008, de sorte que nous pouvons considérer les œuvres romanesques considérées comme contemporaines en dépit de ces appartenances à des générations différentes.

Outre cette contemporanéité, ces œuvres se caractérisent toutes trois par leur ampleur, que l'on considère le nombre de livres publiés ou leur variété générique. Ils sont à des stades différents de reconnaissance, même si tous trois ont reçu des prix littéraires importants : nous pouvons citer le prix Fémina 1989 pour *Jours de colère* de Sylvie Germain, le Prix Médicis 1997 pour *Les Sept noms du peintre* de Philippe Le Guillou, ou le

³⁰ Nous faisons référence à la formule d'Aron Kibédi Varga, dans son article considéré comme fondateur « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n°77, février 1990, p. 16.

Prix du Livre Inter en 2008 pour *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau. Les œuvres d'Henry Bauchau et Sylvie Germain ont déjà donné lieu à des colloques et journée d'étude, dont une décade à Cerisy pour chacun (en 2001 pour Henry Bauchau, en 2007 pour Sylvie Germain). Précisément, les titres choisis pour publier les actes de ces colloques nous renvoient à une caractéristique plus fondamentale de ces œuvres au moment de les étudier : évoquer *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, ou *L'Univers de Sylvie Germain*, c'est renvoyer à la profonde cohérence d'un imaginaire, inviter à tisser des liens d'un livre à l'autre, et percevoir entre eux des résonances qui, à travers leur variété, dessinent un ensemble dont l'unité rejoint précisément l'idée de la constitution d'une symbolique singulière, en tant qu'organisation de motifs qui peuvent apparaître épars dans un premier temps. Nous associons pleinement à ces remarques le monde romanesque de Philippe Le Guillou, à propos duquel Patrick Grainville a écrit qu'il constituait un « univers » « massif, à prendre ou à laisser, un labyrinthe de documents pointus et d'obsessions personnelles, le tout dans une écriture racée³¹ ». De métaphores obsédantes en mythes personnels, ces trois auteurs construisent en effet véritablement ce qui s'appelle une œuvre, alimentant une réflexion poétique sur ce qui peut faire l'unité d'un roman, puis d'un ensemble constitué par plusieurs récits, voire ce qui permet de bâtir des ponts d'une œuvre à l'autre, tout en sondant les profondeurs de l'imaginaire et de ses implications.

Ces œuvres doivent donc prendre toute leur place dans l'analyse du renouvellement des formes romanesques dans la littérature contemporaine. Or, il s'avère que certaines de leurs caractéristiques importantes rejoignent la notion de symbole, en tant que signe de reconnaissance tout d'abord. Elles ont en commun de réinvestir explicitement l'imaginaire de la mythologie et de la Bible, ce qui les pose en signes de connivence participant de la constitution d'une culture, fondée sur une symbolique non pas perçue seulement comme un imaginaire individuel, mais prenant une dimension collective qui ancre dans tout un système de références. C'est pourquoi nous avons choisi, pour constituer notre corpus, le roman *Œdipe sur la route* (Henry Bauchau), *Livres des guerriers d'or* et *Douze années dans l'enfance du monde* (Philippe Le Guillou), ainsi que *Tobie des marais* (Sylvie Germain) : ces quatre œuvres, suivant des modalités diverses que nous serons amené à examiner, s'inscrivent en effet, sinon dans une pure démarche de réécriture, au moins dans une intertextualité qui emprunte aux fonds mythologiques à la fois grec pour le premier,

³¹ Patrick Grainville, « Philippe Le Guillou : *Le Pont des anges* », in *Le Figaro littéraire*, 25 avril 2012.

celtique et arthurien pour le deuxième, enfin biblique en référence à l'Ancien Testament (*Tobie*) et aux Évangiles, y compris avec ce pas de côté vers les écrits plus marginaux que sont les évangiles apocryphes (*Douze années*). Les romans ainsi écrits se présentent dès lors clairement comme le fruit d'héritages multiples, gréco-romain, judéo-chrétien et celtique, de sorte que ces œuvres sont entées sur un socle commun et empruntent des motifs et des personnages à un fonds symbolique à valeur archétypale : dans leur lecture entre aussi une part de reconnaissance.

Ces références trouvent leur prolongement chez ces auteurs avec une façon de représenter le monde, appuyée notamment sur une rêverie élémentaire et un traitement de l'espace et du temps dans lesquels la figuration le dispute à la transfiguration, qui s'ouvre sur une lecture symbolique de l'histoire ou de la géographie. Le diptyque de Sylvie Germain, composé de *Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, nous a paru exemplaire à cet égard : l'auteure y revisite plus d'un siècle d'histoire en mobilisant les ressources du mythe, du conte et de la légende, comme pour relier le passé proche au temps des origines. La réalité, symbolisée, quintessenciée, se mêle au fantastique, ce qui lance un appel à l'interprétation et invite à discerner en elle une dimension symbolique. Mais un autre trait distinctif de ces œuvres pour les situer dans le paysage littéraire contemporain, et qui permet aussi de les rapprocher entre elles, est la cohabitation de romans qui sortent du temps présent, érodant les contours temporels jusqu'à se situer même pour certains dans l'Antiquité et au Moyen Âge, avec des récits s'inscrivant dans une veine plus contemporaine. Ceux-ci explorent d'une autre manière les failles du temps présent et de l'histoire récente, les confrontant à une interrogation sur les profondeurs de l'intériorité : c'est ce qui apparaît à la lecture de *L'Enfant bleu* et du récit intitulé *Le Boulevard périphérique*, dans lesquels le romancier Bauchau transpose son expérience de psychanalyste pour articuler la question de la mémoire, des désastres du monde moderne et de la souffrance psychologique, afin d'envisager aussi les réponses qui peuvent être apportées à ces maux, notamment par l'art. Cela rejoint la réflexion sur la création et la peinture, et sur l'être-au-monde de l'artiste en général, contenue dans *Les Sept noms du peintre*. Dans ces romans, ainsi que dans *L'Inaperçu* et *Éclats de sel* de Sylvie Germain, c'est donc, à travers l'ancrage dans une réalité référentielle contemporaine, une autre modalité de la représentation du monde et de ses failles qui se donne à lire, qui conduit à des interrogations sur le désenchantement du

monde³² et les correspondances entre la réalité et une dimension invisible, un « inaperçu », transcendant éventuellement les séparations dans l'espace et le temps ainsi que la seule dimension matérielle et sensorielle du monde. C'est pourquoi nous avons inclus dans notre corpus d'étude *Le dieu noir*, et son ambitieuse méditation sur le sacré et la liturgie, à travers la chronique du pontificat de Miltiade II, premier pape noir du XXI^e siècle, publiée en 1987.

Qu'on se situe dans une intertextualité mythologique ou dans un système de références plus immédiat, ces trois œuvres romanesques se révèlent de fait habitées par la thématique du sacré et le motif de l'initiation, et traversées par la question de l'art, donc de la relation entre le visible, l'invisible, et leur représentation. Elles rejoignent donc l'idée de symbole, entendu dans un sens très général, à travers l'accès, par un itinéraire plus ou moins ritualisé, à un envers de la réalité perceptible, posant la question des conditions d'une forme de naissance à soi-même, à la confluence d'approches religieuse, psychanalytique, philosophique.

Ces romans ont en commun, en effet, de postuler une doublure du réel qui s'apparente à la réalité parfois abstraite, en tout cas intelligible, vers laquelle le symbole a pour mission de faire signe. Qu'il soit très sombre, lié à la question du mal, ou lumineux, qu'il relève pour l'homme de la pure extériorité ou de son intériorité au contraire, cet envers pose des questions à laquelle les romans répondent d'une manière qui leur est propre, rencontrant en chemin des problématiques spirituelles et la psychologie des profondeurs. L'approche de cette dimension est à mettre en relation avec les cheminements intellectuels particuliers des trois auteurs ; ainsi faut-il souligner qu'Henry Bauchau a fait deux analyses et est devenu psychanalyste lui-même, se disant « psychanalyste par nécessité » et « écrivain par espérance » ; que Sylvie Germain est philosophe de formation, marquée par l'enseignement de Lévinas ; et que Philippe Le Guillou, professeur de Lettres puis Inspecteur Pédagogique Régional et aujourd'hui Inspecteur Général de l'Éducation nationale, est hanté par la question de la transmission et celle de devenir soi-même et de naître à son destin en s'inscrivant dans une filiation. Ainsi peut-on interpréter les romans symboliques comme des variations sur le thème de la présence d'une « surréalité », révélant une vérité humaine dont nous devons aussi interroger le caractère plurivoque et

³² Ainsi un journaliste présente-t-il l'entreprise de Philippe Le Guillou comme une lutte, « phrase après phrase, contre le désenchantement du monde » (« Rencontre avec Philippe Le Guillou », par Sébastien Maillard, *La Croix*, samedi 1^{er} février 2003).

manifestement non maîtrisable.

Au croisement de toutes ces lignes de force, il nous est donc apparu que l'on pouvait risquer l'hypothèse de l'existence d'un « roman symbolique », comme on a pu naguère utiliser l'expression de « roman mythologique³³ » pour aborder l'œuvre de Michel Tournier. Cette notion que nous proposons peut en effet s'accorder avec des réalisations littéraires habitées par *une* symbolique : à un premier niveau, l'imaginaire des auteurs et leur volonté assumée de figurer la réalité amène de fait l'inscription dans les œuvres de nombreux éléments considérés comme des symboles. Ceux-ci participent à la construction de la cohérence d'univers romanesques singuliers : la symbolique d'un auteur révèle les lignes de force de son œuvre, de son imaginaire, tout en constituant le marqueur d'un héritage. Il convient donc d'évaluer l'importance de la symbolique pour insérer ces œuvres dans une sphère culturelle qui les englobe et les dépasse. Dans l'analyse des romans, les symboles participent donc à la fois du legs et de la distinction ; en termes jungiens, ils peuvent renvoyer à des archétypes, voire à l'inconscient collectif, tandis que leur *mise en œuvre* actualise le processus de l'individuation³⁴. En eux s'articulent, dans des proportions différentes, renouvellement et continuités thématiques et esthétiques, ce qui nous permettra d'émettre des hypothèses quant à la filiation littéraire dans laquelle se placent les écrivains choisis. La symbolique dans les œuvres romanesques étudiées procède donc de leur construction en plusieurs dimensions : sur un plan horizontal, elle produit des échos qui permettent de tisser la trame des récits. Sur un plan vertical, la référence symbolique implique déjà, selon des modalités variables d'un livre à l'autre, d'un auteur à l'autre, une transcendance du signe, une tension vers un sens, qui rejaillit sur la vision du monde qui en émane.

C'est pourquoi notre travail ne consistera pas en un recensement, pour en constituer le catalogue, de ces motifs qui correspondraient aux entrées des dictionnaires de symboles.

³³ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier – Le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988.

³⁴ Nous signalons ici que, d'un point de vue anthropologique, l'idée que le domaine symbolique puisse renvoyer au plus intime, à l'identité profonde de chacun dans sa singularité, ne va pas de soi et s'articule difficilement avec l'idée de Claude Lévi-Strauss selon laquelle « il est de la nature de la société qu'elle s'exprime symboliquement dans ses coutumes, et ses institutions ; au contraire, les conduites individuelles ne sont jamais symboliques par elles-mêmes : elles sont les éléments à partir desquels un système symbolique, qui ne peut être que collectif, se construit ». (Introduction aux œuvres de M. Mauss publiées sous le titre *Anthropologie et sociologie*, citée par Dominique Jameux, article « Symbole », in *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002). L'idée d'une symbolique individuelle est aussi une source d'opposition entre Freud et Jung, sur la question de l'interprétation des rêves notamment.

Certaines réalités naturelles ou culturelles, c'est entendu, sont reconnues comme des symboles, et peuvent être présentes en effet dans les œuvres étudiées. Mais il importera surtout de voir comment l'intégration de ces réalités dans une construction romanesque obéit à une logique d'ensemble, dépassant la question de ce qui serait ou non un symbole *en soi*, pour s'intéresser surtout à ce qui peut donner à un roman dans son ensemble la puissance d'un symbole, voire ce qui permet à une telle œuvre de conférer par ses propres moyens (linguistiques, etc.) une charge symbolique à certains éléments de son contenu. Nous pouvons appuyer cette démarche sur la distinction établie par Madeleine Gagnon-Mahony entre un symbolisme conventionnel et statique, parfois nommé archétypal, reprenant une série de symboles universels (eau, feu, montagne, cercle, spirale...), et un autre, qu'on découvre « à la lecture de chaque œuvre, original et dynamique », qui n'est pas une « nomenclature stérilisante pour l'œuvre », mais qui « est inhérent à la structure même de l'œuvre », qui « se renouvelle à chaque fois », et qui « est création » :

Il y a dans toute œuvre littéraire, comme dans toute création, une structure symbolique à explorer sans quoi toute lecture est vaine. Ce symbolisme structural, je l'oppose au premier et je puis dire, d'une certaine façon que les symboles n'existent pas comme tels, en soi, dans un dictionnaire ou dans la tête d'un « lecteur » possible – il n'y a pas quelque part dans le monde, un univers rempli de « symboles » étranges à découvrir – mais je dis qu'il existe dans chaque œuvre un processus de symbolisation original et complexe³⁵.

Ainsi rejoindront nous cette affirmation de Robert Ducharme, selon laquelle « Interpréter signifie donc [...] déterminer le sens personnel et existentiel de tel symbole dans tel contexte précis, et non pas élaborer un glossaire ou un index du sens universel des symboles³⁶ ». Si « toute œuvre littéraire » selon Madeleine Gagnon-Mahony peut mettre en œuvre ce processus, il s'agira de déterminer ce qui, dans notre corpus, induit plus particulièrement ce mode de lecture, mettant en jeu la logique du symbolisme dans la construction des récits jusqu'à les constituer eux-mêmes en formes symboliques. Le recours au matériau mythologique constitue à cet égard une piste de réflexion, dans la mesure où la conscience mythique est précisément perçue comme une façon de penser le monde pour tenter de conférer du sens à ce qui ne semble pas en avoir à première vue. C'est pourquoi elle est fondamentalement une organisation du monde, permettant d'en

³⁵ Madeleine Gagnon-Mahony, « Le Symbolisme littéraire », in *Le Symbole, carrefour interdisciplinaire*, Publication du Centre de Recherches en Symbolique réalisée sous la direction de Renée Legris et Pierre Pagé, collection « Recherches en Symbolique », Volume I, Montréal, Les Éditions Sainte-Marie, 1969, p. 9.

³⁶ Robert Ducharme, « Modèle d'interprétation des symboles en psychologie », in *Le Symbole, carrefour interdisciplinaire, op. cit.*, p. 54

donner en retour une vision :

De même qu'à l'intérieur de la connaissance la simple "rhapsodie des perceptions" se transforme en système du savoir en vertu de certaines lois formelles de la pensée, on a le droit et le devoir de s'interroger sur la nature de cette unité formelle grâce à laquelle le monde infiniment polymorphe du mythe n'est pas un simple conglomérat de représentations arbitraires et d'intuitions sans rapports et peut s'agréger en une production caractéristique de la pensée³⁷.

Nous verrons ainsi que les œuvres des trois auteurs que nous étudions ne se limitent nullement à émailler leur déploiement d'occurrences de symboles ou d'allusions à la mythologie, mais qu'elles empruntent à ces domaines de référence plus fondamentalement, dans un processus de configuration. Dans ces romans, ce qui relève de l'élaboration symbolique n'est pas un thème parmi d'autres, mais participe de leur construction même et de ce qui les *motive*, à l'image d'une cathédrale qui doit être considérée comme un ouvrage symbolique à cause de ses sculptures et de ses vitraux, mais surtout par le fait que le bâtiment lui-même, dans son ensemble, est porteur de signification. Nous soulignerons que le recours aux mythes ou à des structures comme celle de l'initiation revêtent une importance capitale dans la constitution de ce symbolisme structural, caractérisant les romans de notre corpus plus encore que la présence de symboles offerts au relevé et à la traduction. Aussi le corpus permettra-t-il d'interroger le rapport au sens singulier qui s'établit à travers ce symbolisme de configuration et de structure. Suivant la distinction établie notamment par Cassirer dans l'Avant-propos du Tome II de la *Philosophie des formes symboliques*, nous distinguerons dans notre démarche l'approche génétique de l'approche structurale. Cassirer affirme en effet que les formes symboliques se définissent moins par leurs objets et leurs contenus que par leur fonction ; c'est sur cette dernière qu'une analyse littéraire doit porter l'accent en effet. Une telle étude ne se fixe pas pour objectif d'établir, d'un point de vue génétique, l'origine d'un symbole pour justifier sa présence, en le reliant par exemple à un aspect de la biographie de l'auteur. La recherche d'une origine première, d'un éventuel substrat psychologique et métaphysique, d'un noyau auquel on pourrait donner la valeur d'un principe unique d'explication, éventuellement universel, paraît une hypothèse coûteuse dans la critique littéraire, qui pourrait mener vers une aporie. L'étude des symboles ne se fera donc ni par le biais d'une classification de leurs apparitions, ni par la prétention de mettre au jour une quelconque vérité cachée derrière la surface. L'idée est plutôt de saisir le symbole à l'œuvre comme un principe actif,

³⁷ Ernst Cassirer, *op. cit.*, tome 2, p. 38.

qui permet une figuration particulière, et exerce de manière dynamique une fonction dans la construction sémantique de l'œuvre, par-delà les occurrences de signes, et sans s'appuyer sur une clef d'interprétation qui serait fournie par des considérations externes. Il s'agira donc surtout d'étudier dans notre corpus la relation qui s'établit entre la configuration romanesque qu'on y trouve et la notion de formes symboliques en général, afin de discerner la représentation de la réalité et du sujet qui en ressort. Il convient pour cela d'appréhender véritablement les romans comme des œuvres d'art, qui relèvent du mode symbolique par leur construction comme par la relation particulière qu'elles tissent avec la pensée. L'étude du symbole et de sa mise en œuvre dans la littérature pourra dès lors être mise en lien avec ce qui se voit dans d'autres arts comme la peinture, la danse, la musique, la sculpture, qui précisément sont évoqués dans plusieurs des romans étudiés. Aussi serons-nous conduit à observer les références à ces différents arts et à mesurer leurs apports dans la dynamique de l'élaboration symbolique, ainsi que leurs implications dans le rapport au monde qu'ils induisent et que leur présence dans la littérature permet de signifier.

Avec l'émergence d'une dimension symbolique peut se dessiner une vision de la réalité sensible qui apparaît susceptible d'être sublimée par une aura d'intelligibilité. Celle-ci engage aussi la question de l'intériorité, et implique une réflexion sur la notion philosophique de sujet, de sorte que le roman symbolique apporte une contribution singulière à l'approche de cette notion et à ce que certains critiques ont appelé en effet le « retour au sujet » dans le roman contemporain. À l'échelle de la fiction, l'exploration des profondeurs du sujet infère que la raison n'est pas la seule voie légitime d'accès à la connaissance du monde, mais que la subjectivité joue un rôle à cet égard. Le mode de pensée symbolique engage ainsi un point de vue sur le monde qui permet de l'aborder sous un angle métaphysique. Par conséquent, un roman pourra être aussi qualifié de « symbolique » par la lecture qu'il induit. À propos de l'œuvre de Proust, Luc Fraisse écrit en effet qu'elle confirme le « lien entre symbolisme et subjectivisme », et obéit à « ce principe subjectiviste [...], selon lequel tout est dans l'esprit, rien dans l'objet », en conséquence de ce fait que « [à] côté d'un objet, l'esprit voit un symbole, parce que tout est affaire de point de vue³⁸ ». Dans le prolongement de cette proposition, il s'agira donc

³⁸ Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale*, « Proust et l'architecture médiévale », Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 427.

d'évaluer la part de la démarche d'écriture et celle qui est accomplie par la lecture dans le fait de percevoir un objet, un être, ou une situation comme symboliques : si les réalités représentées semblent auréolées d'une puissance de signification qui les dépasse, il faudra se demander si l'écrivain met au jour une puissance déjà là, selon une vision plutôt métaphysique d'après laquelle le monde est signifiant à condition de savoir le regarder, ou s'il construit une éventuelle signification du monde qui n'existerait pas en dehors de la langue en général, et de l'œuvre en particulier. On serait alors dans une vision plus horizontale, avec des résonances constructivistes, conférant à la seule littérature le pouvoir d'établir un sens n'existant peut-être pas en dehors d'elle. Or, la notion de symbole peut intervenir dans cette problématique de la construction du sens, suivant cette idée exprimée par Dan Sperber : « La symbolique n'est [...] une propriété ni des objets, ni des actes, ni des énoncés, mais des représentations conceptuelles qui les décrivent et les interprètent³⁹ ». En congruence avec notre intention de ne pas procéder à un relevé de symboles, l'idée de roman symbolique nous engage plutôt à distinguer, en termes linguistiques, le signe de la signification entendue comme « l'éclaircissement du signe, c'est-à-dire de l'impression obscure⁴⁰ ». Là où une réalité pourrait sembler inerte, tant qu'elle vit hors des mots, nous partirons du principe selon lequel le langage littéraire et la construction romanesque proposent d'ouvrir une voie vers la compréhension « des choses muettes⁴¹ », ou qui le seraient sans elles. Des signes ne sont pas à eux seuls suffisants pour construire la signification : c'est le rôle plus largement de la langue et du roman dans la construction de cette signification que nous tenterons de scruter. Ainsi, le symbole ne se présente pas comme un signe direct, stable, dont il s'agit de déceler, recenser et classer les occurrences. Mais il se manifeste dans des œuvres romanesques sous la forme d'une symbolisation productive, et nécessite d'être interprété pour parachever ce processus de signification. Tout cela engage sur le plan de la fiction la mise en scène de subjectivités, que l'on voit adopter ce point de vue sur la réalité qui tend vers la signification, parfois au cours d'un processus initiatique qui semble structurer l'accès du sujet au sens. Mais cela demande aussi, sur un autre plan, une entrée en sympathie⁴² du lecteur avec l'œuvre qui ne pourrait sans cela

³⁹ Dan Sperber *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, p. 124.

⁴⁰ Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 438.

⁴¹ Charles Baudelaire, « Élévation », *Les Fleurs du mal*, III, [1861], in *Œuvres complètes*, Tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 10.

⁴² Le symbole en effet sollicite une forme particulière d'interprétation, selon Michel Cazenave : « À chaque fois, en effet, [...] c'est à une herméneutique qu'il convient de se livrer en prenant le symbole comme son propre horizon, dans son contexte singulier, selon les conditions particulières d'apparition qui sont sans cesse les siennes [...]. Tout devient alors affaire d'évaluation, de sympathie, d'intuition autant que de

prendre valeur de symbole.

C'est pourquoi nous parlons aussi de roman symbolique parce que ces œuvres, à travers leurs manières de narrer, de fabuler, rejoignent en profondeur la notion du symbolique, en tant que substantif masculin. Ce terme, introduit par Lacan distinguant « dans le champ de la psychanalyse trois registres essentiels : le symbolique, l'imaginaire et le réel », désigne dans cette tripartition « l'ordre de phénomènes auxquels la psychanalyse a affaire en tant qu'ils sont structurés comme un langage⁴³ ». Aussi intéresse-t-il les œuvres romanesques que nous étudions et les problématiques qui leur sont propres, dans la mesure où le symbolique dans cette acception est « le fondement du *repraesentamen* en même temps que son accomplissement⁴⁴ », c'est-à-dire ce qui donne la possibilité même pour le symbole et le signe de représenter et d'avoir un sens, afin d'éclairer éventuellement les profondeurs de l'être.

C'est en effet parce qu'il est un « être parlant » que l'homme accède au « double monde imaginaire et symbolique », et « entre activement dans un faisceau de significations liées autant à la vie privée par la subjectivité de l'image, qu'à la vie sociale par l'objectivité du concept⁴⁵ ». L'activité linguistique, à la fois éminemment personnelle dans la mise en œuvre individuelle du langage, et intersubjective par l'élaboration de formes culturelles partagées, s'ouvre donc par le langage sur ces deux dimensions qu'implique la notion de symbole : l'éclairage de l'intériorité et la dimension collective de l'existence. Précisons que l'intervention de la langue est même, selon Guy Lardreau, ce qui fait par exemple du jeu de l'enfant une activité symbolique et non pas imaginaire, de sorte que pour l'homme il n'y a pas d'imaginaire « pur⁴⁶ » existant en dehors du langage. Aussi les notions de symbole, de symbolique, de symbolisation, se trouvent-elles impliquées dès lors que des œuvres s'élaborent autour de ce nœud perpétuel qui relie les trois termes de langage, pensée, et

considération rationnelle du tissu dans lequel tel symbole se détache ». (Michel Cazenave, « Introduction » à l'*Encyclopédie des Symboles*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, collection « La Pochothèque », 1996, p. VIII.) Une telle attitude est imposée précisément par la mise en œuvre toujours éminemment singulière des symboles, dans laquelle « une homologie n'est jamais une *identité* », et dans laquelle une structure en dit plus selon Cazenave dans ses variations que quand on la constate « pérenne » (*ibid.*, p. X.)

⁴³ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, article « Symbolique (S. m.) », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, réédition Quadrige, collection « Références », 2002, p. 474.

⁴⁴ Angèle Kremer-Marietti, article « Symbolique », in *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 960.

⁴⁵ Angèle Kremer-Marietti, « Métaphore, connaissance », in *Mythologies de l'écriture et roman*, textes réunis par Jean Bessière, Paris, Lettres modernes, 1995, p. 12-13.

⁴⁶ Guy Lardreau, article « Symbolique » [philo. gén.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 2517.

réel. Ici encore, nous verrons que ce qui peut sembler valable pour la littérature en général est porté de façon toute particulière par les œuvres des trois auteurs étudiés. Leurs constructions narratives et thématiques inscrivent cette préoccupation au cœur de leur fonctionnement. Sur un plan macro-structurel, elles construisent un rapport au sens qui n'est pas partagé par toute la littérature romanesque contemporaine, de même que leur dynamique par laquelle le sensible et l'intelligible renvoient l'un à l'autre. Elles mettent aussi en œuvre la logique du symbolique par le rapport au langage, à la fiction, à l'analogie, qu'elles établissent.

Tout système symbolique, à commencer par le langage, construit en effet un rapport au monde et à la connaissance, qui met en jeu sa potentielle fonction heuristique. Il apparaît que la mobilisation des ressources de l'analogie et de la substitution littéraire, avec le pas de côté par rapport au réel que la fiction permet de faire, constitue l'un des moyens de faire confluer le désir de comprendre le monde et la conscience de son inquiétante étrangeté. « Il est désormais reconnu qu'il serait difficile et même impossible d'*expliquer* sans le recours à la métaphore : non pas seulement exprimer ou suggérer requiert l'usage de la métaphore, mais aussi *expliquer*⁴⁷ ». Aussi, lorsque Nietzsche évoque l'instinct métaphorique comme « l'instinct fondamental de l'homme⁴⁸ », il nous permet de suggérer qu'une expression littéraire faite de déplacements, de condensation et de transposition, correspondant en cela à la logique du symbole, offre à l'être humain la possibilité de faire vivre une réflexion sur son être-au-monde, et aussi de rendre compte de ses étonnements nouveaux quand ils réactivent des questions de toujours. De même que selon Nietzsche l'espace, le temps et la causalité « dérivent par métaphore de nos sens⁴⁹ », ce qui fait de la métaphore la base même de notre représentation, le symbolique est ce qui permet de transcrire et traduire le monde, de donner forme à nos perceptions, de sorte que l'étude d'un processus d'élaboration symbolique permet de mettre en question à la fois les conditions de la connaissance du monde et les processus de création artistique.

Si l'on admet que l'utilisation de la métaphore « équivaut [...] à mettre l'expression au service d'une réalité changeante », d'une part, et qu'elle contribue d'autre part à « constituer la symbolique d'une culture [...] et à permettre la transmutation de l'univers

⁴⁷ Angèle Kremer-Marietti, *op. cit.* [1995], p. 10. Le langage en général est parfois vu comme une transposition de même nature que les tropes, symbolique dans son essence, de sorte que les tropes en seraient un exemple typique – la quintessence en quelque sorte.

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, cité par Angèle Kremer-Marietti, *ibid.*, p. 15.

⁴⁹ Angèle Kremer-Marietti, *op. cit.*, [1995], p. 16.

réel dans une figuration verbale⁵⁰ », on peut donc poser l'hypothèse d'une interaction entre la perception d'un monde déroutant et la mobilisation des ressources symboliques et analogiques par la littérature, singulièrement romanesque, en tant qu'élaboration d'univers fictionnels à la fois reliés à la réalité et marquant une distance avec elle. Là où croissent la perplexité et l'incompréhension, croît aussi le désir de connaître par ces voies indirectes, à défaut d'être impénétrables. Parce que ce monde est à la fois présent, appréhendé par nos perceptions, et étrangement absent, familier et pourtant toujours inconnu, le désir de savoir peut conduire à en renouveler l'approche, non seulement littérale, mais aussi métaphorique, afin de pouvoir en proposer une lecture. Le monde comme il va interroge qui tente de le comprendre, ce qui peut porter à le percevoir comme une forêt de symboles invitant à spéculer pour dégager un esprit de sa matière, à le construire comme un cosmos mettant en forme, de manière intelligible, le chaos des sensations. C'est pourquoi un usage particulier de la fiction, qui l'assume et l'exhibe, peut transposer ce principe de la métaphore à l'échelle d'une œuvre. Aussi dégagerons-nous la spécificité du roman symbolique par sa démarche fondamentalement analogique, quand une approche plus réaliste pourrait être approchée plutôt de la métonymie. Nous nous demanderons ainsi, au cours de notre étude, si la mise en rapport à laquelle le symbole procède, plutôt qu'elle ne met en relation un élément abstrait et sa figuration concrète⁵¹, n'est pas avant tout l'établissement d'un lien

⁵⁰ Aleksander Ablamowicz, « Le statut de la métaphore et le romanesque », in *Mythologies de l'écriture et roman, op. cit.*, p. 158.

⁵¹ Gisèle Séginger définit en effet le symbole comme « un signe qui représente de manière sensible et par analogie une chose abstraite ou un signifié abstrait ». (Gisèle Séginger, article « Symbole » in *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 599). Cette proposition, qui en rejoint d'autres, est mise en cause par la notion de symbolique que nous avons évoquée : « Dans le langage, tout est abstrait et, à proprement parler, cette distinction n'a pas grand sens : on comprend bien cependant qu'elle recouvre une opposition de référents, celle du sensible et de l'intellectuel ». (Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza, « Pour une définition restreinte de l'allégorie », in *L'allégorie, corps et âme*, « entre personnification et double sens », sous la direction de Joëlle Gardes Tamine, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 17). On peut ainsi penser à des exemples de symboles qui représentent un concret par un autre concret, comme le Roi Soleil, où le symbolisant est même plus éloigné et plus insaisissable que le symbolisé. Ce qui prime dans l'approche d'un symbole est donc la puissance de figuration plus que sa capacité à transcender la limite entre le concret et l'abstrait. Nous verrons dans notre première partie que ce qui constitue un symbole dans l'ordre de la fiction, où un élément réaliste de figuration n'est ni plus ni moins vrai qu'un élément perçu comme symbolique, réside dans l'appel à l'interprétation et la capacité de ce « signe » à orienter vers une intelligibilité qui le dépasse, sollicitant une opération de lecture ou d'interprétation. Dans un même ordre d'idées, Dominique Jameux relève la contradiction entre le pouvoir de concrétisation, la figurabilité associée au terme de symbole, d'une part, et son abstraction dans le sens logico-mathématique du mot d'autre part. Pour dépasser cette dichotomie, l'auteur suggère plutôt de penser le symbole par ses fonctions, à savoir montrer, réunir, et enjoindre. Nous nous inscrirons à la suite de ce choix théorique qui rejoint dans une étude littéraire l'approche du symbole comme processus dans la construction de l'œuvre plutôt que comme contenu.

entre ce qui est lisible et ce qui ne l'est pas. Nous verrons dans quelle mesure les formes romanesques étudiées peuvent laisser penser qu'elles visent cet objectif, et tenter de cerner dans quelle mesure elles l'atteignent. Ce désir de représentation, orienté vers une lisibilité, porte en lui une tension entre fidélité de la figuration et quintessenciation qui, pour faire de la réalité un objet de déchiffrement, l'esthétise, jusqu'à inscrire à même les œuvres leur littéarité, et l'afficher. Il s'agira dès lors d'interroger le rapport de symbolisation avec la réalité et de voir dans quelle mesure il peut être caractérisé par l'intégration d'une mise à distance au cœur même des processus de représentation. Le roman symbolique serait alors une modalité de création qui porte haut ces interrogations, en proposant une approche singulière de cette question à valeur générale, en perpétuelle recomposition, du rapport entre la littérature et la représentation du monde. Ainsi, l'écriture blanche ou le minimalisme peuvent procéder de la même interrogation fondamentale, et y apporter des réponses très différentes. L'un des objets de notre travail sera par conséquent de cerner à travers le concept de roman symbolique la singularité des réponses apportées par certains auteurs à cette interpellation d'un réel inintelligible. Ces romans se rattacheront dès lors à la notion de symbolique par cette capacité paradoxale à livrer une représentation décalée de la réalité, qui en fait ressortir une certaine lisibilité. En cela, le corpus choisi est plus encore emblématique que représentatif.

Nous employons donc le terme de roman symbolique parce qu'il renvoie à une convergence entre des œuvres qui contiennent, dans leur figuration de la réalité, des éléments considérés comme des symboles, mais qui manifestent surtout dans leur fonctionnement une parenté avec la logique du symbolique dont nous avons esquissé les grands principes : elles relèvent de ce domaine parce qu'elles mettent en jeu dans leur rapport au réel comme dans leur composition, une façon de fonctionner qui se rattache aux invariants de la pensée symbolique. Dès lors, cette notion nous conduira à approfondir la vision du monde qui s'en dégage, ainsi que le fondement de la création littéraire à travers son rapport à la pensée, comme l'indique cette réflexion de Luc Fraisse à propos de l'œuvre de Marcel Proust : « Le symbolisme est la clé d'un problème fondamental [...] que l'on peut définir par cette question : quel rapport unit le concret et l'abstrait, la vie vécue et la théorie de la vie, un objet et son commentaire ? C'est-à-dire, pour un écrivain : quel rapport

peut unir le roman et la philosophie⁵² ? » Le symbolisme, entendu dans un sens général, fournit selon le mot de Luc Fraisse un « droit de cité »⁵³ dans le roman à la philosophie, et nous envisageons d'étendre cette proposition à la théologie, la liturgie, ou la psychanalyse. La mise en relation de la réalité perceptible par les sens et de la pensée qu'on peut en extraire, peut conduire la réflexion à rencontrer d'autres domaines, jusqu'à permettre de dégager un sens philosophique, voire spirituel, à partir des ouvrages étudiés. C'est pourquoi nous tenterons d'établir un lien entre d'une part l'utilisation des symboles et de leur puissance de configuration, dans le cadre d'un déploiement narratif propre au roman, et d'autre part la saisie de relations, de correspondances, de rapports souterrains entre les êtres et les choses, qui s'ouvre à toute une conception du monde, incluant une dimension invisible et transcendante. L'histoire de la littérature montre la poursuite et la reprise de ces réflexions au cours du XXe siècle, entre continuité et déplacements, à travers des œuvres qui entretiennent une affinité profonde avec la pensée symbolique, comme celles de Marguerite Yourcenar, Julien Gracq ou Michel Tournier. Nous verrons que les auteurs qui composent notre corpus d'étude se situent dans cette ligne généalogique, par la prise en compte des manifestations dans la réalité d'une dimension autre, dont les modalités de présence se prêtent à une approche spéculative. Leurs œuvres proposent une actualisation des questionnements sur le rapport du roman au sacré, à l'art et la plongée dans les profondeurs de l'intériorité. Elles s'emparent des interrogations sur la saisie de la réalité et ses limites, sur la possibilité de la représenter, la figurer, la configurer, et parfois même la transfigurer. Par leur propre formalisation, elles contribuent à nourrir la réflexion sur ce qui constitue cette réalité même, rejoignant à travers le thème du sacré, les motifs de l'initiation ou de la liturgie, ou les emprunts à la psychanalyse, des domaines de pensée dans lesquels la notion de symbole et ses dérivés sont cruciaux. Nous verrons ainsi comment notre corpus peut se situer au croisement de la mythologie, de la connaissance du monde et de soi, de l'art aussi, afin d'explorer la réalité, l'intériorité, et leur partie immergée. Pour cela, les œuvres exploitent les moyens propres de la fiction et du récit, et retrouvent la logique du symbole en tant que fil tendu entre présence et absence, visible et invisible, perception d'une inquiétante étrangeté et chemin de connaissance.

Mais précisément le roman symbolique ne doit pas être confondu dans son rapport à la pensée avec le roman allégorique, conduisant fermement son lecteur vers une

⁵² Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 439.

⁵³ *Ibid.*, p. 440.

signification à laquelle le récit ne peut manquer de mener, proposant un système d'équivalences clairement établie entre *semblances* et *senefiances*. Il ne s'agit pas plus d'y voir un avatar du roman à thèse, dans lequel un récit de premier plan a sa raison d'être dans un contenu idéal à identifier. Si les romanciers nous semblent réactualiser à leur manière une question permanente, le « problème philosophique du réel et de l'énoncé de sa vérité⁵⁴», il importe de souligner d'emblée que la notion de symbole n'oriente pas nécessairement vers une représentation du monde stable et ferme, étonnée sur de solides certitudes. Un univers « symbolique » au contraire peut s'accorder avec un réel déroutant. Il importe en effet d'opérer une distinction entre les symboles comme signes proches des emblèmes, à l'exemple du symbole mathématique, établissant « entre le signe et la chose signifiée » un « rapport [...] d'extériorité », une « liaison d'habitude ou de convention », et les symboles comme « signes dont la nature énigmatique résiste aux analyses dissociatrices, comme le mythe, la métaphore poétique, le geste ou la parole sacrés⁵⁵ ». Cette distinction recoupe partiellement celle, opérée par Jung, entre le signe désignant quelque chose de connu et le symbole qui n'est vivant que tant qu'il est gros de signification, et qui ne peut par conséquent prendre source dans des rapports connus⁵⁶. Le symbole ainsi entendu entre en harmonie avec une forme d'étonnement et d'incertitude devant le monde, rappelant le lien établi par Novalis entre cette idée et ce qu'il appelle un « état de mystère » :

L'état de mystère du monde entier est pour Novalis bien plus profond qu'une simple rêverie ou une invention subjective [...]. Cet état de mystère est aussi un état symbolique. [...] Dans l'état de mystère toute chose est devenue significative, est devenue symbolique. [...] Dans un monde où toute chose est devenue secret et signification, [...] il n'y a plus [...] une place stable pour le symbole. Le symbole lui-même échappe à notre vue, se transforme continuellement, il n'est plus saisissable dans la manière simple de ce fameux tessère des amis d'autrefois [...]⁵⁷.

Face au mystère du monde qui se déplace, les symboles eux-mêmes se métamorphosent. Tandis que, selon Gisèle Séginger, ils « s'insèrent dans les traditions culturelle, religieuse ou politique, et sont très présents dans la littérature⁵⁸ », ils peuvent devenir les révélateurs

⁵⁴ Angèle Kremer-Marietti, *op. cit.*, [1995] p. 14.

⁵⁵ Propos liminaire, signé « Recherches et débats », in *Le Symbole*, « Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français », *op. cit.*, p. 9.

⁵⁶ Cf. Carl Gustav Jung, *Types psychologiques*, cité par Micheline Sauvage, « Le symbole dans la dramaturgie de Calderón », in *Le Symbole*, « Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français », *op. cit.*, p. 109.

⁵⁷ Béda Allemann, « Le symbole chez les préromantiques allemands », in *Le Symbole*, « Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français », *op. cit.*, p. 116-117.

⁵⁸ Gisèle Séginger, *op. cit.*, p. 599.

des incertitudes de leurs temps, qu'ils épousent quand une crise des représentations et des systèmes d'explication du monde menace l'existence d'un sens, à tout le moins sa compréhension, sans pour autant les effacer. C'est alors qu'il peut être important de se pencher sur des œuvres qui précisément « s'efforcent de retrouver des symboles et de réinventer le sens du sacré dans un monde agnostique⁵⁹ ». Dans cette interrogation sur des auteurs contemporains dont les œuvres semblent porter ces préoccupations, on peut trouver un écho du romantisme allemand où selon Gisèle Séginger, « [d]ans un monde où les croyances sont en crise, les romantiques allemands défendent l'idée que le symbole donne à la littérature sa légitimité en ce qu'il laisse à penser⁶⁰ ». Les symboles et la logique symbolique non seulement sont présents, mais plus profondément peuvent renvoyer à une conception du monde, et du savoir qu'on peut en construire, compatible avec la perplexité du temps. Alors que l'ère du soupçon a laissé un doute sur la légitimité du récit, les limites des symboles elles-mêmes peuvent ainsi s'accorder avec une certaine opacité de l'image que l'on se fait du monde, là où la symbolique médiévale par exemple épousait les certitudes d'un monde clos. La plasticité de cette notion la rend donc apte à exprimer une volonté de comprendre qui s'articule avec une certaine anxiété, de sorte qu'en interrogeant les symboles, leur agencement, et les significations qui s'en dégagent, on peut tenter de saisir aussi le renouvellement qui les travaille, et percevoir l'expression de spéculations sur le sens du monde, éloignées de tout dogmatisme hors de propos. Tendre vers la signification ne se confond pas avec la certitude de posséder le sens, et nous verrons que le symbole permet de faire cette nuance parce que dans une certaine mesure il agit comme représentation et comme parasite de la représentation même⁶¹. Nous étudierons par conséquent, dans les romans du corpus, ce qui permet à la fois de faire sens et de faire déjouer les équivalences attendues.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 600.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 599.

⁶¹ Il peut notamment créer un écart entre le signe et la signification, précisément parce qu'il engage une dimension affective, et s'ancre dès lors dans un imaginaire plus complexe, à l'instar des panneaux rouges qui évoquent le sang pour avertir d'un danger, prenant une dimension qui dépasse celle de simple signal auquel le symbole ne saurait être assimilé. C'est justement parce que des considérations inconscientes, archaïques, font effraction par le symbole dans la communication qu'il peut conduire à une forme de savoir mais touche ainsi ses limites. Ce qui se passe d'un point de vue individuel dans le rêve peut ainsi se retrouver à l'échelle des œuvres littéraires où le symbole est à la fois ce qui participe d'une tension vers le sens et ce qui charrie toute une dimension qui, échappant à la pure et simple communication, conduit vers des significations instables. Le contenu émotif et affectif du symbole doit être pris en compte pour souligner que si celui-ci permet bien de se mettre en relation avec le réel, parce qu'il est enraciné dans le monde, dans la réalité matérielle, naturelle, tangible, il est aussi « le carrefour de tout le psychisme humain, où se conjoignent l'affectif et le désir, le connu et le rêvé, le conscient et l'inconscient » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Préface à la nouvelle édition du *Dictionnaire des Symboles*, *op. cit.*, p. III.)

Cette distinction nécessaire entre le symbole et l'allégorie sur le plan du rapport à l'idée nous conduira vers d'autres interrogations portant sur le genre romanesque et l'écriture, à travers le lien entre le langage et la pensée. Si le symbole laisse littéralement du jeu entre la pensée et son expression, c'est aussi parce qu'il procède d'un usage du langage qui ne l'appréhende pas comme un simple véhicule. Selon Angèle Kremer-Marietti, en effet, « nous sommes devenus conscients des législations qui président à la genèse du langage, et subséquemment de la pensée qu'il autorise [...], Nietzsche [...] affirmant avant Wittgenstein que la pensée se réalise à travers les lois du langage⁶² ». Les différentes langues humaines étant elles-mêmes considérées comme une interprétation du monde, [en congruence avec une définition minimale de la représentation qui y voit la mise en scène d'une idée dans une image], le langage peut être vu comme exemplaire du phénomène de la représentation symbolique en général. Par-delà « les diverses formes d'expression de l'esprit », la problématique du symbole semble se poser en effet en termes linguistiques, quand Cassirer y voit par exemple l'union du « problème de la signification et celui de la désignation », ou encore la réflexion sur « la manière dont [...] l'"objet" se lie à l'"image", le "contenu" au "signe" », qui cependant « conservent chacun leur autonomie⁶³ ». Dans le cadre d'œuvres romanesques, nous nous pencherons sur l'usage singulier de « la langue littéraire » qui est fait, et qui « fonde la substruction de la représentation du monde⁶⁴ », par son fonctionnement dynamique.

Il importe donc de préciser dès l'ouverture de cette étude que la logique symbolique s'appuie sur un rapport entre le langage et la pensée qui ne s'établit pas sur le mode d'une rupture entre le monde des apparences et le monde des idées d'inspiration platonicienne, ni même entre le fond et la forme, séparation qui se ferait, naturellement, au détriment de la

⁶² Angèle Kremer-Marietti, *op. cit.*, [1995], p. 14.

⁶³ Ernst Cassirer, *op. cit.*, Tome 2, p. 40. De même que Cassirer refuse l'opposition entre mythe et connaissance, il souhaite aussi réfuter l'idée même d'une contradiction entre les mots et la conscience mythique d'une part, et la réalité de l'autre, ce qui peut prendre des résonances particulières dans les débats littéraires de l'époque moderne : « Comment se fait-il que le royaume de ces ombres que sont les mots, les images et les signes ait un tel pouvoir, et de manière aussi substantielle, sur la conscience mythique ? Comment en vient-on ainsi à croire à l'abstrait, et à vénérer le symbole dans un monde où la notion générale semble n'être rien et la sensation, la pulsion immédiate, la perception et l'intuition immédiates, être tout ? » (*ibid.*, p. 41). Or, une telle question est selon Cassirer lui-même « mal posée » car « elle introduit une division que nous effectuons au niveau de la pensée, de la réflexion et de la connaissance scientifique dans une région de la vie spirituelle qui est antérieure à cette division [...] » (*ibid.*, p. 42). Cette affirmation peut conduire à repenser le problème de l'autonomie de l'art et du langage par rapport au réel ; si l'on considère que la modernité a particulièrement accusé cette distinction, l'étude du mythe et la logique du symbole peuvent orienter vers l'idée d'une unité plus profonde entre le langage et une perception du monde conçue comme plus « immédiate ».

⁶⁴ Angèle Kremer-Marietti, *op. cit.*, [2002], p. 960.

seconde. Au contraire, le « recours au symbole » peut s'inscrire, d'un point de vue esthétique, dans le contexte du roman contemporain avec l'héritage positif d'une approche formaliste de la littérature à travers le refus de ne voir dans le langage et dans la construction de l'œuvre qu'une simple enveloppe pour un contenu de pensée. En cela nous rejoignons paradoxalement l'art religieux médiéval selon Émile Mâle : « Tout ce que les théologiens, les encyclopédistes, les interprètes de la Bible ont dit d'essentiel a été exprimé par la peinture sur verre et par la sculpture. [...] Au Moyen-âge, toute forme est le vêtement d'une pensée. On dirait que cette pensée travaille au dedans de la matière et la façonne. La forme ne peut se séparer de l'idée qui la crée et qui l'anime⁶⁵ ». En d'autres termes, une réflexion sur le symbole ne doit pas être l'occasion de réintroduire artificiellement, dans la critique littéraire, une distinction entre la forme (sensible) et le fond (intelligible), afin d'en conclure trop hâtivement que le roman contemporain se détournerait des réflexions aventureuses du formalisme, et reviendrait vers un âge d'or bienheureux, celui où le langage était le support d'une idée, passant par pertes et profits les spéculations formalistes. La réflexion autour de la notion de symbole, rapportée à la démarche des auteurs, nous conduira au contraire à rechercher la cohérence profonde qui peut se faire jour dans leurs œuvres entre une pensée à portée éventuellement philosophique, voire théologique, et la façon dont celle-ci travaille de l'intérieur le matériau artistique de l'écrivain, en l'occurrence la langue littéraire en sus de la configuration narrative. Le symbolisme ne doit donc pas être opposé au formalisme, au nom de la suprématie des œuvres qui auraient quelque chose à dire contre celles qui se demanderaient avant tout « comment dire », démarche renvoyée du côté du vide. Selon Guy Lardreau, est dite symbolique au contraire toute formation réglée par la structure qui régit la langue, quelle que soit la matière dont on se saisit, ce qui rejoint le symbolique, manifestant en conséquence le primat du signifiant. En adoptant ce terme de symbolique, nous entendons donc postuler que nous sommes face à des réalisations dont on peut certes dégager un contenu de pensée, mais pour lesquelles l'attention portée à la forme est tout sauf accessoire dans leur mise en œuvre. En ne réduisant pas le formalisme à sa caricature, mais en y voyant l'expression d'un désir d'exploiter les ressources de la langue dans l'élaboration même des idées, sans s'interdire de tendre vers une intelligibilité de l'écriture, nous tenterons de déterminer dans quelle mesure les romans étudiés peuvent être autant

⁶⁵ Émile Mâle, *L'art religieux au XIII^e siècle en France*, Paris, Ernest Leroux, 1898, préface, p. III-IV.

« symboliques » par ce « primat accordé au signifiant » que par la place qu'ils accordent à une vision spirituelle du monde. Entre les deux bords que constitueraient d'un côté la référence à une « sphère extralinguistique », comme à un monde des idées qui vivrait en dehors des mots, et de l'autre la tentation de l'autoréférentialité, nous tenterons de situer la place que peut occuper le roman symbolique. Nous verrons que dans le contexte de la littérature contemporaine, la mobilisation de symboles dans l'écriture participe à la fois de l'inscription assumée dans une perspective de représentation, de référence sans autotélisme, mais aussi d'exercice de la fonction critique de l'écriture. Selon Krzysztof Jarosz, « la théorie riffaterrienne [...] a contribué largement à démythologiser l'approche référentielle de la littérature, tout en instaurant une mythologie nouvelle, celle de l'écriture en quelque sorte autarcique par rapport au réel⁶⁶ ». Mais cette mythologie se trouve elle-même remise en cause, et la notion de métaphore précisément n'est pas étrangère à cela selon Aleksander Ablamowicz : « La métaphore permet [...] de définir, hors d'une approche purement ornementale de l'écriture, les caractéristiques du littéraire et de marquer une limite à l'autothématisation de la littérature⁶⁷ ». Nous nous demanderons donc si le roman symbolique, empruntant notamment à la logique métaphorique comme nous l'avons déjà souligné, peut être proposée comme une forme de synthèse éloignée de ces deux mythologies de l'écriture opposées, dans une optique non de « retours » mais de limite posée autant à la fonction référentielle de l'écriture qu'à la proclamation de sa totale autonomie. Parce qu'il se situe du côté de l'énigme, du mystère, du questionnement oraculaire plutôt que de la certitude, le symbole enclenche une dynamique qui peut tout à la fois participer de la figuration et provoquer la recherche d'une signification cachée, pousser le lecteur à faire des conjectures, en d'autres termes, engendrer une forme de soupçon qui s'articule de façon originale dans le roman symbolique avec une confiance assumée dans les moyens de la fiction et caractère heuristique.

Nous tenterons donc de discerner ce qui, chez les trois auteurs étudiés, permet d'établir un rapport entre l'écriture de leurs romans et la logique du symbolique appliquée à leur usage de la langue littéraire. L'idée d'une poétique symbolique pourra alors être avancée, entre le désir de représenter le réel et les difficultés soulevées par cette entreprise,

⁶⁶ Krzysztof Jarosz, « De la mythologie du réel à la mythologisation de l'écriture critique », in *Mythologies de l'écriture et roman*, op. cit., p. 65.

⁶⁷ Aleksander Ablamowicz, « Le statut de la métaphore et le romanesque », in *Mythologies de l'écriture et roman*, op. cit., p. 157.

ce qui a des conséquences esthétiques puisque les romans témoignent, parfois même indirectement, d'une réflexion sur l'indicible, à tout le moins la difficulté à dire, et sur les obstacles auxquels l'écriture se confronte sans les effacer. Nous nous demanderons en quoi le langage littéraire peut refléter l'interrogation sur ce qu'on peut comprendre et dire du réel, en construisant son intelligibilité tout en restituant son caractère déroutant.

Le choix d'un corpus d'œuvres romanesques peut poser question par rapport à la mobilisation des ressources symboliques du langage. De même que l'émerveillement ou la célébration semblent pouvoir s'exprimer de façon privilégiée par le langage poétique, de sorte que leur présence dans le roman peut poser question, c'est en effet la poésie qui semble de fait particulièrement fondée à mettre en résonance les symboles. C'est là un enseignement que l'on peut retirer de la place centrale qu'occupe la poésie, et non pas le roman, dans le mouvement du Symbolisme et la définition de son esthétique à la fin du XIXe siècle. Une difficulté théorique peut donc paraître posée par l'articulation de ces termes de « roman » et de « symbolique ». Mais tout d'abord l'idée, évoquée plus haut, selon laquelle le symbole est établi en tant que tel parce qu'il entre dans une construction qui permet la mise en relation de signes, à travers la configuration, permet à la forme romanesque d'être bien adaptée justement à la recherche du symbole ayant cette valeur non par lui-même mais de par son appartenance à un ensemble. Les implications des déploiements narratifs et la souplesse du genre romanesque invitent à voir au contraire dans ce dernier le lieu privilégié, dans la littérature contemporaine, où peuvent s'épanouir le renouvellement et le réinvestissement des ressources symboliques. On trouve de fait « dans le cadre du fictif, [...] les moyens de la modification des cadres sémantiques disponibles⁶⁸ ». Mais surtout, « [l]'écriture romanesque réunit en elle-même toutes les possibilités d'expression. Par quoi, elle devient le lieu de rencontre des mythes, des rêves, et de la rhétorique, cette "*forme de la connotation littéraire qu'est le langage poétique*"⁶⁹ ». Nous essaierons de déterminer pourquoi le travail sur le sens, où la transposition le dispute à la représentation, où le figuratif procède aussi par recomposition, peut s'opérer plus particulièrement dans des constructions romanesques qui mobilisent aussi la fonction expressive du langage. Il s'agira pour cela de mesurer en quoi la langue littéraire romanesque peut emprunter à la langue poétique, dans notre corpus, notamment par une

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Aleksander Ablamowicz, *op. cit.*, p. 160. Citation interne de Guy Lafèche, *Petit manuel des études littéraires*, Montréal, VLB éditeur, 1977, p. 49.

sorte de rupture assumée avec le langage ordinaire. Cette caractéristique peut se manifester dans les œuvres de façons différentes, être inscrite sur un mode majeur ou sur un mode mineur, être affichée avec ostentation ou présente plutôt en filigrane. Nous verrons ainsi quel rapport l'écriture romanesque peut entretenir avec la poésie chez Henry Bauchau notamment, et à travers la tentation de l'*ekphrasis* par exemple dans l'écriture de Philippe Le Guillou. Nous soulignerons l'évolution patente sur ce point dans l'œuvre de Sylvie Germain, avec la différence, plusieurs fois remarquée déjà par la critique, entre les premières œuvres, souvent qualifiées de baroques, et les dernières en date, plus épurées, ce qui conduira à se demander si cela entraîne des variations quant à la distance symbolique posée entre l'œuvre et le monde. L'inscription dans l'écriture même des romans de cette dimension symbolique peut donc avoir des implications esthétiques, poétiques, et se répercuter en retour sur la pensée du symbole. Si ce que nous appelons « le roman symbolique » peut contribuer au renouvellement en cours des formes romanesques, on peut donc se demander dans quelle mesure ces romans peuvent aussi déplacer notre vision du symbole, littéraire, afin d'esquisser les contours d'une esthétique symbolique propre à notre temps.

Ces différents points seront approfondis avec en arrière-plan l'idée que le roman symbolique peut être appréhendé dans sa singularité, dans son temps comme par un certain décalage avec les formes romanesques qui pourraient être ses modèles potentiels dans l'histoire littéraire, mais se trouve aussi à la confluence de courants parfois contradictoires. Aussi notre travail nous semble-t-il pouvoir apporter une contribution à la réflexion sur la postmodernité, notamment quand elle est évoquée en ces termes par Anne Cousseau : « Alors que la modernité s'est construite sur des positions de rupture, c'est la question du lien qui se trouve au cœur des enjeux de la postmodernité : en témoignent l'abondance des réflexions menées actuellement autour de la notion de transmission, et pour [...] la question du récit, les pratiques narratives de "filiation", sur un plan thématique aussi bien que générique⁷⁰ ». Puisque le symbole est destiné, d'après son sens étymologique, à joindre, à unir ce qui est disparate, le roman symbolique peut aussi recevoir ce qualificatif parce qu'il exprime et réalise un désir de relier et d'être relié, qui se manifeste notamment à

⁷⁰ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 370. Ce caractère « reliant » de la postmodernité littéraire passe notamment, selon l'auteur, par « la déconstruction des oppositions binaires, des dichotomies qui fondaient la modernité, notamment réalité/fiction et sujet/objet » (*ibid.*, p. 366). Là où l'on accusait la coupure peut en effet être davantage soulignée la relation.

travers les notions de filiation et de transmission. Ces questions que nous avons déjà mentionnées pourront ainsi recevoir un écho méta-textuel, avec l'hypothèse du roman symbolique comme forme reliante dans l'histoire littéraire. Mais tout cela doit être situé dans un cadre où la méfiance à l'égard du discours théorique, et la réticence envers tout ce qui pourrait s'apparenter à du dogmatisme en matière de création littéraire, interdisent de supposer toute constitution d'un mouvement ou d'une école quelconque. Si nous proposons le terme de roman symbolique, il provient de l'analyse de pratiques romanesques mais en aucun cas d'une proclamation qui émanerait des auteurs eux-mêmes, et en cela elle ne peut être avancée qu'avec une extrême prudence. L'adjectif choisi évite le suffixe « -iste » qui conduirait autant à un contresens historique qu'à une erreur méthodologique de fond, supposant un courant de pensée constitué à l'arrière-plan de ces expressions singulières. Il n'en est rien. Les écrivains étudiés sont en revanche de véritables « praticiens réflexifs » qui composent des romans dans lesquels on peut discerner des éléments de réflexion sur l'écriture et la littérature, complétant les éventuels écrits ou entretiens pour esquisser les contours d'une vision de la création littéraire propre à chacun. L'acte de raconter s'accomplit d'une façon très consciente, qui permet à chaque écrivain de laisser affleurer dans ses œuvres une certaine idée de l'histoire littéraire : c'est là une autre caractéristique que nous pourrions dégager de notre corpus, mais que nous pouvons inscrire à son frontispice, dans la mesure où indiscutablement Henry Bauchau, Sylvie Germain et Philippe Le Guillou s'inscrivent dans une démarche de littérature « lettrée », naturellement consciente de ses moyens, ce qui est une autre justification de cette étude et des rapprochements qu'elle propose. Nous interrogerons le lien possible entre le recours aux symboles et le caractère de littérature « hyper-consciente » (W. Marx) qui intervient chez nos auteurs, une première piste de réflexion se trouvant dans l'hypothèse que c'est « en lisant en écrivant » que se dessinent des constellations symboliques. Chaque auteur, par son parcours, sa démarche propre, ses inclinations littéraires et philosophiques, est aussi un lecteur que l'écriture elle-même révèle. Aussi le roman symbolique fait-il entendre sa musique singulière dans le cadre des fictions critiques, sans que l'on puisse y voir un jeu formel.

Le symbole est donc une notion en laquelle se rencontrent des dimensions heuristique, esthétique, spirituelle, linguistique, que la littérature et le langage mettent en

œuvre de façon privilégiée afin de proposer sa propre formalisation du monde. Au croisement de nombreux domaines, de l'anthropologie à la psychanalyse en passant par l'architecture religieuse, elle est marquée par une complexité qui impose une approche plurielle, supposant aussi que l'on fasse dialoguer des options parfois presque antinomiques à son sujet. La conscience de ces oppositions pour délimiter le champ du symbole ne doit pas interdire de faire feu de tout bois quand il s'agit d'alimenter l'interprétation d'œuvres articulant l'exploration de soi et des profondeurs de l'intériorité, d'une part, et la relation du sujet avec le monde extérieur d'autre part, notamment *via* sa confrontation aux tourments de l'histoire. Le roman symbolique n'invente pas ces rapprochements, mais les actualise et les fait vivre à sa manière.

Cette difficulté à saisir le symbole comme notion s'ajoute à celles qui accompagnent la volonté de saisir le roman comme forme, et le contemporain comme période historique. Aussi entrecroiserons-nous, pour plus de clarté, tous les fils de cette étude que nous avons mentionnés en trois grands ensembles. Nous inscrirons d'abord le roman symbolique dans l'histoire des rapports entre la littérature et la représentation, avec ses variations récentes, ce qui permettra de compléter la présentation des œuvres du corpus que nous continuerons à situer plus précisément dans cette perspective. Puis nous confronterons le roman aux implications philosophiques qu'il recèle, en l'abordant comme un roman métaphysique qui mobilise les fonctions du symbole, à savoir unir et montrer, pour proposer une vision singulière du monde. Enfin, nous évaluerons dans une troisième partie les conséquences poétiques de la présence dans les œuvres de cette dimension symbolique, avec une écriture prise entre son propre dépassement et l'inadéquation à laquelle elle se mesure.

PREMIÈRE PARTIE

LE ROMAN ET LA REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE

INTRODUCTION

Proposer le titre de roman symbolique pour rapprocher les trois écrivains dont nous allons étudier les œuvres conduit à manipuler des termes aux implications tout à la fois évocatrices et piégées, quand il s'agit de littérature. Une telle notion se révèle faussement évidente dans la mesure où elle pourrait autant conduire à une extension infinie (toute œuvre de langage serait symbolique par nature), qui diluerait la singularité des auteurs, ou évoquer des modèles connus et éprouvés mais peu revitalisés dans la littérature contemporaine (le roman allégorique, à l'exemple du *Roman de la rose*). Relevant d'une démarche en réalité toute différente dans ses intentions comme dans sa mise en œuvre, ils ne peuvent dès lors être considérés comme l'influence déterminante du roman symbolique.

Celui-ci ne saurait être confondu non plus avec le roman symboliste, en référence au mouvement littéraire de la fin du XIXe siècle qui, compte tenu de « l'esthétique antiromanesque¹ » sur lequel il se fonde, n'a donné lieu qu'à peu de réalisations (on peut citer les exemples de *Sixtine*, par Rémy de Gourmont, ou *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach, voire, avec précaution, le cas limite que constitue *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans). La fermeture au monde extérieur et la ténuité extrême de l'intrigue dans ces romans diffère en profondeur de l'investissement du récit par Henry Bauchau, Sylvie Germain et Philippe Le Guillou et des modalités de figuration du monde réel qui sont attestées dans leurs livres. C'est pourquoi, pour approfondir la définition de ce que nous appelons roman symbolique, nous allons situer ces œuvres au croisement de deux axes : d'une part leur traitement de la réalité référentielle, symbolique en ce qu'elle articule prise en considération et recomposition parfois décalée, et d'autre part leur rapport singulier à la narration, à son pouvoir de configuration, et au déploiement qu'elle permet. Ainsi pourrons-nous poursuivre la présentation du corpus tout en le situant dans l'histoire contemporaine du roman et en l'insérant, entre filiation et écarts, dans l'histoire plus large de la représentation par la littérature et des questions qu'elle soulève.

¹ Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, collection « Lettres Sup. », 2011, p. 139.

Chapitre I - Situation dans le roman contemporain : le rapport à la modernité littéraire

1. Mise en question et persistance du récit et du romanesque

Les débats qui sous-tendent l'histoire du roman français au long du vingtième siècle embrassent plusieurs notions primordiales. Au nom d'options esthétiques et de positions philosophiques variées, l'illusion romanesque et la fabrication de celle-ci se sont trouvées remises en cause, mais aussi la notion même de récit et ses composantes, notamment le personnage, ou encore la fiction, interrogeant par conséquent le rapport de l'écriture à la réalité et à l'imaginaire... En somme, ce sont les fondements mêmes de l'acte littéraire du romancier qui ont été sondés, et ébranlés. Par-delà toute ambition d'évaluation qui serait quantitative (quelle évolution du lectorat ?) ou qui se voudrait qualitative (voit-on émerger des chefs d'œuvre dignes de ceux du passé ?), ce qui ne serait pas particulièrement nouveau, le vingtième siècle, surtout dans sa deuxième partie, s'est en revanche singularisé par une production théorique et analytique qui, en prenant le roman et son écriture pour objet, semble avoir porté plus loin et plus radicalement que jamais la contestation de ses procédés et de ses sortilèges. Si l'on peut donc à raison considérer avec une certaine distance les constats de « crise du roman » et de « mort du roman », en arguant qu'une crise qui serait permanente ne mérite peut-être plus ce nom et que si le roman est mort, ce n'est ni la première ni la dernière fois que cela lui arrive, il convient aussi, pour ne pas écraser la particularité de l'époque et de la « césure » qu'elle a provoquée dans « l'histoire du récit² », de souligner ce que ces remises en cause dans l'histoire récente ont pu avoir de singulier. Que la critique ait pu porter sur l'acte même de raconter et sur la possibilité pour le roman de se saisir de la réalité et de procéder à une représentation qui permet de fabriquer l'illusion romanesque, c'est en effet ce qui donne son caractère inédit à la rupture en question, que le Nouveau roman incarne naturellement de manière emblématique.

La remise en cause du « roman ancien » que suppose l'émergence même du concept de « Nouveau roman » touche de fait ce qui semblait en être le cœur, à savoir l'art de conter et de raconter. Ainsi Alain Robbe-Grillet présente-t-il dans *Pour un Nouveau Roman* le

² Nous faisons ici référence au sous-titre de l'ouvrage de Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman*, « Une césure dans l'histoire du récit », Paris, Nathan, collection Nathan Université, 2001.

récit comme un « système mort », survolant l'histoire de la littérature récente pour y constater que les « exigences de l'anecdote » y sont toujours moins contraignantes, avant de conclure cette partie de son raisonnement sur ces deux courtes phrases : « Il s'agit désormais d'autre chose. Raconter est devenu proprement impossible³ ». Il ajoute encore, par ailleurs, pour introduire son propos sur l'engagement, que « raconter pour distraire est futile et que raconter pour faire croire est devenu suspect⁴ », employant là un vocabulaire congruent avec la notion même de soupçon développée par ailleurs par Nathalie Sarraute⁵. Si l'ensemble du raisonnement d'Alain Robbe-Grillet est plus nuancé que ce que l'on peut croire si l'on se limite à ces quelques formules et aux titres choisis pour certaines sections de ce recueil de textes, il convient toutefois de souligner que la seule idée de « notions périmées », étiquette sous laquelle l'auteur regroupe le personnage, l'histoire, l'engagement et la question du rapport entre la forme et le contenu, vise à donner un caractère irrévocable à l'évolution de l'art romanesque, conduisant nécessairement tout écrivain qui entendrait renouveler ces notions et les employer dans son travail, à se poser en s'opposant à lui.

La réflexion autour de l'évolution du roman, posée en termes de nouveauté et de péremption, conduit donc avec le recul du temps à considérer que « la tournure d'esprit théoricienne et doctrinale de certains des écrivains qui comptaient parmi les initiateurs de cette recherche » tendait « à la transformer en un combat⁶ » :

Le nom même de Nouveau Roman sous lequel ils avaient regroupé ses formes diverses n'avait pas été sans y contribuer. L'article défini et l'emploi du singulier fédéraient des réalisations convergentes, mais distinctes, en une seule force prête à être opposée à une autre. L'adjectif « nouveau » désignait a contrario l'adversaire. Les arguments avancés pour justifier la recherche de formes nouvelles valaient eux-mêmes condamnation des anciennes [...]. [Le récit ancien] n'était plus seulement ancien, mais rétrograde, pour ne pas dire réactionnaire, signe d'un refus de voir le monde tel qu'il était devenu. L'interdit n'avait pas été sans peser sur de jeunes romanciers qui étaient mis dans l'alternative de paraître n'être pas de leur temps, ou de se lancer dans des recherches pour lesquelles ils n'avaient pas nécessairement de goût⁷.

Si l'auteur ne donne pas d'exemples de jeunes romanciers ainsi frappés par cet interdit, et ne précise pas comment la présence de ces éventuels tabous a pu se traduire dans leur écriture, le fait est que l'horizon téléologique du concept de Nouveau roman et l'application

³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, « essais sur le roman », Paris, Gallimard, [1956], réédition dans la collection Folio essais, n° 76, 1987.

⁶ Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 2006, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 29-30.

d'une grille de lecture structurée par l'opposition entre progrès et réaction a eu des conséquences sur l'approche de l'histoire littéraire. Tout d'abord, la quête de nouveauté peut apparaître comme une impasse, à laquelle conduisent non seulement la rupture avec les formes anciennes, perçue comme une injonction, mais aussi l'ensemble des pratiques d'écriture d'avant-garde :

De tels livres confinent à l'illisibilité et n'atteignent plus le public. L'idéologie du « nouveau » pousse à la surenchère et finit par ne plus proposer d'autre légitimation que son aspect innovant, indépendamment même de ce qu'il peut avoir à dire. Toute esthétique qui se déclare d'« avant-garde » pose la nécessité d'une rupture avec les « formes anciennes ». En finir avec ces surenchères suppose de rompre avec une telle pratique. C'est l'événement majeur des deux dernières décennies du siècle⁸.

La deuxième conséquence d'une telle approche du récit par une sorte de théorie de l'évolution se perçoit dans un mouvement pendulaire de la pensée, conduisant vers l'idée de divers « retours » qui se seraient manifestés dans le roman français à partir des années 1980 :

Passé le temps des ruptures, on a pu parler de celui des retours pour caractériser les inflexions dominantes des écritures littéraires actuelles : retour au réel [...], retour au sujet, compris à la fois comme le développement d'une histoire et la composition d'une individualité ; retour à la fiction [...] ; retour au récit, conçu comme mode de composition linéaire à dominante chronologique⁹.

Or, si la notion de retour permet à la critique universitaire de rendre compte avec justesse d'un changement d'ère, dans l'histoire littéraire récente, et de prendre la mesure de certains phénomènes comme le réinvestissement du récit, elle doit elle-même être nuancée :

La notion de retour au réel, au récit et au sujet initiée par Kibédi Varga en 1990 dans un article bref de la revue *Littérature* pour désigner les lendemains littéraires de l'ère du soupçon s'est ainsi imposée avant d'être nuancée – la catégorie du « retour » étant vectrice d'ambiguïtés – et de susciter l'idée plus affinée d'une refondation critique des protocoles de fiction, des modes de narrations et des approches existentielles qui fait à ce jour autorité¹⁰.

⁸ Dominique Viart, *Le Roman français au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, collection « Lettres Sup. », 2011, p. 149-150. La surenchère qui sous-tend l'idée de nouveauté conduit le nouveau lui-même à une forme de péremption, comme semble l'indiquer cette affirmation de Tiphaine Samoyault : « Il n'est déjà plus de notre temps de dénoncer les "mythes périmés" du personnage, de la chronologie et de l'histoire comme le faisaient Nathalie Sarraute ou Alain Robbe-Grillet » (Tiphaine Samoyault, « Un réalisme lyrique est-il possible ? », in *Le Roman français aujourd'hui*, « transformations, perceptions, mythologies », sous la direction de Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, Paris, Prétéxte éditeur, 2004, p. 84.

⁹ Bruno Blanckeman, chapitre « La littérature française au début du XXIe siècle : tendances en cours », in *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, « Tome II – après 1940 », sous la direction de Michèle Touret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 443.

¹⁰ Bruno Blanckeman, « Pour une histoire littéraire à chaud », *Revue d'histoire littéraire de la France*, « L'histoire littéraire face à la création contemporaine », Paris, Presses Universitaires de France, 113e année, n°3, septembre 2013, p. 563.

En effet, la volonté de se démarquer de la logique de rupture et de certaines des pratiques d'écriture en lesquelles elle se décline doit être distinguée précisément d'une démarche littéralement « réactionnaire », qui se résumerait à un retour sans discernement aux formes d'antan. Dominique Viart écrit ainsi :

Il n'y a [...] aucun retour à la tradition, aucun repli formel, dans la littérature de notre temps. Et si, pour présenter les caractéristiques de la période, on recourt parfois à des formules telles que « retour du sujet » ou « retour du récit », ces expressions n'offrent qu'une vision tronquée de ce qui est véritablement en question. [...] les écrivains n'en reviennent pas aux formes littéraires traditionnelles. Plus juste est de considérer qu'effectivement *sujet* et *récit* (mais aussi *réel*, *Histoire*, *engagement critique*, *lyrisme*...) font retour sur la scène culturelle, mais sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses¹¹.

Les « retours », évoqués peut-être aussi par commodité, ne se résument pas à un mouvement vers l'amont, consistant en une simple réutilisation des recettes anciennes ; nous préférons donc à notre tour les termes de « refondation », de « réinvestissement » ou de « renouvellement ». Nous reviendrons ultérieurement sur les modalités de cette présence sous forme de questions des notions mentionnées par Dominique Viart.

Si l'idée de « retour » appelle des nuances, c'est aussi parce qu'elle se présente comme un rejeton paradoxal de l'hypothèse d'un cheminement téléologique de la littérature, sous-tendu par un mouvement conduisant nécessairement, selon certains théoriciens, vers l'intransitivité de l'écriture, et l'effacement à travers le temps du récit et de ses composantes, hypothèse face à laquelle les retours seraient une réponse d'autres théoriciens ou praticiens qui se poseraient dès lors en s'opposant aux premiers. Or, cette vision du retour est théoriquement coûteuse, car elle risque de mener la critique vers plusieurs écueils. Le premier consisterait en une appréhension de l'époque où s'épanouissaient le Nouveau roman et la théorie littéraire comme une parenthèse désormais refermée : après un temps d'asphyxie, les fenêtres auraient été rouvertes et permettraient enfin de respirer... Et cela peut conduire par conséquent à ne pas voir qu'une littérature expérimentale existe toujours. Dominique Viart précise ainsi que la rupture marquée lors des années 1980 n'est pas, elle non plus, un « mouvement [...] universel » (ainsi certains romanciers persistent-ils dans des voies expérimentales), et « n'est pas uniforme car l'intensité des remises en question de la "modernité" narrative diffère d'une œuvre à

¹¹ Dominique Viart, « Introduction » à *La Littérature française au présent*, avec Bruno Vercier et la collaboration de Franck Évrard, « Héritage, modernité, mutations », Paris, Éditions Bordas, 2008 (pour la deuxième édition augmentée), p. 19-20.

l'autre¹² ». Mais ce sont surtout les apports de cette période de l'histoire littéraire et de son influence sur la littérature contemporaine en général, au-delà des seuls auteurs « expérimentaux » qui entendent poursuivre l'opération de rupture alors entamée, qui risqueraient aussi d'être minorés. Enfin, une telle approche conduirait à tronçonner en diverses périodes l'histoire littéraire du vingtième siècle, ce qui aurait aussi pour conséquence d'oublier que pendant la période même où le soupçon et ces césures étaient théorisés, et sans attendre les prétendus « retours » des années 1980, des œuvres ont continué à voir le jour, appuyées sur un caractère narratif et « romanesque » pleinement revendiqué. Or, nous allons voir que cette persistance n'est pas sans lien avec la notion de « roman symbolique ».

L'histoire récente du roman ne se ramène donc pas à une alternative entre rupture ou retour vers des formes anciennes, mais on y trouve de multiples actualisations d'un réinvestissement conscient, lucide, du récit et des composantes traditionnelles du roman, sans volonté pour autant de reproduire le « roman balzacien » ou toute autre forme du passé appréhendée comme un âge d'or du genre, un horizon indépassable, situé à la fois derrière et devant l'écrivain... En d'autres termes, un regard sur le roman contemporain et sur l'histoire récente du genre doit être ouvert à la perception d'une évolution qui ne brise pas la continuité organique de cette histoire, le figement dans le passé et la rupture avec lui étant finalement deux formes possibles de cette brisure.

2. Une modernité plurielle, ou les modernes modérés

À côté du soupçon et de la volonté de considérer comme périmés, entre autres, l'intrigue et l'agencement d'événements racontés en histoire, d'autres écrivains ont pu considérer que les ingrédients du roman traditionnel étaient indispensables, et ceci, en synchronie, donc avant que ne soit forgée l'hypothèse des « retours » que nous évoquions. C'est ce qui ressort, de façon emblématique, de ce qu'écrit Michel Tournier dans *Le Vent Paraquet*, lorsqu'il évoque ses débuts de romancier et le contexte dans lequel ils ont eu lieu. Son premier roman, rappelons-le, est publié en 1967 ; et ces phrases à propos de sa démarche d'entrée dans l'écriture romanesque semblent une réponse, à distance, aux

¹² Dominique Viart, *op. cit.*, [2011], p. 150.

prescriptions du soupçon en général, et aux « notions périmées » selon Robbe-Grillet en particulier :

Mais bien entendu il ne pouvait être question pour moi que de romans traditionnels [...]. J'entendais écrire comme Paul Bourget, René Bazin ou Delyly [...]. À peine ai-je revêtu mon beau costume d'académicien, je m'aperçois que nous avons perdu le personnage, la psychologie, l'intrigue, l'adultère, le crime, les paysages, le dénouement, tous les ingrédients obligés du roman traditionnel. Alors je dis non [...]. Non aux romanciers nés dans le sérail qui en profitent pour tenter de casser la baraque. Cette baraque, j'en ai besoin, moi ! Mon propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer au contraire dans une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que possible une matière ne possédant aucune de ces qualités¹³.

Réactivant par ricochet la distinction entre la forme et le contenu, incluse justement parmi les notions périmées de Robbe-Grillet, Michel Tournier exprime sa volonté de faire passer une matière par le truchement de l'écriture, qui ne peut dès lors être perçue comme intransitive et autoréférentielle. Il proclame donc son attachement à ce qui constitue le roman traditionnel ou classique, y compris dans sa composante psychologique et sa structure sous-tendue par une intrigue, et tendue vers un dénouement. Par son regard rétrospectif sur son entrée en littérature, en suivant la voie du roman, Michel Tournier souligne donc que l'histoire littéraire n'est pas monolithique. C'est aussi ce qui ressort par exemple de ces propos tenus par Jean Rouaud, dans un entretien avec Alain Schaffner, à propos de *Vie et destin* de Vassili Grossman. Même s'il ne s'agit pas naturellement d'un roman français, et même si le décalage entre l'écriture et la publication de ce roman compliquent la question du rapport entre l'œuvre et son époque, ces remarques du romancier participent toutefois à la même réflexion que la citation de Michel Tournier. Rouaud affirme en effet : « C'est un roman somptueux fait avec tous les procédés les plus classiques qui soient et au final vous avez le roman du XXe siècle. C'est donc terrible pour toute la théorie littéraire, c'est même terrifiant ! Pas une seconde il ne viendrait à l'esprit de quelqu'un de dire que *Les Gommés* de Robbe-Grillet, c'est le roman du XXe siècle¹⁴... »

Cette évocation de l'emploi des procédés classiques et des ingrédients du roman traditionnel rejoint de fait l'affirmation, par Alain Schaffner, de la persistance d'un « courant romanesque » du roman français (dont l'histoire selon lui resterait à écrire), à côté de ce que Henri Godard appelle pour sa part le « courant critique » du XXe siècle,

¹³ Michel Tournier, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, [1977], réédition Folio, 1979, p. 194-195.

¹⁴ Jean Rouaud, entretien avec Alain Schaffner, in *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, sous la direction de Wolfgang Asholt et Marc Dambre, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011, p. 63. Dans ce même entretien, Rouaud déclare, à propos de *L'imitation du bonheur*, avoir écrit « une histoire follement romanesque, qui est assurée comme étant vraie avec des témoignages bien précis, des textes, des références, etc. » (*ibid.*)

attaché à « démontrer que le roman peut se passer de la fiction, et même qu'il est, sans elle, plus près d'une part essentielle de sa vérité¹⁵ », courant construit contre le roman du XIXe siècle s'appuyant de son côté sur l'effet de fiction comme « condition première et sine qua non du roman¹⁶ ». Alain Schaffner cite ainsi les noms de Giono, Aragon, Cohen et Perec à l'appui de son affirmation¹⁷. Pour faire le lien entre la période récente de l'histoire littéraire qu'il évoque, et le roman contemporain, il importe selon lui d'opérer une dissociation entre la notion de modernité et le rejet du romanesque : « Sylvie Thorel-Cailleteau dans *La Tentation du livre sur rien*, fait de la modernité du roman un "deuil du romanesque". Ce qui était peut-être vrai à la fin du XIXe siècle ne l'est plus aujourd'hui [...] dans ce grand mouvement de retrouvailles avec la fiction qui caractérise les années 1980 [...]»¹⁸.

Par-delà la seule persistance de pratiques d'écriture, c'est une relégitimation du romanesque et de la fiction sur le terrain de la critique qui est en jeu, tandis que l'injonction adressée au nouveau, à l'actuel, de « rompre » avec l'ancien et le classique, est à son tour remise en cause, ce qui permet de ne pas rattacher ces différentes notions au passé ou à une littérature de divertissement qui s'opposerait à une littérature critique, intellectuellement reconnue, qui aurait l'apanage de la modernité.

Le roman dans la deuxième moitié du vingtième siècle s'incarne donc aussi par des réalisations d'écrivains qui, modernes tempérés, ne se rattachent pas à l'expérimentation, à la logique de rupture ni aux avant-gardes, mais ne cherchent pas non plus à en découdre avec le Nouveau roman et à revenir aux seules formes éprouvées. Ainsi le vingtième siècle littéraire, au nom même de cette forme de modération, peut-il être considéré comme un moment où une modernité plurielle permet de dépasser le clivage des ruptures et des retours, du progrès et de la réaction :

On ne saurait par ailleurs définir la modernité en ses seuls termes d'expérimentations, alors même qu'aux époques les plus triomphales des avant-gardes, des lignes de tempérance se sont maintenues : la littérature actuelle invite plutôt à identifier rétrospectivement à l'échelle du vingtième siècle des régimes de modernité parallèles. Que l'on pense par exemple aux œuvres d'une romancière comme Marguerite Yourcenar, d'un poète comme Philippe Jaccottet, d'un dramaturge comme Jacques Audibert¹⁹.

¹⁵ Henri Godard, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Alain Schaffner, « Le romanesque mode d'emploi », *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, sous la direction de Wolfgang Asholt et Marc Dambre, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸ *Ibid.*, p. 60. Prenant l'exemple de Jacques Roubaud, Alain Schaffner écrit qu'il était « [s]ommé de choisir entre le formalisme d'avant-garde – qui fait du romanesque l'ennemi à abattre – et une littérature commerciale dont la naïveté apparente obéit à des objectifs bien précis », et qu'il « choisit de ne pas choisir » (*ibid.*, p. 60).

¹⁹ Bruno Blanckeman, *op. cit.*, [2008], p. 443.

Or, c'est dans le cadre de cette vision de l'histoire récente du roman, structurée par l'existence de « modernités parallèles » dont aucune ne possède à elle seule le monopole de la notion de littérature, plutôt que par la dichotomie des ruptures et des retours, que peuvent émerger les œuvres des auteurs que nous étudions, ainsi que l'idée de roman symbolique. Cette perspective nous conduit d'abord, en effet, à situer très clairement les écrivains que nous considérons dans un vaste courant, dont nous avons vu qu'il pouvait être qualifié par exemple de « romanesque », qui englobe et dépasse dans un premier temps la notion de roman symbolique, mais qui délimite l'aire à laquelle on peut le rattacher. De fait, chacun des trois auteurs dont les œuvres composent notre corpus peut d'abord, de façon très générale, manifester son lien avec une certaine tradition du roman, où le récit et les personnages notamment sont pleinement investis. Des affinités apparaissent à travers l'expression des goûts de ces écrivains en tant que lecteurs, par les choix les plus évidents opérés dans l'écriture des romans publiés, ou encore les influences revendiquées. Dans son Journal, Henry Bauchau écrit ainsi, à la date du 4 avril 1960 : « Il faut que je lise les œuvres de ces nouveaux romanciers : Sarraute, Robbe-Grillet, Butor, Beckett. Il y a là pour moi un certain ennui, une attention exagérée portée à la technique du roman qui affaiblit les personnages et surtout le plaisir du récit²⁰ ». À propos de Nathalie Sarraute, Bauchau reprend le 8 mars 1962 : « Il y a une résistance en moi vis-à-vis des nouvelles formes du roman²¹ ». Au-delà du roman, lorsqu'il évoque son rapport à l'écriture plus particulièrement sous l'angle de son travail de poète, Bauchau clarifie sa situation par rapport aux avant-gardes dans *L'Écriture à l'écoute* :

Je pense parfois, ou j'espère, être de ceux avec qui la nature tente un premier pas mais pourtant je n'appartiens à aucune des avant-gardes qui ont dominé le monde artistique de notre époque. Il m'est arrivé de le regretter, mais je constate que j'écris dans les limites de constellations impérieuses. Si l'invention de la langue et des formes, si l'aventure du monde me passionnent, je ne puis écrire que ce qui s'est d'abord intériorisé en moi²².

Ces divers propos expriment une réticence en même temps qu'une ouverture d'esprit face aux innovations dans les formes, notamment romanesques ; ils permettent aussi de mesurer, par ricochet, l'importance que Bauchau confère aux personnages, au récit et au plaisir qu'il procure. En revanche, Henry Bauchau cite Jean Giono parmi les romanciers

²⁰ Henry Bauchau, *La Grande muraille*, « Journal de *La Déchirure* (1960-1965) », Arles, Actes Sud, collection Babel, 2005, p. 54.

²¹ *Ibid.*, p. 181.

²² Henry Bauchau, « La Circonstance éclatante », repris dans *L'Écriture à l'écoute*, essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde, Arles, Actes Sud, 2000, p. 29.

qui l'ont marqué : « Il me semble que c'est le seul romancier français qu'on puisse comparer à des écrivains de domaines très différents, où règne une part mythique comme chez Conrad, Kipling ou [...] Melville. Chez Giono, il y a une création de grands mythes et en même temps un sens de la nature²³ ». Sylvie Germain, quant à elle, citait en 1994, dans un entretien à la revue *L'École des Lettres*, ses références littéraires, parmi lesquelles on relève Dostoïevski, Kafka et, du côté des romanciers français, Georges Bernanos et également Jean Giono²⁴. L'écriture de tout un essai intitulé *Les Personnages*, publié en 2004, variations autour des réflexions et expériences de ce que vivent les romanciers quand « sans prononcer un mot, les personnages nous somment de fabuler²⁵ », indique à elle seule l'importance capitale pour elle du personnage, classé parmi les notions périmées de Robbe-Grillet et objet du soupçon de Sarraute, importance dont nous reverrons naturellement comment elle s'inscrit et se traduit dans l'œuvre romanesque elle-même. Cette adhésion au personnage est aussi exprimée par Henry Bauchau avec une référence à Balzac, qui était au centre de la mise en procès du roman traditionnel par le Nouveau roman : « Ce qui est intéressant, c'est de faire parler ses personnages. C'est la force de Balzac. De tous les grands romanciers²⁶ ».

Quant à Philippe Le Guillou, ses influences revendiquées parmi les romanciers du XXe siècle penchent aussi vers ceux qui ont acquiescé à l'emploi des procédés romanesques, même si cet attachement prenait des formes très diverses dans leurs œuvres : Julien Gracq²⁷ et André Malraux²⁸, à qui il a consacré des ouvrages, Henry de Montherlant, dont la figure hante le diptyque romanesque formé par *Après l'équinoxe*²⁹ et *La Consolation*³⁰, ou encore Jean Giono, Marguerite Yourcenar, et Michel Tournier, évoqués notamment dans le deuxième volume de l'essai *Déambulations*³¹ dans la section « Œuvres » ou dans celle intitulée « Bibliothèque élective ». En outre, Philippe Le Guillou

²³ Henry Bauchau, *Un arbre de mots*, entretien avec Indira De Bie, Bruxelles, éditions de Corlevour, 2007, p. 14.

²⁴ « Entretien avec Sylvie Germain », par Denise Le Dantec, *L'École des Lettres II*, 86e année, n°1, 15 septembre 1994, p. 58. Les mêmes noms sont cités par Sylvie Germain dans l'entretien qui conclut le n°39 de *Roman 20-50*, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* », études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, Juin 2005, p. 107.

²⁵ Sylvie Germain, *Les Personnages*, Paris, Gallimard, collection L'un et l'autre, 2004, p. 18.

²⁶ Henry Bauchau, *Un arbre de mots*, entretien avec Indira De Bie, *op. cit.*, p. 60.

²⁷ *Julien Gracq, Fragments d'un visage scriptural*, Paris, éditions de la Table ronde, 1991 ; *Le Déjeuner des bords de Loire*, Paris, Mercure de France, 2002 ; *Le dernier veilleur de Bretagne*, Paris, Mercure de France, 2009.

²⁸ *L'Inventeur de royaumes*, « Pour célébrer Malraux », Paris, Gallimard, 1996.

²⁹ *Après l'équinoxe*, Paris, Gallimard, 2005.

³⁰ *La Consolation*, Paris, Gallimard, 2006.

³¹ *Déambulations*, volume 2, Paris, Flammarion, département Pygmalion, 2006.

a mentionné, dans plusieurs de ses ouvrages, le rôle joué dans sa naissance à la littérature par les talents de conteurs de ses deux grand-pères³², qui ont contribué à former son goût pour le récit. On rejoint ainsi la notion de « spectralité » qui marque selon Lionel Ruffel la littérature au tournant du XXI^e siècle, lorsqu'il écrit qu'elle « fait de l'héritage avec transmission (à la différence de la modernité et de sa conjuration qui, elles, empêchaient [...] cette transmission) un préalable à tout affrontement de l'écriture et du monde³³ ». La dimension d'héritage relie la naissance de l'écriture à la lecture, ou à l'audition de récits, perçues comme des expériences existentielles qui façonnent l'être-au-monde en même temps qu'elles constituent les fondations de l'œuvre en construction. Ainsi Le Guillou évoque-t-il l'importance des auteurs, Proust, Gide ou Gracq, lus à l'âge des « embrasements ». La chaîne de transmission des œuvres n'apparaît pas dès lors comme un carcan dont il faudrait se libérer, mais comme une initiation qui concerne l'être dans sa profondeur, ce qui évoque cette phrase de Christine Jérusalem, à propos des écrivains de Minuit des années 80, qui assument un héritage littéraire ne relevant pas d'un rapport institutionnel mais qui, selon elle, « ne désignent pas des maîtres mais des pères³⁴ ».

À travers cette rapide mention des influences littéraires acceptées ou refusées, et ce qu'elles révèlent d'une prédilection pour le récit et les personnages, il apparaît donc que les auteurs que nous regroupons dans cette étude ont en commun le fait d'accepter de s'enter sur une histoire du roman perçue dans sa continuité. Lorsque nous évoquons pour définir notre corpus l'expression de « roman symbolique », il convient donc de souligner que le premier terme est évidemment en soi important : en effet, leur démarche les amène à s'inscrire tout à fait consciemment dans l'histoire du roman par-delà la « césure » du soupçon. Avec la question de la filiation et de la transmission qui transparait, en filigrane de leurs propos, on voit que ces écrivains se placent en marge de toute logique de rupture et de *tabula rasa*, y compris d'ailleurs par rapport aux écrivains du Nouveau roman. Leur entrée sur la scène littéraire ne se fait pas non plus avec une volonté polémique de se situer contre les auteurs de l'ère du soupçon, quand bien même leurs *préférences* de lecteurs les orientent vers des écrivains se saisissant du « romanesque » plutôt que vers ceux qui relèveraient du « courant critique ». C'est pourquoi, ainsi que nous le signalions plus haut,

³² Voir par exemple *Les Marées du Faou*, Paris, Gallimard, [2003], réédition Folio, p. 53-55.

³³ Lionel Ruffel, « Le temps des spectres », in *Le Roman français aujourd'hui*, « transformations, perceptions, mythologies », sous la direction de Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, *op. cit.*, p. 111.

³⁴ Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », in *Le Roman français aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 63.

ces romanciers ne peuvent pas être considérés comme représentatifs d'un mouvement de « retour au récit », puisqu'il n'y pas eu semble-t-il pour eux d'expérience de désaffection à l'égard de la pratique narrative, qui semble relever de l'évidence pour eux, et qu'ils n'ont manifestement pas eu à se positionner par rapport à cette question au moment de commencer à écrire. Lorsqu'ils évoquent leurs pratiques d'écriture, ils ne font pas mention d'un éventuel tabou que la mise en procès de la fiction et du personnage aurait constitué, et qu'il aurait été nécessaire de lever au préalable. L'influence du Nouveau roman ne se fait donc pas sentir sur la genèse de ces œuvres, fût-ce même en creux, par une volonté de le rejeter.

Les auteurs que nous étudions s'inscrivent donc dans une tendance du roman contemporain qui se saisit des richesses du romanesque, ce qui passe par la figuration de grands sujets, appuyée notamment sur le choix de personnages littéralement extraordinaires. Tandis que certains des romans du corpus sont construits autour de personnages qui relèvent d'une forme de banalité, mais qui sont en revanche, nous le reverrons, singularisés par leur parcours³⁵, certains romans sont en effet construits autour de personnages considérables. C'est le cas dans des romans où cette dimension éminente des personnages s'inscrit en mode majeur de par leur origine mythologique ou biblique, qui les nimbe d'une aura particulière grâce à ce qu'ils représentent par leur impact sur la culture et leur présence continue dans l'imaginaire à travers les siècles, avec l'épaisseur que leur confère l'intertextualité, voire leur lien avec une dimension sacrée. C'est le cas dans notre corpus d'Œdipe, de Jésus et de Tobie³⁶. Ils peuvent aussi être remarquables, en mode plus mineur, quand ils sont des créations fictives de leurs auteurs, mais parce qu'ils ont un statut royal, pontifical, ou artistique. C'est ce qu'on retrouve de façon particulièrement prégnante dans l'œuvre de Philippe Le Guillou. Ainsi *Le Dieu noir* fait-il d'un pape son personnage principal, tandis que *Les Sept noms du peintre* prend la forme de la biographie d'un artiste

³⁵ Nous renvoyons dans notre corpus à *L'Enfant bleu*, d'Henry Bauchau, même si le nom d'Orion choisi pour le personnage du jeune psychotique lui confère une dimension mythologique. Dans l'œuvre de Sylvie Germain, la veine marquée par une forme de banalité est représentée par *Éclats de sel*, *L'Inaperçu*, et *Tobie des marais* dans une certaine mesure, concernant le « milieu social » choisi comme cadre de cette transposition romanesque du livre biblique de Tobie. Hors corpus, on peut signaler aussi la veine différente du diptyque formé par *Après l'équinoxe* et *La Consolation*, qui se singularisent à cet égard dans l'ensemble des œuvres romanesques de Philippe Le Guillou, dans la mesure où Henry de Montherlant n'est présent dans ces romans qu'en filigrane.

³⁶ D'autres empruntent simplement certains de leurs traits à des personnages mythologiques ou merveilleux, à l'instar de *Shadow* qui évoque l'ogre des contes, ou de *Nuit-d'Or* qui n'est pas sans analogie avec des patriarches bibliques.

dont l'œuvre rencontre un écho important dans son époque, ce qui le conduit par exemple à rencontrer, dans un effet d'écho spéculaire, le pape Miltiade II qui était au centre du roman *Le Dieu noir*, ou encore le ministre de la culture de Charles de Gaulle, André Malraux... Quant à Luin Gor, personnage sur lequel est centré le roman à tonalité arthurienne qu'est *Livres des guerriers d'or*, il concentre en lui marginalité et caractère royal, en tant que fils de la Reine d'Irlande et en sa qualité de « roi des eaux, des vents, des rivages et des îles ». En dehors de notre corpus, nous pouvons signaler encore d'autres personnages tout aussi littéralement extraordinaires, à l'instar de l'Explorateur de *La Rumeur du soleil* ou encore du roi Jean III dans *Le Roi dort*. Les romans choisis s'emparent donc de grands sujets et figurent ce que nous pourrions appeler des « vies majuscules ». Une certaine forme d'ambition dans le choix des personnages figurés peut donc fonder la force de la représentation romanesque et, partant, sa valeur symbolique. En contrepoint, des personnages plus modestes nous amèneront à nous pencher sur les variations internes aux œuvres de ces auteurs, quant aux rapports à la signification tissés par cet ingrédient majeur du romanesque qu'est la composition des personnages.

L'attention portée aux noms des personnages et parfois à leur visage (rappelons que Sylvie Germain a consacré sa thèse de doctorat en philosophie à la question du visage³⁷, et intègre ce motif dans son œuvre romanesque) revêt une importance certaine dans le déploiement de plusieurs romans du corpus, comme *Les Sept noms du peintre* ou le diptyque regroupant *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*. L'onomastique se fait signifiante, à commencer par le nom des Péniel, dont l'épigraphe de *Nuit-d'Ambre* rappelle explicitement l'origine biblique : « *Jacob donna à cet endroit le nom de Péniel, "car, dit-il, j'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauve"* »³⁸. Ce nom patronymique est donc aussi toponymique, relié ainsi en profondeur à ce motif de la lutte de Jacob avec l'Ange sur l'importance duquel nous reviendrons. La référence à la Bible fait aussi de ce nom un symbole au sens où il tisse un lien entre des personnages représentés comme ancrés dans la terre et un univers spirituel, religieux, céleste. Dans ce diptyque, Sylvie Germain redouble par ailleurs le motif de la gémellité, caractéristique de la généalogie des Péniel, par des prénoms eux-mêmes souvent composés comme ceux de Théodore-Faustin, Honoré-Firmin, Herminie-Victoire, Victor-Flandrin, Violette-Honorine, Rose-Héloïse, Jean-Baptiste ou

³⁷ Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage. Transgression ; dé-création ; trans-figuration*, sous la direction de Daniel Charles, Thèse de doctorat du 3e cycle de Philosophie de l'Université de Paris X-Nanterre, 1982.

³⁸ Citation du Livre de la Genèse, en épigraphe à *Nuit-d'Ambre*, NA, 13.

Charles-Victor. Le premier de ces prénoms montre, par les implications différentes de ces composantes, ce que ces redoublements peuvent avoir de révélateur par rapport à une dualité profondément ancrée dans le personnage : entre Théodore, le « don de Dieu », et Faustin qui évoque le personnage maléfique de Faust et de son pacte diabolique, le déchirement du personnage semble déjà contenu dans ce prénom double et annonce une autre déchirure, celle de son visage frappé par un coup de sabre³⁹. *L'Inaperçu* propose une autre approche de cette potentielle dualité, avec les prénoms de Charles-Amédée et de Louise-Marie condensés en Charlam et Louma, tandis que Pierre Zébreuze occulte pour sa part la seconde partie de son prénom véritable, qui est Pierre-Éphrem. C'est parfois au personnage lui-même qu'est prêtée une réflexion sur son prénom, voire les lettres qui le composent, comme c'est le cas pour Marie dans *L'Inaperçu* : « Comme l'initiale de son prénom, M, se situe vers la moitié de l'alphabet, elle avait choisi les deux lettres extrêmes, A et Z, pour les noms de ses compagnes, celle en matière plastique et celle en aucune matière. "À nous trois, se disait-elle, nous formons un bataillon, mais le chef, c'est moi, au centre."⁴⁰ »

Les noms choisis par Henry Bauchau peuvent aussi engager tout un rapport au sens, quand il reprend bien entendu les personnages d'Œdipe et Antigone. Régis Lefort rappelle notamment le sens du nom d'Œdipe, qui « tient à la fois de *oïdos*, "pied enflé", et de *oïda*, "l'homme qui sait"⁴¹», ce qui renvoie à la blessure de sa petite enfance ainsi qu'à la problématique de sa clairvoyance. L'auteur propose aussi l'analyse d'autres noms de personnages secondaires, comme ceux des quatre femmes qui donnent à boire à Œdipe lorsqu'il mendie sur la route, et qui « symbolisent les quatre éléments de la tradition ancienne entrant dans la composition de tous les autres corps » : « Ilyssa (l'eau, du nom du

³⁹ Nous renvoyons à plusieurs articles pour une analyse détaillée des prénoms qui apparaissent dans l'univers de Sylvie Germain, et singulièrement dans le diptyque : Laurent Demanze, « Le diptyque effeuillé », in *Roman 20-50*, « Revue d'étude du roman du XX^e siècle », n° 39, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* », études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, juin 2005, p. 63-72 ; Édith Perry, « L'Enfance des noms », in *Cahiers Robinson*, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », n°20, sous la direction d'Évelyne Thoizet, Presses de l'Université d'Artois, octobre 2006, p. 121-130 ; Françoise Rullier-Theuret, « Les Péniel et la multiplication des noms », in *La Langue de Sylvie Germain : « en mouvement d'écriture »*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, collection « Langages », 2011, p. 65-82. Hors corpus, cette puissance significative des noms est une caractéristique de l'écriture de Sylvie Germain : on peut prolonger la réflexion sur Théodore-Faustin avec le personnage de Reinette dans *Jours de colère*, (Paris, Gallimard, 1989, réédition Folio, 1991), qui renvoie à la fois à l'image de la « Reine » céleste qu'est la Vierge Marie et, par le diminutif, à la pomme, soit à ce qui symbolise l'entrée du péché dans le monde ; le surnom de « Reinette-la-grasse » contribue à faire d'elle une concrétion de signification qui évoque la grâce et la chute, la lutte entre ces deux notions se poursuivant au-delà d'elle-même, à travers son abondante progéniture.

⁴⁰ I, 26

⁴¹ Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Éditions Champion, 2007, p. 222-223.

fleuve Ilyssos), Callia (la chaleur, le feu), Eolia (l'air) et Gaïa (la terre)⁴² ». On observe aussi dans son travail sur les noms la transformation des prénoms portés par les personnes réelles dont Bauchau s'inspire en une onomastique signifiante, quand il fait de Lionel, Orion, dans *L'Enfant bleu*, ou quand le personnage qui est la transposition romanesque de son épouse Laure est appelée Argile dans *Le Boulevard périphérique*. Entre mythologie et constellation d'une part⁴³, et confluence élémentaire de la terre et de l'eau d'autre part offrant une image qui concentre résistance et malléabilité, le choix est fait de nommer les personnages de façon à ce que l'imaginaire puisse être impliqué, au-delà des sonorités. De même, le prénom d'Erich Sebastian Berg dans *Les Sept noms du peintre* peut renvoyer à l'image iconique de saint Sébastien qui, entre son martyre religieux et la lecture homoérotique de certaines de ses représentations, condense en quelque sorte le mysticisme et le désir charnel qui caractérisent ce personnage, inspiré notamment par Francis Bacon.

Ces quelques exemples de noms ou de prénoms puissamment significatifs permettent d'inscrire les auteurs de notre corpus dans ce que nous pourrions nommer une « tradition cratylienne », prolongeant l'idée qui est au centre du *Cratyle* de Platon, selon laquelle « il existe une dénomination correcte naturellement adaptée à chacun des êtres⁴⁴ ». Une telle idée philosophique sur le langage est transposée en effet dans le roman quand le nom propre se présente comme « un lieu sémantique très riche, foyer de dispersion ou de regroupement du "sens" du personnage⁴⁵ ». Ils révèlent une vérité du personnage, ce qui permet de distinguer ces noms de la pratique plus directement réaliste, consistant à « représenter un personnage comme un individu particulier en le nommant exactement de la même manière que les individus particuliers sont nommés dans la vie courante⁴⁶ ». En privilégiant le sens du nom sur l'effet de réel, les auteurs s'inscrivent dans une démarche pour laquelle le nom a une valeur symbolique. Ils se démarquent en cela de nouveau de ces

⁴² *Ibid.*, p. 223.

⁴³ Sophie Lemaître rappelle que le tableau de Nicolas Poussin, *Paysage avec Orion aveugle* (1658), est une « référence probable » pour ce nom, la cécité associant de surcroît ce personnage à Œdipe. Sophie Lemaître, « L'artiste en recherche d'un monde dans *L'Enfant bleu* », in *Henry Bauchau – écrire pour habiter le monde*, sous la direction de Catherine Mayaux et Myriam Watthée-Delmotte, Saint-Denis, Université Paris 8, Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'Imaginaire du Texte », 2009, p. 226

⁴⁴ Platon, *Cratyle*, traduction de Catherine Dalimier, Paris, Flammarion, collection GF, n° 954, 1998, p. 67.

⁴⁵ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 135. Cité par Édith Perry, « L'enfance des noms », in *Cahiers Robinson*, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », n°20, sous la direction d'Évelyne Thoizet, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁶ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », in *Poétique*, n°16, novembre 1973 ; repris dans *Littérature et réalité*, recueil d'articles par Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, collection Points – Essais, n° 142, 1982, p. 23.

affirmations d'Alain Robbe-Grillet : « Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule [...]. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère [...]. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche⁴⁷ ». Ces éléments rattachés par Robbe-Grillet au passé, avec la question de l'hérédité et de la filiation, et renvoyés du côté des vieilleries balzaciennes devenues inutiles, sont donc parfois pleinement réinvestis dans la littérature au présent montrant que le nom est plus encore qu'un moyen d'imiter la réalité, mais devient un vecteur de sens.

3. De la modernité plurielle au roman symbolique

L'inscription de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe Le Guillou dans une lignée de romanciers qui adhèrent à la narration, voire de conteurs, nous amène à rencontrer la notion de roman symbolique, d'abord parce qu'elle est elle-même emblématique de la persistance du récit à l'époque du soupçon. À côté de romans rassemblés par un désir de rupture et d'innovation qui est leur dénominateur commun, il se trouve que les histoires « bellement contées » qui ont continué à paraître, et pas seulement, bien entendu, dans le cadre d'une littérature que l'on pourrait qualifier de commerciale, peuvent recevoir ce qualificatif de « symbolique » d'après Francine Dugast-Portes dans son étude sur le Nouveau roman : « Il ne faut pas oublier que, parallèlement aux textes étudiés, de vastes romans symboliques rencontraient l'adhésion du public sans se réduire à une reprise des formes anciennes – Michel Tournier, Jean-Marie G. Le Clézio⁴⁸... » L'auteure suggère même, et c'est là une forme de paradoxe, que « le Nouveau Roman croise d'autres constructions contemporaines – *Le Roi des Aulnes* de Tournier, les romans de Le Clézio, etc. », autour précisément de la « lecture symbolique » qu'on peut en donner en étudiant les « images génératrices » de ces textes : à travers la présence d'archétypes, de l'imagination matérielle, on observe de fait chez les nouveaux romanciers eux-mêmes une « forte présence de l'imaginaire », de nombreux « rappels de mythes », des « échos du diabolisme » ou autres « figures du forgeron, de l'alchimiste (et le Grand Œuvre) » : « Ceci

⁴⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸ Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman*, « Une césure dans l'histoire du récit », *op. cit.*, p. 9

créée d'ailleurs une modalité de lecture particulière, une tension entre les brouillages du sens et ce sens hérité insistant qui se constitue en symboles⁴⁹ ». En d'autres termes, l'hermétisme platonicien qui recourt aux images et aux mythes et qui infère une dynamique de lecture analogue à un déchiffrement de métaphores, exclu en surface par le travail de théorisation littéraire, poursuit son existence, fût-elle à un moment souterraine, au sein même des ouvrages dont les auteurs se démarquent le plus nettement de cette logique, selon leurs intentions affichées. Mais si elle est présente, de façon surprenante, chez les « nouveaux romanciers », la logique symbolique apparaît surtout dans la démarche d'autres écrivains qui ne constituent pas d'école ni de mouvement, ni même de courant identifiable comme tel, mais dont les œuvres singulières attestent d'un désir d'écriture romanesque recourant clairement aux images, aux symboles et aux mythes.

Du point de vue de l'histoire littéraire, nous constatons donc qu'une logique symbolique se présente comme le contrepoint emblématique de celle du soupçon, dans le fonctionnement interne des œuvres, à travers le paradoxe relevé par Francine Dugast-Portes de l'appel à une lecture symbolique possible des nouveaux romans, et surtout à l'externe. Nous retrouvons en effet Michel Tournier, dont nous avons lu la « réponse » indirecte à Robbe-Grillet, en compagnie de Le Clézio, du côté de « romans symboliques » dont l'apparition sur la scène littéraire fait écho à l'hypothèse de « régimes de modernité parallèles » proposée par Bruno Blanckeman. Or, le nom de Julien Gracq apparaît lui aussi comme un pont entre cette modernité tempérée, qui se démarque de la rupture du soupçon, et l'hypothèse à laquelle nous adhérons d'un récit symbolique.

Ainsi Ruth Amossy écrit-elle, dans *Parcours symboliques chez Julien Gracq*, à propos du roman *Le Rivage des Syrtes*, que celui-ci « s'inscrit dans le champ du récit symbolique. Il lui emprunte ses modèles et jusqu'à sa législation. Une prose ample et riche, tout en métaphores et en réminiscences culturelles, y instaure le règne de l'analogie⁵⁰ ». Précisant ce qu'il faut entendre selon elle par « symbole », l'auteure poursuit :

[L]'écriture symbolique se donne avant tout comme une transposition du littéral au figuré qui stipule un travail d'interprétation : symbolisme et herméneutique ont partie liée. Le récit symbolique se définit dès lors par la manière dont il se donne à lire, et les modalités au gré desquelles il provoque le

⁴⁹ *Ibid.*, p. 142. L'auteure cite à l'appui de son propos aussi bien *Dans le labyrinthe* que *La Route des Flandres* de Claude Simon ou *La Modification* de Michel Butor, ainsi que certaines hantises qui apparaissent chez Nathalie Sarraute, dans *Enfance*, ou encore, dans l'œuvre de Beckett, « les multiples images liées à l'avalement, à la succion, à l'oralité ou à l'analité, et la représentation emblématique de l'écriture autant que des rapports intersubjectifs » (*ibid.*, p. 142-143).

⁵⁰ Ruth Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq*, « Le Rivage des Syrtes », Paris, CDU et SEDES réunis, 1982, p. 5.

déchiffrement. Ainsi délimité, il inclut aussi bien la parabole évangélique et tels textes médiévaux, que les romans de Kafka et de Jünger, ou *La Peste* de Camus⁵¹.

Cela nous amène donc à cerner un peu plus précisément ce qui caractérise les œuvres qui composent notre corpus. Enracinées comme nous l'avons vu dans une vaste tradition du roman fondée sur le récit et le personnage, ces œuvres semblent en effet pouvoir être caractérisées, de façon plus fine, comme relevant en profondeur de cette logique symbolique, qui en appelle à un travail d'interprétation par la lecture, qui déclenche le déchiffrement. Et nous verrons qu'une écriture métaphorique et l'inscription de références culturelles, qui est aussi une conséquence de l'héritage littéraire assumé, jouent un rôle crucial à cet égard.

Ainsi, le renouvellement du récit et l'inscription dans une veine romanesque peuvent prendre dans la littérature contemporaine plusieurs formes qui, pour s'appuyer sur une logique narrative et sur la présence de personnages, n'en sont pas moins différentes dans le rapport qu'elles entretiennent à la réalité et à la formalisation de celle-ci. Bruno Blanckeman distingue en effet deux « modèles de fiction particulièrement dynamiques, l'un hérité de la tradition multiséculaire de la fable, l'autre de celle plus récente de la littérature réaliste⁵² ». Le second modèle se caractérise par l'adoption d'une logique figurative, visant à représenter la réalité, voire à l'intégrer de manière littéralement immédiate. Si l'on admet que le rapport à la réalité fait que l'écriture est transitive, nous y reviendrons, on pourrait alors parler, comme en grammaire, de modèle transitif direct. Les trois auteurs que nous étudions se situent dans une optique non pas frontalement opposée à celle-ci, puisque la perspective figurative, mimétique, référentielle n'est pas totalement absente de leurs œuvres, mais leur démarche apparaît suffisamment distincte de ce modèle pour qu'on puisse rattacher plutôt leurs œuvres à une seconde logique, celle de la « fiction-fable », ainsi définie par Bruno Blanckeman :

La fiction définie comme fable préexiste au roman en tant que genre. Théorisée depuis Aristote, de mythes en contes, d'allégories en paraboles, elle propose indépendamment de tout souci imitatif sa propre formalisation de la réalité. Par quelque support anecdotique (une histoire inventée), elle énonce des modèles intelligibles (une vérité qui fait système). Cette tradition a perdu le côté édifiant qui était sien aux âges classiques (contes et fables) [...]. Elle propose des médiations romanesques à une époque en recherche de sens⁵³.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14-15.

⁵² Bruno Blanckeman, *op. cit.* [2008], p. 444.

⁵³ *Ibid.*, p. 444-445.

Pour illustrer son propos, l'auteur fait également référence à Michel Tournier et Jean-Marie Gustave Le Clézio ; or, ces auteurs, rassemblés comme on l'a vu par Francine Dugast-Portes par l'idée de « romans symboliques », le sont de nouveau par elle dans une section intitulée « Continuités » de l'ouvrage *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, sous le terme cette fois-ci de « paraboles⁵⁴ ». Cette conjonction invite, non pas à conclure qu'une parfaite synonymie relie les termes de fable, de symboles ou de paraboles, mais à discerner à travers eux une même logique, en laquelle l'évocation du monde et de la réalité se mêle aux réminiscences culturelles et au recours à l'analogie pour tenter d'en dégager un sens. À côté d'une parole romanesque à visée mimétique, qui fait référence au monde, voire en propose une analyse, mais de manière plutôt littérale, une autre fait donc état d'une recherche de signification, notamment *via* un détour par un sens manifestement figuré. C'est pourquoi le terme de « symbolique » tel que l'a défini Ruth Amossy nous paraît pertinent pour agréger ces diverses caractéristiques qui définissent les romans que nous étudions.

Ce qui nous paraît définir le roman symbolique et constituer sa singularité dans le paysage de la littérature contemporaine, c'est donc, dans le cadre d'une mobilisation assumée des ressources du récit et du romanesque, une tension vers l'intelligibilité, qui passe notamment par l'appel à un travail d'interprétation. Il importe dès lors de se demander par quelles modalités cet appel est lancé au sein même des textes, et dans quelle mesure l'anecdote, qui constitue en quelque sorte le premier plan du récit, peut s'ouvrir en effet vers une intelligibilité qui en est l'horizon, voire la transcendance.

⁵⁴ Francine Dugast-Portes, « Les paraboles », Michel Tournier, J.-M.G. Le Clézio, Patrick Modiano, Chapitre « Continuités », in *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, « Tome II – après 1940 », sous la direction de Michèle Touret, *op. cit.*, p. 368-377.

Chapitre II - Le rapport à la réalité et à la représentation : le roman symbolique, entre figuration et transfiguration

1. La symbolisation de l'Histoire

La première manifestation de l'inscription dans une logique de fable réside dans un traitement de la réalité référentielle, pour en faire la matière du roman, qui participe de cette hypothèse d'un récit transitif indirect que nous avons évoquée. Notre corpus d'œuvres se situe bien en effet dans la perspective d'une littérature qui entend se redonner « des objets extérieurs à elle-même », en lien avec sa « vocation romanesque » : « Les écrivains qui se mettent à l'œuvre au tournant des années 1975-1984 souhaitent au contraire pouvoir à nouveau parler de l'Histoire, de l'homme dans le monde⁵⁵ ». Le récit est ici en effet transitif, doté d'un objet, avec l'ambition de s'adosser au monde réel, et donc éventuellement à l'Histoire. Ainsi les romans s'appuient-ils sur des personnages, les représentent, ainsi que les relations qui existent entre eux, et les inscrivent enfin dans un cadre historique situé qui permet à la fois un déploiement de la narration dans la durée et une référence à l'Histoire. Mais celle-ci ne se fait pas sous la forme d'une reconstitution à visée réaliste, ni semblable à celle à laquelle procéderait un roman historique. Tandis que la saisie de l'Histoire s'opère par exemple dans certaines œuvres « à rebours, comme une enquête menée depuis aujourd'hui⁵⁶ », ce qui est un premier moyen de l'aborder indirectement, une autre possibilité consiste en une pratique de l'Histoire conduisant à « transfigurer les événements par le détour de la légende ou de l'imaginaire⁵⁷ ». Il apparaît en effet que la figuration de l'Histoire, dans le cadre de certaines des œuvres de fiction que nous étudions, combine l'inscription de la référence avec un glissement vers un socle archaïque, suivant la pente d'une « dynamique légendaire⁵⁸ », permettant une ouverture vers une forme de dépassement de l'Histoire. La *figuration* de vies qui, dans leur déroulement chronologique, rencontrent les événements marquants d'une époque donnée,

⁵⁵ Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française*, « Romans et récits depuis 1980 », Paris, Armand Colin CNDP, 2013, p. 90. Les dates mentionnées correspondent parfaitement aux premières publications de Sylvie Germain et Philippe Le Guillou. Henry Bauchau, de par sa naissance en 1913, est naturellement en décalage avec cette fourchette chronologique. Mais les œuvres que nous avons choisies correspondent aux romans écrits par Bauchau à partir de cette période également, qui marque une étape importante concernant sa reconnaissance en tant que romancier.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Bruno Blanckeman, *op. cit.* [2008], p. 445.

ménage effectivement des échappées vers une sphère intemporelle qui d'une certaine manière la *transfigure*, déclenchant dans la lecture un mécanisme d'interprétation par des effets de fictionnalisation soulignés, partant de la réalité pour opérer des franchissements de seuils à l'égard du réalisme. Ainsi le roman devient-il le lieu où se dit une appréhension de l'Histoire aimantée par un sens vers lequel il apparaît que le récit tend, précisément parce qu'il marque un écart avec une volonté de représentation directe. L'opposition entre le concret et le sens, telle qu'elle est manifestement déplorée par Barthes, peut nous aider toutefois à penser cette distinction entre la figuration au premier degré de l'Histoire et la recherche en elle d'une intelligibilité :

La « représentation » pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible ; il suffit de rappeler que, dans l'idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au « concret » (dans ce que l'on demande rhétoriquement aux sciences humaines, à la littérature, aux conduites) est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier – et réciproquement. La résistance du « réel » [...] à la structure est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible ; mais ce même « réel » devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter « ce qui s'est réellement passé » : [...] le « réel concret » devient la justification suffisante du dire. L'histoire [...] est en fait le modèle de ces récits [...]⁵⁹.

Même si Barthes souhaite un dépassement de ces oppositions entre la représentation de ce qui a été et la recherche de sens, le fonctionnement qu'il décrit permet de fait de concevoir la différence entre l'approche de l'Histoire par un récit historique, à travers une démarche à rattacher au réalisme dans une acception large du terme, et une appréhension davantage informée par la tension vers une intelligibilité. Nous allons voir que si effectivement la représentation symbolique a pour ambition d'articuler la figuration de ce qui est et la tension vers une structure intelligible de dévoilement du sens, derrière les événements relatés, il n'en reste pas moins que cette distinction travaille les textes, dans la mesure où les moments où on s'éloigne du concret et de la représentation transparente de ce qui s'est « vraiment » passé fonctionnent comme des déclencheurs de l'interprétation, invitant à rechercher derrière cette sorte d'agrammaticalité⁶⁰, une autre manière de faire sens. Un

⁵⁹ Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 86-87.

⁶⁰ On peut penser en effet à l'analyse de Michael Riffaterre selon laquelle « l'illusion référentielle, en tant qu'illusion, est la modalité de perception » de la « signifiante » : « la grammaire des stéréotypes verbaux concernant les choses crée le fond sur lequel nous repérons l'agrammaticalité qui signale le passage de la mimésis à la sémiologie » (Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 118). Suivant la même logique, c'est parce qu'il y a une sorte de « fond » constitué par une référence à la réalité que peuvent être perçus des moments qui s'en détachent, où la représentation ne vise pas la pure fidélité et apparaît par conséquent comme l'expression (« sémiotique ») d'une volonté de faire sens plus

traitement symbolique de l'Histoire apparaît alors, suggérant que des forces sont en jeu au-delà, ou en-deçà, des événements historiques véritables inscrits dans la fiction. Un rapport à l'Histoire se noue alors, qui rappelle la séparation classique entre le vrai et le vraisemblable, et qui invite à lire dans certains de ces romans la « transposition du littéral au figuré qui stipule un travail d'interprétation » définissant, comme nous l'avons vu, l'écriture symbolique selon Ruth Amossy.

Nous proposons donc le terme de roman symbolique pour évoquer le recours à des dispositifs qui font entrer en résonance, à l'intérieur même du récit, le matériau narratif avec l'inscription explicite d'éléments qui créent un effet de sens. La structuration des romans, les personnages qu'ils représentent, les événements qui se déroulent, déployés au fil d'une chronologie plus ou moins linéaire, concourent à une circulation entre des plans qui appelle l'interprétation, comme si les récits avaient un contenu manifeste et un contenu latent. Mais il est entendu que le rapport entre ces ordres divers est fait d'entrelacement ; pas de succession temporelle (d'abord le réel, puis l'élévation vers le mythe, par exemple, ou l'inverse : d'abord le temps mythologique, puis l'entrée dans l'Histoire) ; pas non plus, sur le plan énonciatif, de séparation entre des péripéties et des moments qui en livreraient la clef, ce qui expliciterait le récit tout en annulant son contenu narratif. Ce qui est reproduit à un premier niveau est, *dans le même temps*, nimbé d'une résonance autre. On peut faire référence à la démarche de Marguerite Yourcenar ou de Michel Tournier, dans *Mémoires d'Hadrien* ou *Le Roi des Aulnes* : l'une évoque à travers un roman historique, déplacé par l'adoption d'une narration à la première personne, un cheminement intérieur. L'autre retrouve dans une période historique clairement identifiée, la Seconde Guerre mondiale, le mythe de l'ogre. Qu'il s'agisse de renvoyer vers l'intériorité ou vers l'extra-temporalité de la mythologie, l'Histoire s'en trouve transfigurée et devenue objet non de restitution exacte, mais d'une symbolisation, qui permet de faire sentir ces résonances. L'élaboration du dispositif romanesque est indissociable d'une telle production de sens qui procède de lui. C'est pourquoi nous allons mettre en avant les modalités de construction romanesque ainsi productrices de signification dans notre corpus.

L'inscription de l'Histoire dans les romans considérés atteste en effet du passage de

que de reproduire (de façon « mimétique ») la réalité.

sa figuration à sa transfiguration, suivant des modalités variées. C'est ce qu'on observe dans le diptyque formé par *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, de Sylvie Germain, particulièrement emblématique à cet égard. L'auteure y entrelace les destins des membres d'une même famille, les Péniel, sur sept générations marquées par leur traversée de l'histoire et de ses catastrophes sur plus d'un siècle, à travers notamment de multiples guerres (celle de 1870, les deux guerres mondiales, puis la guerre d'Algérie). Au cœur de cet arbre généalogique se trouve le personnage de Victor-Flandrin, dit Nuit-d'Or, dont la descendance est prolifique : dix-sept enfants naissent de lui, de six mères différentes. Sa longévité a pour conséquence la superposition presque parfaite des limites de son existence avec les bornes du diptyque, ce qui rapproche son existence de celle des patriarches bibliques atteignant un âge canonique. Ainsi Dominique Viart inscrit-il cet ensemble formé par les deux romans parmi les « fictions dynastiques » dont les personnages « fabuleux, démesurés » exploitent les ressources du romanesque sur le modèle des « récits de filiation », modèle qui « forme comme une colonne vertébrale du roman⁶¹ ». Le parti pris par l'auteure de construire une fiction marquée par la prolifération des personnages, et par la durée littéralement extraordinaire de l'existence de l'un d'entre eux notamment, peut donc déjà être interprété comme une volonté d'exploiter les ressources de la représentation afin de faire monde et de ne pas se situer dans une esthétique de la tranche de vie, en excédant les limites d'une vie individuelle, aussi bien par le nombre de destins évoqués que par la durée totale de l'ensemble⁶². Ce choix est à distinguer, au sein même de l'œuvre de Sylvie Germain, d'autres réalisations romanesques centrées sur le parcours d'un personnage principal, actualisant deux approches différentes et complémentaires dans l'univers du même écrivain : nous y reviendrons.

Mais surtout, ce qui caractérise ce réinvestissement de la saga familiale épousant le déroulement de l'Histoire et la succession de ses affres est que « toutes ces histoires particulières [...] sont ancrées dans les mythes et une intertextualité fabuleuse », de sorte que « ce monde romanesque sera traversé de mythes, de contes et de fables qui condensent une expérience de l'histoire d'avant l'histoire⁶³ ». La présence de l'Histoire va donc de pair

⁶¹ Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 101.

⁶² L'idée de grands sujets, qui peuvent jouer sur la taille des récits, jusqu'à même suggérer l'idée d'excès du roman (cf. Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, « essai », Paris, Maurice Nadeau, 1999), définit une tendance du roman contemporain qui se situe en contrepoint d'un tropisme contraire vers le récit bref, minimaliste. Ainsi Alain Schaffner évoque-t-il une « promesse d'extensibilité indéfinie, caractéristique du romanesque (roman picaresque ou roman-feuilleton) », qui participe selon lui du réinvestissement et de la réhabilitation du romanesque (Alain Schaffner, « Le romanesque mode d'emploi », *op. cit.*, p. 61.)

⁶³ Alain Goulet, « Des Érinées au sourire maternel dans *Le Livre des Nuits* », in *Roman 20-50*, « Revue

avec la suggestion de son dépassement. Cela passe d'abord par le fait que le récit ménage, au fil des générations, des rencontres entre les personnages fictifs, d'une part, et les événements de la grande Histoire d'autre part, en effaçant les références chronologiques précises. Le roman entre avec l'Histoire dans un rapport de symbolisation : il propose certes un ancrage, mais en érode les contours. L'absence de dates peut évoquer le traitement de la guerre dans *Le Rivage des Syrtes* : des éléments d'identification sont présents, mais ainsi le conflit représenté peut prendre une valeur exemplaire, loin de toute reconstitution.

La guerre de 1870, puis les deux guerres mondiales, sont reconnaissables⁶⁴ sans que les années ne soient directement mentionnées dans le texte. Par la suite, la guerre d'Algérie dans *Nuit-d'Ambre* est plus explicitement nommée, comme pour marquer un passage du temps mythique à l'Histoire. En revanche, le début de la guerre de 1870 est évoqué en des termes à connotation mythologique ou spirituelle :

Mais le diable n'avait que faire des âmes des enfants assoiffés d'aventures ; les hommes eux-mêmes venaient d'ouvrir leur sabbat en l'honneur des dieux sans visage et sans nom, pourvus par contre de bouches et de ventres intrépides. Les ventres de ces dieux sonnaient le creux, et dans leurs antres soudain se mirent à retentir les clameurs de la faim à force roulements de tambours et sonneries de clairons. Ainsi Théodore-Faustin fut-il invité à quitter son trop calme bateau pour se joindre à la table dressée par les empereurs⁶⁵.

Tandis que le contexte historique n'est présent que sur le mode de l'affleurement, c'est au premier plan la référence à un sabbat, et aux dieux qui ont faim, qui permet de désigner la guerre. Le nom des belligérants n'est par ailleurs pas directement donné, le plus souvent il est mentionné simplement comme « l'ennemi », ce qui peut par ricochet donner une résonance spirituelle à l'affrontement avec cet « adversaire ». De même les nazis sont-ils désignés par le nom collectif de « l'occupant » pour l'inscription dans le texte de la Seconde Guerre mondiale. En 1870, Théodore-Faustin n'apparaît pas comme prenant part à de véritables combats. En revanche, dans un passage où il perd « complètement la notion du temps », puis écoute un « silence fantastique » sur le champ de bataille, et bascule « dans un émerveillement et un bonheur si grands, si sauvages, qu'il se prit à rire, à rire à en perdre la raison », il est frappé par un uhlan, cavalier lancé au galop qui lui donne un

d'étude du roman du XX^e siècle », n° 39, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* », études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, juin 2005, p. 43-44.

⁶⁴ Cf. *LN*, 82. De façon générale les jalons temporels sont rares : cf. *LN*, 98, 117, 125.

⁶⁵ *LN*, 36.

coup de sabre par un geste du bras qui « sembla prodigieux tant il était long et courbe⁶⁶ » aux yeux de Théodore-Faustin. Ce mercenaire, par son apparition quasi fantastique qui évoque celle d'un centaure, et son acte violent qui défigure Péniel, représentent ainsi à eux seuls, de manière emblématique, cette guerre de 1870, non pas de façon directe, en suivant une tentative de reconstitution réaliste, mais de manière oblique qui restitue la mise en jeu, sur fond de « sourire vague » et de « néant de regard⁶⁷ », de forces sauvages. Le fait de guerre ainsi évoqué devient un événement à la limite du surnaturel, d'autant que ses conséquences participent également du passage à un registre fantastique. La « guerre du soldat Péniel » qui se termine au bout d'un mois s'installe en effet « au-dedans même du corps de sa victime », et à son retour Théodore-Faustin semble touché par une « terrible métamorphose⁶⁸ » : « Tout en lui avait changé, sa voix surtout [...]. Il parlait maintenant d'une voix criarde et syncopée [...] lançant ses débris de phrases à la tête de ses interlocuteurs comme autant de poignées de cailloux. Mais le plus terrible était son rire ; un rire mauvais qui le prenait sept fois par jour, secouant son corps à le distordre⁶⁹ ». Le chiffre sept et le rire, en écho de celui qui a pris le personnage juste avant d'être frappé, confèrent un caractère symbolique à ces manifestations d'une transformation qui se présente comme une intériorisation de la violence de la guerre dans le personnage, déchiré par une dualité intérieure, évoquée brièvement à partir de son prénom, que sa défiguration révèle : « La cicatrice qui zigzaguait en travers de sa face semblait correspondre à une blessure bien plus profonde qui avait dû trancher son être de bout en bout, et maintenant il était deux en un. D'un côté Théodore et de l'autre Faustin, sans plus de trait d'union, et un dialogue incessant confrontait ces deux morceaux⁷⁰ ». Quant au rire, il semble donc perpétuer l'effroi et l'émerveillement éprouvés auparavant sur le champ de bataille, renvoyant dans l'expression à la fois à la violence et au sentiment de l'absurdité auxquels conduit l'expérience de la guerre. Notons que cette métamorphose tourmente profondément la fille de Théodore-Faustin, Herminie-Victoire : elle s'articule en elle avec son imagination nourrie de contes pour finir par « la rendre incapable de départager le réel du

⁶⁶ *LN*, 40-41.

⁶⁷ *LN*, 41.

⁶⁸ *LN*, 48.

⁶⁹ *LN*, 42.

⁷⁰ *LN*, 48. Le nom du personnage est dès lors orthographié sans trait d'union, accentuant l'impression de fracture contenue dans les significations de ses composantes, comme nous l'avons souligné plus haut. C'est bien plus tard, lorsque son fils repense à lui, que le trait d'union réapparaît significativement (cf. *LN*, 171).

rêve le plus fantastique⁷¹ ».

Cette première guerre présente dans le roman s'y inscrit donc sous la forme d'un épisode à forte valeur de signification, et qui a des résonances surnaturelles de sorte que la réalité de la guerre n'est pas rendue directement, mais par un détour qui se prête à un décryptage. Le thème banalisé de la folie des hommes dans la guerre y est renouvelé, en apparaissant sous la forme d'un acte unique, emblématique, le coup du sabre du uhlan, qui montre comment cette violence guerrière s'imprègne en profondeur dans l'âme même de celui qui en est victime. L'irruption du conflit dans la vie paisible que les Pénier menaient au fil de l'eau et la scission qui se pratique dans l'intériorité de Théodore Faustin dépeignent ainsi les ravages de la guerre d'une autre manière que ne le ferait une approche véritablement historique. En revanche, le rapport de causalité qui relie le coup de sabre et la métamorphose intérieure de Théodore Faustin construit une intelligibilité derrière l'enchaînement des événements, rejoignant ce qu'écrit Paul Ricoeur quand il entend « faire porter tout le poids de l'intelligibilité sur la connexion en tant que telle établie entre des événements⁷² », suivant l'idée que « penser un lien de causalité, même entre des événements singuliers, c'est déjà universaliser⁷³ ». C'est ainsi que le fait unique auquel se résume la guerre de 1870 dans le roman et ses conséquences prennent ensemble une signification qui les dépasse, et qui revêt une portée générale. Or, cette relation entre un fait particulier et son sens éventuellement universel doit être établie par une interprétation de type symbolique. L'épisode du uhlan est donc particulièrement caractéristique d'une logique symbolique de représentation de l'Histoire, figuration transitive indirecte, qui agrège en elle la métonymie⁷⁴ (un fait de guerre, un soldat, pour figurer l'ensemble d'un conflit) et la métaphore (la brutalité de l'acte articulée à la sauvagerie de l'homme-cheval, le rire) pour inscrire une référence à l'Histoire qui, tout à la fois, remonte vers l'archaïque et

⁷¹ LN, 48.

⁷² Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 1. *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, [1983], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 227, 1991, p. 84.

⁷³ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁴ Rappelons que le réalisme est « défini linguistiquement par la priorité donnée à la *métonymie* ou à la *synecdoque* », par Jakobson, comme l'indique Philippe Hamon (« Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, Barthes et alii, Paris, Seuil, 1982, p. 121). « [C]'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle « réaliste », qui appartient à une période intermédiaire entre le déclin du romantisme et la naissance du symbolisme et qui s'oppose à l'un comme à l'autre. Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques » (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1. *Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minit, [1963], réédition 2003 dans la collection « Reprises », p. 62-63). Le roman symbolique ne s'oppose pas à cette approche en en prenant le contre-pied, mais elle la reprend et l'articule avec une approche métaphorique.

réclame l'interprétation du lecteur. Entre détour et condensation, ce passage évoque donc l'Histoire d'une manière qui rappelle ce qu'écrit Julien Gracq à propos d'Ernst Jünger, et notamment de son roman *Sur les falaises de marbre* :

Ce n'est pas une explication de notre époque. Son livre n'est pas non plus un livre à clé où on puisse [...] mettre des noms sur les figures inquiétantes ou imposantes qui se lèvent de ses pages. Avec plus de vérité, on pourrait l'appeler un ouvrage symbolique, et ce serait seulement à condition d'admettre que les symboles ne peuvent s'y lire qu'en énigme et à travers un miroir. Mais plutôt, pour essayer de serrer de plus près la singularité de ce livre, je serais tenté de penser ici à une science très ancienne, celle de l'héraldique : tout se passe en effet comme si, par un art transparent qui fait penser à celui du vitrail, par une puissante « érosion de tous les contours », Jünger était parvenu à cerner notre temps dans une figure douée à la fois de ce pouvoir de simplification impérieuse et de cette puissante aptitude à *représenter* électivement qui est celle des images d'un blason⁷⁵.

À son tour, la représentation de la guerre par Sylvie Germain, à travers l'exemple de celle de 1870, nous semble donc pouvoir être qualifiée de « symbolique » dans la mesure où elle passe par une figuration très expressive, et qui fait sens, sans pour autant se constituer en invitation à chercher une clef qui assure une sorte de traduction. L'effacement des déterminations réalistes fait que la représentation de la guerre s'opère donc par un choix de traits emblématiques qui l'expriment sans la copier.

La représentation de la Première Guerre mondiale, parce qu'elle s'inscrit dans la continuation de celle de 1870, révèle un autre aspect de la présence de l'Histoire dans le roman, à savoir sa capacité précisément à transcender les frontières entre les époques. Elle fait irruption dans le récit sans mention de date, une nouvelle fois, par l'évocation du tocsin, parti de Paris et « ricochant à travers tous les clochers de France en une interminable et majestueuse alarme⁷⁶ ». L'histoire et la dimension proprement militaire du conflit sont certes présentes, mais de manière très ponctuelle, par exemple à travers une phrase de Joffre et l'appel sur le front de « la classe 17⁷⁷ ». Mais là encore l'appréhension purement historique de la guerre est déjouée. En revanche, c'est une image poétique qui permet de signifier que le lieu de vie des Pénicel n'est pas hors de portée lorsque l'Histoire s'emballa : « Et le hameau de Terre-Noire se retrouva une fois encore arraché à son recoin d'oubli pour être promu au balcon de l'Histoire en flammes. De la Ferme-Haute, la nuit, on

⁷⁵ Julien Gracq, « Symbolique d'Ernst Jünger », texte radiodiffusé en 1959, repris in *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 977-978.

⁷⁶ *LN*, 139. La guerre avait été annoncée par une vision prophétique de Blanche, provoquant finalement sa mort (*LN*, 137-138)

⁷⁷ « Joffre avait proclamé : "La victoire est maintenant dans les jambes de l'infanterie !" », (*LN*, 144).

pouvait voir les grandes lueurs des brasiers rosir le ciel à l'horizon comme des fulgurances d'aubes trop tôt et trop vite levées⁷⁸ ». Aussi la guerre se présente-t-elle moins comme un événement dont il faudrait reconstituer le déroulement, et l'enchaînement des causes et des effets qui le détermine, que comme une trouée par laquelle peut apparaître un au-delà du temps. Ainsi, à l'échelle des personnages, il apparaît que le souvenir de Théodore Faustin revient, à l'occasion de ce nouvel affrontement, à l'esprit de son fils Victor-Flandrin, dont les propres enfants sont mobilisés. Or, ce réveil de la mémoire articulé à l'imagination reconduit le personnage vers le visage du uhlan. Les Allemands ne sont ainsi pas nommés directement, mais évoqués comme les descendants du uhlan qui devient de manière fantasmatique le père des hordes qui déferlent.

Il revoyait le visage de son père défiguré par le coup de sabre du uhlan, et la plaie sur sa tête battre le pouls de la folie. Il finit même par imaginer le visage du jeune cavalier aux fines moustaches blondes pointées vers le soleil, et son sourire écœurant de douce indifférence. Peut-être vivait-il encore, peut-être avait-il eu lui aussi des fils, qui à leur tour avaient engendré d'autres fils, tous armés du même sabre, de la même moustache et du même sourire, – et prêts à recommencer le geste de leur ancêtre. Contre ses propres fils. À lui.

[...] Assurément le uhlan avait dû engendrer de très nombreux fils et davantage encore de petits-fils car c'est en hordes que bientôt ils déferlèrent, franchissant déjà les frontières et menaçant cette fois-ci d'enserrer tout le pays dans l'étau d'un gigantesque Sedan⁷⁹.

La référence historique, faite par allusion, à la bataille de Sedan dont le nouveau conflit serait la répétition et l'amplification, figure ici de nouveau à l'arrière-plan : elle s'inscrit dans une vision avant tout symbolique de la guerre, décrite comme la perpétuation et la reprise d'un geste initial. Les personnages se trouvent donc entravés par la guerre qui tisse entre les générations un lien fait de violence. Ce rapport avec le passé apparaît dans le roman sous la forme d'une mémoire qui est mouvante, conduisant Victor-Flandrin, mutilé par son père pour qu'il ne puisse jamais connaître les affres de la guerre, à réévaluer le geste de son père au moment où, connaissant lui-même la paternité, il est confronté à cette situation que Théodore Faustin défiguré redoutait. Par ailleurs, le retour de son fils après la guerre, le seul rescapé des jumeaux Augustin et Mathurin, conduit de nouveau à une significative confluence des générations :

[...] Victor-Flandrin saisit le visage de son fils dans ses mains et l'y tint fermement [...] Dans l'œil gauche, dont la pupille d'or demeurait fixe et dilatée, une tache sombre affleurait [...]. Cette pupille béante était un miroir ardent qui enflammait, non pas ce qui venait s'y réfléchir, mais les images déjà gravées en creux dans son fond. [...] Et ces images étaient visages, Victor-Flandrin y distingua celui de ses fils et celui d'autres jeunes hommes encore qu'il ne connaissait pas. [...] Il aperçut même son

⁷⁸ LN, 142.

⁷⁹ LN, 141-142. Les deux parties de la citation sont séparées par un changement de chapitre.

propre reflet prendre figure pour la première fois depuis plus de vingt ans. Et, à la croisée de tous ces visages, il crut soudain reconnaître un autre visage encore, qu'il avait pourtant cru oublié. C'était celui de son père, Théodore-Faustin, avec sa bouche distordue par la blessure du sabre et par un accès de mauvais rire. [...] Il voulait crier « Non ! », chasser l'image, toutes les images, répudier le visage fou du père, mais il ne sut que répéter d'une voix suppliante : « Pardonne-moi !... pardonne-moi... pardonne... » Il ne savait même pas à qui, ni de quoi, il demandait ainsi pardon⁸⁰.

Dans ce passage, qui comporte un aspect fantastique, la guerre unit donc les visages de plusieurs générations d'hommes, reconduisant Nuit-d'Or vers la mémoire de son propre père, comme au début du conflit. Ainsi se diffuse, de manière obscure et *via* les liens de filiations, une culpabilité qui aboutit à une demande de pardon éprouvée précisément par celui-même qui ne s'est jamais trouvé au front. Notons que ce passage est la conclusion de la scène du retour du fils, d'abord aperçu en contrebas par son père qui est depuis longtemps en attente, situation qui évoque la parabole biblique du fils prodigue. Mais ici c'est significativement le père qui demande pardon. La guerre est donc moins évoquée par des récits de batailles que par des passages qui mettent à distance le réalisme pour signifier en revanche la transmission entre les hommes de la violence et de la culpabilité. Outre cette présence de tous ces visages dans l'œil du survivant de la guerre, la mort de l'autre des jumeaux de Victor-Flandrin⁸¹ peut être interprétée comme un écho lointain du coup de sabre reçu par son grand-père, Théodore-Faustin. Tandis que pour celui-ci s'était produit une irrémédiable déchirure aboutissant à une dualité intérieure, la scission se produit ici par la séparation des deux frères, surnommés les siamois pendant le conflit à cause de leur proximité. Or le survivant, à son retour, se présente comme un géant, comme s'il avait assimilé son frère défunt, ce qui serait à la source de cette transformation :

Il reparut par un après-midi d'hiver [...]. Victor-Flandrin [...] aperçut en contrebas la silhouette immense et voûtée d'un homme tenant un bâton à la main. Il n'avait jamais vu d'homme si grand dans la contrée. [...] Ce qu'il remarqua en premier ce furent les pieds de l'homme. Ils étaient énormes et ne portaient ni bottes ni sabots mais étaient empaquetés [...], ce qui donnait à la démarche du géant la lourdeur titubante d'un ours⁸².

À ce premier effet de métamorphose, écho de celle qui avait frappé son grand-père, s'ajoute pour ce personnage un trait qui signifie plus particulièrement le dédoublement : « les deux yeux de l'homme étaient dissemblables », il est doté d'un « regard double », « mi-diurne

⁸⁰ *LN*, 171-172. C'est ici que le prénom de Théodore-Faustin retrouve son trait d'union.

⁸¹ *LN*, 166-167.

⁸² *LN*, 169. On peut penser à l'interrogation exprimée par Alain Fleischer dans *Moi Sandor F.*, à propos d'un autre contexte de guerre : « Un être, en survivant à un autre, peut-il représenter la survie de cet autre ? » (cité par Dominique Viart, *op. cit.*, [2013], p. 124.

mi-nocturne, mi-vif mi-mort⁸³ ». Et lorsque sa sœur Mathilde lui demande lequel des deux il est, il répond qu'il ne le sait pas, parce qu'il « sentait bien qu'il ne pouvait se nommer, départageant ainsi le vivant et le mort, sans cesser d'exister du même coup. Il ne survivait qu'au prix de ce dédoublement intérieur⁸⁴ ». Se partageant ensuite entre Juliette et Hortense, qui furent les compagnes d'Augustin et Mathurin avant la guerre⁸⁵, celui que l'on nomme désormais Deux-Frères apprend les grossesses simultanées des deux femmes en se sentant « tout à la fois accablé et heureux ; tantôt la vie en lui reprenait force et espoir, tantôt la mort s'élançait et montait à l'aigu⁸⁶ ». Les drames de la guerre débouchent ainsi sur une profonde mise en question de l'identité ; les situations emblématiques de Théodore-Faustin et de Deux-Frères thématisent l'aliénation intérieure et ce que soulève le fait de survivre à l'autre, dans le cas rendu plus clairement encore manifeste *via* le motif de la jumeauté. Ce qui caractérise l'approche symbolique de ces événements historiques est donc d'abord une façon de les traiter non pas en tant que tels, comme le ferait un roman historique procédant à une reconstitution minutieuse, mais plutôt de manière à ce que leur évocation débouche sur une réflexion à portée éventuellement morale et philosophique, sur l'identité et la culpabilité notamment, conduisant ainsi le lecteur à établir un lien entre la matière narrative et un contenu intelligible – ce qui rejoint notre première définition du récit symbolique.

Nous voyons donc que l'irruption des périodes de guerre dans le roman produisait des bouleversements dans la construction des personnalités, qui se révèlent mouvantes, tout en assurant un lien entre les différents conflits et donc entre les générations successives de belligérants, ce qui participe à la fois d'une vision symbolique de la guerre comme répétition d'un acte initial, et du brouillage des identités quand par exemple la figure du père se retrouve dans les yeux du petit-fils... Or, cet aspect nous conduit aussi vers une autre façon de bousculer le déroulement linéaire du temps, et d'effacer les

⁸³ *LN*, 170.

⁸⁴ *LN*, 172.

⁸⁵ « Le survivant n'était pas le seul à vouloir taire le nom de celui qui était mort. Son refus trouvait écho chez Hortense et Juliette. Toutes deux vinrent le voir mais aucune ne reconnut l'homme qu'elles avaient tant aimé et attendu » (*LN*, 173). Ainsi, « [d]ans les bras de Juliette, il redevenait Augustin et trouvait la douceur du repos. Contre le corps d'Hortense il devenait Mathurin [...] » (*LN*, 173). Le choix des verbes, ajouté à d'autres indices disséminés dans le texte (cf. *LN*, 166, et 273 en écho à 114), permet d'identifier en Augustin le survivant et en Mathurin le défunt. Mais naturellement ce brouillage des identités n'est pas présent dans le récit pour être résolu à la façon d'une enquête : c'est ce qu'il engage comme réflexion sur l'identité qui importe et fait que la narration n'apporte pas de réponse explicite à cette question.

⁸⁶ *LN*, 176.

délimitations entre présent et passé afin de caractériser l'appréhension symbolique de l'événement historique.

De manière tout d'abord anecdotique, un fait lié à la guerre et aux exigences de l'occupant, à savoir une profanation de sépultures, provoque un événement par lequel les époques s'entrechoquent. Le vieux Valcourt, maître de la Ferme-Haute avant Victor-Flandrin, et père de sa première épouse, qui était mort au cri de « Vive l'Empereur⁸⁷ » plusieurs décennies après la guerre de 1870, est ainsi symboliquement atteint par le nouveau conflit : « Il en fut ainsi au cimetière de Montleroy et tant la tombe des Valcourt que celle des Davranches furent ouvertes et fouillées. "Vive-l'Empereur" fut même contraint de déposer une fois de plus les armes, – on lui vola son vieux fusil rouillé et on lui arracha les boutons de son uniforme⁸⁸ ». Cet élément du récit conduit à percevoir des échos entre les différentes guerres : non seulement chacune peut être la répercussion de la précédente, mais il est possible aussi que la guerre présente agisse encore sur un passé qui, dès lors, n'apparaît pas entièrement figé ou révolu.

Plus encore qu'un événement analysé comme tel, la guerre apparaît donc comme ce qui favorise l'irruption d'un au-delà du temps dans le déroulement de la vie des hommes. Tandis que Théodore-Faustin « vivait dans une alarme constante, ne différenciant même plus le jour de la nuit tant les feux, le sang et les cris [...] transformaient l'espace, le temps, le ciel et la terre en un énorme borbier⁸⁹ », l'indistinction marque aussi le rapport au temps vécu par les combattants deux générations plus tard :

Mais le temps tout d'un coup s'emballait, les jours et les nuits se désheuraient, sonnait à tout moment et grand fracas des heures hautement fantaisistes, sinon fantasques. C'était en fait sempiternellement la même heure, – la même impossible dernière heure, qui n'en finissait pas de congédier hors de la vie des cents de soldats tout juste arrivés à l'âge d'homme⁹⁰.

La mort donnée aux individus introduit la catégorie de « l'impossible » dans l'événement qui survient, et cette trouée bouleverse en profondeur le déroulement du temps. De façon significative, il est ainsi fait référence à des phénomènes cycliques pour scander les étapes du déroulement de la guerre. À la place des années ou des mois dont il n'est pas fait mention, et qui seraient indispensables dans le cas d'une évocation plus directement historique, il est question de « grands orages comme il en survient toujours par les fortes

⁸⁷ *LN*, 84-85, et 82.

⁸⁸ *LN*, 159.

⁸⁹ *LN*, 39.

⁹⁰ *LN*, 142-143.

chaleurs d'août⁹¹ » pour la guerre dans laquelle Théodore-Faustin est impliqué. Ses petits-enfants, Augustin et Mathurin, partent pour leur part, quand ils sont mobilisés, « à la tombée d'une nuit d'automne⁹² ». La succession des saisons marque les étapes de leur vie au front, par exemple quand il est écrit qu'un de leurs camarades « se laissa tuer pour un rayon de soleil⁹³ » :

L'hiver avait été si long, si rude, que lorsque le printemps amorça une faible percée Ange ne put s'empêcher de pointer le bout de son nez en l'air, risquant une tête d'enfant ravi au-dessus du muret de sacs de sable derrière lequel il s'abritait. « Sentez donc ça, les gars, c'est le printemps ! » s'exclama-t-il en dressant son visage vers le ciel bleuissant. Mais une grenade doubla de vitesse le timide rayon de soleil et emporta la tête du soldat Luggieri dont le sourire allègre éclata en bouillie. Le printemps ne se découragea pas pour autant⁹⁴ [...].

Le traitement de la guerre dans *Le Livre des Nuits* se caractérise donc par l'effacement de la référence historique, à laquelle se substituent les ouvertures vers d'autres dimensions du temps, qu'il s'agisse des repères donnés par le cycle naturel ou de l'inscription dans le récit de moments épiphaniques, où un personnage peut éprouver qu'il est relié à une mémoire qui vient de plus loin que la sienne. Ainsi semblent transcendées les séparations entre les générations. La guerre n'est donc pas abordée sous un angle réaliste, ni par l'analyse de ses résonances historiques ou géopolitiques, mais elle permet de représenter les liens occultes qui peuvent unir les hommes ayant vécu dans des époques différentes et ainsi faire signe, par-delà l'histoire d'un siècle dont on se ressaisit, vers le temps long de l'histoire de l'humanité en général. C'est pourquoi le motif de la guerre apparaît tout particulièrement fondé à renvoyer vers ce qui relève de l'ordre de l'idée : le récit, justement parce qu'il met à distance la reconstitution historique pure, produit en revanche des effets de sens qui mènent vers une interprétation des événements mettant en question leur signification, ou leur absence de signification, ce qui participe en l'espèce

⁹¹ *LN*, 39.

⁹² *LN*, 146.

⁹³ *LN*, 159.

⁹⁴ *LN*, 159-160. La mort de l'un des jumeaux Péniel se produit par ailleurs, comme leur départ à la guerre, en automne (*LN*, 166). Un autre phénomène naturel et cyclique marque l'entrée en guerre des deux frères, la marée. Tandis qu'ils se trouvent au bord de la mer avant de rejoindre leur armée, ils restent significativement assis face à la mer pendant une durée qui peut prendre elle aussi une valeur symbolique : « Et maintenant ils étaient là, saufs et inséparés, assis face à la mer qui reculait devant eux comme pour mieux leur ouvrir à nouveau l'espace et l'espérance [...]. La mer monta et descendit encore sept fois avant qu'ils ne s'embarquent » (*LN*, 148). On peut penser aussi au rapport au temps qui marque de façon générale le parcours de Victor-Flandrin : « Les saisons cependant continuaient leur cours [...]. Elles passaient sans souci des désirs, blessures et lubies des humains. Victor-Flandrin suivait ce cours tenace et continu que traçait le temps dans la terre et il marchait d'un pas égal selon ce rythme » (*LN*, 197).

d'une même recherche d'intelligibilité dans l'histoire.

Outre l'altération de ceux qui reviennent du front, l'irruption de la déraison en temps de guerre nourrit cette démarche de tension vers une réflexion qui transparait à l'horizon de la narration. Elle se produit dans une scène qui fait partie du journal tenu par Augustin, écrit dans le but de faire partager notamment à Juliette ce qu'il vit, et dont les passages alternent avec d'autres pris en charge par la voix narratrice dans le chapitre qui se déroule pendant la Première Guerre mondiale :

C'est vraiment trop de douleur. L'autre jour, un de ces Noirs est devenu fou. Cinq de ses camarades projetés en l'air par un obus sont venus s'écraser autour de lui, en morceaux. Alors il s'est assis au milieu de ces débris de corps et il s'est mis à chanter. [...] Puis il s'est déshabillé. Il a jeté son fusil, son casque, a arraché ses vêtements. Il s'est mis tout nu. Et là, au milieu du cercle tracé par ses camarades en lambeaux, il s'est mis à danser. Je crois que les Boches en face étaient aussi étonnés que nous. Ça a duré longtemps. Il neigeait. [...] C'était beau. [...] Beau à devenir fou. [...] Eh bien, [...] il s'est trouvé un salaud qui a eu le cœur de descendre le grand Noir, de tirer sur lui, un homme tout nu. Et je ne sais même pas de quel côté on a tiré, si c'est du nôtre ou de l'autre. J'ai pleuré⁹⁵.

Abordée de la sorte par le biais de scènes imaginaires et puissamment évocatrices, qui montrent le glissement dans la folie provoqué par une telle violence, la guerre se présente donc comme le vecteur principal d'une interrogation fondamentale sur l'homme. Augustin est ainsi obsédé par une question avant de combattre : « Que devient-on quand on a tué des hommes⁹⁶ ? » La guerre débouche ainsi sur un au-delà de l'événement, qui engage une réflexion d'une dimension transcendante. C'est ainsi que le plan horizontal où se déroule le conflit semble avoir des répercussions cosmiques qui élargissent la portée des actes posés. Mathurin, devant la danse du Noir, dit ainsi : « C'est plus possible, la terre va s'arrêter de tourner⁹⁷ ». Les éléments semblent dès lors se mettre au diapason de la fureur des hommes :

Des orages parfois éclataient vers le soir, confondant leurs fracas et leurs lueurs fantastiques avec ceux des jeux de salve flamboyants qui de partout jaillissaient. [...] Le ciel, en proie à cette double convulsion de l'orage et de la guerre, ressemblait alors à un ventre de reptile monstrueux en train de se dépouiller de sa mue. Cette peau morte et gluante du ciel, Augustin le sentait, était tout autant celle de Dieu⁹⁸.

Une autre dimension, d'ordre finalement religieux, apparaît ainsi engagée par la guerre. Outre l'image de l'enfer⁹⁹, celle d'une forme d'Apocalypse affleure, en filigrane : « On

⁹⁵ *LN*, 157-158.

⁹⁶ *LN*, 152.

⁹⁷ *LN*, 158.

⁹⁸ *LN*, 163-164.

⁹⁹ *LN*, 157.

finissait même par s'attendre à voir tomber des morceaux de ciel, des nuages, le soleil, la lune et les étoiles, tant ce coin de terre semblait doué d'une force d'attraction extraordinaire. Un lieu de chute, vraiment¹⁰⁰ ». Entre loi de la gravité et notion de chute dans une acception spirituelle, la guerre appelle l'image du jugement dernier, comme dans ces mots écrits par Augustin : « Parfois je me dis : "Tiens, je suis mort, et je tire encore. Je vais tirer comme ça toute l'éternité. Tirer, tirer, sans plus jamais arrêter, car il n'y aura pas de jugement dernier pour mettre fin à cette horreur. C'est la mort, je suis là, et je tire." Voilà ce que je me dis¹⁰¹ ». Présentes dans le texte à titre d'hypothèses qui ne sembleraient pas étonnantes pour les combattants, ces manifestations théophaniques sont en quelque sorte attendues mais toutefois ne se produisent pas : « Eh bien non, la terre n'a pas arrêté de tourner¹⁰² » ; « Eh bien non, la fumée s'est dissipée, le tir a cessé¹⁰³ ». Ainsi ces images donnent-elles à la fois une ampleur universelle à la guerre tout en soulignant l'absence de la divinité ; elles condensent ainsi l'idée de la guerre comme combat aux dimensions cosmiques, et celle de la guerre comme attente qui bée devant un vide.

Le Livre des Nuits actualise ainsi le traitement symbolique de l'Histoire. S'il s'agit bien de se saisir des événements historiques qui ont marqué le siècle, ceux-ci sont moins fidèlement figurés que transfigurés. La représentation de la guerre conduit à des échappées où se lit l'érosion des contours définissant une personnalité, qui transcendent le temps linéaire et les barrières entre les générations, et qui ouvrent sur une dimension cosmique. L'histoire est ainsi exhaussée jusqu'à prendre une dimension où affleurent des réminiscences mythologiques, légendaires ou bibliques. Mais il ne s'agit en aucun cas de faire ainsi des détours euphémistiques pour effacer les aspérités de la guerre : l'évocation parfois crue de la violence belliqueuse s'articule avec cette ouverture sur le légendaire pour écrire une sorte de fable à partir de l'histoire des hommes et de leurs conflits, par laquelle il est montré comment les faits racontés viennent ravager les destins individuels, se répercuter sur plusieurs générations, et finalement menacer l'équilibre du monde. Ainsi peut-on parler de roman symbolique dans la mesure où ce qui fait l'objet de la narration est simultanément en quête de sa propre intelligibilité, fût-ce sous la forme d'une question posée sur le sens des choses qui resterait béante. Cette appréhension de l'Histoire est donc

¹⁰⁰ *LN*, 153.

¹⁰¹ *LN*, 161.

¹⁰² *LN*, 158.

¹⁰³ *LN*, 159.

caractéristique d'une littérature qui se ressaisit pleinement d'elle pour en faire son objet, mais non sous la forme d'un contenu stable. Dans le cadre global d'une production romanesque dont les auteurs entendent dépasser les réticences du soupçon à faire de l'Histoire la matière du récit, on peut donc distinguer un roman symbolique qui, en l'évoquant, s'ouvre sur le mythe et la légende non pas pour adopter une visée explicative, mais pour la questionner avec plus de force. L'exemple du *Livre des Nuits* montre donc comment le roman peut procéder à sa propre formalisation de l'Histoire, affranchie des contraintes de l'historiographie, qui se prête à une approche herméneutique et enclenche pour le lecteur un processus d'interprétation déjà présent, fût-ce sous forme d'interrogation, dans la trame narrative.

Ce rapport à l'Histoire qui auréole les événements d'une portée qui les dépasse se retrouve dans *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau, qui entrelace trois époques. Tandis que le narrateur, au début des années 1980, accompagne sa belle-fille Paule dans son combat contre un cancer en phase terminale, il se souvient de son ami Stéphane, mort pendant la Seconde Guerre mondiale alors qu'il était résistant. La troisième période évoquée se situe dans un temps intermédiaire, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale : elle est le cadre des rencontres qui ont eu lieu alors entre le narrateur et le colonel Shadow, ancien officier nazi impliqué dans la mort de Stéphane, qui se rapproche à son tour de la mort à ce moment-là. Cet entrelacement est une autre manière de s'élever au-dessus du temps, et d'évoquer l'Histoire autrement que par la reconstitution réaliste des faits : il permet de produire des effets d'écho entre les différentes époques, unifiées par la question de la marche vers la mort. La présence de la grande Histoire a pour effet de donner une résonance particulière, une ampleur aux événements par ailleurs plus ordinaires qui font aussi la matière du roman. Il apparaît donc que celui-ci se saisit de la réalité historique en même temps que d'un questionnement à portée existentielle, abordé *via* cette complexité de la construction romanesque où trois plans sont unis par un jeu de réfraction qui donne une profondeur de champ à l'ensemble. Le contexte historique chargé de la Seconde Guerre mondiale établit en effet la dimension héroïque du personnage de Stéphane ainsi que celle, maléfique, de Shadow. Or, si le nom de ce dernier est éminemment significatif, ayant pour fonction de mettre en avant l'obscurité ombreuse de ce personnage et du nazisme qu'il représente, il faut souligner qu'à travers lui affleure le motif de l'ogre. C'est ce qui ressort

par exemple de ces paroles adressées par Shadow au narrateur : « Pendant mon enfance j'avais toujours faim et je sentais bien que ce besoin incluait la nécessité, le devoir impérieux d'expulser, de couvrir le monde des suites inexorables de la nourriture¹⁰⁴ ». Aussi se sent-il mû par « le désir de salir, de faire apparaître les signes, les problèmes, les accomplissements de la nourriture¹⁰⁵ ». Ces éléments rappellent une autre figure d'ogre dans la littérature du XX^e siècle, Abel Tiffauges dans *Le Roi des Aulnes*¹⁰⁶, par sa faim, son rapport avec l'excrément, et son appartenance au nazisme dont le caractère prédateur est ainsi emblématisé. Or, une référence directe au personnage de l'ogre se trouve un peu plus loin dans le récit, symbolisant cette fois-ci la maladie contre laquelle lutte, tout au long du roman, la belle-fille du narrateur, Paule :

Enfant déjà, je me réjouissais comme les autres de la victoire du Petit Poucet, mais au fond je n'y croyais pas. [...] Cela nous arrangeait tous, cette fin heureuse, [...] mais quand on a passé tout un après-midi dans la chambre de Paule on ne peut pas s'empêcher de savoir que l'ogre va triompher. La mère, avec son dos bien droit, son regard sans cesse fixé sur le visage de sa fille, combat avec l'intelligence, avec le courage du Petit Poucet. Elle ne criera jamais : « Pouce, je me rends ». L'ogre n'en avalera pas moins sa bouchée, sans même s'en apercevoir¹⁰⁷.

Ce roman entrelace donc, dans ses différents plans chronologiques, trois avancées vers la mort, et la référence à l'univers du conte et à ses résonances est l'un des motifs qui permettent la suture entre ces niveaux. Ainsi l'ensemble est-il unifié par une intériorisation du mécanisme de la représentation symbolique, puisque chaque plan peut, dans un système d'échos et de réfraction, devenir le symbole de l'autre, et éclairer par ricochet une partie de sa signification. Mais ce qui intéresse surtout notre propos ici, c'est que le rapport à l'Histoire engage, par la référence à l'univers du conte établie grâce au motif de l'ogre, une dimension plus vaste encore de la mémoire, individuelle et collective. Shadow en tant que créature diabolique et ogresque est ainsi relié au travail de la mort en général ; ce motif se trouve dès lors renouvelé pour devenir un moyen de représenter, de façon générale, la confrontation de l'être à la mort, l'Histoire et ses désastres constituant le champ par excellence de cette mise en présence. La perspective adoptée ici n'est donc pas non plus celle du roman historique, mais relève bien d'une entreprise symbolique dans la mesure où l'ogre se présente comme un symbole en tant que « signe de reconnaissance », qui permet la connivence avec le lecteur en s'inscrivant dans un univers culturel de référence. Ainsi

¹⁰⁴ BP, 161.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.

¹⁰⁷ BP, 170.

L'Histoire et la maladie apparaissent-elles, par-delà le déroulement des faits racontés, comme la mise en jeu de forces ombreuses, menaçantes et dévorantes, cette matière dont on fait les fables et les contes pour exprimer une vérité de l'expérience humaine par-delà la seule vraisemblance des événements. L'entrelacement du *Boulevard périphérique* est donc une construction romanesque particulière qui figure la façon dont l'histoire récente et même la vie contemporaine peuvent donner lieu à des glissements vers un socle imaginaire, archaïque et légendaire. L'Histoire y apparaît comme une chambre d'échos où un vécu immédiat entre en résonance avec une couche plus profonde, médiatisée par des images partagées à l'échelle d'une culture, et c'est là un moyen singulier d'aller vers l'instanciation du sens à l'horizon du récit, afin de souligner que l'Histoire comme la vie individuelle sont des invitations à discerner une intelligibilité qui réside en elles tout en les dépassant. Ainsi le traitement de l'Histoire est-il particulièrement révélateur d'une littérature romanesque qui se saisit de cet objet dans une logique de fable, afin d'en faire émerger un sens qui en travaille la mise en forme plus qu'il ne le reflète. La relation ainsi tissée entre une trame narrative et son horizon de signification doit être établie par une interprétation qui confère au récit sa dimension symbolique.

La double fonction, temporelle et spirituelle, du personnage du pape dans *Le Dieu noir* concentre de manière emblématique une dualité qui favorise la circulation entre l'Histoire et sa transcendance. Le roman commence en effet par un chapitre où l'on voit se décider un accord entre le KGB et la CIA, dont les intérêts convergent sur ce point, puisqu'ils attendent de l'accès au pontificat d'un Africain qu'il dissipe les menaces que le Tiers monde fait peser sur les empires soviétique et américain. Le prédécesseur de Miltiade, Jean XXIV, est assassiné pour atteindre cet objectif avec la complicité de membres éminents de la Curie romaine, et naturellement cette atmosphère de manipulation politique, de complot et de meurtre, fait peser une ombre sur le conclave qui aboutit à l'élection du cardinal Dagotta : celle-ci ne semble pas à proprement parler le seul fruit de l'invocation de l'esprit saint et de problématiques religieuses, et le sacré se trouve dès lors entaché par les préoccupations profanes. Une réalité géopolitique, faite d'anticipation au moment de l'écriture du roman, dans les années 1980, puisque le récit est situé au XXI^e siècle, est donc inscrite dans la fiction. Mais le pape subvertit cette vision par son appréhension spirituelle de son rôle. Aux considérations temporelles qui président sans

qu'il le sache à son élection se surimprime la vision trans-séculaire de sa fonction, qu'il perçoit avant tout comme une filiation avec le premier pape : « Tout ce qui a trait à la désignation et à l'apostolat de Pierre me touche directement, moi qui, par ma fonction de pape, suis le signe de Pierre, unique pasteur et soutien du monde¹⁰⁸ ». L'évocation de la liturgie dans le roman offre régulièrement des échappées vers ce temps fondateur, différent de celui de l'Histoire, comme dans cet extrait du *Log-book* du pape, évoquant le Triduum pascal :

Je vois, distinctement, comme si j'étais témoin de l'Heure absolue du calvaire, ce côté ouvert qui laisse couler du sang et de l'eau (Jn, 19, 34-37). Je reçois dans mes paumes jointes ce sang et cette eau où toute la tradition a lu le symbole du baptême et de l'Eucharistie, et de l'Église qui m'est donnée, la nouvelle Ève tirée du nouvel Adam endormi sur la croix. [...] Le tabernacle est creusé comme la roche funéraire. [...] Dans mon calice je recueille l'Eau et le Sang. Je bois aux sources baptismales de l'Église¹⁰⁹.

Par conséquent, le temps perçu dans sa durée linéaire est comme dilué par le temps liturgique qui est à la fois un retour en amont vers une forme d'origine, et, avec l'exemple de Pâques ici, un temps cyclique de l'éternel retour. « Au Vatican les rituels, le calendrier des liturgies nivelait, noyaient le temps. On n'avait plus le sentiment d'appartenir à une durée aisément cernable, les rites attaquaient l'identité, le souvenir¹¹⁰ ».

De plus, Miltiade II redouble cette qualité intrinsèque à la liturgie par son goût pour le faste, qui le rend littéralement intempestif. La conception qu'il se fait de la papauté le conduisent à renouer avec une certaine pompe qui relève d'un autre temps : « J'ai demandé à recevoir le pallium et la tiare. Cela ne se faisait plus. Tant pis. [...] Si l'on veut redonner de l'éclat à l'Église, il faut la réancrer dans sa tradition la plus glorieuse. Le faste est la plus belle expression qui soit de la foi¹¹¹ ». Ce goût pour le faste contribue à marquer, dans la célébration, un écart avec l'existence habituelle. Par son intérêt pour cet aspect de son ministère, Miltiade II tire les conséquences du fait de vivre « une époque de signes et de symboles », dans un monde qui « se meurt d'une absence tragique du sacré¹¹² ». Ce qu'il accomplit est toujours relié à une signification spirituelle et s'enracine dans son mysticisme, comme il le précise à l'archevêque mexicain Colombo : « Tous mes gestes sont symboliques, universels... parce que vécus, portés à un niveau mystique¹¹³... ». C'est

¹⁰⁸ DN, 146.

¹⁰⁹ DN, 219-220.

¹¹⁰ DN, 129.

¹¹¹ DN, 90.

¹¹² DN, 93.

¹¹³ DN, 204

aussi pour cela qu'il souhaite se rendre sur le continent américain en traversant l'océan à bord d'un bateau plutôt qu'en avion, la traversée sur un navire, auquel l'Église est souvent comparée, lui paraissant plus significative d'un point de vue religieux¹¹⁴.

La tenue même du Log-book, référence explicite à *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, ménage dans la progression de l'intrigue des temps de récapitulation, de décalage, un pas de côté. Derrière la polyphonie énonciative, c'est l'occasion d'entrelacer à la « chronique » du pontificat une quête spirituelle et mystique, qui apparaît souvent dans ces notes par lesquelles le personnage se met en marge de l'enchaînement des jours. Cette construction narrative introduit donc une circulation ; elle déplace le modèle de la historique de la chronique et dépasse la dimension géopolitique, traitant d'un catholicisme menacé d'éclatement sur fond de monde qui devient multipolaire, sans lui substituer complètement l'exploration d'un château intérieur ou l'histoire d'une âme. Ainsi sont produits dans ce roman, avec la cohabitation du spirituel et du temporel, des effets de symbolisation analogues à ceux qui sont produits lorsque le mythe et l'Histoire renvoient l'une à l'autre.

¹¹⁴ Cette force de l'image peut aussi constituer une faiblesse : à la fin du roman, les gestes qu'il accomplit paraissent dénués de sens à Miltiade : « Et plus il parlait dans le grand vaisseau de marbre, plus il avait conscience de jouer un rôle absurde, sous la mitre et la chasuble blanches, [...] plus il avait l'impression de célébrer un rituel vide, une comédie inutile (DN, 360). Cette vacuité est présentée comme celle de son ministère même : « Suis-je un pape indigne, coupé du monde, condamné à ne commettre que des actes symboliques? » (DN, 258). De même elle présente le danger de conduire à l'idolâtrie : « Miltiade était devenu l'objet d'un culte qui progressivement s'installait en rompant toute référence à l'Écriture et à l'Évangile. À cet égard, son surnom de dieu noir était éloquent [...]. Dans ce décor de basilique royale et dorée, et dans un monde dont les failles s'assombrissaient, Miltiade était devenu une sorte de prophète, de gourou magnétique, de dieu talismanique et tutélaire » (DN, 306). À travers le parcours significatif du personnage de Din, secrétaire particulier du pape qui le suit depuis Kinshasa, le problème spirituel que pose ce culte qui s'adresse à lui au lieu d'être orienté vers Dieu apparaît nettement : Din, dont il est dit au début du récit « qu'il croit plus en Léopold qu'en Dieu » (DN, 18), et dont la foi est de plus en plus « défaillante » (DN, 136), la perd finalement totalement comme il le confesse au pape lui-même (DN, 282-284). Tout se passe comme s'il s'agissait là d'une conséquence logique de l'idolâtrie, qui coupe d'abord la foi de son élan vers le divin. N'étant plus irriguée ensuite, elle achève alors de se dessécher. Le personnage permet ainsi de montrer comment la dimension spirituelle peut être happée par le temporel.

2. De la transfiguration de l'Histoire à la symbolisation de la réalité

Au-delà du traitement emblématique de l'Histoire, le basculement vers l'univers du conte ou de la légende qui enclenche un décryptage d'ordre symbolique se fait par l'écriture de passages qui prennent une valeur métaphorique. La logique de fable à laquelle on peut rattacher le roman symbolique se révèle en effet à travers des scènes qui ne participent pas d'une intention réaliste, mais qui manifestent clairement au contraire une prise de distance à l'égard de la réalité. Ainsi certains passages apparaissent-ils comme ne devant pas être lus de manière littérale, mais ils inscrivent dans la trame du récit des moments à appréhender comme recelant un sens figuré. En cela, ils sont symboliques : leur présence crée un effet de seuil, et impose de changer de plan par rapport à celui d'une figuration directe de la réalité. Ils ne sont pas là pour que l'on adhère à eux comme à une reconstitution qui se voudrait mimétique du réel, mais ils s'affranchissent de certaines lois qui régissent cette réalité pour indiquer en retour qu'ils ont valeur de parabole. Ils procèdent de la sorte à une formalisation de la réalité référentielle qui suit ses propres règles, et qui la crypte afin de lancer un appel à l'interprétation. Au cœur des récits, des épisodes semblent ainsi décoller en quelque sorte de la réalité et sont dès lors établis comme des signes vers une intelligibilité dont la présence à l'arrière-plan de la narration est suggérée.

Si la guerre, comme on l'a vu, débouche sur des moments qui font croire à l'Apocalypse ou suggèrent l'image de l'enfer, elle comporte aussi dans *Le Livre des Nuits* des éléments de récits peu vraisemblables, à l'instar de l'arrivée à bon port des messages que Mathurin et Augustin veulent envoyer à Hortense et Juliette, en les confiant à un chien, Folco, ou en les abandonnant à la Meuse¹¹⁵. Il s'agit ainsi d'entrer dans une autre logique, celle où il semble que l'amour que se portent les personnages est en mesure de « défier l'impossible¹¹⁶ ». Il apparaît surtout que la guerre se prolonge par des naissances fantastiques, défiant les lois naturelles pour se présenter comme des événements particulièrement signifiants. Lorsque Théodore-Faustin revient après sa longue absence due à la guerre et à une année passée à gésir dans une salle, sa femme Noémie, enceinte avant son départ, est depuis longtemps immobile dans sa chambre :

¹¹⁵ LN, 151, 164.

¹¹⁶ LN, 151.

Après presque deux ans de gestation l'enfant sortit sans difficulté malgré l'état extrêmement faible de la mère. [...] Seulement, ce qui sortit du ventre de Noémie n'était plus un enfant mais une petite statue de sel [...] Le petit corps de sel s'irisa de lumière et se fit un instant presque transparent. Théodore-Faustin précipita brusquement son dernier-né contre le sol. L'enfant-statue se brisa net en sept morceaux de cristaux de sel¹¹⁷.

Ici, l'irruption du surnaturel engage aussi à sa suite les valeurs symboliques du sel, à la fois « substance divine », « signe de purification symbolique », et « moyen symbolique d'établir l'alliance entre Dieu et son peuple¹¹⁸ », mais aussi signe de stérilité par son effet corrosif, et de figement par exemple dans l'histoire biblique de la femme de Loth, devenant une statue de sel lorsqu'elle se retourne en arrière pour regarder la destruction de Sodome et Gomorrhe. Tout à la fois conservateur et destructeur, le sel peut ainsi symboliser l'incorruptibilité du petit être qui vient au monde et ne sera pas confronté à l'horreur de la guerre, mais en étant bien entendu pour cela écarté de la vie elle-même... La cristallisation qui se produit est de fait emblématique de l'action nocive de la guerre sur le développement de la vie elle-même – avec des répercussions qui viennent l'atteindre jusque dans sa gestation. De plus, Théodore-Faustin déclare qu'il avait prévu de donner à son enfant le prénom de son père – prénom que le roman ne nous permet pas de connaître, ce personnage n'apparaissant que sous le nom de « Péniel ». La naissance de cette statue de sel signifie donc aussi que la transmission d'un prénom au fil des générations se trouve enrayée.

Après le retour cette fois-ci de Deux-Frères à la fin de la Première Guerre mondiale, on l'a vu, Juliette et Hortense se trouvent toutes deux enceintes. Or, Juliette « se sentait prise par un besoin irraisonné de manger des insectes¹¹⁹ » alors qu'Hortense « était travaillée par une [...] faim de terre et de racines », courant à travers champs « pour dévorer la terre humide¹²⁰ ». Les deux femmes parviennent au terme de leur grossesse en même temps, et si Hortense donne naissance à un garçon, elle ne peut nourrir l'enfant car ses seins « n'avaient pas de lait, ils étaient gorgés de boue¹²¹ ». La naissance est surtout sombrement miraculeuse dans le cas de Juliette :

Dans la chambre d'Hortense seule retentit le braillement d'un nouveau-né. Dans celle de Juliette il n'y eut point d'autre cri, – seulement un bruit fantastique de froissements d'ailes et de stridulations. Ce fut une clameur comme de vent ou de mer. Par milliers des insectes minuscules, d'un vert clair

¹¹⁷ LN, 45-46.

¹¹⁸ *Encyclopédie des Symboles*, sous la direction de Michel Cazenave, *op. cit.*, p. 618-619.

¹¹⁹ LN, 176.

¹²⁰ LN, 177.

¹²¹ LN, 184.

phosphorescent, jaillirent du corps ouvert de Juliette. Ils s'envolèrent en trombe par la fenêtre ouverte et s'abattirent sur les champs de blé dont presque aussitôt il ne resta que des épis tout nus et desséchés¹²².

La scène, affranchie une nouvelle fois de la vraisemblance, permet aussi de fixer à l'horizon de l'événement une image de désolation et de stérilité qui évoque, dans la Bible, le livre de l'Exode et notamment une des plaies d'Égypte. Notons qu'un froid tenace envahit Juliette, qui ne la quitte que lorsqu'on lui porte le fils d'Hortense et qu'elle le nourrit, comme pour prolonger dans de nouvelles modalités la situation de dédoublement et de scission provoquée par la mort d'un des jumeaux et le retour insolite de Deux-Frères. Le froid contribue ainsi à signifier le travail de la mort et de la stérilité au moment qui est par excellence celui de l'irruption de la vie¹²³.

L'articulation de la vie et de la mort dans le motif de la naissance est par ailleurs ce qui ouvre le roman : on y lit le récit de la venue au monde de Théodore-Faustin, septième enfant de Vitalie Péniel. Tandis que les six premiers sont morts sans avoir proféré un cri, sa naissance à lui est précédée par « un cri formidable » perçu par sa mère, cri qui « résonna dans son ventre¹²⁴ ». Ce premier phénomène extraordinaire s'ajoute à la perte de la parole pour le père Péniel, évoquant ici la figure biblique du père de Jean le Baptiste¹²⁵. Par ailleurs, le geste de Vitalie qui dessine le signe de la croix sur toute la peau de son fils, afin de s'inscrire dans la logique de « la cérémonie du baptême des bateaux au cours de laquelle le prêtre [...] aspergeait le bateau neuf d'eau bénite jusque dans ses moindres recoins afin que la mort ne puisse trouver aucune prise lorsque la mer se soulèverait contre lui », reste inachevé puisqu'elle oublie « de tracer un dernier signe sur le front de l'enfant¹²⁶ ». Or, c'est là qu'il sera plus tard frappé du coup de sabre du uhlan : c'est donc ici l'épisode mythologique du talon d'Achille qui apparaît en filigrane.

D'autres éléments traversent le roman en lui donnant un caractère parfois

¹²² *LN*, 183.

¹²³ On peut trouver un autre écho encore de ce motif lorsque Mathilde décide « de tuer tout désir en son corps », et se roule dans la neige « jusqu'à ce que tout le froid de la nuit la pénètre et la glace » ; « Puis, lorsqu'elle avait senti tout le sang de son corps refluer au plus profond d'elle-même et s'immobiliser, elle s'était excisée d'un coup d'arête de caillou. Et aucun sang ne s'était écoulé de cette plaie. Ses règles ne revinrent jamais et toute sa vie son corps resta farouchement resserré sur le froid qui avait pétrifié ses entrailles et son sexe » (*LN*, 196-197). L'acte de mutilation accompagne donc des phénomènes s'écartant de la vraisemblance pour passer de l'ordre de la figuration de la réalité à celui de production d'un sens, afin de signifier par une traduction physique la violence de la lutte du personnage contre le désir, et le caractère définitif de son refus de la fécondité.

¹²⁴ *LN*, 19.

¹²⁵ *LN*, 20

¹²⁶ *LN*, 21.

fantastique qui commande l'interprétation symbolique. Pour Victor-Flandrin dit Nuit-d'Or, la mort de son père puis de sa grand-mère s'accompagnent de phénomènes qui évoquent l'univers du conte merveilleux et qui, insérés dans la trame romanesque, se présentent comme des passages symboliques dans la mesure où l'écart marqué avec la vraisemblance s'articule avec le caractère significatif des éléments impliqués pour se prêter à une forme d'herméneutique. Ainsi, quand meurt Théodore-Faustin, son fils « vit couler des yeux fermés du mort sept larmes couleur de lait qui s'immobilisèrent sur sa face¹²⁷ » ; « les sept larmes glissèrent et roulèrent jusqu'au sol où elles rebondirent avec un tintement de verre¹²⁸ ». Parce que ces larmes dégagent « une vague odeur de coing et de vanille¹²⁹ », elles font écho à la mort du père Péniel, lors de laquelle Vitalie est empêchée d'appeler son fils par des « larmes blanches, au goût de coing et de vanille¹³⁰ ». Puis c'est au tour de Vitalie de mourir après avoir tenu à son petit-fils ces propos : « Je ne peux rien te donner, sinon le peu qui va rester de moi après ma mort, – l'ombre de mon sourire. Emporte-là, cette ombre, elle est légère et ne te pèsera pas ». Elle disparaît tandis que son petit-fils est pris par « un irrépressible sommeil » : « Lorsqu'il se réveilla, il était seul. À la place de Vitalie tremblait une lueur légère comme une brume dorée par le soleil levant. Sitôt qu'il se leva de sa chaise et appela sa grand-mère la lueur glissa sur le sol et, tournant à travers la pièce, elle vint se fondre dans son ombre¹³¹ ». Il faut noter que ces deux événements sont séparés par un passage à l'inverse très réaliste, qui mentionne les différents postes occupés par Victor-Flandrin dans la mine où il réussit à se faire embaucher. Ainsi un extrait marqué par une approche quasi zolienne permet-il de faire ressortir par contraste le caractère merveilleux de ces deux manifestations après lesquelles on voit Nuit-d'Or emporter « pour tout héritage les sept larmes de son père et le sourire de sa grand-mère qui blondissait son ombre¹³² ». Par métonymie, il y a donc une part d'Énée en Nuit-d'Or, emportant sur son dos et autour de son cou les symboles de ses ascendants, afin de signifier qu'ils l'accompagnent au-delà de la séparation ultime de la mort.

À cela s'ajoute une autre étrangeté physique, à savoir « la remarquable tache d'or qui irisait la moitié de son œil gauche », « si étincelante qu'elle brillait même dans la nuit et

¹²⁷ *LN*, 60.

¹²⁸ *LN*, 61.

¹²⁹ *LN*, 61.

¹³⁰ *LN*, 25.

¹³¹ *LN*, 63.

¹³² *LN*, 63-64.

permettait à l'enfant de voir aussi bien en plein jour que dans la pénombre la plus dense¹³³ ». Cette tache est en fait une constellation d'éclats dorés, au nombre de dix-sept, soit autant que d'enfants que Victor-Flandrin engendrera. Dans un symbolisme transparent, Nuit-d'Or éprouve du reste une « douleur aiguë » qui lui traverse cet œil lorsque l'un de ses enfants meurt¹³⁴, et alors une de ces taches disparaît. Toutes ces caractéristiques rendent le personnage pour le moins étonnant aux yeux des autres, par exemple quand il arrive à Terre-Noire, hameau composé de dix-sept maisons¹³⁵, et qu'il rencontre Mélanie, celle qui devient ensuite la mère de ses premiers enfants :

Victor-Flandrin ne parlait jamais à Mélanie de son passé et ce fut en étranger qu'il s'installa dans sa vie. Elle ne lui posa d'ailleurs jamais de questions bien qu'elle s'étonnât de ce que son ombre fût si blonde et qu'il portât autour du cou cet étrange collier de sept perles d'un blanc laiteux qui restaient immuablement froides. Mais elle se doutait qu'un homme dont le seul regard détame les miroirs¹³⁶ ne pouvait donner à ces questions que des réponses encore plus étranges¹³⁷.

En outre, cette tache d'or est aussi significative parce qu'elle inscrit pleinement au long du diptyque le motif de la transmission. Elle est une marque distinctive des Péniel, que chacun des dix-sept enfants de Nuit-d'Or hérite de son père : « Il laissa également trace de sa nuit d'or dans les yeux de ses fils, Augustin et Mathurin. Ceux-ci portaient en effet chacun un grain d'or à l'œil gauche. Et cette tache devait, de même que la gémellité, marquer toute la lignée des enfants qu'il engendra¹³⁸ ». Une distinction doit d'ailleurs être faite, parmi ces particularités, entre ce qui peut faire l'objet d'un « legs¹³⁹ », et assure le lien entre les générations, participant en profondeur de la logique de fiction dynastique qui sous-tend le roman, et ce qui relève de l'idiosyncrasie propre du personnage – différence soulignée dans le roman même, lorsque Nuit-d'Or redoute pour ses fils la guerre à venir :

Et pour la première fois il vint à Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup cette pensée que jamais il n'aurait cru possible : il regretta de n'avoir pas donné à ses fils, au lieu de cet éclat doré dans l'œil, sa propre infirmité de la main. Il aurait aimé au moins pouvoir leur donner en partage cette ombre blonde que Vitalie avait attachée à ses pas afin de le protéger. Mais ni cette mutilation ni cette trace n'étaient héréditaires, et elles n'étaient en aucun cas séparables de son corps¹⁴⁰.

¹³³ *LN*, 54.

¹³⁴ *LN*, 167.

¹³⁵ *LN*, 77, 80-81.

¹³⁶ Cf. *LN*, 81, et 171. C'est aussi ce qui se produit au retour de Deux-Frères.

¹³⁷ *LN*, 86-87.

¹³⁸ *LN*, 94. La valeur proleptique de ce passage doit être relevée, effet de configuration du récit orienté vers sa suite et sa fin.

¹³⁹ Cf. *LN*, 136, et l'idée de « double legs ».

¹⁴⁰ *LN*, 140-141.

Le surnaturel permet donc à la fois de souligner la « puissance de l'héritage Péniel¹⁴¹ » et la profonde singularité du personnage, établie de manière à ce que le roman, sans se détacher complètement de la réalité, puisse s'ouvrir sur un horizon légendaire.

En conséquence de ces bizarreries, en effet, celui dont l'ombre blonde traîne « souvent dans son sillage longtemps après qu'il avait passé » conduit les gens de Terre-Noire à s'en écarter « avec la plus grande méfiance » : « Tous prenaient soin de ne jamais marcher dans l'ombre de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup qu'ils redoutaient plus encore que sa présence¹⁴² ». Ces éléments qui relèvent du merveilleux s'inscrivent ainsi dans le récit de telle sorte que le personnage devient lui-même, à l'intérieur du roman, un objet de légendes :

Nul ne savait vraiment d'où il venait, ni pourquoi ni comment il était arrivé là. Les légendes et ragots les plus fantasques couraient au sujet de son teint noirci par la poussière du charbon, des taches d'or de son œil qu'il se mettait maintenant à distribuer à sa progéniture, de son ombre blonde qui hantait toute seule les chemins, de son accointance avec les loups, de sa voix dont l'accent différait de celui de la région, de son regard capable d'éteindre les miroirs et de sa main mutilée¹⁴³.

Ces moments s'écartent donc de la vraisemblance réaliste pour entrer dans une logique significative qui instaure une autre relation au sens. C'est ce qui ressort, par exemple, de la disparition de Blanche, deuxième épouse de Nuit-d'Or. Née de père inconnu, et donc à ce titre « frappée d'incomplétude et de faute¹⁴⁴ », elle est marquée sur son visage par « une immense envie couleur lie-de-vin¹⁴⁵ », caractéristique physique qu'elle porte comme « la marque de cette honte congénitale¹⁴⁶ », et de façon générale elle vit sa présence au monde comme « néfaste¹⁴⁷ ». Or, ce statut qui place Blanche à la lisière du monde redouble la signification de son prénom pour insister sur son caractère diaphane. Après qu'elle a donné naissance à deux jumelles, elle est hantée par une vision prophétique de la guerre à venir, et vit ce pressentiment qui la tourmente comme une punition liée au fait « d'avoir osé contaminer le monde avec sa faute en enfantant », donnant à la culpabilité liée à sa propre naissance une postérité, et une dimension universelle. Mais surtout, à partir

¹⁴¹ *LN*, 136.

¹⁴² *LN*, 93.

¹⁴³ *LN*, 94.

¹⁴⁴ *LN*, 130.

¹⁴⁵ *LN*, 131.

¹⁴⁶ *LN*, 130. Cette variation sur le thème du legs évoque ici d'autres univers romanesques, comme par exemple le motif de la culpabilité du père qui s'inscrit sur le visage de son enfant dans *Un prêtre marié* de Barbey d'Aurevilly : l'apostasie du prêtre qui quitte son ministère, se marie et donne naissance à une fille, Calixte, s'inscrit sur le front de cette dernière *via* le signe de la croix.

¹⁴⁷ *LN*, 131.

de ce moment, elle tend vers un effacement : « ses yeux délavés » finissent par n'être plus que « transparence absolue », puis elle cesse de s'alimenter :

La transparence gangrenait son être jusqu'à l'effacer progressivement du monde visible. Et c'est ce qui lui arriva finalement – elle disparut. Il ne resta d'elle qu'un grand pan de peau tannée jusqu'à la trame, d'une texture qui semblait faite de fibres de verre. Lorsqu'il fallut la mettre en bière elle se brisa comme une vitre avec un joli bruit, pareil au rire d'un tout petit enfant¹⁴⁸.

Ainsi ce passage se lit-il comme une actualisation particulière de la réflexion sur l'effacement du personnage, qui prend une forme différente de celles qui ont cours lors de l'ère du soupçon. Ce thème est important pour Sylvie Germain puisqu'on le retrouve plus tard dans son œuvre, au centre du roman *Hors champ*¹⁴⁹. Cette nouvelle mort fantastique est ici inscrite sur le plan du déroulement narratif afin de faire signe vers une réflexion sur ce qui peut rester d'un être dont la présence au monde est mal assurée, idée articulée à des déterminations morales, tout en s'ouvrant encore vers l'Histoire : il s'agit donc de dévier de la vraisemblance dans le but de faire sens. Ainsi l'étrange fin de Blanche semble couronner sa vie telle qu'elle a été marquée dès son origine, pour faire du personnage une sorte de creuset de la culpabilité individuelle et collective, concentrant en elle les errements d'Éros et Thanatos. Et son physique significatif comme sa mort confinant au merveilleux marquent dans le récit cette volonté de faire un lien entre un phénomène de premier plan et son horizon de signification, ce qui participe d'une dynamique symbolique associant dans une logique de sens un élément qui contribue à la construction d'une intelligibilité à l'arrière-plan de la narration¹⁵⁰. Sans aller jusqu'à ces effets de métamorphose, mais dans une logique identique où la figuration des personnages est manifestement reliée à une

¹⁴⁸ LN, 138.

¹⁴⁹ Sylvie Germain, *Hors champ*, Paris, Albin Michel, 2009.

¹⁵⁰ De même la mort de la première épouse de Nuit-d'Or, Mélanie, s'accompagne d'un phénomène surnaturel, un rapetissement qui la transforme en une sorte de poupée (LN, 113-114). En dehors de la mort, on peut aussi signaler, dans la même logique, le passage consacré au mariage de Margot qui finalement ne peut avoir lieu suite à la défection de l'époux. Margot y porte « du blanc avec tant de magnificence que toute autre blancheur, tant l'éclat du soleil que celui de la neige, semblait sourdre de ses jupons et de son voile » (LN, 187). Puis, de façon tout à fait banale, la mariée commence « à frapper à petits coups ses pieds sur la pierre verglacée du parvis pour les réchauffer » : « Mais ce discret martèlement prit une résonance fantastique qui couvrit bientôt les clameurs d'admiration de la foule et le joyeux tintamarre du clocher. Tous se turent et contemplèrent avec stupeur les fines bottines blanches battre la démesure et résonner avec plus de fracas qu'un millier de tambours. En quelque lieu où pût se trouver Guillaume en cet instant il aurait dû entendre cet appel » (LN, 187). Puis Guillaume ayant fait savoir qu'il ne viendrait pas, Margot est prise d'un rire qui l'entraîne à tourner dans l'église, « renversant chaises et bancs », avant de s'effondrer, le corps « délesté de toute pesanteur » (LN, 188-189). De nouveau la distance avec la vraisemblance permet de rejoindre l'univers du conte, entre mariage, blancheur, et manifestation surnaturelle de l'absence de poids, pour signifier une forme de pureté virginale qui demeurera, puisque le mariage n'aura pas lieu, et souligner en même temps par le rire et la danse folle de Margot, sa réaction face à l'absurdité du monde qui peut écraser l'individu jusqu'à l'amenuisement de lui-même.

signification, on observe que le physique des figures paternelles apparaît parfois d'une grandeur démesurée, sans que le récit permette de trancher quant à savoir si c'est le regard porté sur eux ou une forme d'agrandissement fantastique qui est en cause. C'est le cas lorsque Théodore Faustin commet un viol incestueux sur Herminie-Victoire : « Il se tenait très droit et paraissait plus grand qu'à l'ordinaire¹⁵¹ ». Quand meurt sa première épouse, Mélanie, les enfants qui rentrent dans la chambre où Victor-Flandrin l'a emportée ont aussi une autre perception de leur père : « Ses épaules leur parurent fantastiques de largeur¹⁵² ». On trouve un écho de ce passage lorsque l'ennemi vient de commettre un massacre dans la cour de Terre-Noire, lors de la Seconde Guerre mondiale : « Mathilde se tourna vers son père [...] C'est que son père venait de lui paraître tel qu'elle l'avait vu trente-cinq ans plus tôt face au lit de sa mère. Ses épaules étaient simplement plus larges encore, et plus tombantes aussi¹⁵³ ». L'articulation entre la familiarité d'un être et l'apparence fantastique qu'il peut prendre dans une forme d'apparition, s'actualise donc à des moments d'une intensité dramatique particulière. On retrouve cela dans *Œdipe sur la route* à des moments en quelque sorte épiphoniques où Œdipe apparaît immense aux yeux de sa fille Antigone. Ainsi ces passages apparaissent-ils comme symboliques dans la mesure où, par le truchement d'une sorte de métamorphose fugitive, ils enclenchent une interprétation sur ce que peuvent représenter les pères aux yeux de leurs enfants, et l'influence qu'ils exercent sur la perception qu'ils s'en font. Derrière l'anecdote transparaît ainsi une réflexion sur l'image paternelle, et c'est là une autre modalité de l'invitation à discerner un contenu idéal à l'horizon de ce qui s'inscrit dans la trame de la narration.

À travers tous ces éléments transparaît donc un rapport à la réalité qui ne relève pas de la seule figuration mimétique, mais qui entend marquer au cœur du récit une distance avec ce mode de représentation, ce qui enclenche le processus d'interprétation symbolique. Par ces aspects merveilleux ou fantastiques, le monde romanesque tend ainsi vers le légendaire et se rapproche de l'univers du conte, mais aussi de l'épopée quand selon la formule de Paul Ricœur celle-ci « accueille l'*alogon*, l'irrationnel » : « Le vraisemblable, sous la pression de l'invraisemblable, est alors étiré jusqu'au point de rupture¹⁵⁴ ». Cette brèche crée en quelque sorte l'espace de l'interprétation et rapproche ainsi le roman d'autres formes de récits qui, à l'instar du conte ou de l'apologue, sont plus habituellement destinées

¹⁵¹ *LN*, 49-50.

¹⁵² *LN*, 113.

¹⁵³ *LN*, 291.

¹⁵⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1., *op. cit.*, p. 100.

à véhiculer des significations intelligible.

C'est ce qui ressort de l'ouverture par la locution « En ce temps-là » de trois des six « nuits » qui composent *Le Livre des Nuits*, ce qui évoque bien entendu le caractère vague du « Il était une fois » des contes, mais aussi la Bible – singulièrement le récit de la naissance du Christ¹⁵⁵. On peut à ce titre noter que cette façon d'ouvrir les « Nuits » qui structurent le roman disparaît dans la deuxième partie du diptyque, ce qui participe du mouvement général de sortie du temps légendaire pour entrer plus directement dans celui de l'histoire, mouvement qui est l'une des lignes de force structurant ce roman double. Notons que l'ouverture de la deuxième nuit, « Nuit de la terre », évoque les loups désignés sous le nom unique de « La Bête », et joint à cette évocation de l'animal le motif de la métamorphose, et convoque enfin l'image de l'ogre : « Tels étaient les vrais ogres qui hantaient les forêts d'alors, terrorisant les gens d'à-terre ; ils s'appelaient La Bête et étaient plus redoutables encore que les mauvais esprits, les géants et les dragons des légendes et des contes¹⁵⁶ ». Fût-ce pour s'en démarquer en apparence, les légendes et les contes sont donc mentionnés avant de revenir au personnage de Victor-Flandrin, évocation qui sert précisément de préambule à une rencontre entre lui et un loup que l'homme parvient, après une sorte de danse, à dominer pour le mettre en laisse¹⁵⁷. L'épisode se trouve ainsi nimbé d'une atmosphère merveilleuse afin de mettre en récit la rencontre entre l'humain et l'animal, qui se conclut par un apprivoisement de la sauvagerie dont Victor-Flandrin assimile en quelque sorte la force. C'est pourquoi cette relation de Nuit-d'Or avec le loup, qui lui vaut de voir son surnom complété par « Gueule-de-Loup », aboutit à un moment là aussi à forte valeur symbolique : face à l'hostilité de l'ensemble de la population du hameau, exigeant de voir et de livrer aux chiens la dépouille du loup mort dans les bras de Victor-Flandrin, et alors que ce dernier est menacé de lynchage, il paraît recouvert de la peau du loup ; et cette apparition mène à cette scène où la relation au monde animal débouche sur un phénomène là aussi proche du surnaturel :

¹⁵⁵ « En ce temps-là parut un édit de l'empereur Auguste, ordonnant de recenser toute la terre ». (« L'Évangile selon saint Luc », 2, 1, in *La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 1998, p. 1788). Ainsi la quatrième nuit, « Nuit du sang », ne commence pas par ces mots mais se rattache à cette même logique par une identique tonalité biblique, voire étymologique : « Dieu créa le monde et toutes choses au monde mais il ne nomma rien. Par délicatesse il garda le silence et laissa toute sa Création resplendir dans la lumière très pure et nue d'une simple présence. Alors il confia cette multitude de choses innommées à la discrétion de l'homme, et l'homme, à peine éveillé de sa torpeur de glaise, se mit à nommer tout ce qui l'entourait » (*LN*, 193).

¹⁵⁶ *LN*, 69.

¹⁵⁷ *LN*, 73-74.

Au milieu de leur troupe se tenait un vieil âne qui portait en croupe, face tournée vers sa queue, un mannequin de paille et de chiffon à l'effigie de Péniel. [...] Mais alors que les hommes approchaient de lui leurs faces distordues par la lueur des torches, l'âne se précipita au milieu d'eux, faisant basculer le mannequin qui roula à terre puis, après avoir tourné autour de Victor-Flandrin, il s'enfuit et personne ne put le rattraper. « Maudit chien ! lui cria-t-on, même les bêtes ont peur de toi ! » Mais les assaillants ne purent resserrer leur encerclement autour de Nuit-d'or, le tour que l'âne venait de faire autour de lui avant de se sauver semblait avoir tracé un cercle invisible impossible à franchir. Les autres avaient beau trépigner, jeter leurs poings vers lui ou tenter de s'élancer, aucun ne parvint à franchir le cercle et à l'atteindre¹⁵⁸.

Le cercle tracé par l'âne répond aux « cercles de plus en plus resserrés » dessinés par « la ronde à l'amble¹⁵⁹ » qu'exécutent le loup et Victor-Flandrin lors de leur confrontation première. Entre protection et isolement, ils marquent la frontière qui sépare Péniel des autres tout en délimitant l'espace de sa connivence avec les forces brutes du monde animal. Le cercle matérialise aussi l'absence de peur du personnage, d'abord face au loup, puis face à la colère de la horde venue à la Ferme-Haute pour en découdre avec lui. Le passage se conclut ainsi par un glissement de Victor-Flandrin vers son effigie, brûlée par les paysans de Terre-Noire, mais cet acte aussi amène une manifestation surnaturelle qui produit son effet sur les assistants :

Mais alors que le feu déjà s'éteignait il surgit soudainement du tas de cendres sept minces flammes d'un jaune presque blanc qui s'élevèrent à hauteur d'homme, se balancèrent, puis retombèrent et se dispersèrent vivement comme des feux follets à travers la nuit. La colère des paysans retomba comme les flammes et ils furent pris de peur. [...] De ce jour on n'organisa plus jamais de charivari contre Victor-Flandrin¹⁶⁰ [...]

Ici aussi, la réaction des autres personnages face à l'étrangeté de Victor-Flandrin commande l'interprétation du côté du lecteur, conduit à questionner cette singularité, ce magnétisme, et à le mettre en relation le cas échéant avec d'autres éléments, comme le caractère protecteur de l'ombre de sa grand-mère Vitalie...

Ce personnage, à qui la souffrance n'est pas épargnée, acquiert ainsi une dimension dans le malheur comme dans la force de vie qui lui assure cette longévité et cette capacité à traverser les épreuves, le rapprochant des héros de légende et des personnages mythologiques. Par l'exceptionnelle durée de sa vie, par l'ampleur de sa descendance, mais aussi par sa mort dans une sorte d'apothéose à la fin de *Nuit-d'Ambre*¹⁶¹, Péniel évoque à la fois les patriarches de la Bible et Ouranos, comme le suggère ce rapprochement établi par Alain Goulet qui part d'abord du rapport entre Vitalie et Gaia : « Gaia la déesse-mère, qui

¹⁵⁸ LN, 90.

¹⁵⁹ LN, 73.

¹⁶⁰ LN, 90-91.

¹⁶¹ NA, 363-381.

fut la première réalité du Cosmos, qui engendra les titans et les monstres, et qui poussa son fils Chronos à mutiler Ouranos, comme Théodore-Faustin le fit pour le sien, afin de lui épargner les malheurs de la guerre¹⁶² » ; Ouranos et Gaia étant par ailleurs « deux enfants de la Nuit¹⁶³ » selon la théogonie orphique...

Ainsi le monde romanesque construit par Sylvie Germain peut être ouvert à une dimension fabuleuse, inscrite en mode majeur dans *Le Livre des Nuits*. Elle tend, dans les autres œuvres choisies pour composer notre corpus, beaucoup plus épurées en terme de nombre de personnages et d'ampleur temporelle, à se muer en présence de l'insolite. Celui-ci fait irruption sur un arrière-plan fixé de façon réaliste, comme en attestent les *incipit* des romans. Ainsi *L'Inaperçu* s'ouvre sur la rencontre entre une femme qui « marche à pas rapides le long des berges du fleuve¹⁶⁴ » et « un Père Noël en train de pisser derrière un marronnier, en retrait du grand magasin où il officie depuis le matin¹⁶⁵ ». L'écriture produit un décalage qui dépend du regard porté sur des réalités quotidiennes plus que sur une irruption spectaculaire d'éléments invraisemblables. C'est ce qu'on retrouve au début d'*Éclats de sel* :

Un hêtre isolé se dressait, là-bas, au milieu d'un paysage plat surplombé par un ciel en remous aux tons d'ardoise et de lavande. [...] Le lieu était banal, et pourtant insolite. Nul relief, un chromatisme pauvre, un ciel démesuré, une ligne d'horizon tirée d'un trait austère, et bas. [...] Mais le hêtre soudain fut arraché à son immobilité et se mit à glisser lentement le long du ciel jusqu'à échapper à la vue. [...] Ludvik ressentit un léger désarroi en voyant l'arbre s'éloigner, bien que dans le même temps il soupirât de soulagement, – après plus de vingt minutes d'arrêt en pleine campagne le train se remettait enfin en route¹⁶⁶.

L'écriture très visuelle de cet *incipit* semble la transposition en mots de l'idée que la perspective dépend du regard porté sur les choses, et met l'œil humain et la perception subjective de la réalité au centre. C'est à la confluence du regard et de la réalité que peut naître le sentiment de l'insolite. Si une forme de surnaturel affleure, c'est en filigrane, de façon atténuée, car l'explication de l'étrangeté observée est aussitôt fournie par l'instance narratrice. On peut ainsi distinguer ce passage de la scène de l'enterrement de Jean-Baptiste dans *Nuit-d'Ambre*, au cours de laquelle « un arbre trapu » descend la colline « comme

¹⁶² Alain Goulet, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶³ Pierre Grimal, article « Ouranos », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 334.

¹⁶⁴ *I*, 11.

¹⁶⁵ *I*, 12.

¹⁶⁶ *ES*, 15-16.

marche un géant », et vient plonger « ses racines pour reprendre séjour¹⁶⁷ » dans la terre du cimetière. Ces deux arbres, l'if et le hêtre, permettent de percevoir la différence entre l'emprunt aux modèles du merveilleux ou du fantastique et une autre symbolisation de la réalité, moins évidente, plus décalée, supposant que le réel dans sa banalité même peut être le théâtre de manifestations perçues comme étranges, ce qui dépend de la capacité du regard à y percevoir des raisons de s'étonner. On se rapproche donc d'une appréhension plus phénoménologique de ce que serait une réalité symbolique, dans le sens où la perception joue un rôle important dans ce décalage entre une perception ordinaire et une autre, invitant à interroger le sens de ce qui se présente au regard. L'insolite participe ainsi d'un réinvestissement des symboles comme quelque chose qui ne porte pas un sens fixe, mais demande à se mettre en démarche de recherche d'une signification, ce qui commence éventuellement par un étonnement. En cela l'image de l'arbre mobile prélude au parcours de Ludvik, l'histoire d'un apprentissage du décryptage, pour lequel il est nécessaire que les écailles tombent des yeux. Nous reviendrons sur ce parcours et sur les rencontres qui le jalonnent, elles aussi insolites par leur caractère récurrent et les résonances qui s'installent entre elles, en les abordant sous un autre angle.

Enfin *Tobie des marais* commence par l'équipée sous la pluie, à vélo, de l'enfant Tobie, qui déclare aux adultes qui le suivent puis l'interceptent : « Je vais au diable ! », et précise : « c'est tout droit. C'est mon père qui m'y envoie¹⁶⁸ ». La compréhension au pied de la lettre, par un enfant, des mots prononcés par un adulte, conduit à l'idée que la demeure du diable est sise quelque part dans le marais poitevin. Or, il fait la rencontre d'une créature angélique à cette occasion. Le roman s'ouvre donc sur une trouée, celle de l'impossible et de l'insolite, dans un cadre vraisemblable. Cette forme de symbolisation de la réalité décale aussi l'idée de rencontre avec des créatures surnaturelles. Elle invite à entrer non dans un monde merveilleux, mais à percevoir du merveilleux dans le monde.

Le roman symbolique occupe donc une place singulière dans le roman contemporain. De grands sujets y affectent un contenu ambitieux à l'écriture et le récit, pleinement réinvesti avec ses potentialités merveilleuses de fabulation et la démesure des

¹⁶⁷ *NA*, 33. L'évocation d'arbres « qui marchent » se retrouve sur un mode plus atténué dans *L'Inaperçu*, à travers une conversation entre Marie et Sabine : « Il y a des arbres qui marchent, objecte Marie. Les palétuviers, par exemple [...]. Les arbres ont une autre façon de marcher que nous. Avec leurs branches et leurs racines, ils avancent en largeur, en hauteur et en profondeur, les humains en sont incapables » (*I*, 38).

¹⁶⁸ *TM*, 18.

personnages, a pour vocation de représenter le monde, mais sans le saisir sous le mode de la copie de la réalité référentielle. C'est dans la mesure où une distance symbolique est marquée au sein des romans que le potentiel herméneutique qu'ils renferment est dévoilé : des passages invitent à une lecture figurée plutôt que littérale, selon ce que Ricœur appelle « la nouvelle pertinence que l'énoncé métaphorique établit au niveau du sens, sur les ruines du sens littéral aboli par sa propre impertinence¹⁶⁹ ». Indépendamment de la question de l'absurdité des choses qui affleure parfois, comme on l'a vu dans la guerre et à travers le motif du rire – il apparaît que les personnages évoluent dans un univers marqué par une charge de sens, puisque les noms, les caractéristiques physiques singulières (alors que la description par elle-même n'a rien de la précision balzacienne), les objets dont s'entoure un personnage, et jusqu'au nombre même des maisons qui composent un hameau¹⁷⁰..., tout semble susceptible de déclencher la recherche d'une signification qui engage le lecteur à appréhender ces divers éléments comme devant être déchiffrés. La mise en relief d'épisodes hautement significatifs tisse donc un rapport au monde réel où la figuration se fait transfiguration. Sur le plan littéraire, par de tels effets d'instanciation du sens, il apparaît qu'une transcendance habite le récit et la représentation du monde qui s'y lit – et cette transcendance est d'abord celle d'une sphère d'intelligibilité vers laquelle tendent les éléments figurés (réalité géographique, traits des personnages, anecdotes émaillant la narration, événements historiques...). Symbolique, le roman l'est assurément par cette mise en relation des ingrédients qui le composent avec un horizon de signification, lien désigné précisément par tous ces effets de seuil organisant le franchissement des limites de la vraisemblance.

En marquant cette distance, le roman symbolique établit donc un lien avec la réalité dans lequel la recherche de la ressemblance, voire de l'illusion mimétique, n'est pas première. Il s'agit plutôt de mener un travail de formalisation par lequel le récit atteste de la « légalité propre » dont il procède. De même qu'il est apparu qu'une dimension archaïque et légendaire, tendant vers l'intemporel, se révélait à l'horizon d'une représentation symbolique de l'Histoire, une sorte de sur-réalité peut donc transparaître à travers une fiction dont le cadre et les actants sont par ailleurs saisis d'une manière qui articule la figuration et le détour. Les médiations symboliques qui interviennent dans la représentation du monde sont soulignées, de sorte que celle-ci se présente comme expressive, et peut être

¹⁶⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, I, *op. cit.*, p. 151.

¹⁷⁰ *LN*, 77, 80-81.

rapprochée de ce que Paul Ricœur appelle « l'augmentation iconique¹⁷¹ » qui apparaît lorsque « les œuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'*augmentant* de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leurs vertus d'abréviations, de saturation et de culmination, étonnamment illustrées par la mise en intrigue¹⁷² ». Le roman symbolique se caractérise ainsi par une représentation qui, quand elle marque des écarts par rapport au réalisme, conduit alors vers « l'augmentation de la lisibilité¹⁷³ » non seulement du texte, à interpréter, mais aussi précisément du réel lui-même.

¹⁷¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, I, *op. cit.*, p. 153.

¹⁷² *Ibid.*, p. 151.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 153.

Chapitre III - La formalisation symbolique : roman symbolique et configuration

1. Le récit comme configuration symbolique : le mythe et l'initiation

Le traitement de la réalité, singulièrement de l'Histoire, dans une logique de représentation moins littérale que figurée, inscrit donc à l'intérieur du texte un appel à une démarche herméneutique ; la figuration, s'ouvrant sur la transfiguration, tend alors comme on l'a vu vers l'intelligibilité. Mais il importe toutefois d'établir que cette tension ne se fait pas sur le mode d'une forme de platonisme, dans lequel une action de premier plan fonctionnerait comme le signe d'une vérité autre vers laquelle il faudrait remonter, comme on s'élève à partir du réel vers le ciel des Idées. D'un point de vue littéraire, cela signifie que le roman symbolique, même s'il emprunte comme on l'a vu à l'univers du conte et à la logique de fable, déjoue les systèmes d'équivalence qui conduiraient à le lire comme un récit à clef : il n'apparaît pas comme obéissant à une logique parfaitement identique à celle d'un apologue, incarnant une vérité morale à laquelle il peut être résumé et au regard de laquelle les éléments du récit apparaissent comme accessoires. La narration ne peut en aucun cas y être considérée comme une traduction, au moyen d'événements fictifs, d'une vérité isolable relevant d'une sphère idéale. Une telle vérité apparaîtrait précisément immuable, au-dessus du temps, du fait qu'elle préexisterait à la narration elle-même et pourrait vivre en dehors d'elle. Or, il apparaît que s'il y a une « vérité » dans le roman symbolique, à condition d'employer ce terme avec précaution, elle est mouvante, et surtout intrinsèquement liée à la dimension temporelle du récit et de son déploiement. En contrepoint de la prémisse de la culture née de la Grèce et de Rome, d'après Ian Watt, selon laquelle « rien n'arrivait ou ne pouvait arriver dont le sens fondamental ne fût indépendant de l'écoulement du temps¹⁷⁴ », ce qui caractérise au contraire le roman symbolique est qu'il construit son rapport au sens justement grâce au développement de la narration dans le temps. Il serait plutôt en congruence avec le « concept qui s'est imposé depuis la Renaissance, et qui considère le temps, non seulement comme une dimension décisive du monde physique, mais encore comme la force dirigeante de l'histoire individuelle et

¹⁷⁴ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », in *Littérature et réalité*, op. cit., p. 28.

collective de l'homme¹⁷⁵ ». Des implications littéraires découlent naturellement de cette hypothèse, qui nous permettront de situer le roman symbolique dans l'histoire du récit. Tout en étant marqué par cette tension vers l'intelligibilité que nous avons signalée, il se distingue en effet de l'allégorie, dont les éléments sont dotés de significations stables qui, une fois découvertes, deviennent indépendantes du déroulement narratif à travers le temps. En revanche, nous allons voir que le roman symbolique se caractérise par le recours à des formalisations en lesquelles la structuration de la temporalité et la construction de la signification du récit vont de pair.

Citant Edward Morgan Forster, Ian Watt rappelle en effet que le roman « considère la description de la "vie en termes de temps" comme le thème spécifique que le roman a ajouté aux préoccupations plus anciennes de la littérature, qui décrivaient la "vie en termes de valeurs"¹⁷⁶ ». Cette considération très générale s'incarne tout particulièrement dans le roman symbolique avec l'importance majeure prise par la dimension temporelle du récit dans la construction d'un sens. Après le rapport entre figuration et transfiguration de la réalité que nous avons évoqué, on peut dès lors se pencher sur la dimension de « configuration », *du* roman, et *par* le roman : celle-ci lui donne forme et permet, par ricochet, de structurer une certaine perception du monde. Or c'est là, nous le verrons, un point par lequel le roman peut être lié à la notion de symbolique.

La notion de configuration conduit en effet à s'appuyer de nouveau sur la pensée de Paul Ricœur pour qui le récit, de par son pouvoir de figuration, permet précisément la configuration de l'expérience humaine en général, et de l'expérience du temps en particulier. C'est pourquoi la configuration s'articule pour Ricœur avec d'autres notions clefs, notamment celles de *mimèsis* et de *muthos* qui doivent selon lui être rapprochées au nom de « la mise en équivalence des expressions : "imitation (ou représentation) d'action" et "agencement des faits"¹⁷⁷ ». Ce rapprochement suppose une appréhension de la *mimèsis* en tant certes qu'imitation, mais à condition d'entendre derrière ce terme « tout le contraire du décalque d'un réel préexistant », et de plutôt « parler d'imitation créatrice¹⁷⁸ ». C'est ainsi que Ricœur distingue ce qu'il appelle *mimèsis* I (la référence) et *mimèsis* II (la *mimèsis*-création). Or, cette première distinction rejoint une autre, celle que Paul Ricœur

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1., *op. cit.*, p. 93. Le *muthos* en tant qu'agencement des faits est ainsi quasiment identifié par Paul Ricœur à la *mimèsis* comme « imitation ou représentation d'actions ».

¹⁷⁸ *Ibid.*

a établie entre « un symbolisme *représentatif* », qui recoupe ce que nous avons mis en avant quant à la figuration de la réalité, et « un symbolisme *constituant*¹⁷⁹ » qui permet en quelque sorte de mettre en forme une expérience du temps et du monde. Or, toute cette dimension de construction, de configuration, de constitution, rejoint la notion de symbolique au sens du substantif masculin.

Sur le plan des formes littéraires, ces diverses notions qui se distinguent, s'articulent et se complètent, rejoignent l'idée que nous évoquions d'une intelligibilité du récit qui ne préexiste pas à ce dernier, dans la mesure où selon Ricœur « l'activité mimétique » ainsi perçue, quand elle « compose l'action », « ne voit pas l'universel » mais « le fait surgir¹⁸⁰ ». C'est pourquoi selon Ricœur *muthos* et *mimèsis* « doivent être tenus pour des opérations et non pour des structures¹⁸¹ ». Par conséquent, la notion de fiction doit elle aussi être abordée de deux manières différentes. On passe ainsi d'une acception du terme qui, par rapport au traitement de l'Histoire, la fait apparaître comme « antonyme de la prétention du récit historique à constituer un récit "vrai" », à une autre acception, en tant que « synonyme des configurations narratives¹⁸² ». Dans notre corpus, le réinvestissement de la fiction passe en effet par un pas de côté à l'égard des problématiques de vérité, de mise en procès ou de soupçon de la fiction, pour la ressaisir en tant qu'opération dynamique de configuration, qui incarne *via* son déploiement temporel une expérience du monde et du temps que le langage n'a pas pour fonction de traduire, mais de mettre au jour. Ce processus s'appuyant sur LE symbolique prend des formes diverses dans notre corpus, qui permettent de caractériser les œuvres que nous étudions.

C'est en ce sens tout d'abord que certains de ces romans se réfèrent à la mythologie. Il ne s'agit pas en effet de voir dans ces références une démarche de réécriture qui se rattacherait aux mythes comme à une structure figée, pas plus d'ailleurs qu'on ne doit chercher dans ces réalisations une dimension parodique ou ludique. Ni dérision, ni décalque, l'optique par laquelle ces romans s'inscrivent dans la lignée de ce qu'on a pu

¹⁷⁹ Paul Ricœur fait référence dans *Temps et récit* (*op. cit.*, p. 114) à cette distinction qu'il a établie dans des travaux antérieurs à cet ouvrage, et prend d'ailleurs des distances avec ce vocabulaire qu'il juge *a posteriori* inadéquat. Il permet néanmoins de saisir intellectuellement la différence entre une manière de se mettre en relation avec la réalité et de chercher à la représenter, opérations que nous avons évoquées avec les termes de figuration et de transfiguration, d'une part, et l'opération dynamique de configuration d'autre part, en relation avec des formes différentes qui peuvent être prises par un certain symbolisme.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸² *Ibid.*, p. 125.

appeler le roman mythologique relève d'une écriture dans les blancs de ces récits fondateurs, et ce faisant, abordent véritablement ce matériau comme une « opération », non une « structure¹⁸³ », en lien avec ce « caractère dynamique de l'*opération de configuration* », qui fait que Ricœur préfère « le terme de mise en intrigue à celui d'intrigue et celui d'agencement à celui de système¹⁸⁴ » quand il se penche sur la définition aristotélicienne du *muthos*.

Nous avons vu de fait que nous pouvions retrouver des éléments reliés à un socle légendaire ou archaïque, et à des figures mythologiques et bibliques affleurant plutôt sur le mode de l'allusion, au détour de certains passages se rattachant à la « logique de fable » qui nous est apparue à l'œuvre dans le roman symbolique. Nous souhaiterions souligner maintenant le caractère nécessaire, et non contingent, de la rencontre entre le mythe et le roman contemporain lorsque celui-ci procède d'une volonté d'instauration du sens. La mythologie en effet n'est pas à aborder seulement comme un réservoir de motifs puissamment significatifs, mais comme la mise en œuvre par excellence du *muthos* en tant qu'agencement des faits, qui permet précisément le jaillissement du sens : « Composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique¹⁸⁵ ». On rejoint ainsi la distinction établie par Jean-Michel Adam entre la « *dimension épisodique* » du récit et sa « *dimension configurationnelle* », la seconde étant ce qui permet au lecteur de « *saisir ensemble ces événements successifs et dégager une configuration sémantique* » pour construire « la macro-structure sémantique d'un texte¹⁸⁶ ». Cette puissance configuratrice apparaît intrinsèquement liée au récit, si l'on se réfère à cette réflexion du philosophe du langage Louis O. Mink : « L'activité narrative combine un *ordre chronologique* et un *ordre configurationnel* : suivre le déroulement d'une histoire (ordre chronologique), c'est déjà réfléchir sur les événements en vue de les embrasser en un tout signifiant (ordre configurationnel) par un acte de jugement réflexif¹⁸⁷ ». Ce que nous appelons roman symbolique nous semble dès lors caractérisé par une façon d'inscrire en mode majeur cette caractéristique, et de relever non seulement du réinvestissement de la narration, mais aussi

¹⁸³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 127. L'écriture dans les blancs rejoint par ailleurs le concept d'« histoire non (encore) racontée » (*ibid.*, p. 142).

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸⁶ Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1984, p. 17.

¹⁸⁷ Cité par Jean-Michel Adam, *ibid.*, p. 17.

d'un réinvestissement du *muthos* ainsi défini, articulé à la *mimèsis*, et de leur dimension configurationnelle, conformément à la relecture de la *Poétique* d'Aristote qui a eu cours dans la deuxième moitié du XXe siècle, non seulement par Paul Ricœur, mais aussi notamment par Northop Frye, soulignant dans son *Anatomie de la critique* que « la finalité de la *mimèsis* n'était nullement de copier, mais d'établir des rapports entre des faits qui, sans cet agencement, apparaîtraient comme purement aléatoires, de dévoiler une structure d'intelligibilité des événements, et par là de donner un sens aux actions humaines¹⁸⁸ ». Un tel renouvellement de l'approche de la *mimèsis* alliée au *muthos* permet d'y voir à l'œuvre non pas seulement une opération de *figuration* de la réalité, mais une *configuration* dévoilant une « structure d'intelligibilité » derrière les éléments anecdotiques d'une histoire racontée. Il s'agit là d'une autre modalité de l'appel à l'interprétation du lecteur, en relation avec un horizon de signification, qui caractérise plusieurs modalités d'utilisation du récit qui ont cours dans ce que nous regroupons sous le terme de roman symbolique, participant de façon plus large de la refondation de cette notion de récit pour notre temps.

De même que le *muthos* peut donc être perçu comme une actualisation exemplaire de cette puissance de configuration que possède la narration, le recours à des motifs et des personnages mythologiques se présente naturellement comme une mise en œuvre emblématique de « l'agencement des faits » tel qu'Aristote le définit. C'est pourquoi il est significatif de repérer leur rôle dans la construction de certains des romans que nous étudions. On peut d'abord relire en ce sens le rapport entre la saga familiale et le diptyque formé par *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* que nous avons déjà évoqué : la succession des générations, avec la répercussion d'événements qui relie ascendants et descendants, structure par l'héritage et la transmission le déroulement du récit. Mais surtout ce vaste ensemble romanesque apparaît configuré par un motif précisément d'origine biblique, à savoir la lutte de Jacob avec l'Ange¹⁸⁹ qui constitue le point d'orgue du récit, lorsque *Nuit-d'Ambre* affronte toute une nuit un inconnu et en perd la perception des couleurs. L'auteure a souligné à plusieurs reprises que ce motif avait aiguillonné son écriture : c'est à cette lutte qu'elle souhaitait faire aboutir le roman, que les centaines de pages qui précèdent cet épisode éminemment significatif permettent en quelque sorte de préparer en remontant le

¹⁸⁸ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, « Littérature et sens commun », Paris, Éditions du Seuil, 1998, réédition dans la collection « Points - Essais », n° 454, 2001, p. 148-149.

¹⁸⁹ *NA*, 401-403.

fil des générations dont est issu le combattant. Dans l'écriture, mais aussi dans la lecture puisqu'il importe d'appréhender cet épisode comme un sommet condensant la signification du diptyque, cette scène inspirée de la Bible se présente donc comme un point d'aimantation de l'ensemble de la narration. La référence ici n'est pas inscrite explicitement, elle est plutôt présente en mode mineur par rapport à une reprise explicite du nom d'un personnage par exemple. Mais cela ne signifie pas que son importance soit moindre dans l'économie du roman : même implicite, la référence est prégnante dans la construction romanesque et il s'agit là, par conséquent, d'une actualisation particulière de la configuration par la reprise d'un épisode assimilable à une scène mythologique. Celle-ci assigne une direction au récit dans la mesure où le diptyque est en profondeur orienté vers elle ; sur le plan de son déploiement dans le temps, la narration se présente ainsi comme un itinéraire par lequel une vie, et même plusieurs existences, convergent vers ce qui leur donne un sens, pas seulement une signification, mais aussi une direction¹⁹⁰.

La présence du mythe et de la Bible dans le diptyque prolonge ainsi la symbolisation de l'Histoire. Elle donne le sentiment que les romans se déroulent à deux niveaux différents : le déroulement chronologique et une ouverture sur un au-delà des personnages. Mais elle contribue à structurer, sur le plan de la configuration du récit, la narration, par exemple par le nom de Vitalie qui, en tant qu'origine de la généalogie pléthorique des Péniel, devient incarnation du principe maternel et apparaît comme une source de la vie. Sa présence au début du *Livre des Nuits* donne au commencement des allures de Genèse. Dès lors, l'idée d'une infrastructure biblique peut être évoquée : ainsi le geste de Théodore-Faustin mutilant son fils pour lui éviter les tourments de la guerre serait à rapprocher du sacrifice d'Isaac par Abraham, même si ce motif apparaît alors de façon décalée. Il s'agit de mutilation et non de mort ; en revanche, l'intervention surnaturelle, angélique, dans le livre biblique ne se produit pas ici. À ce geste répond l'image de Nuit-

¹⁹⁰ On peut penser à cette réflexion de Julien Gracq dans *En lisant en écrivant* : « Au commencement était le Verbe... Certes. Mais dès les premiers mots prononcés, il n'est plus seul : le *sens* est né – rien ne peut l'empêcher de naître dès que des mots, quels qu'ils soient, s'alignent – et le sens, on l'oublie trop, est à la fois signification et *direction* irréversible : le sens est un vecteur ; la machinerie du langage, dès qu'elle est en mouvement, crée immédiatement dans l'esprit un courant induit qui tout de suite s'affranchit de son inducteur. Ce courant est déjà projet : l'esprit est "lancé" (tout écrivain de bonne foi, je pense, avouera ce mouvement qui est la dynamique même de l'écriture) la force vive ainsi éveillée se heurte au langage, l'utilise, biaise, compose avec lui, mais ne lui appartient plus toute ; adieu la disponibilité, adieu la blancheur ! » (Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, [Paris, José Corti, 1980], in *Œuvres complètes*, Tome II, édition établie par Benhild Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 665). Ainsi l'idée d'un usage du langage affranchi de cette aimantation par un sens est-elle contestée par Gracq dans la pratique même de l'écriture, plus encore que dans les intentions de l'auteur par rapport à la charge de sens qu'il entend donner à son ouvrage.

d'Ambre devenant une sorte de père putatif pour Cendres, rappelant en cela la figure de Joseph. La paternité hyperbolique de Nuit-d'Or et la longue durée de sa vie fait aussi de lui une figure de patriarche biblique, tandis que sa mort à cent ans paraît un lointain écho des paroles prononcées au moment de sa naissance, comme si le roman s'attachait à correspondre à cet avis qui prend par ce fait même valeur d'oracle. La présence des références bibliques dans les romans de Sylvie Germain a fait l'objet d'étude auxquelles nous renvoyons¹⁹¹ : nous signalons ici quelques points qui suggèrent le rôle configurateur de ces références, invitant à lire l'ensemble des romans comme un passage de l'atmosphère de l'Ancien Testament au Nouveau Testament, ou comme un cheminement vers un épisode, la lutte, qui en serait la cause finale.

On peut rapprocher et distinguer *Tobie des marais* de cette forme singulière de configuration ; transposition romanesque du livre biblique, le roman affiche cette filiation notamment par les titres des chapitres qui sont, pour la plupart d'entre eux, proches des formules choisies pour scander les grandes étapes du livre biblique dans la traduction de *La Bible de Jérusalem*. Toutefois le récit est comme nous l'avons signalé transposé en France, principalement dans les Charentes, à une époque contemporaine. La narration y est sous-tendue en profondeur comme une marche vers un apaisement, symbolisée par la danse finale de Tobie et de son père Théodore, accompagnée d'un rire. La trame biblique est profondément remaniée par l'auteure, ce roman procédant à une formalisation structurée par des motifs poétiques sur laquelle nous reviendrons.

Il y a donc quelque chose du *muthos* en tant qu'agencement des faits dans cette aimantation de l'itinéraire d'un personnage vers un aboutissement, qui fonctionne en quelque sorte comme la cause finale du développement du récit qui précède ; et il n'est pas anodin que ce point d'orgue soit précisément dans l'exemple avancé un motif biblique, fondé à porter cette charge de sens du *muthos*. Cette logique se trouve mise en œuvre de manière prégnante dans certains des romans du corpus lorsqu'ils prennent la forme d'un parcours, de sorte que c'est leur construction même, sur une échelle macro-structurale, qui prend valeur de symbole, tout en s'inscrivant dans la lignée d'un récit à dimension

¹⁹¹ Aliette Armel, « Référents bibliques dans l'œuvre de Sylvie Germain. Le silence, l'ange et le vent », in *L'Univers de Sylvie Germain*, Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007) publiés sous la direction d'Alain Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 89-97 ; Bénédicte Lanot, « Images, icônes : la manifestation de la présence dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Actes du colloque de l'IMEC en partenariat avec l'Université de Caen (18-19 octobre 2012), publiés sous la direction d'Alain Goulet, Presses Universitaires de Caen, 2015, p. 33-44 ; Alice Denoual, *Herméneutique et intertextualité bibliques dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, sous la direction d'Arlette Bouloumié, thèse de doctorat de l'Université d'Angers, 2011.

mythologique.

C'est ainsi qu'*Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau se présente comme une exploration romanesque de l'histoire d'Œdipe, plus précisément de l'interstice temporel qui sépare *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* dans l'œuvre de Sophocle. Écrit dans les blancs du mythe antique, le roman assure le passage de l'épiphanie tragique (Œdipe aux prises avec Apollon qui découvre son malheur de manière fulgurante) et la longue durée du développement narratif, tout au long de sa route. La transposition romanesque permet que s'installe une dualité entre l'attention précise portée aux *realia* (préparer le feu et le dîner...), éventuellement chargées de sens (mendier), et des moments plus proches de l'univers mythologique grec (l'apothéose, l'épisode de la traversée du Labyrinthe).

Le roman propose ainsi sa propre formalisation et, par conséquent, s'approprie et réactive ce matériau en se distinguant, selon son auteur, d'une entreprise de réécriture proprement dite : il ne s'agit pas selon lui d'un roman mythologique à proprement parler. Mais il concentre la référence à un canevas mythologique, qui fixe des invariants et notamment l'apothéose finale, et la structuration en parcours, deux facettes de l'agencement des faits qui caractérisent, dans sa définition élargie, le *muthos*. Aussi procède-t-il bien en revanche d'une démarche symbolique, dans la mesure où l'actualisation du mythe permet une tension vers un horizon d'intelligibilité, appelant à un décryptage dans la mesure où dans l'œuvre se rejoignent la référence culturelle passée et l'ambition, selon l'auteur, de porter une signification pour notre temps :

Je voudrais préciser qu'à mes yeux *Œdipe sur la route* et *Antigone* ne sont pas des œuvres mythologiques. Au contraire, comme l'a très bien vu Anne Neuschäfer, je me suis efforcé dans ces deux livres de les sortir de la prison du mythe et de les réintroduire dans notre monde. Les problèmes posés à Œdipe et Antigone ne sont pas des problèmes qui se posaient aux héros de Sophocle mais bien des problèmes de notre époque. Le parcours initiatique d'Œdipe est le parcours que normalement tout homme et toute femme doivent réaliser dans leur vie [...] un parcours nécessaire si l'on ne veut pas tomber dans la banalisation et l'appauvrissement de la seconde partie de la vie. Dans celle-ci, il faut se tourner vers sa vie intérieure et c'est ce qu'Œdipe n'a pas su percevoir. Dans sa jeunesse, il s'est cru à la fois héros et déchiffreur d'énigmes, mais il n'a rien compris à l'énigme de lui-même. Et sur la route, peu à peu, il la déchiffre¹⁹².

Ce que l'auteur vise à travers son projet d'écriture relève donc de l'expression d'une vérité humaine, d'ordre psychologique ou spirituel, qui nécessite à la fois le développement temporel du roman, afin d'épouser le long itinéraire du personnage entre Thèbes et Athènes¹⁹³, mais qui reste néanmoins indissociable du personnage mythologique. La

¹⁹² Henry Bauchau, *Un arbre de mots*, entretien avec Indira De Bie, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁹³ Ainsi le motif de la route et de l'errance d'Œdipe est-il expliqué par cette parole du personnage, qui fait le lien entre ce qui se passe dans *Œdipe roi* et le parcours qui structure le roman lui-même : « Je dois

volonté d'actualisation exprimée par Bauchau n'aurait pu en effet faire l'économie de la référence à Œdipe, avec son nom et ses caractéristiques léguées par l'histoire :

Je pense qu'il y a [...] dans les thèmes historiques ou mythiques un certain éclat correspondant à des images très profondes que nous avons dans l'inconscient. Il reste peu de rois en Europe et dans le monde, mais le roi, le thème du roi, figure dans notre inconscient [...]. Et il est certain qu'en reprenant Œdipe et Antigone j'ajoute à mon texte une certaine poésie venue du passé, mais restée toujours vivante [...]. Toutes les légendes du roi Arthur sont des légendes très profondes qui montrent bien les problèmes de l'âme¹⁹⁴.

Ainsi, un échange se met en place dans lequel le mythe, réactivé par la transposition romanesque, apporte en retour son aura de signification à des problématiques actuelles. L'écriture en elle-même du romancier est une interprétation du mythe, qui déploie les potentialités de signification du récit et du personnage originels. Le lecteur doit être à la fois sensible à la référence culturelle et à la signification singulière et nouvelle que prend le mythe dans sa nouvelle actualisation : c'est donc bien une interprétation à plusieurs étages que le récit réclame. Le choix d'Œdipe à cet égard, compte tenu des nuances émises par Henry Bauchau lui-même à l'égard de la dimension de réécriture mythologique de son œuvre, paraît en revanche faire signe vers une figure liée de plusieurs manières à l'interprétation : le personnage lui-même, avec la résolution de l'énigme du Sphinx, est associé à la perspicacité du déchiffrement. Mais le rôle tenu par la découverte du complexe d'Œdipe dans la formation de la psychanalyse doit aussi être souligné : « en révélant la "basse chiffrée" de la condition humaine, le mythe d'Œdipe livrait la clé de l'expérience fantasmatique et, du même coup, [...] il ouvrait à la méthode analytique un champ illimité en apparence, comme la découverte de Champollion lui livrait la clé de l'écriture de l'Égypte ancienne¹⁹⁵ ». Pour Henry Bauchau, en tant qu'écrivain et psychanalyste, Œdipe peut ainsi, au-delà même de la richesse du personnage, commander l'entrée dans un processus d'interprétation : il représente, en tant que mythe mais aussi comme base de la démarche freudienne, « une pierre angulaire à l'édifice herméneutique du langage

découvrir où je vais, et le découvrir presque à chaque pas. Pour survivre, il a fallu que je perde la vue. Depuis, il faut que je suive mon vertige qui me mène n'importe où » (*OSR*, 57). Le motif du vertige est ainsi un ajout du romancier, qui s'articule aux événements qui ont déjà eu lieu selon le mythe, pour le prolonger : « Œdipe a le vertige [...]. À chaque pas, il est un peu déporté vers la gauche ou la droite avec le désir, l'appréhension de poursuivre, d'accentuer ce mouvement jusqu'à la chute. Il se hâte, non par souci d'arriver quelque part, car il ne sait pas, ne veut plus savoir où il pourrait aller. Il se hâte parce qu'il est Œdipe qui s'est toujours pressé, qui a toujours été pressé par les autres, par les événements et par l'oracle » (*OSR*, 18-19).

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁹⁵ Michel Rychner, *Le divan de Konrad Lorenz*, « Une approche comparée du rite et du symbole chez Freud, Jung et Lorenz », Genève, Georg Éditeur, collection « Janus », 2003, p. 191.

symbolique¹⁹⁶ ». Sa présence dans un roman a donc un impact sur le déroulement de la narration mais aussi en tant qu'appel à une lecture interprétative, parce qu'il est le modèle même de ce qui permet à la fois le camouflage et l'élucidation de soi.

Cela se traduit dans le roman par le fait qu'il soit jalonné de moments où d'un même mouvement, il est fait référence à l'histoire d'Œdipe tandis que celle-ci est prolongée et interprétée par une réflexion sur la clairvoyance et la connaissance de soi. C'est ce qui ressort par exemple de la façon dont il est perçu par le personnage de Ménès : « Un homme qui regardait les choses de loin et de haut, ce qui l'empêchait de voir celles qui étaient proches. Tout cela pour finir par se crever les yeux et se laisser détronner tandis que le beau-frère, sans bouger le petit doigt, se retrouve au pouvoir¹⁹⁷ ». Un dialogue entre Œdipe, Clios et Antigone souligne aussi le hiatus entre la perspicacité d'Œdipe, qui résout les énigmes, et son ignorance quant à son intériorité :

« Est-ce que tu étais libre quand tu as tué ton père et épousé ta mère ? »

Œdipe soupire et ne répond pas. Clios reprend : « Ce matin quand tu m'as appelé j'ai senti que tu étais ma dernière chance. – Je ne t'ai pas appelé, je ne suis la chance de personne. Je n'appelle personne. »

Alors Antigone : « Tu l'as appelé comme tu m'as appelée à Thèbes. Tu l'appelles encore dans ton cœur, tu l'ignores parce que tu ne connais pas ton cœur¹⁹⁸ ».

Par conséquent, il est possible de lire ce roman dans sa globalité comme « le parcours » d'une « conquête de la lucidité », le passage de l'aveuglement à la clairvoyance, ou encore comme le « cheminement d'Œdipe vers la réconciliation intérieure¹⁹⁹ ». Le périple du personnage qui structure le récit peut être alors interprété comme la projection dans l'espace de cette progression. L'itinéraire est ainsi considéré comme porteur d'un sens, mais avant tout parce qu'il est aimanté par une signification qui concerne l'intériorité du personnage : « l'espace tel qu'il est défini dans le roman est loin de se limiter à un cadre référentiel vraisemblable. Marqué par des éléments qui confèrent une dimension symbolique au récit, il laisse surtout entrevoir une interprétation d'ensemble, initiatique, du cheminement parcouru par le héros²⁰⁰ ». Aussi Œdipe affirme-t-il, alors que sa route prend

¹⁹⁶ *Ibid.* Œdipe, entre mythologie et psychanalyse, est un personnage qui conduit en effet vers l'idée de l'herméneutique : « Ricœur montre qu'une théorie scientifique pose des relations de fait à fait ou de fait à sens, là où la psychanalyse pose des relations de sens à sens, ce qui la consacre comme herméneutique » (*ibid.*, p. 15).

¹⁹⁷ *OSR*, 51.

¹⁹⁸ *OSR*, 37.

¹⁹⁹ Myriam Watthée Delmotte, *Henry Bauchau – Œdipe sur la route*, Bruxelles, Labor, collection « Un livre, une œuvre », 1994, p. 66.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 87.

fin, qu'il a « tracé sans le savoir sur le sol de ce pays une forme presque parfaite²⁰¹ ». Si le parcours accompli par Œdipe pendant sa marche fait sens, ce n'est donc pas d'un point de vue réaliste mais symbolique, ce qui confère une intelligibilité particulière au récit.

Ainsi l'histoire d'Œdipe nourrit-elle de sa substance un roman qui la glose en quelque sorte. Jalonné d'épisodes où affleurent des puissances originelles et sauvages qu'il faut juguler de différentes manières, par le chant notamment, ou la sculpture dans le chapitre emblématique où les trois principaux personnages donnent forme, sur la pierre, à une vague qui « est en délire²⁰² », le roman se présente donc comme une libre variation sur un canevas mythologique, tendu vers un accomplissement que l'intertexte antique impose, tout en se déployant par le récit radicalement nouveau d'un parcours pourvu de sens, à la fois direction et signification ici aussi. Il ouvre sur des réflexions qui portent, entre autres thèmes, sur le crime et la façon dont on peut s'en délier, à travers Œdipe mais aussi le personnage de Cléon. Il faut souligner par conséquent l'écart entre cette appréhension de la question du crime par la médiation d'un personnage mythologique et d'une création fictive située dans le même cadre antique, et une démarche qui consisterait à aborder le même thème en traitant d'un fait divers plus récent... Le récit mythologique n'est donc pas ici simplement reproduit, écrit gratuitement pour lui-même ou dans une optique ludique, mais il est convoqué pour dire quelque chose de notre temps, tandis que d'un autre côté le monde contemporain ne fait pas l'objet d'une figuration mimétique et n'est pas non plus choisi comme le théâtre d'une transposition qui réactualiserait véritablement le mythe. Aussi cette approche médiatisée, par le prisme de la mythologie, d'interrogations prégnantes pour le présent se présente-t-elle comme une façon particulière de réécrire le mythe s'inscrivant dans une perspective symbolique. Ce dispositif, parce qu'il revisite profondément le mythe et propose une réflexion qui concerne le monde actuel, suppose qu'une lecture attentive et informée en parachève l'interprétation : c'est par la référence au mythe et la manière de retravailler ce matériau et de le prolonger pour explorer ses virtualités qu'il se révèle porteur d'une charge d'intelligibilité, que l'écriture et la lecture mettent au jour conjointement, selon un fonctionnement heuristique de la parole romanesque.

La présence du mythe, mais aussi le réinvestissement de ses éléments dans le cadre d'une configuration romanesque structurée comme un parcours à résonance initiatique,

²⁰¹ *OSR*, 375.

²⁰² *OSR*, 151.

caractérisent donc cette réalisation narrative et permettent de la poser en un singulier « agencement des faits », qui prend une dimension symbolique dans la mesure où il fait sens autant par la référence culturelle que par sa construction d'ensemble qui se fait significative. Nous avons vu aussi qu'Henry Bauchau rapprochait les légendes du roi Arthur de son personnage d'Œdipe pour souligner la résonance dans l'inconscient de la figure du roi mythique ou légendaire. Cela nous amène à rapprocher de l'entreprise de Bauchau *Livres des guerriers d'or* de Philippe Le Guillou. Ce roman explore la matière mythologique celtique, à travers le personnage de Luin Gor parcourant l'espace qui forme le vaste « royaume » qui en est le cadre, de l'Irlande à la Bretagne en passant par les « Hautes Terres » nordiques. Luin Gor, roi des eaux, des vents, des rivages et des îles²⁰³, traverse ainsi les époques, par-delà la vraisemblance temporelle, et son existence dépasse le cadre du déroulement d'une vie humaine. Il passe en effet du temps des origines, dans les premiers livres, notamment « Le livre du druide », à un temps davantage situé historiquement, celui des bâtisseurs de cathédrales, dans « Le livre de la cathédrale ». Cette sortie du temps des origines pour entrer dans l'Histoire va jusqu'à vers l'univers contemporain, en débordant en quelque sorte dans la vie du professeur Herbert von Gerhaf pour finir par l'absorber en quelque sorte. Dans son itinéraire, Luin Gor croise ainsi les personnages d'Arthur et de Merlin, ainsi que le Graal, tandis que le prologue et l'épilogue suggèrent les résonances de cette structure mythique dans un temps présent.

Or, de même que le parcours d'Œdipe se prête à une interprétation qui permet au déroulement narratif de l'histoire de se faire configuration en parcours, et dévoile une structure d'intelligibilité qui sous-tend le déploiement du récit, l'itinéraire de Luin Gor est lui aussi porteur de significations, tendu vers un horizon de sens qui transparaît à travers l'histoire. Nous avons vu que la « route » d'Œdipe pouvait être une voie vers l'apaisement et la connaissance de soi ; dans *Livres des guerriers d'or*, le recours au motif du chevalier errant réactive la structure fondamentale de la quête, qui débouche sur l'enchantement :

Ce qui vitalise [...] un *monde d'images* [...], ce qui permet à la fiction d'aller et de se déployer, c'est le motif capital de l'errance ou de la quête. L'irruption de ce seul patron, intimement tissé à la trame et à la texture de la fiction, crée un *appel d'air* tel, une brèche si prodigieuse que tous les éléments convoqués – lieux, personnages... – s'ordonnent, appelés par ce point de fuite qu'est le seuil de l'extase ou de l'enchantement. Et l'errance et la quête, indépendamment de la terre à atteindre ou de l'objet à trouver, ne seraient que de vaines combinatoires si elles ne suscitaient l'émergence de personnages denses, forts, épiques²⁰⁴.

²⁰³ LGO, 23.

²⁰⁴ Philippe Le Guillou, « Postface – Pour une poétique arthurienne » pour la réédition Folio de *Livres des*

Ce parcours, à l'instar de celui d'Œdipe, prend une dimension initiatique. Dès lors ces romans se caractérisent par le fait d'agréger en eux plusieurs dimensions de la configuration. La filiation avec la mythologie s'y articule de fait avec la thématique de la valeur heuristique du récit, *via* l'itinéraire des personnages, structuré en parcours, qui leur ouvre l'accès à une forme singulière de connaissance. Cette notion est donc présente sur le plan interne à la fiction. À cet égard, le personnage mythologique d'Œdipe est particulièrement emblématique, dans la mesure où son histoire est celle de la découverte de son identité, et que pour le lecteur, sa seule présence inscrit ce motif dans la narration. Par ailleurs, la structure du roman initiatique tend à unifier autour d'un sens les événements multiples qui font la matière du récit, ce qui participe de façon prégnante d'un mouvement plus large de configuration par lequel « la *mimésis* produit des totalités signifiantes à partir d'événements dispersés²⁰⁵ ». Ainsi peut-on considérer que ce qui caractérise ces romans, et qui fonde leur lien avec la notion de symbolique, c'est la conjonction de ces différentes dimensions de la reconnaissance : leur configuration tout à la fois thématise la valeur heuristique du récit et fait appel à l'interprétation du lecteur, tant par l'agencement des faits en une forme de système « totalisant » que par l'inscription de références culturelles qui permettent de réinvestir le mythe non comme une structure figée, mais comme une matrice dynamique de la narration.

Douze années dans l'enfance du monde propose une synthèse singulière, une formalisation symbolique à la jonction de la réécriture mythologique et du roman initiatique. Le récit s'offre comme une variation sur le thème de l'enfance du Christ, s'appuyant tout en les démarquant sur les évangiles canoniques, qui en disent peu sur le sujet. Comme le signale Philippe Le Guillou lui-même, dans les Évangiles canoniques (ceux qui ont été retenus pour faire partie de la Bible), l'enfance de Jésus est traitée assez rapidement : « Des douze premières années de la vie du Christ, on ne connaît pas grand-chose. L'évangéliste Luc – un des plus prolixes sur cette période – est, malgré tout, avare en renseignements, tandis que les Évangiles apocryphes livrent leur foison de merveilles, et d'extravagances²⁰⁶ ». Absente totalement des évangiles de Marc et de Jean, elle occupe

guerriers d'or, Paris, Gallimard, 2005, p. 358.

²⁰⁵ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 154.

²⁰⁶ *DA*, 9. Un autre petit texte, intitulé « Post-scriptum », prolonge le récit terminé, dans lequel Le Guillou explique la démarche qu'il a adoptée. Il y évoque « le mystère entretenu, concerté », qui entoure l'enfance, « comme s'il y avait eu une conspiration bimillénaire pour occulter cette enfance ou pour n'en retenir que les moments fastes ou édifiants » (*DA*, 149).

trois pages dans l'évangile de Matthieu et sept dans celui de Luc. La constitution d'un récit unique, à partir de ces sources peu abondantes et cependant diverses, est en soi problématique. Elle conduit à articuler des épisodes tirés de textes différents, un peu comme l'imagerie populaire rassemble dans les crèches les bergers (qui rendent visite à Jésus dans l'évangile de Luc) et les Mages (qui ne sont cités que dans l'évangile de Matthieu). L'auteur s'approprie cette matière mais la déplace, et articule épisodes des évangiles canoniques et apports des évangiles apocryphes. Ceux-ci font une place importante au merveilleux tenu en lisière de la Bible, offrant une matière narrative propice à l'enchantement. Faisant la part belle aux miracles, ils conduisent aussi à un commentaire méta-textuel inséré dans le récit lui-même, qui pose le roman en choix, en composition à partir de possibilités plurielles qui lui étaient offertes :

Il y eut peut-être d'autres miracles. Des maîtres qui se taisent définitivement après que Jésus a parlé, des cruches brisées qui se ressoudent, des pièces de bois rebelles aux mains de Joseph et qui se plient ou croissent dès que Jésus les touche. Ce tissu de miracles, les Évangiles de l'ombre et de l'enfance l'explorent complaisamment, sujets à la surenchère et à l'amplification. Car on ne sait rien. Et peu nous importent les cruches brisées, les maîtres mutiques, le bois ductile entre les mains de Jésus. Dans cette forêt de foutaises et de merveilles – les *mirabilia* chers aux scripteurs du Moyen Âge – nous aurons retenu ces trois miracles, celui de l'argile, celui du cerf, celui du maître fasciné. Pour nous, ils furent les premiers et les seuls de Jésus tout le temps de sa vie cachée²⁰⁷.

Assemblant ces éléments divers dans un récit unique, et proposant d'autres épisodes originaux, *Douze années dans l'enfance du monde* se démarque de la réécriture et se présente dans sa composition même comme une interprétation. La figure de Jésus et son enfance revisitée apparaît surtout tendue vers la question, pour ce personnage singulier, de la naissance à lui-même, de la prise de conscience de son identité. Ainsi est-il emblématique de l'univers romanesque de Philippe Le Guillou qui suit souvent « l'évolution d'un enfant ou d'un adolescent jusqu'à la révélation de son destin²⁰⁸ », prenant la forme de la révélation d'une différence²⁰⁹, d'une singularité, comme par un processus d'individuation en termes jungiens. Les épisodes choisis permettent donc de participer à ce schéma d'éveil à soi-même, qui est la question que pose le personnage de Jésus à la littérature : « comment concevoir l'être humain de Jésus sans qu'il soit comme envahi et accaparé par la divinité, comment imaginer en lui un *savoir* humain sur les

²⁰⁷ *DA*, 113.

²⁰⁸ Michelle Ruivo Coppin, *Philippe Le Guillou – L'Emprise des modèles paternels*, Paris, Orizons, diffusé et distribué par l'Harmattan, 2010, p. 21.

²⁰⁹ « Ce que l'épisode du bassin et des oiseaux d'argile avait avant tout révélé, c'était sa singularité, oui, sa différence. Et il lui était de plus en plus douloureux de ne pas ressembler aux autres » (*DA*, 102).

choses et une *conscience* de lui-même qui ne soient pas aussitôt débordés et noyés dans l'omniscience divine ?²¹⁰ »

La naissance à son identité passe par l'inscription dans le judaïsme, à travers l'initiation de l'enfant au sens de la nuit de la Pâque :

Tout dans le plat rituel du *Séder* était symbolique : l'os grillé rappelait le sacrifice de l'agneau pascal le soir de la sortie d'Égypte, l'œuf dur était marque de deuil et de sacrifice, la compote de pommes rouges mêlées à des noix, de la cannelle et du gingembre avait été confectionnée pour évoquer les briques que les Hébreux asservis devaient produire pour édifier les monuments et les villes de Pharaon, les herbes amères signifiaient l'amertume de l'exil et de l'esclavage, l'eau salée les larmes et la sueur. Quant aux trois pains azymes, ils représentaient les trois patriarches, Abraham, Isaac et Jacob. La touffe de persil, enfin, était là pour rappeler les feuilles qui avaient servi à asperger du sang de l'agneau pascal le linteau des portes des Hébreux

Ce n'était pas un repas comme les autres, on s'était réuni pour revivre intensément les souvenirs de la sortie d'Égypte et les adultes attendaient rituellement qu'un enfant vînt les interroger sur le caractère exceptionnel d'une nuit où l'on mangeait debout et la porte ouverte²¹¹.

À cette dimension symbolique, qui tisse là aussi un lien avec le temps lointain et fondateur de Moïse, l'enfant doit être initié d'une manière bien précise : en effet c'est lui-même, en posant des questions aux adultes, qui valide en quelque sorte le rite.

Mais l'initiation structure surtout un chapitre qui relate le long périple de Jésus vers le pays des Esséniens, désigné par les termes de « pays des ermites » ou de « pays des Solitaires et des Purs²¹² ». Les Esséniens composent « une des sectes qui fleurissent dans le judaïsme à partir du II^e siècle av. J.-C. », comme les pharisiens et les sadducéens. Mais ils ne sont pas mentionnés dans les Évangiles, ni dans les Actes des Apôtres : ils sont en marge, par rapport à la religion officielle, pour des raisons liées à une certaine idée de la pureté : « ils se distinguent par une idéologie intransigeante qui les pousse « hors du monde », fût-ce celui de leurs coreligionnaires : le laxisme où glisse le plus grand nombre leur répugne, et le formalisme du « clergé » officiel les écarte des manifestations publiques du culte au Temple de Jérusalem²¹³ ». Leur communauté est marquée par le motif de l'initiation et de la connaissance : elle « ne s'ouvre pleinement aux postulants qu'après une

²¹⁰ André Dabiez, « Introduction » à *Jésus-Christ dans la littérature française*, « Textes du Moyen Âge au XX^e siècle », Anthologie, Paris, Desclée, 1987, Tome 1, p. 17.

²¹¹ *DA*, 24-25.

²¹² *DA*, 115. L'enfant imagine les Esséniens comme des « ermites durs et décharnés, des veilleurs intransigeants, des descendants des Prophètes, les fils d'Isaïe et d'Ézéchiël. Ils devaient vivre sous les astres, adorant la lune et se nourrissant de psaumes, de pain azyme et d'herbes amères. Ils savaient qu'à tout instant un dragon pouvait envahir le ciel. Il y avait des années qu'ils calculaient le chiffre du dragon qu'ils appelaient la *Bête de l'abîme* » (*DA*, 115).

²¹³ Article « Esséniens », in *Dictionnaire de la Bible*, par André-Marie Gérard, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, p. 352.

mise à l'épreuve, véritable noviciat, un engagement d'obéissance à la hiérarchie, et la promesse du secret sur la teneur de l'initiation où d'aucuns discernent l'influence des gnostiques, des sectateurs de Zoroastre et des néo-pythagoriciens²¹⁴ ». Or, le voyage de Jésus vers les Esséniens semble en effet le point d'orgue de cette « enfance cachée ». Son parcours est jalonné de motifs initiatiques et surnaturels, et commence par une transgression. Jésus, réfugié une nuit dans une synagogue vide dans laquelle « plus aucun culte » n'était pratiqué et où seule « restait cette lampe mystérieuse près de l'arche sainte qui avait renfermé le Livre²¹⁵ », parce qu'il a froid, met le feu à l'arche sainte en jetant sur elle la lampe. Jésus parvient à son but en traversant un fleuve, dans une barque dirigée par un personnage qui n'a alors pas d'autre nom que « le passeur²¹⁶ ». Quant au rituel de purification par l'eau prisé par les Esséniens, il est aussi présent : Jésus est conduit auprès du « chef des charpentiers », qui « exigea que Jésus fût plongé dans un bain d'eau glacée et vérifia qu'il était bien circoncis²¹⁷ ». Notons du reste que, comme dans certaines sociétés secrètes, le titre donné ne désigne pas une réalité concrète, un métier réel, mais plutôt un rôle, peut-être un savoir, qui relève de la symbolique : « Jésus en était sûr : il y avait des années que l'on ne travaillait plus le bois en ces lieux, si toutefois on l'avait fait un jour. Le titre de charpentier que portait le vieillard devait ressortir à une très obscure symbolique²¹⁸ ».

Au symbolisme de l'initiation se joint le surnaturel. Son entretien avec le chef des charpentiers, au cours duquel Jésus lui demande à deux reprises s'il est mort lui aussi, s'achève par la disparition dans un puits de ce vieillard dont les pas « ne laissent aucune trace sur la neige²¹⁹ ». Des paroles qui se font écho et qui résonnent comme des énigmes sont entendues alors par Jésus et ont en commun l'idée de passage et de l'étroitesse de celui-ci, ainsi que celle de la rareté des élus. La première est dite par le vieillard avant qu'il ne disparaisse : « Ils sont nombreux autour du puits, mais il n'y a personne pour y

²¹⁴ *Ibid.* Certains commentateurs établissent un lien entre les Esséniens et Jésus : « L'attachement des esséniens aux rites de purification par l'eau, leur propension à l'eschatologie, leur littérature d'apocalypse consacrée à l'affrontement des forces du mal et du bien [...] leur pratique de certaines vertus peu familières aux Juifs traditionalistes, tel le détachement des biens terrestres dans "l'esprit de pauvreté", ont amené certains commentateurs à faire de Jean-Baptiste, de Jean auteur du quatrième évangile et de l'Apocalypse, voire du Christ lui-même, prédicateur des "béatitudes", des tenants de la secte (*ibid.*).

²¹⁵ *DA*, 116.

²¹⁶ *DA*, 119.

²¹⁷ *DA*, 124.

²¹⁸ *DA*, 125.

²¹⁹ *DA*, 125.

descendre²²⁰ ». Deux autres sont proférées lors d'une cérémonie, par un jeune homme qui donne lecture d'un livre : « *Beaucoup se tiennent devant la porte mais seuls les Solitaires et les Simples entreront dans la chambre nuptiale* » ; « *Le monde est un pont, passe et veille à ne pas y établir ta demeure*²²¹ ». Ainsi les motifs du passage, ou du seuil, sont-ils associés à l'idée d'un certain ésotérisme. Dans ce chapitre, Jésus est aussi accompagné notamment par un « épervier sacerdotal ». Son errance dans les couloirs de la forteresse des Esséniens l'amène à assister à une cérémonie des Solitaires, reconnaissance explicite de l'initiation accomplie de Jésus, appartenant à cet ordre tout en le dépassant.

Jésus le Nazaréen, nous avons reconnu en toi de façon certaine les signes de ta mission royale, sacerdotale et prophétique. Cette mission, à toi de l'inventer. Telle est la règle des Solitaires et, malgré ta différence, elle s'applique aussi à toi. Tu es un homme libre, un membre de notre ordre, tu es un maître, un roi, un prêtre et un prophète, va ta route et accomplis ta mission quand les temps seront venus... Oui, tu es l'un des nôtres et tu es au-dessus de nous par ta naissance. Ne pose aucune question. Ne pose plus jamais de question. Travaille, prophétise et enseigne²²².

L'appartenance et le dépassement se mêlent. Le passage de Jésus dans le Domaine des Esséniens apparaît est une initiation qui permet à l'enfant de devenir l'un des leurs, voire le premier d'entre eux. Le savoir dont il est porteur est mystérieux et sa source reste dissimulée : à aucun moment n'est relatée l'acquisition de ses connaissances. Cette ellipse permet de mettre l'accent sur la naissance à lui-même du personnage de Jésus, en conservant son ambivalence.

Le motif initiatique ne se substitue pas à la dimension religieuse, ancrée dans la Bible et le judaïsme, de Jésus puisqu'il est reconnu aussi par le Grand Prêtre du Temple de Jérusalem, par son identité de fils²²³. Mais il introduit dans le récit une tension fondamentale, entre le saint et l'initié, entre la révélation et l'initiation, qui recompose symboliquement, d'une manière propre au roman, la matière du texte religieux.

Les itinéraires d'Œdipe, de Luin Gor et de Jésus croisent, dans des univers culturels différents, la notion de parcours initiatique. Philippe Le Guillou s'y réfère explicitement quand il emploie le terme de « triptyque initiatique » pour désigner l'ensemble formé par *Livres des guerriers d'or*, *Les Sept noms du peintre* et *Douze années dans l'enfance du monde*. Or, ces trois romans n'entretiennent pas de rapport entre eux sur le plan de leurs

²²⁰ DA, 125.

²²¹ DA, 129.

²²² DA, 132.

²²³ DA, 147.

intrigues, qui sont tout à fait indépendantes. Entre l'univers du monde arthurien et du Graal, une biographie d'artiste située entre le vingtième et le vingt-et-unième siècle, et l'inscription dans la filiation des évangiles apocryphes, ils relèvent d'époques et de sphères culturelles bien distinctes. C'est donc le recours à une même « forme-sens » qui leur permet de former triptyque selon l'auteur : leur configuration narrative est ce qui fonde leur parenté. Les romans sont en effet tous trois aimantés par des quêtes qui prennent des formes différentes, mais qui structurent les récits en véritables parcours. Or, on retrouve cette idée dans *Le Dieu noir*, qui soulève aussi une interrogation fondamentale sur l'identité, dans la mesure où son élection comme pape amène Léopold, devenu Miltiade, à changer de nom et à chercher à se conformer à tout ce que ce dernier implique. Son parcours apparaît dès lors structuré par une tension vers « le secret de [s]on nom²²⁴ » sur lequel le roman se clôt. Ainsi le caractère initiatique de ces romans nous semble-t-il rejoindre cette idée de Paul Ricœur selon laquelle « le développement moderne du roman [...] donne au développement du caractère un droit égal, sinon supérieur, à celui de l'intrigue²²⁵ » : là où une « contrainte [...] placée sous le titre du couple *mimèsis-muthos*, parce qu'elle donne l'occasion de préciser l'usage aristotélicien de la *mimèsis* [...], subordonne la considération des caractères à celle de l'action elle-même²²⁶ », la veine initiatique permet de réinvestir la *mimèsis* et le *muthos* pour faire de l'aventure d'un caractère qui s'éveille à son identité et à sa singularité, le pivot de l'intrigue. Ainsi est proposée une synthèse fortement caractérisée de la permanence des actants et de leur évolution, dans un même mouvement dynamique, qui permet au récit d'être compréhensible et de progresser.

C'est pourquoi cette dimension d'itinéraire tendu vers un sens s'étend à d'autres formes de parcours, moins évidemment marquées que ne le sont les constructions empruntant à une trame mythologique et initiatique, mais qui portent aussi l'idée d'une forme romanesque qui fait sens parce qu'elle conduit à un éveil à résonance existentielle.

C'est ce qu'on retrouve dans *Le Boulevard périphérique* qui, comme nous l'avons signalé, entrelace des parcours de personnages à des époques différentes ; or, le roman se termine sur une sorte de vision intérieure du narrateur, en laquelle convergent les figures de Paule, Stéphane et Shadow, tous trois morts, à des époques différentes, quand se termine le

²²⁴ *DN*, 173.

²²⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1., *op. cit.*, p. 77-78.

²²⁶ *Ibid.*, p. 77.

roman :

Je tente de reprendre pied en moi-même, je n'y parviens pas. Je revois Paule mourante [...]. Au pied du lit, la présence de Stéphane, à la tête l'ombre immense de Shadow. Ils se font face, les yeux clos comme les grands gisants des abbayes d'autrefois. Ils protègent Paule de leurs yeux fermés, ayant vu ce que je n'ai pas su voir, ils me forcent à comprendre qu'elle était, qu'elle est un être mystérieusement éveillé à sa condition mortelle²²⁷.

Tandis que la mention de ce que les défunts ont vu, contrairement au narrateur, alors qu'ils ont désormais les yeux fermés, peut faire écho à la dialectique de l'aveuglement et de la clairvoyance qui caractérise le personnage d'Œdipe, l'idée de l'éveil jointe à ce motif évoque bien une forme d'initiation – passage d'une ignorance à une connaissance nouvelle, entre approche de la mort et nouvelle naissance. Cet accès à un degré de conscience plus élevé de ce qu'est la condition humaine, compte tenu de cette fin, confère au roman une configuration initiatique et traduit dans une forme narrative l'expérience de la confrontation au mystère qui n'est pas sans analogie avec la démarche psychanalytique. La transposition dans l'ordre du discours d'une expérience fondamentale, qui prend sa source en dehors des mots, s'y appuie sur ce que Lacan appelle le symbolique, en ce qu'il permet la circulation entre un signifié mystérieux et un signifiant structuré comme un langage.

Naturellement, lorsque le déroulement d'une cure psychanalytique sous-tend celui du roman, comme c'est le cas dans *L'Enfant bleu* de Henry Bauchau, l'articulation de ce rôle configurateur du récit et son lien avec l'ordre du symbolique sont particulièrement mis en avant. La psychanalyse, en tant que mise en lien des affects et de la parole dont le rôle dans la cure est fondateur, manifeste de fait le symbolique qui assure la transcription de phénomènes intérieurs par le langage. Le roman se fait lui-même traduction et, littéralement, *mise en œuvre* de cette logique à travers le long parcours psychanalytique d'Orion, dont les graves désordres intérieurs trouvent à se formuler par le truchement de « dictées d'angoisse » mettant en mots ses hantises, et, plus globalement, par un langage bousculé, tout particulièrement son incapacité à dire « je » qui est significativement dépassée à la fin du roman. Le déroulement de la cure sous-tend ce récit, tendu entre un point de départ douloureux et une forme de résolution sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Le personnage devient aussi un artiste au fil du récit, de sorte que le sujet du livre est aussi la transposition de son mal-être dans d'autres formes de langage, celles du dessin, de la peinture et de la sculpture : le roman relève alors du symbolique au sens du

²²⁷ BP, 256.

substantif masculin, dans la mesure où il est l'histoire d'un tourment qui cherche la forme de langage adéquate pour pouvoir se dire. Par sa configuration en parcours, il transpose dans le langage romanesque, la dynamique de la psychanalyse, plongeant vers la psychologie des profondeurs en faisant état des tentatives de la circonscrire par diverses sortes de langages, appréhendées comme autant de systèmes symboliques.

Or, ce parcours rencontre aussi la mythologie, par l'intermédiaire de motifs fondamentaux comme celui du labyrinthe et du Minotaure, mais aussi d'Orphée. Sophie Lemaître se réfère en effet à une lecture par Myriam Watthée-Delmotte de l'œuvre bauchalienne en général comme inspirée par l'histoire d'Orphée, et propose de retrouver dans la structure de *L'Enfant bleu* les grandes étapes de cette histoire, avec au départ « un manque affectif », puis « la relation à la figure substitutive (l'image de Pasiphaé ou bien l'analyste Véronique », ensuite, « une traversée symbolique de lieux infernaux » avec ses dessins angoissants, et enfin « tout comme Orphée [...] l'étape de la perte définitive, celle du lien qui l'unit à la jeune Myla²²⁸ ». L'auteure propose ainsi de situer ce roman « dans la continuité des romans précédents de Bauchau qui sont nourris par un intertexte mythique²²⁹ », Orphée et Thésée apparaissant en filigrane dans l'itinéraire d'Orion. Pour être moins manifeste, le lien avec la trame mythologique est tout de même présent. Avec ce personnage, auquel un long parcours artistique et thérapeutique permet de conquérir dans une certaine mesure son identité, la configuration romanesque se présente donc comme un jeu d'échos entre l'exploration des profondeurs, la quête de soi qui passe par la créativité artistique, et la puissance de représentation des récits fondateurs. Mais nous rappelons que l'auteur avait pris soin de mettre à distance l'idée d'œuvre mythologique même pour *Œdipe sur la route*. C'est pourquoi le roman symbolique semble permettre de désigner la rencontre tout à fait singulière dont témoignent ces ouvrages entre la démarche psychanalytique, la présence de figures et d'éléments narratifs d'origine mythologique, et l'exploration par l'écriture d'un imaginaire singulier.

Le roman permet de mettre en forme l'histoire de cette quête tâtonnante dont le Labyrinthe, prenant une dimension méta-textuelle, figure l'alternance faite d'avancées et de retours en arrière : « Nous avançons, reculons, piétinons sur le terrain miné de l'art et de la

²²⁸ Sophie Lemaître, « L'artiste en recherche d'un monde dans *L'Enfant bleu* », in *Henry Bauchau – écrire pour habiter le monde*, sous la direction de Catherine Mayaux et Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*, p. 212.

²²⁹ *Ibid.*

psychanalyse²³⁰ ». L'écho et le décalage dans le roman se marquent aussi par le traitement de la matière autobiographique : le roman est aussi une transposition de l'expérience de Bauchau psychanalyste, mais le choix d'une narratrice féminine et le changement du prénom de Lionel en Orion, que nous avons évoqué, marquent un changement profond de perspective. Ils procèdent d'une volonté de mettre au premier plan un imaginaire informé en profondeur par la matière mythologique :

Il faut que je me rappelle sans cesse que mes personnages, le cadre du roman sont imaginaires. Ce n'est pas dans les faits vécus, c'est en moi, dans le grand trésor d'actes et d'images de l'inconscient qu'ils doivent trouver couleurs, visages et visions pour devenir plus vrais que le réel qui tend toujours avec l'écoulement du temps à devenir conventionnel²³¹.

Le Journal de Bauchau permet en effet de suivre l'élaboration de ce roman et les hésitations rencontrées au cours de son écriture ; le désir de se tourner vers l'imaginaire plus que vers la réalité biographique, de « faire passer ce qui a été trop vivement vécu dans ma vie dite réelle au vécu plus intense et sublimé de l'imaginaire²³² », préside au choix d'une narratrice plutôt que d'un narrateur : « Je réfléchis au rôle difficile du narrateur de la jeunesse d'Orion. Si c'est un homme, la difficulté vient de ce qu'il est trop proche de moi et que le réel empêche l'imaginaire de prendre toute la place. [...] C'est pourquoi je songe à faire, contre la réalité vécue, du narrateur une femme, à la rapprocher peut-être un peu de Blanche²³³ ». Le roman, sous-tendu par la psychanalyse qui est elle-même une lecture, celle de l'inconscient, se propose donc de configurer le parcours du personnage en retrouvant en profondeur une structure mythologique et en passant par un rapport à l'écriture qui, par sa préférence pour l'imaginaire, entend se faire elle-même décryptage des images de l'inconscient. La réalité n'est pas niée, mais a vocation à être sublimée par la confluence entre le travail de construction et de mise en forme que permettent l'imaginaire et la mythologie.

L'idée d'un parcours configurateur informe aussi *Éclats de sel* et *L'Inaperçu*, de façon beaucoup moins marquée, en filigrane, moins ouvertement mythologique et initiatique. L'évolution des deux personnages principaux est marquée par une dimension d'éveil ou d'apaisement. Ludvik va vers une sortie de son indifférence au monde et une

²³⁰ *EB*, 203.

²³¹ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, Journal (1997-2001), Arles, Actes Sud, 2002, p. 296.

²³² *Ibid.*, p. 199.

²³³ *Ibid.*, p. 208.

activation de sa capacité d'étonnement dans *Éclats de sel* : le roman se termine ainsi, comme *Tobie des marais*, sur le motif du rire, qui manifeste « la joie pure de se savoir en vie, et en paix souveraine », devant « [u]n monde à découvrir, à questionner [...], vivace²³⁴ ». *L'Inaperçu* semble aller encore plus loin vers l'épure. Pierre Zébreuze marche aussi vers une sorte de paix, lui qui à la fin du roman « a donné l'absoute à ses morts » et « s'est remis au monde à rebours²³⁵ », pour se tenir « dans l'éblouissante nudité du désir, au vif de la vie même²³⁶ ». L'itinéraire de ce personnage est ainsi marqué par une plongée dans les profondeurs de sa mémoire, et structuré comme une conquête d'une paix intérieure, qui englobe une pacification des liens qu'il peut entretenir avec ses ascendants défunts. Ici aussi, la construction du roman dans son ensemble peut donc être lue comme la transcription dans la narration des mouvements de fond qui animent l'inconscient. Dans ce roman toutefois, l'impossibilité finale pour Pierre de venir partager avec la famille Bérinx cet apaisement, puisqu'il reste à la porte de la demeure familiale, en limite la portée. Cette rédemption est cantonnée à l'individu et il reste « l'inaperçu » faute de partager cette sorte de retour à la vie.

D'autres formes de « totalité signifiante » apparaissent dans notre corpus, à côté de ces modalités d'articulation entre le mythologique et le parcours initiatique, en mode majeur ou mineur. Elles correspondent aussi à cette relecture de la *mimèsis* rapprochée du *muthos* que nous évoquions, dans le sens où la possibilité de déterminer une « macro-structure sémantique » à l'arrière-plan du récit y apparaît manifestement. Des structures choisies pour leur donner forme permettent en effet de les appréhender comme « un tout signifiant », les rattachant ainsi à la logique symbolique dans leur globalité. Dans un contexte où les écrivains contemporains mobilisent et exploitent « le vivier décroisé des différentes traditions, policière, historique, exotique, initiatique, philosophique²³⁷ », il faut signaler la référence à la chronique historique, que nous avons mentionnée en étudiant le rapport symbolique à l'Histoire. *Le Dieu noir*, sous-titré « Chronique romanesque du pontificat de Miltiade II pape du XXI^e siècle », suggère une construction ordonnée par la chronologie, comme l'indique la tradition médiévale des chroniques historiques²³⁸. Mais

²³⁴ *ES*, 173.

²³⁵ *I*, 275.

²³⁶ *I*, 293.

²³⁷ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 16.

²³⁸ Il est à noter que l'historiographie, après le Moyen Âge, distingue précisément la chronique, comme simple enregistrement des faits dans leur succession temporelle, et un travail dans lequel on ordonne les faits pour établir entre eux des relations causales et, éventuellement, en tirer un enseignement moral. Le

nous avons vu que la fonction de pape pouvait subvertir cette logique. *Les Sept noms du peintre*, panneau central du « triptyque initiatique » de Philippe Le Guillou, porte aussi la tension entre sacerdoce et initiation à travers Erich Sebastian Berg : initié par Herman Korbs, le prieur d'Ettal, à sa vocation et à sa dimension spirituelle ; puis initié à la mort par son grand-père Karl, en veillant un cadavre de naufragé ; enfin initié sur le plan charnel par Adam Van Johansen, il vit aussi son existence de peintre comme un sacerdoce.

Ce roman est aussi marqué par le fait qu'il convoque la forme des « Vies » est elle aussi convoquée : son sous-titre, « Vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg » évoque en effet non seulement les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob (1896), mais se présente aussi comme une transposition fictionnelle des biographies d'artistes, qui peut faire penser au travail de Giorgio Vasari, les *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, ou encore, en élargissant la perspective au-delà de l'art, aux *Vies des hommes illustres* de Plutarque. Le terme de « Vie » suppose en lui-même une appréhension globale de l'existence, abordée comme un « tout », par delà les événements qui le constituent, même si le pluriel ici fissure l'unité ainsi suggérée. Cette forme se réfère toutefois à la fonction configuratrice du récit, et il n'est pas jusqu'au bouleversement de l'ordre chronologique qui ne s'inscrive dans cette perspective, puisque le roman, commençant par un chapitre situé à la fin de la vie de Berg, amène précisément à considérer que le reste de la narration, qui suit un déroulement temporel linéaire, peut être perçu par un point de vue rétrospectif et donc englobant.

Si le *muthos* en tant que système est en jeu dans le récit initiatique en tant que structure configuratrice, il convient toutefois de signaler des distinctions dans le corpus entre les œuvres où le réinvestissement conjoint de la mythologie et du motif initiatique souligne de façon très visible cette confluence, et les derniers romans cités dans lesquels le dévoilement de la « structure d'intelligibilité » se fait plutôt en mode mineur, moins par glissements légendaires que par l'ouverture à une autre dimension de l'être qui s'opère dans le cheminement de personnages plus ordinaires. Ces variations peuvent être en elles-

rapport au sens que l'on veut donner par la construction du récit est donc ici ambigu : la chronique en confère nécessairement un, mais l'affranchissement de la chronique permet aussi, paradoxalement, d'extraire une signification d'une autre manière. À ce sujet, il est significatif en revanche que le mot chronique soit aussi parfois appliqué au « roman familial » (ou à la saga) qui, lui aussi, par son déploiement sur plusieurs générations de l'évolution d'une famille, et éventuellement sous-tendue par une avancée vers la déchéance ou au contraire une sorte d'accomplissement, tend vers une mise en ordre des événements relatés.

mêmes significatives : elles indiquent d'abord que la rencontre avec l'Histoire et la mythologie sont des moyens certes privilégiés, mais non exclusifs, de faire appel au déchiffrement. Un personnage nommé Œdipe, ou Jésus, un pape ou un roi, accomplissent un cheminement que le roman restitue et qui prend dans sa globalité une valeur symbolique. Mais une existence plus banale peut aussi se révéler sous-tendue par la marche vers une forme de connaissance qui invite, d'une autre manière, à discerner au sein de la réalité quotidienne représentée des éléments qui, parce qu'ils sont rassemblés dans une configuration qui fait sens, apparaissent eux aussi comme des déclencheurs d'interprétation, et sont donc porteurs d'une signification symbolique. En somme, il peut y avoir un « symbolique du quotidien » comme il existe un fantastique du quotidien, qui n'a pas besoin d'un cadre surnaturel pour se révéler. C'est là une des manières dont le roman symbolique se renouvelle : au sein d'une même œuvre, il apparaît que la configuration en une structure sémantique ne concerne pas seulement des grands personnages archétypiques, elle est attestée en effet par des existences qui se déploient dans des époques reculées, et reliées au temps des origines, mais aussi dans des périodes quasi contemporaines du temps de l'écriture. Cette coexistence de différentes veines, dont la constitution de notre corpus rend compte, peut indirectement suggérer que le « sens » est susceptible d'émerger aussi, en filigrane, au sein de la réalité la plus ordinaire et la plus immédiatement présente. Le roman symbolique peut dès lors faire appel à l'interprétation par des médiations culturelles mais aussi par les ressources internes de son écriture.

Ainsi ces romans, en contrepoint de l'esthétique de la « tranche de vie », sont sous-tendus par une appréhension du temps long qui entend organiser les éléments narratifs en composant un ensemble auquel un sens est conféré par ricochet. La configuration qui les structure suggère qu'ils sont porteurs d'une signification par-delà les anecdotes dont se compose le récit : or, l'inscription de cette tension vers un sens peut être une définition très générale du symbole et souligner à cet égard une singularité du roman symbolique, qui s'appuie sur des formes qui font sens, en les retravaillant parfois profondément. La seule possibilité de suggérer par un récit une totalité apparaît de fait comme une réponse à une autre tendance, celle de ne pouvoir proposer qu'une approche parcellaire de l'homme et de son univers :

Ainsi, l'absence d'une explication totalisante de l'homme, pris entre la masse écrasante des faits, que nous n'arrivons plus à ressaisir par la pensée, et le morcellement des théories, qui, devenues prudentes à l'égard des synthèses fragiles d'hier, n'en témoignent pas moins d'une démission face à la nécessité

d'une vision claire et cohérente de notre horizon conceptuel, laisse deviner, dans les plis de ce siècle, les obscures manifestations d'une angoisse collective et diffuse²³⁹.

Là où l'esthétique du fragment ou celle des récits minuscules traduisent une impuissance à saisir le monde autrement que de façon émiettée, proposer des formes romanesques qui font sens et tendent vers la proposition d'une synthèse, rejoignant la notion de forme symbolique, est en soi une démarche significative. Cela permet de dégager le sens d'une série d'événements, en s'appuyant sur le symbolique qui en fonde la possibilité.

Ces effets de réécriture et de configuration ont pour conséquence d'entraîner une lecture qui soit une reconnaissance. À l'instar de Michel Tournier, qui déclare s'inspirer du matériau mythologique pour être « relu » dès la première lecture, le roman symbolique, sous-tendu par une telle structure et comprenant des motifs renvoyant à cette sphère, peut atteindre le même objectif. Toutefois les romans décalent la matière dont ils s'inspirent, l'inscrivent plus ou moins explicitement, et la réorientent parfois en profondeur. Ainsi les œuvres ne sont-elles pas relues au sens où elles répéteraient quelque chose qui a déjà écrit, mais elles sont elles-mêmes le fruit d'une lecture, à intégrer parmi les littératures lettrées. Le roman symbolique peut être alors relu, dans le sens intensif du préfixe « re » : une lecture au carré, une lecture rendue plus intense parce qu'elle procède d'abord de la lecture de l'auteur, et entraîne en effet cette reconnaissance par le lecteur – à prendre au sens d'une entrée en résonance avec ses profondeurs. Ainsi les romans se révèlent symboliques parce que, notamment en exploitant les potentialités configuratrices du récit, qu'ils retrouvent parfois dans les structures narratives du mythe, ils s'inscrivent ainsi dans une perspective selon laquelle l'intrigue est unifiée en interne par une « logique plus que chronologique », qui « de la succession d'événements [...] fait une intelligibilité²⁴⁰ ». Ils peuvent dès lors avoir en retour une action sur le monde : « Ricœur insiste sur l'intelligence mimétique et mythique, qui, comme chez Frye, est reconnaissance, une reconnaissance qui sort du cadre de l'intrigue pour devenir celle du spectateur, lequel apprend, conclut, reconnaît la forme intelligible de l'intrigue²⁴¹ ». Il y a donc une dimension pragmatique du sens produit par le récit, du fait même de son caractère dynamique, à l'horizon de son rôle de configuration.

²³⁹ Jean-Raoul Austin de Drouillard, *Tournier ou Le retour au sens dans le roman moderne*, op. cit., p. 129.

²⁴⁰ Antoine Compagnon, op. cit., p. 151.

²⁴¹ *Ibid.*

Ricœur rappelle en effet que « la *Poétique* ne parle pas de structure, mais de structuration ; or, la structuration est une activité orientée qui ne s'achève que dans le spectateur ou le lecteur²⁴² ».

La *mimèsis* est aussi (chez Aristote et chez N. Frye) en lien avec la notion d'*anagnôrisis*, c'est-à-dire la reconnaissance, soit « le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance²⁴³ ». Nous avons vu qu'elle peut être représentée dans le cadre de l'œuvre à travers l'exemple du personnage d'Œdipe. La configuration romanesque singulière proposée par cette articulation du caractère initiatique du roman et des motifs mythologiques du roman renvoie aussi du côté de la lecture vers la connaissance, comme dans la tragédie où « la *cognitio* est normalement la reconnaissance du caractère inévitable d'une séquence causale enchaînée dans le temps²⁴⁴ ». Les formes prises par les récits de par cette puissance configuratrice suggèrent que ces derniers se constituent comme une totalité, dans laquelle l'accent est mis « sur l'absence de hasard et sur la conformité aux exigences de nécessité ou de probabilité qui règlent la succession²⁴⁵ ». Cette nécessité affleure par exemple dans d'autres romans à travers les passages proleptiques qui attestent en effet du caractère littéralement nécessaire du déroulement des événements. Mais là où, dans la tragédie, une vérité préexistante et oraculaire semble attendre que le personnage la rejoigne, le roman se prête plutôt à la constitution lente et progressive d'une connaissance cette fois-ci entièrement nouvelle, qu'aucun autre personnage ne pouvait posséder avant Œdipe par exemple. Par conséquent, la forme narrative semble bien opérer un déplacement de la reconnaissance, ce qui permet de la renvoyer en dernier ressort en dehors de l'œuvre, du côté de la lecture. L'itinéraire vers la connaissance accompli par un personnage romanesque a pour effet de recouper ce mouvement, mis au jour par Northop Frye selon Antoine Compagnon, qui fait passer « subrepticement de la reconnaissance par le héros, à l'intérieur de l'intrigue, à une autre reconnaissance, extérieure à l'intrigue, liée à sa réception par le spectateur ou le lecteur » :

²⁴² Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1., *op. cit.*, p. 98. Le plaisir propre lié à l'œuvre est ainsi à la fois « construit dans l'œuvre et effectué hors de l'œuvre » (*ibid.*) Selon l'auteur, le « plaisir d'apprendre » est « la première composante du plaisir du texte », et ce plaisir en définitive est « celui de reconnaître » (*ibid.*, p. 99).

²⁴³ Aristote, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990. On peut prolonger cette réflexion par cette autre analyse de Paul Ricœur : « C'est le rôle de la *reconnaissance*, en tant que changement de l'ignorance en connaissance, [...] de *compenser* l'effet de surprise contenu dans la *péripététia* par la lucidité qu'elle instaure. En échappant à l'auto-déception, le héros entre dans sa vérité et le spectateur dans la *connaissance* de cette vérité » (*Temps et récit*, 1., *op. cit.*, p. 89).

²⁴⁴ Northop Frye, cité par Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 149.

²⁴⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1., *op. cit.*, p. 81.

Attribuant une fonction de reconnaissance au spectateur ou au lecteur, Frye peut soutenir que l'*anagnôrisis*, et donc la *mimêsis*, produisent un effet hors de la fiction, c'est-à-dire dans le monde. La reconnaissance transforme le mouvement linéaire et temporel de la lecture en la saisie d'une forme unifiante et d'une signification simultanée. De l'intrigue (*muthos*), elle fait passer au thème et à l'interprétation (*dianoia*) [...] [A]près de la reconnaissance par le héros dans l'intrigue, une autre reconnaissance intervient [...], celle du thème par le lecteur dans la réception de l'intrigue, [...] reconnaissance de la forme totale et de la cohérence thématique. Le moment de la reconnaissance est donc, pour le spectateur, celui où le dessein intelligible de l'histoire est saisi rétrospectivement, où le rapport du début et de la fin devient manifeste, précisément où le *muthos* devient *dianoia*, forme unifiante, vérité générale [...] ²⁴⁶.

Derrière le réinvestissement du *muthos* et de la *mimêsis*, on retrouve donc, avec ces notions de reconnaissance et d'interprétation, le rapport à l'intelligibilité impliquant une démarche de déchiffrement du lecteur, caractéristique du récit symbolique et qui s'actualise notamment dans le trajet du roman initiatique, surtout quand il s'articule avec la mythologie. Les romans étudiés prennent une dimension qui dépasse la seule interprétation de chacun des éléments, considérés comme des symboles, qu'on y retrouve ; ils s'appuient sur une structure globale qui constitue « une symbolique de niveau supérieur, révélant la portée initiatique et sotériologique de la nécessité²⁴⁷ », dont le mythe, et singulièrement celui d'Œdipe, fournit le modèle. Par ricochet, le réinvestissement de canevas narratifs, notamment mythologiques, permet de fonder certains récits sur un socle archaïque : l'accent est mis alors sur un héritage, qui est à la littérature ce que la prise en compte de son passé phylogénétique peut être dans l'histoire du sujet et de son individuation. Il s'agit de maintenir vivants et d'actualiser des personnages symboliques plus que de rechercher une rupture avec l'ordre ancien ; cette prise en compte d'éléments du passé, qui demande à être accomplie par la reconnaissance, conduit à distinguer un chemin fait d'initiation et d'individuation, du modèle scientifique et technologique du progrès appliqué à la littérature et à l'existence humaine – modèle que par leur existence, sans esprit polémique, ces romans contribuent à contester.

²⁴⁶ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p.150. L'auteur ajoute : « Mais le prix de cette réinterprétation efficace de la Poétique a été le déplacement de la reconnaissance du dedans au dehors de la fiction » (*ibid.*)

²⁴⁷ Michel Rychner, *op. cit.*, p. 196.

2. Le symbolique et la lisibilité du monde

La conséquence d'une telle configuration en effet par le récit est l'instauration d'une relation particulière entre le récit et la réalité et l'expérience qu'il formalise. Ceux-ci en deviennent en quelque sorte lisibles. Si l'on se réfère à Paul Ricœur, en effet, il apparaît que « la composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel ». Cette pré-compréhension permet d'« élaborer une signification articulée de l'action²⁴⁸ » en s'appuyant sur une compétence, définie comme « l'aptitude à identifier les médiations symboliques de l'action, en un sens du mot symbole que Cassirer a rendu classique²⁴⁹ ». Ce qui fonde, en somme, une appréhension du monde, de sa figuration et de sa configuration, suivant les voies de la *mimèsis* et du *muthos* renouvelés comme on l'a vu, c'est l'adhésion à l'hypothèse suivante : « Si, en effet, l'action peut être racontée, c'est qu'elle est déjà articulée dans des signes, des règles, des normes : elle est dès toujours *symboliquement médiatisée*²⁵⁰ ». Ricœur dit alors s'appuyer sur un usage du mot de symbole « voisin de celui de Cassirer [...], dans la mesure où, pour celui-ci, les formes symboliques sont des processus culturels qui articulent l'expérience entière », les symboles constituant « la signifiante première de l'action », « avant que se détachent du plan pratique des ensembles symboliques autonomes relevant de la parole ou de l'écriture²⁵¹ ».

La notion d'initiation, mise en relation avec celle de configuration, impliquant d'une part le déroulement dans le temps du récit, en tant que facteur de cohérence interne et de production d'une signification, mais aussi, d'autre part, l'idée de la construction de la connaissance, met donc en jeu tout un rapport au monde.

Le récit, suivant Ricœur, est notre façon de vivre dans le monde – de vivre le monde –, il représente notre connaissance pratique du monde et engage un travail communautaire de construction d'un monde intelligible. La mise en intrigue, fictionnelle ou historique, est la forme même d'une connaissance humaine distincte de la connaissance logico-mathématique, plus intuitive, plus présomptive, plus conjecturale. Or cette connaissance est liée au temps, car le récit donne forme à la succession informe et silencieuse des événements, met en rapport des débuts et des fins (on peut se rappeler ici, par contraste, la haine de Barthes pour le dernier mot). Du temps, le récit fait de la temporalité, c'est-à-dire cette structure de l'existence qui advient au langage dans le récit, et il n'y a pas

²⁴⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1., *op. cit.*, p. 108.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 108-109.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 113.

²⁵¹ *Ibid.*

d'autre chemin vers le monde, d'autre accès au référent que de raconter des histoires : « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle²⁵² » [...].

La pratique du récit ainsi perçue est beaucoup plus qu'une mise en relation avec le réel sur le mode de l'imitation ou de la copie : elle contribue à l'organisation de la perception qu'on s'en fait, et elle fonde le savoir qu'on peut en retirer. Appuyée sur le dynamisme de la composition sémantique du texte, la configuration construit une représentation qui suppose que la *mimèsis* ne soit « plus présentée comme copie statique, ou comme tableau, mais comme activité cognitive, mise en forme de l'expérience du temps, [...] *praxis* dynamique qui, au lieu d'imiter, produit ce qu'elle représente, augmente le sens commun et aboutit à la reconnaissance²⁵³ ». Pour Antoine Compagnon, l'approche de la *mimèsis* doit donc être renouvelée pour mettre en avant son caractère non passif mais actif, qui en fait une véritable voie d'apprentissage : « La *mimèsis* est donc connaissance, et ni copie ni réplique à l'identique : elle désigne une connaissance propre à l'homme, la manière dont il construit, habite le monde. Réévaluer la *mimèsis* malgré l'opprobre que la théorie littéraire a jeté sur elle, cela revient d'abord à souligner son lien à la connaissance, et par là au monde et à la réalité²⁵⁴ ». Le récit ainsi abordé comme configuration repose donc sur une perception de la *mimèsis* qui ne soit pas la reproduction d'un sens que l'on croit être déjà présent dans la réalité, et qu'il suffirait de copier suivant le modèle visuel ou pictural. S'il y a une signification à son horizon, ce n'est donc pas que celle-ci lui préexiste et qu'elle vise simplement à le refléter, mais c'est bien parce qu'elle le constitue, selon un mode de connaissance qui réactive la distinction fondamentale entre *muthos* et *logos*.

Nous pouvons dès lors établir une distinction entre le rapport au monde que tisse le récit symbolique et un désir de dire le monde suivant une logique que nous avons qualifiée plus haut de littérale, d'inspiration réaliste, dont la saisie de la réalité pourrait être rapprochée de la première vision de la *mimèsis* selon laquelle la littérature imite le monde, mais aussi de la connaissance scientifique, dont la fonction serait de saisir une réalité considérée comme « déjà-là », et dont il s'agirait de rendre compte selon une exigence de « vérité » confondue avec l'exactitude du reflet renvoyé par le miroir stendhalien.

Procédant à une saisie du monde médiatisée par le détour vers un univers mythologique, par l'appel à l'interprétation lancé notamment au moyen de références

²⁵² Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 153. Citation interne de Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1983, p. 85.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 148.

culturelles, ou par la tension vers des modèle intelligibles, le roman symbolique se définirait donc aussi comme une formalisation de la réalité qui suit ses propres lois et dont la valeur ne reposerait pas seulement sur sa façon de s'accorder, par une relation de ressemblance, avec la réalité perceptible. Mais il ne s'agit pas non plus de s'appuyer là sur une lecture de la *Poétique* comme technique de représentation pastichant la littérature, dans une forme d'autotélisme. La formalisation à laquelle le roman procède y fait une place à la configuration, par des médiations symboliques, qui supposent une appréhension du monde considérée comme possible grâce à des médiations symboliques qui ont à voir avec la notion de Symbolique en tant que substantif masculin. Ce terme, introduit par Lacan, « qui distingue dans le champ de la psychanalyse trois registres essentiels : le symbolique, l'imaginaire et le réel », désigne selon cette tripartition « l'ordre de phénomènes [...] en tant qu'ils sont structurés comme un langage²⁵⁵ », en vertu d'une homologie de structure entre les formes prises par le discours et la réalité souvent subjective qui s'y exprime. Aussi représente-t-il « le registre dans lequel prévalent les phénomènes relevant du signe, autrement dit les représentations arbitraires et conventionnelles des choses (*versus* l'analogon direct qu'est l'image), prises et organisées dans ce qu'on appelle le *langage*²⁵⁶ ». Si tous les romans naturellement sont des œuvres de langage, la distinction opérée par Jean Bellemin-Noël dans le domaine de la psychanalyse entre l'image comme « analogon direct » et la représentation, ou encore entre les « signes (conventions arbitraires) » et les « images (copies mentales)²⁵⁷ », qui permet selon lui de définir le Symbolique, peut s'appliquer à la littérature et recouper la différence entre la *mimèsis* comme copie et la *mimèsis* comme configuration, entre une saisie de la réalité qui se voudrait figuration directe, et la constitution d'une représentation non littérale de cette réalité, entendue comme une construction culturelle et assumée comme telle.

Or, si le récit appréhendé par le biais de sa puissance dynamique de configuration a en quelque sorte le pouvoir de structurer la réalité et l'expérience qu'on peut en faire, c'est en vertu d'un appui sur le symbolique comme « fondement du *repraesentamen* en même temps que son accomplissement²⁵⁸ », c'est-à-dire ce qui donne la possibilité même de

²⁵⁵ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, article « Symbolique (S. m.) », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, *op. cit.*, p. 474.

²⁵⁶ Jean Bellemin-Noël, *La Psychanalyse du texte littéraire*, « Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud », Paris, Nathan, collection « Nathan Université - 128 », 1996, p. 34.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 34, n. 21.

²⁵⁸ Angèle Kremer-Marietti, article « Symbolique » de l'*Encyclopaedia Universalis*, *op. cit.*, p. 960.

représenter et de fonder un sens, à travers ce qui symbolise et ce qui fait signe. Relèverait alors du symbolique une œuvre qui se présenterait comme une transcription, dans le langage, du monde et de l'expérience instaurant avec la réalité une relation qui relève moins de l'ordre de l'analogie que d'une capacité à *faire monde*. Suivant la pente de ce dynamisme que la logique de configuration implique dans la mise en relation avec la réalité, le récit peut être dès lors rapproché de l'idée de « formes symboliques » entendues, dans un sens large, au sens d'activités humaines constituant le monde :

Partant de cette thèse que le monde n'est pas substance, mais forme, qu'il n'est pas une réalité qui préexisterait à sa saisie, réalité à quoi la connaissance scientifique se trouverait comme par miracle accordée, mais constitution, on posera autant de réalités, autant de mondes qu'il y a de formes de synthèse, la connaissance scientifique, organisant la réalité autour du principe de raison, n'étant que l'une d'elles. Ainsi le langage, la technique, la pensée mythique ou religieuse, l'art, la connaissance scientifique, se donnent comme autant de modes de constitution, dont chacun doit être compris selon sa légalité propre²⁵⁹.

Le roman peut être dit justement « symbolique » quand, procédant de l'approche de la *mimèsis* en tant que configuration que nous avons évoquée, et se référant à la logique du *muthos*, il contribue, par sa mise en forme narrative comme par la tension vers des vérités d'ordre intelligible, à constituer le monde à la manière d'une de ces « formes de synthèse » qui constituent des « formes symboliques ». Par le langage, il actualise la figurabilité même du monde. Or, dans le cadre historique et littéraire du vingtième siècle, cette figurabilité du monde par le récit, qui met en jeu le symbolique *via* un certain usage de la parole narrative, ne va pas de soi. La possibilité même de constituer le monde par le récit est apparue mise en question, en effet, dans un contexte marqué par ce que Jean-François Lyotard a nommé, dans *La Condition postmoderne*, la « crise des récits²⁶⁰ ». Ce concept repose sur l'idée que l'acte de narrer ne serait pas neutre sur le plan de la vision du monde qui en émane. Raconter, et notamment coordonner grâce au récit des événements en une histoire aimantée vers un sens, aurait pour corollaire l'ordonnement du monde et de l'expérience qu'on s'en fait. C'est justement parce que le récit postule un tel ordre qu'il a été remis en cause. Lyotard diagnostique ainsi une faillite générale des discours et des grands récits, qui selon lui trouve son origine dans un conflit de la science avec les récits, considérés comme des fables à l'aune de ses critères, et cela même si elle aussi, dans sa

²⁵⁹ Guy Lardreau, article « Symbolique » [philo. gén.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, op. cit., Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 2517.

²⁶⁰ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, « Rapport sur le savoir », Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 7.

recherche du vrai, « se doit de légitimer ses règles de jeu » et recourt à un métadiscours qui se présente comme un récit²⁶¹. La notion de récit est ici à entendre de manière élargie, elle repose avant tout sur l'orientation vers une fin et la structuration par un développement temporel que nous avons évoquée. L'émancipation, ou le passage à travers le temps d'un état à un autre, peuvent jouer ce rôle de structuration. C'est pourquoi « l'essor des techniques et des technologies à partir de la deuxième guerre mondiale, qui a déplacé l'accent sur les moyens de l'action plutôt que sur ses fins », est présenté comme la cause du déclin des récits : « Le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation²⁶² ». Cette incrédulité postmoderne à l'endroit des récits et des métarécits atteint, à travers la « fonction narrative », les éléments sur lesquels elle se fonde comme « le grand héros, les grands périls, les grands périple et le grand but ». Elle constitue l'arrière-plan du soupçon littéraire à l'égard de ces ingrédients du récit, héros, périls, périple et buts.

Ainsi, si Alain Robbe-Grillet classait « l'histoire » parmi les notions périmées, c'est notamment au nom de cet horizon du récit que serait l'ordre auquel, par nature, il se conformerait :

Le récit, tel que le conçoivent nos critiques académiques – et bien des lecteurs à leur suite – représente un ordre. Cet ordre [...] est lié à tout un système, rationaliste et organisateur, dont l'épanouissement correspond à la prise du pouvoir par la classe bourgeoise [...]. Tous les éléments techniques du récit [...], tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mise en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente²⁶³.

L'époque de l'innocence évoquée par l'auteur est singulièrement celle de *la Comédie humaine*, « paradis perdu du roman » qui s'appuyait sur « quelques certitudes

²⁶¹ Voici des exemples donnés par l'auteur de l'emploi de cette logique du récit dans ce qu'il appelle des « métadiscours » « C'est alors qu'elle [la science] tient sur son propre statut un discours de légitimation, qui s'est appelé philosophie. Quand ce métadiscours recourt explicitement à tel ou tel grand récit, comme la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse, on décide d'appeler « moderne » la science qui s'y réfère pour se légitimer. C'est ainsi par exemple que la règle du consensus entre le destinataire et le destinataire d'un énoncé à valeur de vérité sera tenue pour acceptable si elle s'inscrit dans la perspective d'une unanimité possible des esprits raisonnables : c'était le récit des Lumières, où le héros du savoir travaille à une bonne fin éthico-politique, la paix universelle. On voit sur ce cas qu'en légitimant le savoir par un métarécit, qui implique une philosophie de l'histoire, on est conduit à se questionner sur la validité des institutions qui régissent le lien social : elles aussi demandent à être légitimées. La justice se trouve ainsi référée au grand récit, au même titre que la vérité » (*ibid.*, p. 7).

²⁶² *Ibid.*, p. 63. L'auteur évoque aussi comme cause possible de ce déclin des récits le « renouveau qui a éliminé l'alternative communiste et qui a valorisé la jouissance individuelle des biens et des services ». Mais la « condition postmoderne » selon Lyotard est en même temps complexe : l'auteur souligne en effet qu'elle est « pourtant étrangère au désenchantement, comme à la positivité aveugle de la délégitimation ».

²⁶³ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 31

importantes », « la confiance en particulier dans une logique des choses juste et universelle²⁶⁴ ». Il y aurait donc des résonances, politiques, sociologiques, philosophiques de l'emploi du récit, qui engagerait une vision du monde puisque le fait de « bien raconter » consiste selon lui à « faire ressembler ce que l'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire à l'idée toute faite qu'ils ont de la réalité²⁶⁵ ». Le récit impliquerait en somme une vision du monde perçu comme stable, ce que le vacillement de certitudes et des idéologies aurait rendu en soi illégitime.

Au nom même du rapport qui se noue entre l'acte de raconter et l'existence de grands systèmes symboliques d'explication du monde, on peut donc choisir, comme écrivain, de miner de l'intérieur l'acte narratif, afin de faire ressortir un brouillage dû à l'absence de coordination entre des événements perçus comme n'étant pas reliés ni orientés vers un sens : ce faisant, on récuse l'intelligibilité du monde. Symétriquement, engager la puissance de signification du *muthos* et investir la force de configuration du récit permettrait dès lors de tendre vers une telle intelligibilité. Dans ce contexte, l'adhésion ou non au récit semble donc bien dépasser la question esthétique et engage « des valeurs extra-littéraires (existentielles, éthiques) et un moment historique²⁶⁶ ». Ainsi, par exemple, selon Antoine Compagnon, Ricœur comme Frye réhabilitent la *mimèsis* « au titre de sa valeur cognitive, publique et communautaire [...], contre le scepticisme et le solipsisme auquel conduisait la théorie littéraire française structuraliste et poststructuraliste²⁶⁷ ». C'est en poussant très loin cette logique qu'on a pu parler de « retour au sens » à propos de certains romans représentatifs de la littérature contemporaine, résolument narratifs.

Cette dimension existentielle n'est certes pas à ignorer dans les choix opérés par les romanciers que nous étudions : une vision du monde, naturellement, affleure bien derrière le « recours au mythe » en particulier, et le réinvestissement du récit en général. Le roman contemporain, parce que l'innocence selon Robbe-Grillet est bel et bien perdue, implique de fait une réflexion consciente sur la formalisation des « mots de la tribu » à laquelle il procède, et pose la question de ce que serait une entité totalisante que l'on appelle « monde », ainsi que celle de la capacité des hommes à s'inscrire en lui, et à se mettre en relation avec lui, notamment par le biais de la connaissance. Mais il importe toutefois d'adopter une approche nuancée du rapport entre le récit et l'ordre du monde, et de ne pas

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

²⁶⁶ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 154.

²⁶⁷ *Ibid.*

voir une adhésion naïve ou régressive à un tel ordre derrière le renouvellement du récit. Le roman symbolique, après le soupçon et toute la relecture de la notion de *mimèsis* que nous avons évoquée, représente plutôt à cet égard une sorte de voie intermédiaire, car prendre le parti de constituer un ordre signifiant par la narration, précisément, ce n'est pas automatiquement considérer qu'un tel ordre préexiste à l'écriture. Tenter d'affecter une cohérence au « monde » au moyen du récit, doit être distingué de la volonté de restituer une cohérence première, comme transcendante, qui serait fixée de l'extérieur. Il s'agit bien plutôt d'établir un rapport au sens qui convient à notre temps : on l'interroge, on tente de le construire, éventuellement on le postule, on le compose, mais on ne considère pas qu'il suffit de se conformer à un tel ordre imposé de l'extérieur.

C'est ce qui ressort de l'appréhension par Sylvie Germain de la notion de romanesque, considérée par elle comme un moyen de recherche et d'exploration – et non pas comme une formalisation, par l'écriture, d'une vision du monde stable et certaine, affirmative, qui serait donnée *a priori*. Voici en effet la réponse qu'elle apporte à Alain Schaffner, dans un entretien repris dans un volume intitulé *Enquête sur le roman romanesque*, à la question de savoir si ce terme de « romanesque » est pour elle péjoratif ou laudatif :

Le mot « romanesque » n'a rien de péjoratif si on entend par là « l'art du roman », c'est-à-dire si ce mot désigne une forme particulière de la pratique de l'écriture s'attachant à observer, questionner, sonder le réel (la lourde pâte du réel), à scruter l'humain dans toute sa complexité. Le « romanesque » au sens de « fantaisie, élucubration coupée de la réalité, peu sensée et divagante » ne m'intéresse guère – cela est aux antipodes de ce puissant moyen d'investigation qu'offre l'art du roman pour essayer de comprendre le monde, l'humain²⁶⁸.

Ces propos permettent donc de définir le roman, selon Sylvie Germain, avant tout comme une pratique d'écriture dont la spécificité réside justement dans l'objectif de sonder le réel et l'humain. Si elle récuse le terme quand il désigne une écriture coupée de la réalité, elle entend par le romanesque « questionner », « sonder », « scruter », mener une « investigation ». Si le lien avec le réel est établi, il ne s'agit donc pas de donner un objet à l'écriture pour en faire le simple véhicule d'un contenu isolable – afin de se rendre, par le langage, maître et possesseur du réel. C'est pourquoi c'est l'expression d'« art du roman », et non pas de « théorie du roman », que Sylvie Germain emploie à deux reprises, en

²⁶⁸ Sylvie Germain, « Écrire un roman, c'est chaque fois partir à l'aventure... », entretien avec Alain Schaffner réalisé par voie électronique le 3 mars 2005, repris dans *Enquête sur le roman romanesque* (Le Gaulois, 1891), présentée par Jean-Marie Seillan, Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, collection « Romanesques », 2005, p. 253.

référence au titre de l'essai de Milan Kundera²⁶⁹. On rejoint ainsi l'idée, que nous avons évoquée plus haut, selon laquelle les éventuels « retours » qui marquent la littérature dans les années 1980 s'opèrent sous forme d'interrogation. Si la littérature narrative vise bien à saisir le monde sans considérer qu'un interdit doit peser sur cette ambition au nom du caractère fuyant de la réalité, elle l'aborde aussi sans confiance aveugle dans sa capacité à enserrer un réel qui se dérobe.

Ainsi Ricœur entend-il considérer la *mimèsis* tout autant comme une « coupure » que comme une « liaison avec le monde », en distinguant de « la *mimèsis*-création, qu'il appelle *mimèsis* II, un amont et un aval, d'une part une référence au réel, d'autre part la visée du spectateur ou du lecteur [...]. Autour de la *mimèsis* comme configuration poétique et comme fonction de médiation, le réel reste présent sur ses deux bords²⁷⁰ ». L'idée de Ricœur, en somme, est que la configuration littéraire par le récit part du réel²⁷¹ et y revient, mais en suivant dans l'intervalle une logique de prise de distance avec ce réel. Au contraire, pour lui, « la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre²⁷² », c'est-à-dire que la *mimèsis* « comme activité créatrice, comme coupure, s'insère entre la pré-compréhension du monde de *mimèsis* I et la réception de l'œuvre de *mimèsis* III²⁷³ ».

Par conséquent, le roman symbolique semble bien correspondre aux différents aspects de cette logique pour s'inscrire dans la problématique littéraire de la représentation. Certains des personnages y apparaissent comme des « egos expérimentaux » figurant dans les fictions romanesques le mécanisme de « projection » qui est à l'œuvre dans la logique du symbole, à savoir « l'interprétation que notre intellect fait subir à chaque signe perçu, qui sans cette traduction nous resterait incompréhensible²⁷⁴ ». Derrière les notions de

²⁶⁹ Elle est établie explicitement par Dominique Viart, le passage des unes aux autres manifestant selon lui la fin de « la période de la "science de la littérature" dont Julien Gracq s'était moqué si vertement » (*op. cit.*, [2011], p. 179-180). Cette distinction peut en effet être glosée ainsi : aux théories qui risquent de prendre valeur de prescription, avec éventuellement un arrière-plan idéologique, et qui peuvent aller jusqu'au désir d'accomplir une révolution *dans* l'écriture (voire *par* l'écriture, avec une dimension politique), considérant qu'après son passage l'herbe du romanesque ne repoussera plus, se substituent des mises en œuvre éminemment individuelles de l'écriture, dans une perspective de recherche qui porte en elle-même un doute lancinant et conduit à s'écarter de toute vision téléologique de l'histoire, fût-elle littéraire...

²⁷⁰ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 152.

²⁷¹ Là où « la poétique moderne réduit trop vite [la *mimèsis*] à une simple disjonction, au nom d'un prétendu interdit jeté par la sémiotique sur tout ce qui est tenu pour extra-linguistique » (Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1., *op. cit.*, p. 80).

²⁷² *Ibid.*, p. 86.

²⁷³ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 153.

²⁷⁴ Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1975, p. 10.

configuration et d'intelligibilité que nous avons évoquées à propos de notre corpus, apparaît donc l'idée que le récit donne forme au monde, activement et non sur le seul mode du reflet ou de la copie, tandis qu'il est aussi tendu vers sa propre réception. Par conséquent, en le lisant, on peut accéder grâce à lui au monde par les chemins de la connaissance ou de la reconnaissance. Un rapprochement peut dès lors être opéré entre la lecture, le déchiffrement, et la construction de la connaissance du monde reposant sur le postulat de sa lisibilité.

La présence du mythe participe donc d'une configuration de la réalité, appuyée sur la logique du *muthos*, dont nous pouvons voir qu'elle a pour conséquence de postuler une forme de lisibilité du monde tout en soulignant la littéarité des œuvres ainsi engendrées. Le mythe, en effet, parce qu'il constitue une référence culturelle partagée, fait partie de ces éléments présents dans le récit qui sont de nature à déclencher une démarche d'interprétation. Il s'agit d'une actualisation majeure de ces « réminiscences culturelles », citées par Ruth Amossy comme un des éléments qui instaurent selon elle le « règne de l'analogie » dans un roman. Naturellement, en effet, la référence mythologique fait que le récit qu'on lit renvoie à un autre récit ; un autre livre est présent derrière celui que le lecteur tient dans ses mains, la saisie du monde se faisant *via* une médiatisation par la bibliothèque. La présence de ces références fait ainsi de l'écriture une première interprétation, entre renvoi et actualisation :

Cette constellation de héros, ce vieux fonds légendaire et sacré appartiennent à l'ordre de ce qui est à transmettre. Ils constituent l'armature de notre imaginaire du nord-ouest de l'Europe [...] et forment un ensemble de figures qui sont perpétuellement à incarner. Le travail de Chrétien de Troyes et des scripteurs médiévaux est emblématiquement inachevé. Le mythe doit sans cesse être dit et redit à l'orée des flots, comme une partition sacrée qui appelle en permanence de nouveaux accomplissements²⁷⁵.

Si l'interprétation se fait donc d'abord du côté de l'auteur, analogue à une interprétation musicale qui renouvelle et inscrit dans le présent des thèmes qui viennent de plus loin qu'eux-mêmes, elle doit aussi dans l'esprit de l'auteur être complétée par celle qui se fait du côté de la lecture :

C'est cette nécessaire transmission, cette ouverture, cette inévitable actualisation d'un intemporel [...] qui nous rattachent aujourd'hui encore, qui que nous soyons, au continent du Roi dormant. Non pas forcément pour rêver à rebours, mais pour rêver contre, dans une parallèle buissonnière, rêver ailleurs... Rêver contre les clichés qu'un ordre prétendument supérieur et caché impose, afin de mieux

²⁷⁵ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 360

protéger la prolifération des images intérieures²⁷⁶.

En procédant à des variations à partir d'un canevas mythologique, la démarche de réinvestissement du mythe vise donc à mettre un livre présent en résonance avec des récits passés, à dimension fondatrice, afin que soit lancé, par la référence intertextuelle et lettrée, un appel à l'interprétation qui renvoie d'une autre manière à la logique de la fiction-fable et du récit symbolique défini par « une problématique de la lecture²⁷⁷ ».

La mobilisation de ces ressources culturelles partagées tisse donc un lien entre le recours au mythe et l'inscription des œuvres dans une logique d'affirmation de la lisibilité du monde. L'imaginaire qui s'y déploie est symbolique au sens où le symbole, comme l'indique son étymologie, est un signe de reconnaissance, de connivence supposant un vaste « fonds commun » dont les frontières posent question : elles peuvent délimiter une sphère culturelle ou même transcender selon certains les frontières séparant les cultures pour suggérer l'existence d'une éventuelle symbolique à valeur universelle, appuyée sur des archétypes²⁷⁸. Circonscrite dans le cadre d'une étude littéraire, cette problématique conduit à tenter de faire la part de l'individuel et du général dans les influences qui s'exercent sur la constitution d'un univers romanesque perçu comme symbolique parce que les références qui l'habitent sont « motivées ». De même que « [l]es grands axes de la symbolique médiévale [...] sont [...] le résultat de la fusion de plusieurs systèmes de valeurs et modes de sensibilité antérieurs », au confluent d'un « triple héritage : celui de la Bible [...], celui de la culture gréco-romaine, et celui des mondes "barbares", c'est-à-dire celte, germanique, scandinave, voire plus lointains²⁷⁹ », les lieux, les personnages, voire les intrigues qui constituent plusieurs des œuvres que nous avons mentionnées de ces trois auteurs manifestent leur part d'héritage, leur inscription dans une culture donnée, en somme la façon dont elles s'entent sur un vaste système de références qui relève d'une symbolique – d'origine « barbare », grecque ou biblique, cette variété caractérisant les contours du corpus

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 362.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁷⁸ C'est ainsi que la psychanalyse de Jung amène l'idée que l'Inconscient « est gouverné par des Archétypes », qui « mettent en valeur l'unité profonde de l'esprit humain » ce qui rejoint l'observation de « correspondances troublantes » entre des symboles usités dans des peuplades très éloignées les unes des autres sur la surface du globe. (Olivier Beigbeder, *La Symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », p. 8).

²⁷⁹ Michel Pastoureau, « Le Symbole médiéval – Comment l'imaginaire fait partie de la réalité », Introduction à *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 24.

choisi. Ils réactivent en effet un fonds symbolique par des déplacements qui leur sont propres. Ainsi le romanesque apparaît-il chez ces auteurs tout à la fois singularisé par la présence de variables culturelles, et happé par des principes, des invariants, des essences. Une tension propre au genre lui-même s'y fait jour, faisant coexister le circonstanciel et l'essentiel, l'événement et l'invariant, la contingence et la nécessité. C'est ce qui semble bien présider au choix des personnages et à leur figuration, qui les rend à la fois éminemment singuliers et généraux, et qui en fait des incarnations d'individus dans toute leur idiosyncrasie pouvant aussi atteindre au « type », faisant signe vers des généralités essentielles. La symbolique se présente ainsi comme ce qui assure la circulation, dans le roman lui-même, entre un plan interne et immanent, et l'appel à un dépassement qui permet au roman de faire signe vers plus ancien et plus large que lui.

Une éventuelle action sur le monde peut apparaître comme la conséquence de ce renvoi de la reconnaissance vers le lecteur, soit vers le dehors de la fiction. Une prise de distance avec l'autotélisme de la littérature s'y fait jour, par la suggestion que l'effet, voire le but de la *mimèsis* en tant que puissance active de configuration et de production de sens sous ce mode de la reconnaissance, est en définitive la saisie par le lecteur de l'intelligibilité que le récit met en forme, par delà l'appréhension linéaire de l'intrigue. Un roman lu comme fondamentalement pourvu de sens, par l'ordonnancement du récit et de ses composantes héritées le cas échéant d'une vaste et ancienne tradition, peut ainsi avoir un impact sur le monde présent. Cette lisibilité peut déboucher sur une forme d'enchantement, en réponse à ce qui est présentée comme le désenchantement d'une époque :

Il se dit volontiers de notre époque – je parlerai plutôt de période au sens où le faisait Péguy [...] qu'elle est désenchantée, apparemment vidée de toute substance mythique, de figures et de lieux du sens qui fascinent et emportent. Et il est vrai que si l'on considère d'un œil froidement lucide les travers et les préoccupations de la période contemporaine [...] les motifs susceptibles de nourrir ce désenchantement ne manquent pas. En ce début de millénaire, et alors qu'est patente la faillite des idéologies et des systèmes, on s'accroche frileusement aux techniques, aux canaux, aux machines à disséquer [...], il est de bon ton de poser sur toute chose un regard critique et distancié, vide de toute leur personnelle, et la première victime de cet assèchement général est bien le droit secret au rêve, ce rêve éveillé²⁸⁰ [...].

On le voit, une écriture fondée sur des thèmes empruntés à la mythologie met en jeu des processus d'appel à l'interprétation et de production de sens conduisant à la considérer

²⁸⁰ Philippe Le Guillou, « Postface – Pour une poétique arthurienne », *op. cit.*, p. 353-354.

comme une manière de faire un détour, de parler autrement *de* notre époque et à notre époque, et de se saisir du temps présent par conséquent de façon médiatisée. Elle contribue en retour à situer la constellation du roman symbolique dans la période littéraire actuelle. Sans esprit violemment polémique, cette logique permet en effet d'exprimer des refus et des préférences. Ainsi Philippe Le Guillou écrit-il, toujours dans sa postface à *Livres des guerriers d'or* :

J'entendais un jour, dans un débat auquel je participais, un « jeune » romancier bien représentatif de l'« esthétique » dominante prétendre que l'imaginaire du XXI^e siècle serait celui de l'autoroute... Que penser d'un romanesque qui se laisserait gagner par l'urbanisation et le charme des zones d'arrêt d'urgence ? J'avoue avoir éprouvé plus de joie et d'émotion lorsque, en compagnie d'amis, j'ai découvert les deux *objets* que John Boorman avait tenu à conserver dans sa villa des environs de Dublin après le tournage d'*Excalibur* : l'épée talismanique et la coupe sacrée²⁸¹...

L'auteur évoque en revanche des réactions positives d'écrivains qu'il admire à la lecture de ce roman, par exemple Patrick Grainville, ou Julien Gracq : « La réaction de Julien Gracq qui disait me suivre « en grande sympathie » dans ma tentative de « renouer les fils disjoints de la "matière de Bretagne" un peu démembrée par son foisonnement », ne faisait que confirmer le jeu des filiations et des affinités électives²⁸² ».

Approfondissant la perspective de rattachement à une certaine veine romanesque irriguée par des héritages anciens, entrée dans une logique qui permet de combiner des éléments narratifs avec l'expression de vérités intelligibles, affirmation que le monde est lisible car constellé de signes à interpréter, le « recours au mythe » et, au-delà, la configuration du monde par le récit, constituent donc des caractéristiques importantes permettant de définir le roman symbolique et de le situer par rapport à l'époque où il surgit, dans un rapport complexe qui articule une forme de sympathie, et une volonté de transmettre, avec un caractère littéralement intempestif.

La référence culturelle, loin de se limiter à un clin d'œil savant ou de relever d'une intention ludique, vise ainsi à s'adresser, via notamment la notion de « rêve éveillé », à l'intériorité du lecteur, par des figures qui peuvent résider dans son propre imaginaire, voire dans son inconscient. Au-delà de cette capacité d'un élément mythologique à renvoyer vers du déjà connu, établissant une connivence culturelle avec le lecteur qui a à voir avec le caractère de « signe de reconnaissance » du symbole, sa nature même est un appel au

²⁸¹ *Ibid.*, p. 361-362.

²⁸² *Ibid.*, p. 359.

décryptage. On peut se référer à cette définition du mythe que donne Julien Gracq, définition littéraire en quelque sorte plus qu'anthropologique : « récit légendaire des origines ou d'un temps fabuleux, dans lequel se reflètent et se transposent nombre de complexes personnels et de rapports sociaux²⁸³ ». Cette fonction de reflet et de transposition permet bien d'entrer dans une démarche de construction d'une intelligibilité : l'emploi de ces verbes indique que le récit fait signe vers un contenu idéal, qui touche à l'intériorité de l'être humain, en tant qu'individu, et à sa nature d'être de relation. Par conséquent, et parce qu'il est porteur de cette charge de signification, le mythe est en soi un appel à l'herméneutique, ce qui en fait un pilier de la logique symbolique.

3. Le roman symbolique : lisibilité et spécularité

Dans un même mouvement, cette appréhension du réel par la *mimèsis*, articulée au *muthos* en tant qu'« agencement des faits », se fait aussi distance, rupture ontologique : en tant qu'« imitation créatrice », elle se présente comme « le contraire du "décalque du réel préexistant" : non pas "redoublement de présence", elle est "coupure qui ouvre l'espace de la fiction", et contribue à « instaurer la littérarité de l'œuvre littéraire²⁸⁴ ». Le roman symbolique, parce qu'il est configuré en fonction d'une structure d'intelligibilité, fait bien signe vers une connaissance, mais celle-ci se révèle marquée par sa littérarité : les effets de lisibilité présents en son sein peuvent aussi être interprétés comme des marques de spécularité. Contre l'idée de l'illusion référentielle, la nature littéraire des œuvres est revendiquée et exhibée.

Le motif du livre et ses implications apparaissent ainsi en relation avec l'approche du roman comme une « forme-sens » : si le récit configure une expérience du monde en constituant une structure d'intelligibilité, il peut ouvrir sur une perspective totalisante dans laquelle la volonté de mettre en ordre le monde s'incarne dans l'image du livre en tant qu'analogie de cette totalité. D'une façon sans doute paradoxale, le livre concentre en effet en lui à la fois le signe médiéval qui correspond symboliquement, dans une sorte de tableau

²⁸³ Julien Gracq, « Entretiens avec Jean Roudaut », repris in *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 81. Gracq ajoute : « Pour la création d'un mythe, il faut l'œuvre du temps, et d'un long consensus collectif. L'intention, ou la volonté personnelle, de créer un mythe, est la plus sûre façon de passer à côté » (*ibid.*)

²⁸⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1., *op. cit.*, p. 76.

d'analogie universelle, au monde dans son ensemble, et la proposition moderne, rattachée à ce que Compagnon appelle « la théorie » littéraire, selon laquelle le livre, dans son autarcie, est un monde, ce qui peut se retourner en l'idée symétrique que « le monde est un livre », ou « le monde est déjà (*toujours déjà*) un livre²⁸⁵ ». A travers ce motif peut donc être noué un lien avec la réalité configurée en monde, dont le livre serait éventuellement l'image, tout en laissant affleurer, à l'arrière-plan, l'idée que la langue est arbitraire et que, dans sa spécularité, le texte littéraire renverrait aussi, renverrait surtout, à lui-même²⁸⁶.

Le motif du livre a en effet des implications culturelles : au rouleau, qui renvoie au paganisme et au judaïsme, et dont le mouvement d'ouverture et de fermeture peut signifier l'éternel retour, le livre, le codex, oppose par sa forme même l'idée de fin (fin de la ligne, fin de la page) et par conséquent d'une totalité dont chaque partie est solidaire. Le motif du livre fait donc signe vers une vision unitaire, une éventuelle clôture qui représenterait donc le monde dans l'univers analogique médiéval, et l'autarcie de l'œuvre d'art, selon une approche plus moderne. Par conséquent, l'inscription de ce mot dans un titre peut être significatif d'une volonté d'écrire une « fiction-monde », à rebours d'une logique fragmentaire. En soulignant ce lien entre le livre et le monde, posant le livre comme monde et le monde comme livre, les auteurs contemporains peuvent dès lors marquer un de ces effets de seuil qui tracent la frontière entre la littérature et la réalité, étant entendu que la frontière est à la fois une séparation et un point de contact... Le livre permet donc, dans un même mouvement, de faire référence au monde, par analogie, et de marquer avec lui une distance symbolique qui sépare ontologiquement la réalité tangible du monde constitué dans et par le livre.

La présence du terme de « Livre » dans des titres de roman va donc pleinement dans ce sens. Le mot exhibe le caractère de création littéraire des œuvres : on pense au *Livre des Nuits* de Sylvie Germain, ou encore à *Livres des guerriers d'or* de Philippe Le Guillou. Le pluriel de « Livres » dans ce titre, ajouté au fait que le roman soit structuré par des chapitres intitulés « Le livre du druide », « Le livre des glaces », « Le livre des Hautes Terres », « Le livre de la cathédrale », « Le livre d'Arthur », et « Le livre de Bretagne »,

²⁸⁵ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 161.

²⁸⁶ Compagnon écrit : « Mais le déni de la réalité proclamé par la théorie littéraire n'a peut-être été justement qu'un déni, ou ce que Freud appelait un désaveu, c'est-à-dire une négation qui coexiste, dans une sorte de conscience double, avec la croyance irrépressible que le livre parle « quand même » du monde, ou qu'il constitue un monde, ou un « quasi-monde », comme disent de la fiction les philosophes analytiques » (*op. cit.*, p. 161).

fait en outre de cet ouvrage un « livre des livres²⁸⁷ » ce qui peut être interprété comme une référence à la constitution de la Bible, nom issu du pluriel *biblia*, tandis que le contenu de ces titres se rattache explicitement à la matière de Bretagne, la littérature arthurienne, soit à un autre Livre, celui du Graal. Or, le livre est précisément confronté au rouleau dans *Livres des guerriers d'or* : le sous-titre de l'épilogue est ainsi « Notes pour le rouleau d'un mort ». De même, ce motif est travaillé dans le diptyque de Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, par l'idée de retour et même de destruction. Dans le texte qui ouvre le premier roman, avant la première des six « nuits » qui le composent, il est ainsi fait référence à « un grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu », et quand le premier volet du diptyque se conclut sur la naissance de Charles-Victor Péniel, « celui que tous appelleraient plus tard Nuit-d'Ambre », l'enfant est présenté comme « Celui en lequel le Livre des Nuits se refermait, – le Livre des Noms et des Cris²⁸⁸ » :

Mais le livre ne se refermait pas pour s'achever, se taire.
Le dernier mot n'existe pas. Il n'y a pas de dernier nom, de dernier cri.
Le livre se retournait. Il allait s'effeuiller à rebours, se désœuvrer, et puis recommencer. Avec d'autres vocables, d'autres visages²⁸⁹.

Or, c'est ce motif même qui permet la suture avec la deuxième partie du diptyque ; les mots qui ouvrent *Nuit-d'Ambre* sont en effet :

Non, le livre ne se refermait pas. Il ne pouvait pas s'achever, se taire [...]. Le livre se retournait dans les cendres et le sang comme un dormeur dans la moiteur d'un rêve fou [...]. Le livre des nuits volées en éclats, et qui, page à page, pas à pas, mot à mot, reprenait une fois encore son errance. [...] Le livre ne se refermait pas. Il repartait, page à page, de son pas d'homme aux reins sanglés de mémoire en lambeaux [...]. Il s'en allait à contre-nuit²⁹⁰.

Outre la présence dans le texte même des mots qui donnent leur titre à chacun des deux romans, créant un effet de mise en abyme, on constate donc que le livre est effeuillé, disloqué, sa cohérence est menacée par les images d'éclats et de reflux, de trajet à rebours, ce qui aboutit à ceci, à la fin de *Nuit-d'Ambre* : « Le livre se déchirait de toutes parts, se disloquait. [...] Et les mots s'échappaient, filaient à toute allure, fonçaient droit devant eux, sans souci de se perdre, sans souci d'arriver. Le livre se défeuillait, se désœuvrait complètement. [...] Détruit, le livre, radicalement détruit²⁹¹[...] ».

²⁸⁷ Cf. Bruno Blanckeman, « Sylvie Germain : Le livre des livres », in *Lendemains*, n°107-108, *Der Zeitgenössische französische Roman*, Dominique Viart (éd.), 2003, p. 86-96.

²⁸⁸ *LN*, 12.

²⁸⁹ *LN*, 337.

²⁹⁰ *NA*, 17-18.

²⁹¹ *NA*, 431.

Ainsi le motif du livre, s'il renvoie par héritage vers une forme d'unité et d'autarcie, est bien réinvesti et retravaillé ; la clôture est ébréchée, et c'est par cette ouverture que le livre peut communiquer avec d'autres. Le livre montre ainsi un désir d'unité qui entre en lutte contre les forces d'éclatement qui viennent miner son intégrité : et le roman qui se présente sous le terme de « livre » dans son intitulé est peut-être davantage cette lutte que cette intégrité.

La référence au livre peut aussi être interprétée comme un effet de seuil, une revendication de la fiction qui se distingue de toute prétention à la parfaite illusion référentielle, et qui a donc pour effet de mettre en évidence la littéarité des œuvres, dans une création qui s'affiche consciente d'elle-même. Cette présence du livre s'articule avec l'inscription au sein même des œuvres du motif de la lecture, significativement relié à l'observation du monde, ce qui permet, symétriquement, de postuler la lisibilité de ce dernier. C'est ce qu'on trouve notamment chez Sylvie Germain ; parmi de multiples exemples, nous pouvons mentionner la présentation du ciel comme un livre à déchiffrer :

C'est un livre, le ciel, un grand livre d'images qui sont forces et vitesses. Un livre aux pages vives qui s'enroulent, se tordent, s'envolent, se déchirent, et reparaissent, à chaque fois les mêmes et cependant nouvelles. C'est un texte toujours en train de se récrire, de se poursuivre, et de se ré-enluminer. [...] L'album est infini, et difficile à déchiffrer²⁹².

C'est ainsi que l'univers romanesque de Sylvie Germain compte des astronomes et des astrologues, deux approches très différentes d'une même activité, qui est la « lecture » du ciel et de ses signes. C'est le cas de Thaddée, dans *Le Livre des Nuits*, qui tombe amoureux du ciel grâce à ses découvertes dans une librairie, et qu'on entend se lancer « dans un récit confus où il était question d'éclipses, de planètes en marche et d'étoiles filantes [...], d'un grand globe de bronze où s'écrivait le ciel²⁹³[...] ». Pour aller dans le même sens, on relève à plusieurs reprises, dans l'œuvre de Sylvie Germain, une comparaison entre la lune et une virgule : l'astre se présente ainsi comme l'un des signes de ponctuation de ce grand texte.

On trouve donc là un double mouvement qui nous paraît caractéristique d'une écriture symbolique : par un même motif, elle se donne explicitement comme un objet à lire, et inscrit certaines des réalités du monde qu'elle représente comme un texte à décrypter. Par conséquent, elle permet de faire ressortir que le monde est structuré comme un langage et demande à être lu. Cela nous semble participer d'un renouvellement de

²⁹² Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, Paris, Gallimard, 1991, réédition Folio, 1993, p. 20.

²⁹³ *LN*, 262.

l'approche symbolique du monde ; si la lune par exemple a une symbolique aussi ancienne que riche, ce qui est mis en valeur ici, c'est moins une signification précise que sa capacité même à signifier. Le pendant de cette lisibilité inscrite dans le texte même est la specularité, qui permet de faire une distinction entre la perspective réaliste et ce que nous appelons le roman symbolique. Là où le « contrat réaliste » demande au lecteur une « momentanée suspension volontaire de l'incrédulité²⁹⁴ », afin de permettre l'identification du monde fictif et de la réalité référentielle dans l'expérience de lecture, le roman sera qualifié de symbolique lorsqu'il échappe au mimétisme, ce qui retravaille cette « suspension volontaire » : on reconnaît qu'on ne reproduit pas la réalité dans un but de pure imitation, et le passage à la fiction, à l'univers de la littérature, est ainsi signalé ou souligné. Ainsi Marthe Robert propose-t-elle cette classification :

En gros, et sans tenir compte des innombrables formes transitoires, l'illusion romanesque peut être traitée de deux façons : ou bien l'auteur fait *comme si* elle n'existait pas du tout, et l'œuvre passe pour réaliste, naturaliste ou simplement fidèle à la vie ; ou bien il exhibe le *comme si* qui est sa principale arrière-pensée, et dans ce cas l'œuvre est dite onirique, fantastique, subjective, ou encore rangée sous la rubrique plus large du symbolique²⁹⁵.

Par conséquent, même si nos auteurs ne se situent nullement dans une optique d'avant-garde littéraire, leur pratique n'écarte pas totalement l'idée que la littérature fait AUCUN, mais pas seulement, référence à la littérature elle-même... Certains motifs comme celui du livre et de la lecture, qui prennent place parmi les formes prises au sein des œuvres par le déchiffrement du monde permettant d'accéder à sa connaissance, postulent la présence d'une signification à déchiffrer tout en faisant partie des modalités d'exhibition du « comme si » évoqué par Marthe Robert, pour rattacher ces constructions romanesques à l'ordre du symbolique.

Ainsi, la prise en compte de la réalité référentielle s'accompagne-t-elle, dans notre corpus, comme l'indique cet exemple du livre, de la présence aux textes de la littérature en elle-même, attestée de différentes manières : citations, allusions, motif de la lecture, et bien entendu réécriture et intertextualité, modalité la plus spectaculaire. La distance prise avec l'illusion référentielle d'antan demeure donc, sous une autre forme, peut-être inattendue. Parler du monde et parler de la littérature, plus précisément encore parler du monde par le prisme de la littérature et l'inscrire dans le roman lui-même, telle est l'optique du roman

²⁹⁴ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 113.

²⁹⁵ Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Grasset, 1972, repris chez Gallimard, collection Tel, 1977, p. 69-70.

symbolique, établissant que l'accès au monde et la pratique de la lecture ne sont pas antithétiques, mais au contraire profondément liés.

Ainsi sommes-nous conduits à souligner que l'intertextualité, évoquée notamment à travers la présence de la mythologie, peut être interprétée dans deux directions différentes. On peut y voir la volonté d'écrire des « romans lettrés », de s'inscrire dans une relation de filiation avec d'autres œuvres littéraires, donc de prendre place dans une chaîne de transmission ; sans désir de rupture brutale avec la littérature d'avant comme celui qui peut sous-tendre la logique des avant-gardes. Mais à l'analyse, le recours à l'intertextualité rend aussi paradoxalement les œuvres compatibles avec l'approche notamment de Roland Barthes pour qui la réalité ne saurait être à l'origine du discours littéraire, attendu qu'on retrouve toujours « si loin qu'on puisse remonter, un réel déjà écrit²⁹⁶ », aussi loin qu'on puisse remonter, le réel n'étant lui-même qu'un code puisque « la relation linguistique primaire ne met plus en rapport le mot et la chose, ou le signe et le référent, le texte et le monde, mais un signe et un autre signe, un texte et un autre texte²⁹⁷ ». Le roman symbolique, au nom même de son appui sur le symbolique que nous évoquions, répond donc à l'appel du réel, par le romanesque, mais joue aussi de la nature littéraire de son discours et n'opère pas un mouvement de prise en compte du réel sans conserver une certaine distance qui se révèle compatible avec l'héritage de la « théorie littéraire ». En somme, la logique même du symbolique, qui pose le récit comme constitutif d'un monde, implique cette dimension de specularité dont l'un des effets est d'accuser la rupture ontologique entre la littérature et le réel. Elle fait partie des ingrédients qui permettent d'opérer une « distinction fondamentale entre le langage de tous les jours et la littérature²⁹⁸ » ; or, si l'on se réfère à Riffaterre qui « concède que, dans le langage ordinaire, les mots réfèrent aux objets, mais c'est pour ajouter aussitôt qu'en littérature il n'en est rien », l'intertextualité, en tant que « mécanisme propre à la lecture littéraire », peut ainsi produire la « signifiance », alors que « la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens²⁹⁹ ». Ainsi l'intertextualité est-elle définie par Riffaterre comme « la littérarité elle-même », jusqu'à aboutir à l'idée que « le monde n'existe plus³⁰⁰ » pour la littérature. Dès lors, les effets de specularité et de littérarité que

²⁹⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, [1970], réédition collection « Points », 1976, p. 173.

²⁹⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 127.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 131.

³⁰⁰ *Ibid.*

nous avons soulignés permettent de conduire à l'idée que le roman symbolique propose une synthèse entre le « souci du monde » et l'intégration d'un fonctionnement conscient de la littérature. On rencontre ainsi la notion de dialogisme³⁰¹ selon Bakhtine, qui définit le roman comme « le genre dialogique par excellence », évoquant la « polyphonie du roman moderne³⁰² ». De fait, Henry Bauchau a recours à plusieurs voix (par exemple la duplication du récit de l'apothéose finale dans *Œdipe sur la route*, narrée du point de vue de Cléos), de même que Philippe Le Guillou, qui aime à jouer sur « plusieurs claviers » (selon l'expression même de l'auteur) et qui intègre dans ses romans les extraits de « log-book » et autres « carnets » tenus par les personnages... On observe aussi, à mesure que son œuvre se construit, que Sylvie Germain recourt de plus en plus fréquemment aux citations intégrées dans la trame même de son texte. Ces éléments de dialogisme permettent d'articuler la non-clôture du texte sur lui-même et pourtant la mise en avant de sa nature textuelle, constituant un de ces seuils « qui substituent à la réalité, comme référent de la littérature, la littérature elle-même³⁰³ ».

Or, Antoine Compagnon souligne que deux époques se succèdent dans l'œuvre de Barthes, une première « toute tournée vers le texte dans son immanence, sa fermeture [...], son face-à-face avec le langage », et une deuxième pour laquelle « l'intertextualité se présente comme une façon d'ouvrir le texte, sinon sur le monde, du moins sur les livres, la bibliothèque³⁰⁴ ». Cette distinction amène à souligner, concernant l'approche de notre corpus et la notion de roman symbolique, que si ces œuvres ne peuvent être rattachées au premier système théorique, le recours au symbolique conduit en revanche à une synthèse originale entre l'ouverture sur le monde et l'orientation de cette ouverture vers la bibliothèque, qui permet que se mette en place, aussi, un jeu de miroirs spéculaire. Le roman symbolique est un roman lettré, un roman intertextuel, qui dialogue avec d'autres textes, ce qui lui confère une place dans la perspective large de la « modernité » littéraire. En intégrant suivant des modalités variées la relation avec d'autres textes, notamment par la référence mythologique, le recours à des modèles réinvestis comme le récit initiatique, ou le motif de la lecture, les romans que nous étudions semblent bien montrer que « tout texte

³⁰¹ Notons que ce terme permet d'intégrer le rapport au monde que la notion en revanche d'intertextualité, selon Genette et Riffaterre, tend à exclure.

³⁰² Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 129. Bakhtine fait par ailleurs un lien entre le réalisme et le dialogisme, l'œuvre monologique lui apparaissant moins réaliste que l'œuvre polyphonique...

³⁰³ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 113.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.128.

est absorption et transformation d'un autre texte³⁰⁵ ». La connaissance du monde comme lecture s'articule alors avec l'inscription dans les romans eux-mêmes de l'accès au monde par les textes.

Les auteurs, parce qu'ils s'offrent la liberté de faire feu de tout bois, font donc voisiner dans l'écriture des références à la tradition et une dimension spéculaire. L'emploi en toute conscience des ressources du romanesque et le dialogue avec le passé y apparaissent comme une marque d'hybridation et dit dans sa variété même une forme de doute dans les possibilités qu'aurait une seule forme romanesque, stable, unique, non mêlée, à appréhender la réalité. Un regard critique paraît ainsi intériorisé par cette littérature savante et consciente d'elle-même, mobilisant sans tabou les ressources narratives pour sonder le réel, sans adhésion naïve, correspondant à cette description du paysage littéraire contemporain par Dominique Viart :

Si un très petit nombre d'auteurs souhaitent effectivement en revenir aux esthétiques d'avant-hier, la plupart enregistrent les mutations profondes qui ont secoué le roman. Ils acceptent la portée critique des réflexions dont il a été l'objet et savent désormais que plus rien ne pourra s'écrire comme avant. Loin de pratiquer la « table rase », cette fin de siècle se réapproprie un passé aussi riche et divers que contradictoire, académique *et* moderne et la plupart des œuvres qu'elle propose s'élaborent dans un dialogue *critique* avec le passé culturel³⁰⁶.

Aussi s'agit-il de faire jouer toute la palette à la disposition de l'artiste, mais de la sous-tendre d'une optique réflexive. Chaque auteur élabore ainsi un art romanesque singulier, qui passe par une relation renouvelée aux œuvres du passé, ce qui dit quelque chose du roman aujourd'hui, de sa manière de s'inscrire dans l'histoire littéraire, et peut-être aussi de l'art en général et des possibilités de saisir le monde qu'il met en œuvre à partir d'une innutrition. Ainsi, le « dialogue critique avec le passé culturel » caractérise une époque où la littérature s'appréhende comme lestée par tout ce qui la précède. Le romanesque y est assumé, mais aussi, semble-t-il, une partie au moins de l'héritage du soupçon, au titre des apports variés de l'histoire littéraire qui constituent le terreau dans lequel une œuvre nouvelle peut s'enraciner. Les parts d'« académique » et de « moderne » qui coexistent dans les œuvres de nos auteurs peuvent varier d'un écrivain à l'autre, puis d'un roman à l'autre, voire à l'intérieur d'un même roman. Ainsi rejoignent-ils une tendance forte du roman contemporain défini comme un « roman cultivé » ou « lettré³⁰⁷ », qui concerne notre corpus

³⁰⁵ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, [1969], réédition collection « Points - Essais », 1978, p. 85.

³⁰⁶ Dominique Viart, *op. cit.*, [2011], p. 150.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 184 sqq. On peut notamment inscrire Pascal Quignard et Claude Louis-Combet dans cette veine.

dans la mesure où il réunit des écrivains qui sont eux-mêmes de grands lecteurs, et dont les œuvres engagent un dialogue avec la bibliothèque, ce dont leur écriture, y compris romanesque, rend compte. La littérature à laquelle est donnée naissance est dès lors une littérature savante, consciente d'elle-même, dont l'inscription dans l'histoire du récit fait jouer alternativement éléments « traditionnels » et « modernes ». Elle inscrit dans les œuvres mêmes une dimension de littérarité et de spécularité qui participe finalement de l'entreprise de symbolisation qui en appelle au déchiffrement par le lecteur, en se donnant explicitement comme un objet à lire.

Certaines formes déjà commentées sont donc à interpréter non seulement comme configuratrices, mais aussi comme des moyens d'entrer dans un dialogue culturel avec le passé, qui peut marquer peut-être une certaine inquiétude de la perte, et qui permet en tout cas de nouer un dialogue de la littérature avec elle-même. Le corpus étudié, dont le réinvestissement du récit apparaît appuyé sur le symbolique et comprend une dimension spéculaire, renvoie donc vers l'herméneutique à travers la lecture et la contemplation des œuvres au niveau des auteurs. Mais l'écriture et la lecture sont elles-mêmes présentes en tant qu'opérations herméneutiques à l'intérieur de la fiction. L'écrivain, le personnage et le lecteur sont ainsi à des degrés divers campés en figures de l'interprétation. Le roman symbolique n'est donc pas à appréhender comme un cryptogramme ; mais il est lui-même un lieu de déchiffrement du monde, par le biais d'une démarche symbolique, par le recours au mythe, et par un rapport singulier à l'écriture dont nous allons voir le rapport qu'elle entretient avec la poétisation.

Le roman symbolique se caractérise donc par des emplois variés de la structure du récit qui permet une configuration de la réalité en un monde ; mais celle-ci ne serait pas à interpréter comme un retour à la croyance d'un ordre stable que le livre aurait alors pour fonction de refléter. Tandis que certains romans semblent tirer les conséquences de l'absence d'ordre de la réalité et cherchent finalement à la reproduire, par des effets de brouillage ou de ludisme par exemple, le roman symbolique propose une formalisation de cette réalité qui n'est pas une négation de ce désordre, mais une affirmation implicite selon laquelle la littérature est justement un lieu de constitution d'un monde et d'un sens qui n'est pas forcément donné *a priori*. Ainsi, tandis que la dynamique narrative, d'après Paul Ricœur, s'actualise dans des paradigmes (à l'exemple de la tragédie grecque ou de

l'Apocalypse) dont la formation est rattachée à « la puissance de schématisation propre à l'imagination productrice », en revanche « le rejet de tout paradigme, illustré par l'antiroman d'aujourd'hui, relève de l'histoire paradoxale de la "concordance" », dans la mesure où ces œuvres rejoignent les « expériences désordonnées que finalement elles imitent à force de ne pas imiter les paradigmes reçus³⁰⁸ ». En somme, on pourrait proposer l'hypothèse, paradoxale en effet, que les romans qui miment le désordre du monde s'inscrivent finalement dans un rapport plus direct d'analogie avec la vision que l'on se fait de la réalité à la fin du XXe siècle et au début du XXIe, tandis que le roman symbolique, qui se donne à lire comme médiation, représentation au deuxième degré, serait une construction qui ne prétend pas effacer ce désordre mais, en postulant vers une intelligibilité, inscrit dans l'écriture une tension vers un sens qui coexiste avec l'affirmation, en creux, de son inévidence. Celle-ci est soulignée indirectement par les effets mêmes de specularité, qui suggèrent qu'un livre est en définitive la cause finale de l'instanciation du sens, et qui permettent de ressentir que la seule configuration du monde pleinement vécue réside donc dans la littérature. Les effets de brouillage seraient mimétiques, au sens de la représentation directe du monde, quand les effets de configuration, eux, loin de se conformer à l'ordre du monde auquel on ne croit plus, souligneraient l'artifice d'une construction érigée en rempart contre les désordres de l'expérience.

4. La configuration comme totalité et la tentation du roman à thèse

Cette relation au sens établie dans et par l'écriture conduit à étudier le lien entre le roman symbolique ainsi conçu et le roman à thèse. Que la construction du récit soit aimantée vers un aboutissement qui lui permet de délivrer une signification d'ensemble, voilà qui évoque en effet des formes de récit illustrant à travers la narration une vérité philosophique, théologique ou morale, accessible par le recours à divers modes de déchiffrement ; on peut aussi penser à l'*exemplum*, l'apologue ou encore la parabole. La configuration des œuvres, et l'articulation entre la référence à la grande histoire, parfois transfigurée comme nous l'avons vu, et les problématiques qui ont davantage trait à l'intériorité, peuvent être interprétés comme des modalités d'inscription dans le roman

³⁰⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1., *op. cit.*, p. 140.

d'une tension vers une forme d'exemplarité des personnages, qu'ils soient issus de la mythologie, ou plus ordinaires mais manifestement emblématiques. Tous les phénomènes d'échos, d'imbrication entre l'intimité d'une conscience, représentée par le truchement de certains personnages, et les événements à résonances historiques, invitent en effet à tisser des liens d'analogie permettant de discerner une forme de vérité humaine, dont on peut se demander si elle est l'horizon de la logique symbolique, réactivant les formes de récit dont l'ambition est de dévoiler indirectement une vérité cachée. C'est ainsi que l'on peut remarquer par exemple que Sylvie Germain « oscille [...] entre le roman à thèse et la fiction merveilleuse », comme l'écrit Bruno Blanckeman qui ajoute :

Elle ancre ses récits dans des situations concrètes, supports d'une méditation d'inspiration philosophique sur les formes actuelles du bien et le mal, le souci de l'autre et le sentiment de culpabilité, quitte à varier autour d'épisodes bibliques. [...] Elle ouvre l'espace romanesque à des réalités parallèles allant de l'étrange à l'épouvante, mais incluant aussi la somme accumulée des rêves, des œuvres, des esprits des morts³⁰⁹.

Nous reviendrons plus précisément dans notre deuxième partie sur le rapport aux rêves et aux morts, ainsi que sur les implications philosophiques et théologiques de la méditation sur le mal. Pour l'heure, il s'agit surtout de souligner que les traits définitoires du roman symbolique que nous avons mis en avant autorisent à l'appréhender comme un support singulier d'une réflexion, ce qui conduit à questionner le rapport entre la logique du récit et la logique du sens qu'il établit. En d'autres termes, ce qui pose question dans une perspective d'histoire du roman à partir de la fin du XXe siècle, c'est de savoir si le roman qui s'inscrit dans un rapport au sens peut se révéler, à l'instar du roman à thèse, porteur d'une signification isolable, comme quand un récit est mis au service par exemple d'une doctrine philosophique dont il se veut l'illustration. Or, cette question soulève l'hypothèse d'un appui éventuel du roman sur un système de référence qui serait extérieur à lui-même. En prolongement de l'idée selon laquelle le récit, postulant un ordre du monde, relèverait de l'âge de l'innocence du roman, nous observons de fait qu'Alain Robbe-Grillet récuse, dans « Une voie pour le roman futur » (repris dans *Pour un nouveau roman*), ce qu'il nomme la « tyrannie des significations³¹⁰ ». Cela passe par la disqualification, selon lui, de toute médiation par un système de référence qui s'introduirait entre la réalité et sa

³⁰⁹ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Licence Lettres », 2011, p. 203.

³¹⁰ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 20. On peut faire un lien entre ce refus de se mettre en lien avec un système de référence et le fait de ranger aussi l'engagement parmi les « notions périmées ».

perception, et qui conduirait à en proposer une lecture en quelque sorte « culturalisée » : « Que ce soit d'abord par leur présence que les objets et les gestes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique, ou autre³¹¹ ». L'auteur aboutit dans son travail d'élaboration critique à la conclusion que l'art « n'obéit à aucune [...] fonction préétablie », à « aucune vérité qui existerait avant lui », et « n'exprime rien que lui-même », de sorte qu'une question se pose pour lui : « Ne pourrait-on avancer [...] que le véritable écrivain n'a rien à dire ? Il a seulement une manière de dire³¹² ». Rejoignant la problématique de l'intransitivité de l'écriture, en affirmant notamment que « l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre³¹³ », Robbe-Grillet classe en conséquence l'engagement parmi ses « notions périmées », même dans le cas où l'art est au service de l'idée de Révolution :

[L]art ne peut être réduit à l'état de moyen au service d'une cause qui le dépasserait, celle-ci fût-elle la plus juste, la plus exaltante ; l'artiste ne met rien au-dessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que pour rien ; la moindre directive extérieure le paralyse, le moindre souci de didactisme, ou seulement de signification, lui est une insupportable gêne ; [...] l'instant de la création ne peut que le ramener aux seuls problèmes de son art [...] ; c'est la notion même d'une œuvre créée pour l'expression d'un contenu social, politique, économique, moral, etc., qui constitue le mensonge³¹⁴.

Ces affirmations renvoient notamment, du point de vue de l'histoire littéraire, à la question du roman à thèse, à travers par exemple les antagonismes entre Robbe-Grillet d'une part, et Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir d'autre part. Simone de Beauvoir en effet « ne remettait nullement en question la transitivité du texte littéraire », et si Sartre et elle « admettaient l'émergence de la subjectivité », cela ne s'étendait pas jusqu'à « celle du langage dans son fonctionnement propre ; ils maintenaient l'objectif qui consistait à atteindre une certaine totalité³¹⁵ ». On retrouve d'ailleurs significativement la notion de totalité comme horizon de l'œuvre dans ce jugement de Robbe-Grillet sur l'œuvre de Sartre, dans *Le Miroir qui revient* : « Voulant être le dernier philosophe, le dernier penseur de la totalité, il aura été en fin de compte l'avant-garde des nouvelles structures de pensée : l'incertitude, le mouvement, le dérapage³¹⁶ ». Ce qui apparaît à travers ce débat, par-delà la

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.* p. 42. Ainsi l'auteur distingue-t-il nécessité (intérieure) et utilité de l'œuvre d'art.

³¹³ *Ibid.*, p. 30.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 35-36.

³¹⁵ Francine Dugast-Portes, in *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, « Tome II – après 1940 », sous la direction de Michèle Touret, *op. cit.*, p. 391-392.

³¹⁶ Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, cité par Francine Dugast-Portes, in *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, « Tome II – après 1940 », sous la direction de Michèle Touret, *op. cit.*, p. 396.

question des objectifs de départ réellement atteints par Sartre dans son œuvre, c'est l'idée que le roman à thèse, transitif, se référerait à un ordre extra-textuel, et apparaîtrait relié à un désir de complétude, horizon de l'écriture qui paraît hors de propos à l'un des principaux tenants de « l'ère du soupçon », par opposition à une autre orientation prise par l'art romanesque, fondé exclusivement sur le langage.

Or, cette problématique du roman à thèse, soulevée dans le cadre historique de la modernité littéraire, intéresse notre réflexion sur le roman symbolique au nom du lien éventuel entre ces deux formes prises par le discours romanesque. Chez Robbe-Grillet, ce sont autant les « allégories métaphysiques » que les romans philosophiques qui se trouvent ainsi récusés. Le rapport entre la construction du récit et l'émergence d'un sens établit une parenté entre le roman à thèse et le roman symbolique sur le plan de leur fonctionnement discursif, alors que la littérature contemporaine conserve très vif le doute sur la pertinence de systèmes de référence à l'horizon, ou au soubassement, des récits. La constitution de romans puissamment configurés pose comme on l'a vu la question de leurs liens avec des formes symboliques, qui peuvent jouer ce rôle de référence, tandis que les médiations (symboliques et) culturelles que nous avons évoquées peuvent être considérées comme des modalités d'introduction dans les romans de ce troisième terme, entre la réalité brute et l'écriture, dont le principe était rejeté par Robbe-Grillet. Le roman symbolique, parce qu'il fonctionne dans une logique de fable comme un déclencheur d'interprétation du côté du lecteur, y compris dans une approche macro-structurale, et parce qu'une variété interne faite de références culturelles isolables, de circulation entre divers plans du récit, et de jeu enfin entre le réalisme du cadre et le glissement vers des formes de merveilleux, suggère qu'il peut se déployer selon plusieurs niveaux de signification, se trouve en effet associé à ces égards au roman à thèse, et soulève pour aujourd'hui des questions qui actualisent la réflexion naguère formulée par Robbe-Grillet.

Mais précisément, nous avons souligné que la configuration à l'œuvre dans le roman symbolique était en profondeur liée au motif de la quête, de l'éveil, ou de l'initiation ; si configuration il y a, c'est donc en relation avec un chemin à accomplir, et nous allons voir que la prégnance de cette idée sur le plan interne de la fiction n'est pas sans lien avec les modalités d'écriture du roman symbolique. En d'autres termes, et pour préciser le champ de la réflexion qui va suivre, l'espace de sens que délimite le roman symbolique ne semble pas pré-constitué, mais il s'élabore par la mise en mouvement

d'écriture elle-même. La tension vers le sens ne s'actualise pas sur le mode allégorique de la désignation par des voies indirectes d'une vérité isolable dont la révélation rendrait *a posteriori* inutile le récit qui la produit. Enfin, la plénitude de sens visée par le roman philosophique d'après Robbe-Grillet se dérobe dans le cas du roman symbolique, qui ne peut être considéré comme adhérant parfaitement à un système de référence identifiable, sans qu'une distance ne demeure. En somme, plusieurs points dans les reproches que l'on peut faire au roman à thèse quant au rapport entre l'écriture et le sens qu'il établit, ne peuvent être affectés au roman symbolique : l'idée d'une vérité d'abord pré-existante, puis fixée depuis l'extérieur, et enfin totale, qui serait présente aux deux bords du récit dans la mesure où celui-ci procéderait d'elle avant d'y reconduire, ne nous semble pas correspondre à la relation singulière au sens que tisse ce discours romanesque singulier. Le roman symbolique apparaît au contraire comme une synthèse particulière entre l'aspiration à saisir le réel, à lui affecter un sens, et une approche fondamentalement interrogative, perplexe, qui soit apte aussi à intégrer et exprimer les doutes que ce réel provoque, et dont le soupçon s'était fait l'écho, en congruence avec une époque où l'on prend acte du vacillement de nombre de certitudes. L'orientation vers un sens ne doit donc pas se confondre avec l'illusion de sa possession. Pour établir cela, nous allons maintenant étudier le fonctionnement du roman symbolique comme une construction littéralement *poétique*, ce qui permettra de situer la place de cette constellation romanesque dans le débat sur la transitivité de l'écriture, mais aussi d'établir sa singularité quant à la façon de faire sens et de faire signe vers un système de référence. A mi-chemin entre le refus de la signification et la volonté de conduire vers un sens prédéterminé, constitué, voire figé, le roman symbolique se présente de fait comme une réalité avant tout poétique, ouverte à l'interprétation.

Chapitre IV - Construction symbolique et récit poétique

1. Pour une *mimèsis* symbolique

Entre figuration, transfiguration et configuration par le récit, entre specularité soulignée et tension vers un monde à ordonner et à rendre lisible, les romans que nous étudions et que nous regroupons sous le terme de roman symbolique correspondent en effet à une interprétation de la *mimèsis* aristotélicienne selon laquelle, certes, « ce qui relève de la *mimèsis*, [...] c'est l'histoire, *muthos*, comme *mimèsis* de l'action, c'est donc la narration et non la description » ; mais cependant « cette représentation de l'histoire n'est pas analysée [...] comme imitation de la réalité, mais comme production d'un artefact poétique. Autrement dit, la *Poétique* ne met jamais l'accent sur l'objet imité ou représenté, mais sur l'objet imitant ou représentant, c'est-à-dire sur la technique de la représentation, sur la structuration du *muthos*³¹⁷ ».

Cette interprétation de la *Poétique* d'Aristote, selon Antoine Compagnon, ramène la *mimèsis* du côté de la structure plus encore que du lien avec le réel. Elle nous a permis de souligner le caractère configurateur du récit en tant que producteur d'une structure d'intelligibilité, mettant en lumière la littéarité de l'œuvre. Ce que nous souhaitons davantage souligner désormais, c'est le mécanisme de mise à distance de la réalité qui est présent paradoxalement dans cette logique même de la *mimèsis* ainsi revue, établissant une certaine autonomie du texte malgré son caractère figuratif, mécanisme à l'œuvre dans le roman symbolique notamment parce qu'il procède précisément de la présence, au sein du récit, d'une symbolique.

En insistant sur la logique intérieure qui sous-tend l'acte de raconter, la *mimèsis* conduit à considérer que la définition du récit comme construction en soi signifiante importe plus que la seule question de sa fidélité à la réalité. Une lecture « moderne » d'Aristote est dès lors possible, selon laquelle « la *mimèsis* [...] ne vise pas à rendre compte des rapports de la littérature et de la réalité, mais de la production de la fiction poétique vraisemblable³¹⁸ ». À partir d'une telle interprétation de la *Poétique*, certains postulats du

³¹⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 119.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 120. L'auteur en conclut que « sous le nom de *poétique*, en somme, Aristote voulait parler de la *sémiosis* et non de la *mimèsis* littéraire, de la narration et non de la description : la *Poétique* est l'art de la construction de l'illusion référentielle ».

structuralisme peuvent être articulés avec la volonté assumée de représenter, par le récit, des actions humaines. Si la poétique s'occupe avant tout de « l'arrangement des faits en histoire », et constitue une « narratologie », alors la porte est ouverte pour une littérature narrative qui réinvestit le récit tout en se prêtant à une analyse véritablement poétique, ce qui conduit à l'aborder comme un objet artistique composé, en lien avec sa nature de mise en forme, de configuration du réel qui vise d'autres objectifs que la seule imitation. Ainsi, selon Antoine Compagnon, se développe à l'époque contemporaine une lecture de *la Poétique* par laquelle « on a sauvé Aristote du lieu commun faisant de la littérature une imitation de la nature et présupposant que la langue peut copier le réel, on a séparé la *mimèsis* du modèle pictural, de *l'ut pictura, poésis*, on a glissé de l'imitation à la représentation, du représenté au représentant, de la réalité à la convention, au code, à l'illusion, au réalisme comme effet formel³¹⁹ ». En somme, si « la *mimèsis* fait passer la convention pour la nature³²⁰ » dans une approche que l'on peut qualifier de classique, ce qui fonde les reproches qui ont pu lui être faits (singulièrement par Barthes), la période dite du soupçon, par la mise en cause de l'illusion référentielle, paraît bien laisser un héritage même chez des écrivains qui ne se revendiquent pas de sa filiation. La conscience claire de la frontière qui sépare convention et nature, réalité et construction conduit semble-t-il l'écrivain à une lucidité sur ses moyens qui est en quelque sorte sans « retour »... C'est ainsi que le roman symbolique se présente comme un réinvestissement de la représentation sans en être dupe³²¹, qui ne prétend pas enserrer la réalité dans une œuvre imitative. On peut poser l'hypothèse que, sans aucune volonté de s'affilier aux courants dits « textualistes », l'air que respirent les écrivains contemporains garde donc quelque chose de l'approche de la littérature comme « texte ». Le réalisme en tant qu'imitation la plus fidèle possible de la réalité, en tant que copie de la *nature*, même après le tournant des années 1980 que nous avons évoqué, n'est pas perçu comme l'horizon indépassable de l'acte narratif, mais apparaît bien plutôt comme une forme *culturelle* parmi d'autres que l'élan narratif a pu prendre, et qui ne constitue en rien un modèle obligé³²².

³¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

³²⁰ *Ibid.*, p. 122.

³²¹ Compagnon évoque ainsi la crise de la *mimèsis*, contre la visée de la littérature occidentale qui est la représentation de la réalité, comme « une crise de l'humanisme littéraire, et à la fin du XXe siècle l'innocence ne nous est plus permise ». Les auteurs contemporains, ainsi ceux de notre corpus, se présentent aussi comme les héritiers de ce mouvement de la pensée (*ibid.*, 123).

³²² « La théorie structuraliste et poststructuraliste a été radicalement conventionnaliste, au sens où elle s'est opposée à toute conception référentielle de la fiction littéraire [...]. Non seulement la théorie française a eu pour idéal littéraire l'équivalent de l'abstraction en peinture, mais elle a estimé que toute littérature

En se distinguant du soupçon et du textualisme qui rangeaient la *mimèsis* du côté des illusions, mais aussi contre l'idée d'un retour confiant vers la foi dans le pouvoir de représentation de la réalité que détiendrait le langage, la littérature contemporaine paraît tenir compte des objections faites dans le passé récent contre ce concept de *mimèsis*, qu'il s'agit par conséquent de refonder en même temps qu'on le réinvestit. Or, l'approche de la réalité par la logique de fable et la spécularité des récits, qui caractérise le roman symbolique, nous semble s'inscrire pleinement dans une telle démarche selon laquelle sont repensés « les rapports de la littérature et du monde de manière plus souple, ni mimétique ni antimimétique³²³ ». Pour préciser notre propos, nous allons voir ici que c'est la présence même de symboles, et la constitution d'une symbolique au cœur des romans, qui pose ces derniers en un système de signes, donc en un artefact assumé comme tel. Ainsi le roman symbolique peut-il prendre toute sa place, au cœur de la littérature romanesque au présent, dans le processus de renouvellement de la pensée mimétique et de l'approche de la représentation. Le réinvestissement du récit n'y conduit pas à la volonté de concurrencer l'état-civil, ni au retour à *l'ut pictura, poësis* après que « la théorie française a eu pour idéal littéraire l'équivalent de l'abstraction en peinture³²⁴ ». Opérant une saisie du réel médiatisée, et qui a conscience de l'être, le roman symbolique nous apparaît bien, et cela de par son rapport aux notions de configuration et de spécularité que nous avons établi, comme une représentation démarquée de l'illusion référentielle, ne masquant pas la convention ni l'arbitraire, et ne s'appuyant pas sur une approche des choses représentées qui voilerait l'inauthenticité du langage dans le but de faire halluciner la réalité, conformément à la critique par Roland Barthes de l'usage du langage qui sous-tendait selon lui le réalisme³²⁵. Entre l'idée que le langage n'est pas en capacité de permettre une collusion directe entre le

dissimulait sa nécessaire condition abstraite. Le réalisme a par conséquent été vu comme un ensemble de conventions textuelles, à peu près de même nature que les règles de la tragédie classique ou du sonnet ». On peut parler alors d'« exclusion de la réalité » voire de « déni de la référence » (*ibid.*, p. 124-125).

³²³ *Ibid.*, p. 133.

³²⁴ *Ibid.*, p. 125.

³²⁵ En effet, Barthes, selon Antoine Compagnon, « pour affirmer que le langage n'est pas référentiel, et le roman pas réaliste, soutient une théorie de la référence depuis longtemps discréditée, supposant que par la *collusion* du signe et du référent, l'*expulsion* de la signification, il y aurait un passage direct, immédiat, du signifiant au référent, sans la médiation de la signification, c'est-à-dire qu'on hallucine l'objet » (Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 137). C'est pourquoi Barthes écrit que le « détail concret » « est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe [...]. C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle* » (Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 88-89). Or, Compagnon interprète cette réflexion de Barthes en considérant qu'en quelque sorte, « pour nier le réalisme du roman en général, [...] [il] met d'abord la barre bien trop haut, demande trop, pour constater qu'à l'évidence ses exigences ne peuvent pas être satisfaites, que la littérature n'est pas à la hauteur » (*op. cit.*, p. 133).

signifiant et le réel, et le refus de conclure à son autoréférentialité, le roman symbolique se présente donc comme l'ouverture, à travers des réalisations romanesques plutôt que par des théories formalisées, d'une sorte de « troisième voie », une représentation de la réalité au deuxième degré qui assume cette caractéristique. Il est la forme prise par une écriture romanesque certes transitive, qui se dote d'objets ambitieux, mais que le recours aux symboles conduit à esthétiser ou quintessencier, suivant les prescriptions d'une logique avant tout poétique. C'est précisément en vertu de l'usage des symboles qui les singularise que les romans que nous étudions se présentent comme une *mise en œuvre* singulière du langage, une syntaxe particulière qui implique une forme de prise de distance avec la réalité, et certaines des déformations qu'elle subit.

Rappelons à cet égard que la mise à l'écart par Aristote de la poésie lyrique et surtout de l'histoire d'Hérodote dans sa *Poétique*, parce qu'elles ne relèvent pas de la fiction, indique bien l'importance cruciale de la rupture ontologique avec la réalité, articulée à la dimension de construction et de configuration, pour établir une forme d'autonomie de l'œuvre. On peut considérer que celle-ci constitue un critère qui l'emporte précisément sur la seule notion de récit ou sur l'imitation du réel, qui aurait justifié en revanche l'intégration de l'Histoire dans la même *poiésis*. La fiction est ainsi, semble-t-il, ce qui entraîne nécessairement une coupure avec le monde réel qui, articulée avec la puissance de configuration des récits, permet de nouer avec la réalité cette relation mêlée de distance qui définit la poétique.

Or, il apparaît que la notion de symbole et de symbolique, entendue au sens du substantif féminin, participe pleinement de cette logique. En effet, si selon Freud, *la symbolique désigne « l'ensemble des symboles à signification constante qui peuvent être retrouvés dans diverses productions de l'inconscient³²⁶ »*, cette idée de signification constante est remise en cause par d'autres approches comme celle de Michel Pastoureau, distinguant dans la symbolique médiévale les cas où s'opère « une sorte de dialectique entre le symbole et ce qu'il signifie », et ceux où « la relation entre l'objet signifiant et la chose signifiée s'articule sur un mode plus mécanique³²⁷ ». Une distinction nous semble devoir être faite, dans le domaine de la littérature, entre un fonctionnement de symboles qui serait proche de la traduction terme à terme, et que l'on rattacherait plutôt aujourd'hui à

³²⁶ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, article « Symbolique (S. m.) », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, *op. cit.*, p. 475.

³²⁷ Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 18.

la notion d'allégorie, d'une part, et la relation établie entre le symbole et le sens vers lequel il tend, qui ne relève pas de l'automatisme, d'autre part. Cette relation dialectique fait que le symbole est de fait « inadéquat par essence, c'est-à-dire para-bole », « en dernier ressort » il « *ne vaut que par lui-même*³²⁸ ». Le symbole, avec son inadéquation au réel assumée comme tel, se présente donc comme compatible en théorie avec le refus de la collusion parfaite entre le signe et le référent, parce qu'il agrège la volonté de signifier et la mise à distance de la référence dans un même mouvement.

Par conséquent, dans les profondeurs du rapport que l'écriture peut établir avec le réel, la rupture ontologique opérée par la fiction et le brouillage produit par le symbole, parce qu'il est inadéquat, se rejoignent, permettant de définir une modalité singulière de relation *poétique*, au sens large du terme, avec la réalité référentielle. Une logique de la fiction symbolique apparaît, dont on peut esquisser les contours, qui se distingue du désir de transparence que traduisait la *mimèsis* entendue comme imitation, procédant selon Foucault de « la grande utopie d'un langage parfaitement transparent où les choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage », ce qu'il rattache à « toute l'expérience classique du langage³²⁹ ».

Ainsi établi en théorie, le lien entre la logique de fiction et celle de symbole est à lire comme une mise en relation avec la réalité mâtinée de distance, d'inadéquation, de référence distinguée de la coïncidence. Il est d'autant plus important alors de ne pas voir dans l'usage du symbole l'emploi d'un cryptage conduisant à rechercher une hypothétique clef qui permettrait d'ouvrir le sens du texte. Le symbole doit plutôt être appréhendé comme ce qui fonde le caractère poétique du texte, c'est-à-dire qu'il participe de la construction du discours romanesque en agrégeant, de manière paradoxale, deux caractéristiques en apparence contradictoires : il assure son caractère figuratif tout en contribuant à établir son autonomie.

Mise en œuvre à l'échelle d'un récit, la logique de ce que nous appelons le roman symbolique passe dès lors par des occurrences de symboles qui peuvent constituer des réseaux, soit *une* symbolique, et qui s'insèrent dans l'économie romanesque pour l'établir

³²⁸ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », 1964, p. 12.

³²⁹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, « Une archéologie des sciences humaines », Paris, Gallimard, [1966], réédition dans la collection « Tel », 1990, p. 133. Selon Foucault, mais aussi Derrida, c'est cette « métaphore de la "transparence" qui traverse toute l'histoire du réalisme » et qui fait que ce dernier relève, par conséquent, de l'idéologie bourgeoise.

en une construction poétique. Loin de conduire à la recherche d'une inaccessible signification du symbole « en soi », cette organisation de motifs symboliques rejoint plutôt l'emprunt par Michel Pastoureau, à propos des symboles, des termes que les linguistes « emploient volontiers à propos du lexique » : « on pourrait dire que, dans la symbolique médiévale, les éléments signifiants (animaux, couleurs, nombres, etc.) n'ont, comme les mots, "pas de sens en eux-mêmes mais seulement des emplois" », de sorte que « l'ensemble des relations que les différents éléments nouent entre eux est toujours plus riche de significations que la somme des significations isolées que possède chacun de ces éléments³³⁰ ». Ce principe correspond bien aux modes de présence d'éléments symboliques dans des œuvres romanesques, où les motifs se font écho, d'une manière qui se rattache davantage à la fonction poétique du langage qu'à sa fonction référentielle. La comparaison avec la linguistique établie par Pastoureau nous conduit à poursuivre l'analogie et à voir dans l'allégorie un usage des symboles en *langue*, quand la symbolique les utiliserait en *discours*. Aussi étudierons-nous le roman symbolique comme le lieu où les symboles sont rendus particulièrement rayonnants par l'effet d'une *mise en œuvre*, littéralement, distincte de toute opération d'établissement d'une nomenclature comparable à celle des dictionnaires de symboles.

Face aux symboles, qui selon Michel Pastoureau se caractérisent davantage, au Moyen Age notamment, par leurs « modes d'intervention » que par la constitution d'un « répertoire grammatical des équivalences ou des significations », il est en effet « impossible de séparer les pratiques symboliques des faits de sensibilité. Dans le monde des symboles, suggérer est souvent plus important que dire, sentir que comprendre, évoquer que prouver³³¹ ». Ce raisonnement, appliqué à notre corpus, invite à lire la symbolique comme l'expression d'une sensibilité qui fuit les ressorts d'une analyse mécanique, qui reposerait, elle, sur une opération intellectuelle rationnelle en premier lieu. La symbolique présente au sein d'œuvres romanesques exprime au contraire le primat de la suggestion sur l'assertion, de sorte que la configuration que nous avons étudiée précédemment ne se présente nullement comme une mise en équation du monde, mais bien comme une construction poétique.

Par conséquent, une écriture qui recourt fréquemment à des éléments vus comme

³³⁰ Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 23.

³³¹ *Ibid.*, p. 24.

des symboles semble s'édifier selon une disposition poétique, les motifs symboliques ayant alors des emplois, utilisés en discours. De fait, la symbolique reconduit ainsi au symbolique, permettant dans un même mouvement de s'inscrire dans une optique de figuration et de proposer à l'égard de la réalité une sorte de brouillage, instaurant une manière de faire sens de façon suggestive, sans la transparence recherchée dans une opération de pure signification. Cela passe singulièrement par le recours dans la construction des œuvres à des motifs qui font référence à des objets ou des êtres effectivement considérés comme des symboles (arbres, animaux, et autres éléments...), mais dans une disposition les inscrivant dans les récits à la façon de motifs poétiques – très différents, en profondeur, d'objets utilisés dans une optique de recherche du petit fait vrai, du détail réaliste.

2. Le rôle de la symbolique dans la construction romanesque

La symbolique, en effet, définie comme la science des symboles, pourrait mener vers une forme de système, soit parce que des symboles relèvent d'une même sphère historique (ainsi la symbolique romane), soit parce qu'ils concernent un même domaine de connaissances (la symbolique du droit), soit parce qu'ils relèvent de la même sphère géographique ou culturelle. La symbolique suppose donc une organisation des symboles, à la fois une présence et un usage d'éléments considérés comme tels, voire une classification, qui permet de circonscrire un imaginaire singulier. Dans le cadre d'une étude littéraire, la symbolique renvoie ainsi aux « constellations imaginaires » (Durand) qui habitent une œuvre, aux motifs que l'on y retrouve et qui tout à la fois caractérisent l'imaginaire particulier d'un auteur, mais qui peuvent aussi renvoyer à un univers culturel de références. C'est ce qui ressort de cette réponse apportée par Sylvie Germain à la question qui lui est posée sur les symboles :

Question : « Êtes-vous consciente des symboles que vous utilisez lorsque vous écrivez ? »

Réponse : « Non, ça relève d'un processus plus obscur. Notre imaginaire est pétri par toute une mémoire sociale, collective et culturelle. Les animaux, les arbres, les plantes, les couleurs ne représentent pas les mêmes symboles selon les différentes cultures. Quand on écrit, on puise plus ou moins consciemment dans un vaste fonds commun de références, de valeurs, d'images³³² ».

³³² Entretien avec Sylvie Germain, propos recueillis par Michèle M. Magill et Katherine S. Stephenson, in *Dit de femmes – entretiens d'écrivaines françaises*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, Inc.,

L'énumération présente dans la réponse de Sylvie Germain permet de déterminer par ricochet ce qu'elle considère comme étant des symboles, et qui sont plutôt des objets naturels, même si la couleur peut déjà nous entraîner du côté de réalisations artistiques. Sont ainsi englobés dans la symbolique le bestiaire et le règne végétal. On peut aussi penser bien entendu à la rêverie élémentaire, dans la perspective de Gaston Bachelard : son étude de l'imagination de la matière, appuyée largement sur ses actualisations littéraires, amène à reconnaître dans les différents éléments, et leurs capacités évocatrices, des objets naturels propres à susciter des associations d'idées. Ils peuvent donc être considérés non seulement comme des symboles, mais aussi comme des entrées pour en proposer une classification : « Gaston Bachelard distribue les symboles autour des quatre éléments traditionnels, la terre, le feu, l'eau, l'air, qu'il considère comme les hormones de l'imagination ; chacun de ces éléments est pris, d'ailleurs, avec toute sa polyvalence poétique³³³ ». On retrouve une classification proche chez A.H. Krappé qui distingue les symboles célestes et les symboles terrestres, ou encore chez Mircea Eliade qui analyse les symboles ouraniens et chtoniens, auxquels s'ajoutent les symboles de l'espace et du temps.

La symbolique d'un auteur, par conséquent, peut être définie en premier lieu comme l'ensemble des références à ces éléments, souvent naturels, dont la récurrence est caractéristique d'un imaginaire. Mais il est important de souligner qu'ils ne sont pas présents dans les œuvres en tant que supports de significations fixes, posés de manière à construire le sens de façon complètement concertée, comme l'indique d'ailleurs la réponse de Sylvie Germain invoquant un processus « obscur ». Leur emploi, s'il relève d'une forme d'organisation ou de système, ne l'élabore pas de façon véritablement consciente.

Les symboles, tels qu'ils sont présentés par Sylvie Germain, sont donc reliés à une « mémoire sociale, collective et culturelle » qui pétrit l'imaginaire. En d'autres termes, les objets même éventuellement naturels deviennent des symboles parce qu'ils sont fortement culturalisés, et cette appréhension culturelle entre précisément dans le processus qui leur confère leur statut de symbole. En effet, l'idée même de nature apparaît à travers cette approche comme une production culturelle, procédant notamment d'une vision de l'état de nature comme une abstraction, une spécificité de l'homme justement non naturelle tendant plutôt vers une forme de quintessenciation. Ce que l'on range sous le vocable de « nature », intégré dans un univers romanesque, doit dès lors être regardé comme une sphère qui prend

2003, p. 95.

³³³ Jean Chevalier, « Introduction » au *Dictionnaire des Symboles*, *op. cit.*, p. XXIII-XXIV.

une valeur significative avant tout parce qu'elle est distincte de l'être humain lui-même et s'interprète comme une extériorisation de lui. Mais elle est l'objet d'interprétation justement parce qu'elle est perçue par le prisme d'un regard humain qui lui donne du sens, et qui participe de la lisibilité du monde évoquée plus haut. La symbolique ainsi conçue apparaît dès lors comme une approche de ce qui entoure l'homme, organisée en divers paliers de naturalisation, pensés en terme de proximité ou d'écart avec l'humain, et c'est cette dimension culturelle qui fonde la capacité des symboles à revêtir une valeur d'image et une puissance de signification. Dès lors, les éléments qui constituent une symbolique, perçus d'abord comme des motifs culturels, entre détermination par la sphère culturelle d'un auteur et mise en œuvre singulière, obéissant à des ressorts plus ou moins mystérieux, ne sont pas présents dans une construction littéraire pour leur capacité à imiter la réalité et à en donner une image fidèle, mais parce qu'ils révèlent une vision du monde en tant que construction, médiation par excellence dans l'approche de la réalité.

Les symboles sont donc à appréhender comme des éléments fortement sémiotisés, présents dans les œuvres romanesques moins pour leur caractère mimétique de la réalité que pour servir le sens en tant que motifs culturels et significatifs. C'est pourquoi leur mode de présence dans les œuvres, et la façon dont ils sont agencés, suit une logique plus poétique que référentielle.

Par conséquent, la présence de la symbolique dans un roman peut être discernée en fonction de l'usage qui est fait de ces motifs à valeur de symboles, dont il importe non de dresser le catalogue ou le relevé exhaustif, mais de voir en quoi ils irriguent l'imaginaire, entre connivence culturelle, compte tenu de ce recours à un « fonds commun » évoqué par Sylvie Germain, et sensibilité singulière qui établit un rapport particulier à ces réalités. La symbolique permet tout particulièrement d'interroger la relation qui se noue entre la réalité sensible et l'imaginaire. Mais dans le cadre de la fiction, la présence de ces éléments à valeur de symboles révèle surtout une tension, dans l'écriture, entre les fins fictionnelles auxquelles ils peuvent être reliés, compte tenu du rapport particulier à la réalité qu'ils permettent de tisser, et le caractère poétique de l'écriture auquel ils sont aussi rattachés en tant que signes dont la distribution informe les romans. S'interroger sur la présence de symboles dans des récits, en tenant compte du fait que les symboles relèvent bien du champ culturel d'un auteur, c'est donc moins rechercher le contenu de signification qu'ils seraient susceptibles de renfermer que s'intéresser à une tension intra-fictionnelle entre le

caractère narratif d'une écriture et son caractère poétique. En effet, il est permis de se demander si un lien existe entre le degré de symbolisation des éléments fictionnels dans un roman donné et le degré de poétisation dans l'écriture.

Le roman symbolique pose donc de façon singulière la question du signe dans certaines réalisations de la littérature contemporaine. Parce qu'il se fonde sur la présence en son cœur de certains éléments qui font l'objet d'une sémiotisation, il conduit à se demander si ce processus n'est pas commencé en dehors de la fiction (culturellement) mais serait inachevé en quelque sorte. La fiction permettrait dès lors d'actualiser, de réaliser pleinement cette sémiotisation en intégrant ces éléments et en leur conférant un usage qui n'est pas fixé de manière univoque à l'origine. Le régime écrit de la fiction romanesque deviendrait ainsi le lieu d'un transfert de signes qui alimentent sa puissance expressive, le roman agissant en retour sur leur symbolisation.

Ainsi, l'étude de la symbolique dans plusieurs œuvres littéraires conduit à s'interroger sur l'usage de symboles qui ne sont pas seulement des « choses », mais qui engagent à leur suite des effets de mise en résonance d'un imaginaire à dimension poétique. L'organisation de ces symboles qui peuvent s'agréger en système, par exemple en constituant un bestiaire singulier, doit être abordée dès lors comme un élément fort de la construction du sens d'une œuvre, tant à l'échelle d'un roman que par les résonances, d'un livre à l'autre, créées par le retour d'un motif symbolique et les variations qui se dessinent autour de lui. Cette construction s'appuie sur une symbolique irriguée par l'imaginaire, et dont il faut questionner la dimension d'héritage et d'inscription dans une culture ; mais elle n'est en aucun cas réductible à un code, associant des signifiés à des signifiants. Elle détermine un accès au sens qui se fait de manière oblique, *via* des effets de résonances et de suggestion qui font affleurer le caractère poétique des œuvres.

On peut penser pour notre corpus à l'exemple d'*Éclats de sel*, roman dont le déroulement est scandé par les « péroraïsons salines³³⁴ » de plusieurs personnages que rencontre Ludvik M., tour à tour un jeune ouvrier³³⁵, un employé de banque à tête de grenouille³³⁶, un jeune homme portant une rose de sel³³⁷, le client d'un bistrot buvant à la

³³⁴ *ES*, 59.

³³⁵ *ES*, 38.

³³⁶ *ES*, 44.

³³⁷ *ES*, 48 sqq.

santé des trois rois Mages³³⁸, un kiosquier³³⁹, un enfant, le petit oiseleur³⁴⁰, et une femme de ménage chez un opticien³⁴¹. Tous ces étranges personnages tiennent des propos sur le sel et ses implications symboliques, en évoquant par exemple son caractère « soit corrosif, soit purificateur³⁴² », sa naissance de l'évaporation de l'eau³⁴³, le danger que représente son affadissement, en lien avec l'ennui³⁴⁴, son offrande en « signe de bienvenue et d'hospitalité³⁴⁵ » ou son rapport avec les larmes³⁴⁶ – on trouve là, de fait, un panorama assez complet de ce qui est associé au sel par exemple dans le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant³⁴⁷. Par conséquent, tous apparaissent aux yeux de Ludvik comme des « semeurs de trouble³⁴⁸ ». Tout en faisant donc référence à des significations symboliques partagées, les discours de ces personnages sont aussi, dans la structure du roman, parsemés comme autant de jalons qui marquent les étapes de l'itinéraire du personnage principal, dont nous avons vu qu'il pouvait être perçu comme initiatique. C'est ainsi que le sel, cette fois-ci sans intervention d'un autre personnage surgi de nulle part, se trouve présent en filigrane à deux autres moments clefs du récit, la dispersion des cendres de l'ancien maître de Ludvik, Joachym Brum³⁴⁹, et à la fin du roman, lors de l'arrivée du personnage à la gare de Prague, par le truchement d'un « léger goût de sel³⁵⁰ » brasillant sur sa bouche. Tout se passe comme si Ludvik retrouvait alors par lui-même, juste avant l'épilogue, le sens de ce goût qu'il avait laissé s'affadir et que d'autres devaient préalablement lui rappeler de manière insistante. Le roman déploie donc une symbolique du sel mais de manière dynamique, relayée par des personnages fictifs. L'effet de répétition est toutefois sensible et permet de percevoir la dernière occurrence de la présence du sel comme le signe de l'évolution du personnage, voire une forme d'accomplissement. Cette symbolique n'est donc pas figée, mais vivifiée par le roman qu'elle contribue par ailleurs à structurer par les échos qu'elle y fait retentir, et qui œuvrent à la cohérence de l'ensemble de la narration.

³³⁸ *ES*, 58-59

³³⁹ *ES*, 72.

³⁴⁰ *ES*, 95-97.

³⁴¹ *ES*, 127.

³⁴² *ES*, 44.

³⁴³ *ES*, 49 et 59.

³⁴⁴ *ES*, 72.

³⁴⁵ *ES*, 96.

³⁴⁶ *ES*, 127.

³⁴⁷ *Op. cit.*, p. 858-859.

³⁴⁸ *ES*, 98.

³⁴⁹ *ES*, 132.

³⁵⁰ *ES*, 169.

De même, la présence d'un arbre, le hêtre, aux premières lignes du roman et quelques pages avant la fin, ménage là aussi un effet d'écho qui invite à mettre en lien les deux extrémités du récit, ce qui a un rôle quant à la configuration du roman. Là aussi, l'évolution est rendue perceptible par la différence entre les deux arbres mentionnés. Au hêtre de l'ouverture, « isolé », qui « se tenait très droit », « en sobre majesté », avec son « tronc cendré », et « planté en sentinelle dans la tombée du jour³⁵¹ », répond le hêtre de la fin du roman, associé aux termes de « somnambule », « funambule », « saltimbanque », et qui par ailleurs « semblait se tenir à l'envers, avoir enfoui sa cime dans la terre et déployé ses racines en plein ciel », donnant une impression d'élan et de fulgurance. Or, ce retournement est explicitement relié à la situation du personnage : « Il suffit à Ludvik de cette vision fugace pour basculer à son tour et se sentir retourné, à pic, dans le vide ouvert en lui. Et il était pareil à l'arbre défeuillé par l'hiver, dépouillé de ses doutes pleins de morosité, de la fadeur de sa mélancolie, de son dégoût du monde et de lui-même³⁵² ». L'arbre, qui constitue lui aussi un motif symbolique riche, particulièrement lorsqu'il est inversé, et placé par l'auteur à ces deux moments cruciaux du récit, permet à la fois d'intégrer la puissance de ses significations à l'orée et à la sortie du roman, mais invite aussi le lecteur à faire entrer en résonance ces deux parties opposées dans la construction du roman. En d'autres termes, le hêtre a une valeur de signe, et la façon dont Sylvie Germain distribue ses occurrences le constitue de surcroît en motif à fonction poétique dans la configuration du roman : « Dans cette pâte du texte encryptée d'éléments mythiques, de citations littéraires ou de références artistiques, l'intertextualité buissonnante joue un rôle capital : elle contribue à maintenir en tension constante le fabulaire et le tabulaire, à construire une fable qui tient pleinement du récit poétique, tel que le définit Jean-Yves Tadié³⁵³ ».

La mise en œuvre d'une symbolique peut donc être un élément important de la poétique de certains romans, participant à leur qualité d'univers cohérent de « signes qui se répondent ». Elle actualise, dans les réalisations artistiques des romanciers, l'idée que le récit construirait, plus qu'il ne les refléterait, la cohérence et l'intelligibilité que le lecteur peut percevoir, en cohérence avec une appréhension de la *mimèsis* non selon le modèle

³⁵¹ *ES*, 15.

³⁵² *ES*, 165.

³⁵³ Sylvie Ducas, « "Mémoire mendicante" et "magie de l'encre" : l'écriture au seuil du mythe », in *Roman 20-50*, « Revue d'étude du roman du XX^e siècle », n° 39, études réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, n° 39, *op. cit.*, p. 94.

pictural de la réplique, mais rattachée au « paradigme cynégétique », en référence aux travaux de Terence Cave. Dans cette optique, le récit engage aussi le rapport entre la *mimèsis* et le réel du côté du lecteur, d'une manière qui prolonge ce que nous avons signalé en étudiant la question de la configuration du récit au plan macro-structurel. Ici, il devient en effet « un détective, un chasseur à l'affût des indices qui lui permettront de donner un sens à l'histoire » :

Le signe de reconnaissance dans la fiction renvoie au même mode de connaissance que la trace, l'indice, l'empreinte, la signature et tous ces autres signes qui permettent d'identifier un individu ou de reconstruire un événement. Selon Ginzburg, le modèle de ce type de connaissance, par opposition à la déduction, c'est l'art du chasseur qui déchiffre le récit du passage de la bête par les traces qu'elle a laissées. [...] Au près de la chasse, la reconnaissance a aussi un modèle sacré, celui de la divination [...]. Le chasseur et le devin, par leurs procédures, se distinguent du logicien et du mathématicien, et leur intelligence pratique des choses se rapproche de la *mètis* grecque [...] comme induction fondée sur des détails signifiants relevés à la marge de la perception : l'art du détective, du connaisseur [...], du psychanalyste relèvent du paradigme cynégétique³⁵⁴.

Or, ce que nous appelons le roman symbolique, à travers les œuvres de nos trois auteurs, nous semble s'inscrire pleinement dans cette optique. L'une des définitions les plus communes du symbole, on l'a vu, est précisément celle de « signe de reconnaissance ». Ce qui lui donne ce statut est bien entendu, comme nous l'avons signalé précédemment, le fait qu'un symbole relève d'une culture donnée, et qu'il prenne des significations dont la connaissance est partagée à l'échelle d'une communauté : c'est là un premier degré de cette reconnaissance. Mais dans le domaine littéraire, il est possible d'interpréter autrement encore cette notion de reconnaissance et de la joindre à la relecture de la *mimèsis* dans la perspective de laquelle nous nous situons. Ainsi, dans les récits que nous étudions, apparaissent des éléments qui prennent valeur de symbole non seulement parce qu'ils relèvent d'une culture partagée, mais surtout parce qu'ils fonctionnent comme des indices et contribuent à la construction des romans comme « totalités signifiantes », ménageant dans l'œuvre des effets d'échos. Ces signes, ces indices dispersés, auxquels on ne peut affecter une signification précise, ne sont pas directement traductibles, de manière univoque. Mais ils permettent la reconnaissance pour le lecteur par la dissémination des occurrences. Leur qualité de « signes qui se répondent » infère l'attention du lecteur, demande qu'il soit capable de faire cette reconnaissance qui fonde bien dès lors cette autre modalité du mouvement de l'œuvre vers le réel, évoquée par Paul Ricœur sous le nom de *mimèsis* III. Si le propre du symbole est de faire signe vers autre chose que lui-même, ce n'est donc pas

³⁵⁴ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 154-155.

nécessairement vers une signification extra-diégétique qu'il peut diriger le lecteur. Le roman symbolique, en tant que chambre d'échos, permet ainsi à chaque occurrence d'un motif d'être le symbole de l'autre, et de fonder ce caractère symbolique tout en construisant la cohérence poétique du récit. Ainsi s'établit une esthétique de la réception singulière.

Cette dimension poétique qui implique la lecture apparaît redoublée à l'intérieur même des récits. L'art du chasseur, qui peut être comparé avec le travail du lecteur, amène en effet à souligner, à l'échelle des romans eux-mêmes, l'importance du motif du bestiaire. L'animal occupe en effet un rôle particulier dans la construction du sens :

Pourquoi l'animal ? L'une des hypothèses permettant de répondre à la question touche à la figuralité ou, pour le dire autrement, tient à la puissance figurative de la littérature, c'est-à-dire à la fois à son pouvoir de représentation et à son pouvoir allégorique : représenter en figurant autre chose, représenter pour dire, déplacer la chose pour se rapprocher de son sens ou de sa vérité. On n'est jamais tout à fait loin de la métamorphose, du bestiaire ou de la fable. L'animal figure. L'animal signifie³⁵⁵.

Le bestiaire peut ainsi être partie prenante dans le cadre de la réinterprétation de la *mimèsis* ; il peut être utilisé dans la construction, la configuration du récit de fiction correspondant à une opération de « mise en fable de la réalité³⁵⁶ » à cause de la puissance de signification de l'animal, mais aussi de l'aspect taxinomique du bestiaire³⁵⁷. Il est ainsi doté à double titre d'une dignité de symbole, en tant qu'élément porteur de sens, et de par sa capacité à contribuer à la construction d'un récit comme une totalité.

L'ambiguïté de la présence animale dans des œuvres littéraires apparaît d'emblée, liée à la nuance de classification présente derrière la notion de bestiaire, qui peut conduire certes à affecter un sens à un animal, mais un sens qui peut être figé, à la manière d'un

³⁵⁵ Tiphaine Samoyault, « Littéralité des rats », in *La Question animale*, « Entre science, littérature et philosophie », sous la direction de Jean-Paul Engélibert, Lucie Campos, Catherine Coquio et Georges Chapouthier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, et Poitiers, Espace Mendès France, 2011, p. 231.

³⁵⁶ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, « étude sur le roman français contemporain », Paris, Prétexte éditeur, collection « critique », 2002, p. 14.

³⁵⁷ Alice Planche utilise l'expression de « taxinomie pratique » pour définir le bestiaire, et fait un lien intéressant entre la façon dont on organise ses sensations pour construire une vision du monde, et le fait de percevoir ou non les animaux, selon qu'ils sont connus ou non : « Cet univers qui nous inclut, qui nous enclot, n'est pas une donnée immédiate ; ce que nous appelons nature n'a rien de naturel ; nos sensations ne sont pas un savoir : nous les organisons, nous les filtrons grâce à notre langue, nos usages, nos modèles [...]. Nous pouvons être aveugles au jamais vu, sourds à l'inouï, fermés à ce qui pour nous n'a pas de nom, comme cet enfant qui, d'une visite au zoo, n'avait retenu que les moineaux picorant en nuées les restes de la pâture des fauves, parce que de semblables guettaient à sa fenêtre les miettes de son pain... » Alice Planche, *Des plantes, des bêtes et des couleurs*, Orléans, Paradigme, 1998, p. 7-8. L'animal engage ainsi la capacité à lire le monde, à le percevoir, à médiatiser la nature par la culture, ce qui rejoint la logique du symbole comme « culturalisation de la nature » que nous avons évoquée.

code, d'une sorte d'héraldique : « Les premiers écrits littéraires, des fables orientales aux bestiaires occidentaux, prouvent que l'animal pensé par l'être humain signifie toujours aussi autre chose que lui-même³⁵⁸ ». L'animal peut être significatif mais au prix parfois d'une perte de ce qui fait son essence : s'il est analogique avant tout, il court alors le danger de devenir allégorique, de n'être plus qu'un signe condamné à ne jamais renvoyer qu'à autre chose que lui-même, à une valeur morale par exemple dans l'univers de la fable. En balance avec ce risque, on trouve à l'inverse l'idée qu'à cause de « l'impossibilité de l'échange » avec l'animal, et du fait de son statut d'« exclu du logos³⁵⁹ », sa présence face à l'homme ne puisse conduire qu'à un « effacement partagé » face à l'altérité, et qui conclurait à l'indicible. C'est donc cette articulation problématique entre signification et silence, autour de la figure animale, qui permet de l'intégrer dans une réflexion sur les symboles supposant une ambivalence et une complexité qui les distinguent de l'allégorie. C'est pourquoi nous pouvons prendre l'exemple de *Tobie des marais*, roman dans lequel certains éléments du bestiaire participent, sans le figer, de l'élaboration du sens de ce récit, le constituant en parcours de connaissance et de reconnaissance, suivant le « paradigme cynégétique » dans la mesure où il induit un mode de lecture particulier qui contribue à ériger ce récit en roman symbolique.

En effet une chevrette, dans *Tobie des marais*, est une image récurrente dans l'intrigue, qui contribue à aimer la quête du personnage, qui la traque en effet un peu comme un chasseur qui recherche des indices. Mais elle est aussi, du point de vue du lecteur, un de ces indices qui structurent le récit et son mode de présence au texte appelle précisément la reconnaissance, ce qui le constitue en symbole, faisant du roman un univers autarcique en tension vers un sens.

³⁵⁸ Lucile Desblache, « Écrire l'animal aujourd'hui : perspectives comparatives », Préface à *Écrire l'animal aujourd'hui*, études réunies par Lucile Desblache, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 6. On peut penser plutôt que les animaux ont une signification symbolique ambiguë qui se manifeste déjà sur un plan linguistique, lorsqu'on compare leurs dénominations dans différentes langues, de sorte que l'animal est aussi celui qui « remet en cause assez radicalement la thèse saussurienne d'un signifié unique derrière les différents signifiants qui dénomment dans nos langues européennes des animaux que l'on croyait pourtant partager » ; « Les animaux sont un ressort puissant de nos rêves, de nos désirs, de nos peurs, de nos hantises et il est normal qu'ils inscrivent, non seulement dans nos langues, mais aussi dans nos littératures des traces différentes qui témoignent de la vitalité de notre imaginaire » (« Préface » à « *Animots* », « Études littéraires et lexicales », sous la responsabilité de Marie-Luce Honeste et Roger Sauter, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux LXXXVIII, 1996, p. 11).

³⁵⁹ Jacques Poirier, « Prologue – Entre chiens et loups », in *L'Animal littéraire*, « Des animaux et des mots », sous la direction de Jacques Poirier, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2010, p. 8.

Le roman est de fait traversé par l'image d'une chevrette, Mejdele, qui avait appartenu à Déborah, l'arrière-grand-mère de Tobie. Le deuxième chapitre est consacré au résumé de la vie de Déborah. Ce parcours commence dans un village de la Galicie polonaise, où la misère est extrême, ce qui pousse Déborah et sa famille à tenter de s'exiler aux États-Unis. Le voyage tourne au cauchemar puisque le frère de Déborah, Mordechaï, est emporté par le typhus, tandis que sa mère est engloutie par l'océan lorsqu'elle se jette à l'eau à la suite du cadavre de son fils qui vient d'y être précipité. Désormais seule, Déborah est refoulée à l'arrivée en Amérique et ne peut débarquer. C'est au cours du voyage retour, « ce voyage d'exil à rebours », qu'elle fait un rêve dans lequel lui apparaît la chevrette Mejdele, « sa préférée parmi toutes les chèvres qui s'étaient succédé dans la cour de leur maison en Galicie³⁶⁰ ». Or, l'image onirique de l'animal, qui « trottnait sur l'océan » et « allait de son pas sautillant, sans dévier de l'invisible chemin qu'elle s'était tracé dans cet immense pâturage aquatique³⁶¹ », conduit à une sorte d'épiphanie : « Ses yeux brillaient comme la flamme du souvenir que l'on allume en l'honneur des défunts [...]. Les yeux de la chevrette ne cessaient de s'agrandir, leur flamme de blondir, et leur éclat de diffuser une aube de douceur³⁶² ». Cette apparition est aussi accompagnée d'un chant, « sourd, sonore », qui « était monté des profondeurs de l'eau », dans lequel Déborah reconnaît la voix de son père défunt : « C'était le cœur secret du monde qui battait dans la nuit, dans les flancs de Mejdele, dans le sang de Déborah³⁶³ ». Or, c'est là l'une des valeurs symboliques que peut prendre la chèvre, associée « à la manifestation du dieu », à la « théophanie³⁶⁴ ». De fait, à travers Mejdele, la possibilité d'une harmonie du monde est suggérée, débouchant sur une autre image, celle du sourire : « Lentement la silhouette de Mejdele s'était estompée, le chant assourdi. Mais une clarté qui ressemblait à un sourire s'était épanouie sur les eaux³⁶⁵ ». La chèvre semble dès lors le vecteur d'une harmonie cosmique et d'une paix restaurées là où la souffrance et la mort, aggravée par l'absence de sépulture, avaient fait des ravages lors du voyage aller. Il est à noter que Déborah rencontre

³⁶⁰ *TM*, 60.

³⁶¹ *TM*, 61. Ce pas sautillant nous rappelle que la chèvre est associée au goût « d'une liberté primesautière », de sorte que son nom latin (*capris*) est à l'origine du terme de « caprice »... (voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 237).

³⁶² *TM*, 61.

³⁶³ *TM*, 61.

³⁶⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 238. La chèvre, parce qu'elle aime grimper sur les hautes montagnes, est ainsi parfois rapprochée du Christ par son goût pour ce lieu de rencontre avec la divinité que les prophètes et les apôtres affectionnent (voir *Encyclopédie des symboles*, édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, *op. cit.*, p. 134).

³⁶⁵ *TM*, 62.

le lendemain un homme qui deviendra son mari, Boreslaw, et qui dit l'avoir remarquée « lorsqu'elle s'était glissée jusqu'à la poupe » et s'est alors approchée d'elle : « Mais alors il avait entendu chanter la mer, et vu un sourire trembler sur l'eau. Et il voulait la remercier pour « cela » – il ne savait pas comment définir ce discret prodige³⁶⁶ ». Ce sourire est par la suite, dans le roman, un motif qui revient à plusieurs reprises. Il est à signaler qu'on le rencontrait dès le premier chapitre, à un moment qui dans la chronologie de la vie de Déborah se situe bien plus tard en revanche, lorsqu'elle sert la main du jeune homme que l'on peut identifier à ce personnage angélique qu'est Raphaël :

Sa poignée de main [...] laissait sur la peau un frisson d'eau et de soleil qui irradiait discrètement à travers tout le corps. Comme un sourire qui s'infuserait dans la chair. Déborah cligna les paupières, une image venait de filer devant ses yeux en un fugace éblouissement ; une image remontée des profondeurs de son grand âge et où se profilait une chevrette d'un blanc mousseux couchée à fleur de mer. Une chevrette voguant sur une prairie d'écume et dont les flancs diaphanes répandaient une clarté d'aube, ou de lune, sur les vagues alentour³⁶⁷.

Pour le lecteur, la référence est obscure à ce stade du récit, mais elle participe bien de la construction du roman comme un système de signes qui se répondent, obligeant à une sorte de retour en arrière, dans la lecture, pour pouvoir associer les motifs de la chevrette, de l'ange et du sourire, figurant ensemble l'idée d'une épiphanie dans la paix, en congruence avec le chemin vers l'apaisement que propose le roman.

Cette apparition fugitive de Mejdele, non comme animal réel mais en tant que présence onirique au-dessus de l'océan, en fait bien un signe à déchiffrer, un « être de fuite ou d'esquive, qui impose au chasseur une véritable lecture de ses traces, l'obligeant à se faire herméneute³⁶⁸ ». Il ne s'agit pas de chasse ici mais de retrouver les indices qui rappellent l'apparition de la chevrette et, à travers elle, du sourire qui l'accompagnait. Or, ces traces sont à déceler dans des moments qui ont à voir avec le sacré, par exemple lorsque Déborah, devenue épouse et mère, récite chaque vendredi soir une bénédiction

³⁶⁶ *TM*, 63.

³⁶⁷ *TM*, 35-36.

³⁶⁸ Catherine Coquio et Jean-Paul Engélibert, « L'ombre du lynx », avant-propos à *La Question animale*, *op. cit.*, p. 13. Anne Simon, dans son article « Chercher l'indice, écrire l'esquive : l'animal comme être de fuite, de Maurice Genevoix à Jean Rolin », cite ainsi C. Ginzburg selon qui « le geste probablement le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain » est « celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces d'une proie » (*ibid.*, p. 170). La chasse et la littérature sont ainsi liées par un rapport d'analogie qui les rattache à la démarche d'interprétation du symbole : « Pour sa part, Genevoix rappelle que les nocturnes allées et venues des bêtes, pour hasardeux et libres qu'ils paraissent, peuvent devenir un livre dangereux pour elles, surtout si le signe se fait, poil ou déjection, plus concret : relique, rebut ou déchet, l'indice métonymise le corps de l'animal [...] » (*ibid.*, p. 172).

rituelle dans « une synagogue immatérielle³⁶⁹ », et cette cérémonie apparaît comme une résurgence du rêve de Mejdele :

Et il [Boreslaw] sentait, ces soirs-là, que quelque chose palpitait dans la clarté où se mouvaient les mains de Déborah, dans la lueur et la gravité de ses chants ; quelque chose qui ressemblait à ce sourire entrevu à fleur de vagues, une nuit déjà ancienne, en haute mer. Et, dans sa simplicité, il appelait le shabbat « le soir du sourire merveilleux³⁷⁰ ».

Si ce shabbat domestique se présente comme une réactualisation de l'irruption de Mejdele, celle-ci se manifeste aussi, en filigrane, et dans les yeux de Déborah, dans l'église où elle se rend parfois :

Elle se rendait parfois dans l'église, quand celle-ci était déserte ; elle s'avancait jusqu'à l'autel et regardait l'image de l'agneau. Elle la contemplait de ses yeux secs, fixement, attendant l'instant où l'agneau se métamorphosait en chevrette, prenait l'allure, le regard d'or translucide, et le sourire de Mejdele. Seul ce sourire parvenait à l'alléger du poids des larmes amoncelées en elle³⁷¹ [...].

D'un même mouvement, Mejdele se trouve ainsi rapprochée de l'agneau³⁷², un animal dont le symbolisme est important notamment dans le judaïsme et le christianisme, tout en s'y substituant, comme pour marquer un écart, souligner une singularité³⁷³. Mejdele reste en

³⁶⁹ *TM*, 67.

³⁷⁰ *TM*, 68. Nous reviendrons ultérieurement sur ce motif du sourire, qui apparaît notamment lorsque le peintre Ragouël, aspirant à délivrer sa fille Sarra du mal qui la tourmente, et qui a entraîné la mort de sept jeunes hommes après qu'ils l'ont embrassée, « a soudain l'impression de déceler un vague sourire » dans le portrait de sa fille qu'il est en train de réaliser. Il est alors « stupéfait d'avoir pu suggérer un sourire là même où il s'est acharné à rendre la violence d'un cri » (*TM*, 209). Le sourire lui aussi devient symbole dans la mesure où il contribue à la construction du roman comme un système de signes qui se font écho, déjouant toute fixité sur le plan de sa signification, mais jouant un rôle quant au thème de la délivrance, celle de Sarra étant annoncée par l'affleurement du sourire dans le tableau. Cela contribue à faire l'unité du récit et à le structurer comme un itinéraire dans lequel le déchirement se retourne en apaisement.

³⁷¹ *TM*, 80. *L'Encyclopédie des symboles* souligne en effet que la chèvre « apparaît parfois auprès de l'agneau dans les tableaux qui représentent la naissance du Christ » (*op. cit.*, p. 134).

³⁷² Celui-ci symbolise de fait la pureté et la candeur, mais aussi le Christ lui-même dans le *Nouveau Testament*, que ce soit dans les Évangiles ou dans le livre de l'Apocalypse. Il représente le paradoxe d'une puissance victorieuse qui s'enracine dans la faiblesse, puisque c'est un animal à la fois sacrificiel et triomphant (voir *Encyclopédie des Symboles, op. cit.*, p. 10). Sylvie Germain est d'ailleurs fidèle à cette image de l'agneau comme l'indique ce commentaire : « Agneau ou cabri, une même bouleversante puissance, faite de rien, de transparence, émanait de leur totale vulnérabilité, et de leurs flancs si frêles un chant immense pouvait résonner, de leurs yeux en perpétuelle alarme un sourire prodigieux pouvait irradier » (*TM*, 72-73). On le voit dans cette citation, Mejdele reste associée aux motifs du chant et du sourire. Ces deux aspects contradictoires pointés par la romancière sont souterrainement liés d'après le *Dictionnaire des symboles*, puisque l'animal apparaît « comme une cratophanie printanière », qui « incarne le triomphe du renouveau, la victoire, toujours à refaire, de la vie sur la mort », tandis que c'est « cette même fonction archétypale qui fait de lui par excellence la victime propitiatoire, celui qu'il faut sacrifier pour assurer son propre salut ». C'est ainsi que le sang de l'agneau est présenté comme « salvateur », capable d'« écarter [...] les forces du mal » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 10-11).

³⁷³ On a vu en effet auparavant Déborah ne pas mêler sa voix à celles des fidèles pour chanter l'agneau et invoquer à sa place Mejdele : « Quand l'assistance entonnait l'*Agnus Dei*, Déborah, bouche close, invoquait le nom de Mejdele autour duquel elle enroulait les noms de tous ses morts en une lente et

tout cas un signe à déchiffrer, présent en filigrane, et joue par la suite le rôle d'un indice qui aiguillonne le parcours même du personnage de Tobie.

En effet, paraphrasant la formule de bénédiction rituelle du soir de Shabbat qu'elle disait à ses filles (« Puisse Dieu te faire ressembler à Sarah, Rébecca, Rachel et Léah³⁷⁴ »), Déborah délivre à Tobie, la veille de sa mort, un message énigmatique :

Déborah ne confondit pas les bénédictions, mais elle en improvisa une. Quand vint le tour de Tobie elle dit « puisse Dieu te faire ressembler à Mejdele ». Nul ne savait qui était Mejdele, Déborah avait toujours gardé secret ce nom, elle n'avait jamais parlé de sa vision au milieu de l'Atlantique ni de sa longue confrontation avec l'agneau sculpté sur l'autel de l'église. Tobie ne saisit donc pas le sens de cette phrase³⁷⁵ [...].

Or, ce moment revient dans la mémoire de Tobie à un moment bien précis, mêlé significativement à un second souvenir où un autre animal semble aussi être une sorte de messager. Peu avant cette sorte de cérémonie des adieux présidée par Déborah, la vieille femme s'était promenée avec Tobie au bord d'une rivière, exécutant alors un geste, le jet d'un caillou, geste dont la valeur symbolique semble attestée par l'intervention d'un oiseau :

Un galet gris veiné de rose pâle, celui qu'elle avait ramassé sur la berge de la Lubaczówa vers le début du siècle et qu'elle avait toujours conservé. C'était tout son bien, une concrétion de son passé, sa pierre de mémoire ; elle la chargea de tous ses péchés [...]. Et, *comme si la chute du galet dans la rivière eût été un signal*, un oiseau s'envola aussitôt de la berge où il se tenait caché parmi les hautes herbes. C'était une aigrette garzette, d'une blancheur vaporeuse. [...] Elle lança un appel mélancolique, presque tendre, malgré sa voix croissante³⁷⁶.

Ce souvenir est rappelé à la mémoire de Tobie à la faveur d'un écho, une autre rencontre d'une aigrette, et cette résurgence s'articule en lui au rappel du nom de Mejdele :

Mais soudain c'est un poème visuel qui surgit devant Tobie [...]. Une aigrette d'une blancheur éblouissante danse au ralenti au bord d'une mare [...], sa danse est sans raison, improvisée par pur plaisir [...].

Bien que solitaire, ce n'est pas que pour elle-même qu'elle danse ainsi, c'est pour la lumière translucide qui émane du ciel et de l'eau, pour le vent et pour l'espace, – elle, la nomade qui s'en revient d'Afrique du Sud. Elle s'en revient de plus loin encore, – de tout près ; Tobie se souvient de l'aigrette qui s'était envolée [...] presque dix ans auparavant, cet après-midi où Déborah avait jeté un galet dans l'eau quelques jours avant de mourir. Et le visage de la vieille femme creusé de rides lumineuses se lève soudain dans sa mémoire comme une lune d'entre les nuages. C'est d'une clairière de son enfance que s'en revient l'aigrette blanche, et sa danse est un rappel du sourire de

douloureuse litanie » (TM, 73). Soulignons que Mejdele est ici encore invoquée pour nouer un lien entre les vivants et les morts : c'est son nom lui-même qui participe de son rayonnement et semble pouvoir agréger autour de lui d'autres noms, ceux des disparus.

³⁷⁴ TM, 67.

³⁷⁵ TM, 115.

³⁷⁶ TM, 112-113. Nous soulignons.

Déborah. Et un nom oublié, un nom qu'elle prononça le soir de son dernier shabbat, refait surface dans l'esprit de Tobie : Mejdele. [...] Mais il ignore toujours de qui il s'agit³⁷⁷.

Cette apparition de l'aigrette et la résurgence du nom de Mejdele prennent tout leur sens en étant replacées dans l'économie générale du roman. L'oiseau migrateur, dans l'espace mais aussi dans le temps, provient de l'enfance comme s'il s'agissait là de sa réelle origine. Par conséquent, et par-delà toute question de vraisemblance qui pousserait à se demander s'il s'agit bien du même oiseau, l'aigrette, sur le plan de la signification symbolique, semble être un trait d'union entre deux moments importants du récit éloignés dans le temps. Elle contribue donc à configurer la vie de Tobie comme un parcours cohérent, fait de signes qui font sens précisément par cet écho qu'ils font retentir à distance dans l'ouvrage. Agent de la mémoire de Tobie, l'aigrette renvoie de surcroît à Mejdele qui, parce qu'elle est inconnue du jeune garçon, n'est pas perçue ici en sa qualité d'animal, mais existe pour lui par son nom. La parole de Déborah, qui lui a offert ce nom comme un modèle à suivre, a pour conséquence d'indiquer à Tobie une sorte de direction qui existe en creux, qui doit aimer son cheminement de vie, mais à la manière d'une sorte de trou noir dont la puissance d'attraction est mêlée à la notion d'inconnu. C'est ainsi que, plus tard dans le roman, lors d'un dialogue avec le personnage de Raphaël qui porte précisément sur les liens que l'on peut tisser avec les défunts, Tobie évoque la phrase de Déborah et le nom de Mejdele. Il reçoit alors cette réponse : « C'est peut-être le nom secret de cette force si vivace qui l'habitait et la portait, le nom de son for intérieur. À toi de trouver le chemin qui conduit jusqu'à ce nom³⁷⁸ ».

Ainsi, par glissement, est-on passé de la chèvre réelle à la chevrette apparue en rêve, puis à un simple nom qui renvoie à l'intériorité la plus profonde de quelqu'un, ce nom devenant même l'objet d'une quête qui doit orienter la vie du personnage principal. Le souhait formulé pour Tobie de ressembler à Mejdele devient ainsi le but de trouver son nom, de cheminer vers lui³⁷⁹. Ainsi, l'animal (chevrette ou aigrette) n'est pas utilisé comme un élément référentiel, participant de la reconstitution de la réalité, et l'auteur se réapproprie sa symbolique de sorte qu'il n'est pas lié à une signification particulière, partagée, qu'il faudrait décoder. Loin d'être allégorique, il est véritablement symbolique : sa

³⁷⁷ *TM*, 152.

³⁷⁸ *TM*, 198.

³⁷⁹ On retrouve là un motif important dans l'univers romanesque de Sylvie Germain, celui de la quête du nom qui emblématise la quête de soi. On peut indiquer, à titre d'exemple, le personnage de Magnus qui répond à plusieurs noms tout au long du roman *Magnus*, cherchant à retrouver le sien, qui lui échappe finalement. (Sylvie Germain *Magnus*, Paris, Albin Michel, 2005, spécialement les pages 245 à 251).

présence est *mise en œuvre* dans le roman, il se désincarne, passant pour le cas de la chevrette réelle dans le cadre de la fiction, à la chevrette onirique puis à un nom comme objet de quête. Aussi devient-il avant tout dans le récit une sorte de foyer rayonnant, centre d'un système d'échos et de réminiscences³⁸⁰. Ces convergences sont donc à appréhender, du côté du lecteur, comme des liens rapprochant les personnages et les événements racontés, distants dans l'économie du récit, qui donnent épaisseur et cohérence au parcours de Tobie. Faisant signe vers un sens, l'animal prend valeur de symbole parce qu'il participe du dévoilement, ou bien plutôt même de la construction, d'une « structure d'intelligibilité » qui se présente comme le soubassement du récit. C'est là un exemple précis de dissémination de signes qui induit un mode de lecture ; le lecteur doit se faire herméneute, il doit interpréter la présence de certains signes comme des augures à décrypter. Cela participe pleinement de ce que Mona Ozouf appelle la « verticalité du roman » : « le roman, lui, opère toujours verticalement : même quand il ne s'étend pas sur une période de temps très longue, il y a dans le roman des échos temporels qui sont indispensables pour en saisir la saveur³⁸¹ ». Ces échos fondent dès lors la valeur poétique des éléments figurés dans le roman, qui ne sont pas présents pour leur seule valeur référentielle ni leur seule utilité diégétique. Si c'est là un ingrédient de la littérature romanesque en général, qui tient au déploiement de la prose et du récit dans le temps, on peut donc souligner que ce que nous appelons le « roman symbolique », à travers les œuvres étudiées, accuse particulièrement ce trait et l'inscrit sur un mode majeur. Ce que recherchent les personnages, à la marge de la perception, reproduit à l'intérieur du roman le besoin pour le lecteur de recourir à l'art du chasseur, mais aussi du détective, voire du psychanalyste...

Par conséquent, les symboles compris comme éléments à la fois figuratifs, porteurs de sens, et facteurs de poétisation de l'écriture, se présentent comme une entrée qui permet de dépasser une approche binaire du rapport que la langue et, par conséquent, la littérature, entretiennent avec la réalité ; approche selon laquelle soit toute réalité extra-langagière ne saurait faire l'objet de la référence ou de la représentation, soit la littérature aurait pour but

³⁸⁰ Après ce dialogue entre Tobie et Raphaël que nous avons cité, il est du reste précisé que Tobie se tient au bord de la grotte où il se trouve avec Raphaël, « comme autrefois Déborah s'était postée à la poupe du navire, immobile et attentif ; il a le même âge qu'elle avait en cette nuit, si lointaine qu'elle en est devenue atemporelle, au cours de laquelle avait fulguré la vision de la chevrette au milieu de l'Atlantique » (*TM*, 198).

³⁸¹ Mona Ozouf, « Le pouvoir du roman », entretien avec Alain Finkielkraut et Pierre Manent, in *Ce que peut la littérature*, sous la direction d'Alain Finkielkraut, Paris, Stock / éditions du Panama, [2006], réédition Folio, 2008, p. 24.

de provoquer l'illusion de la réalité. Entre rapport au monde et configuration poétique, le roman symbolique actualise une appréhension plus nuancée de cette relation, qui est du reste présente en germe dans les travaux de certains auteurs de référence. On peut par exemple souligner que chez Saussure, « l'idée de l'arbitraire du signe implique l'autonomie relative de la langue par rapport à la réalité, et suppose que la signification est différentielle (résultant de la relation entre les signes) et non référentielle (résultant de la relation des mots aux choses)³⁸² ». Cette idée a pour conséquence d'établir que « la relation linguistique primaire a lieu entre des représentations, non entre le mot et la chose, ni entre le texte et le monde³⁸³ ». Cette logique se retrouve à plusieurs échelles dans notre corpus : la relation « entre des représentations » rejoint de fait les notions d'intertextualité et de spécularité, pour ce qui concerne le lien qui se noue entre un livre et d'autres livres, de façon interne à la littérature, comme nous l'avons déjà souligné. Mais surtout cette « autonomie relative de la langue » se retrouve incarnée, à l'échelle d'un roman, par la présence de signes et de symboles, dans la mesure où ils produisent une cohérence interne qui aboutit, de façon peut-être inattendue, à la notion d'autarcie évoquée par Philippe Le Guillou. Il décrit en ces termes, en effet, la création littéraire dans *La Main à plume* :

Les masses romanesques, les personnages, les paysages s'assemblent et, dès cet instant, rompent toute référence avec le réel : ils n'entretiennent plus de relation qu'entre eux, en un circuit fermé. Je crois, au sein du roman, à la nécessité de cette interrelation constante qui assure la fusion des masses et ferme le roman dans un jeu de réfractions infinies. [...] Oui, je crois à ces obsessions, ces reprises thématiques qui structurent la trame romanesque en réseaux et lui donnent cette subtile unité autarcique³⁸⁴.

Le roman d'après Philippe Le Guillou est ainsi « tissé, fermé sur le réseau de ses images et de ses obsessions [...]»³⁸⁵. Si l'idée d'autarcie ou de rupture de « toute » référence, ainsi que le motif de la fermeture, appellent des nuances y compris par rapport aux réalisations romanesques de l'auteur lui-même, le fait est que nous lisons avec les romans symboliques des livres dont l'architecture intérieure apparaît bien marquée par une réfraction interne des signes qui contribue grandement à l'édification du sens. En d'autres termes, ce n'est pas tant la référence à une réalité extérieure, permettant d'établir des correspondances entre la réalité référentielle et l'univers de la fiction, qui établit le « sens » des romans, que leur construction « différentielle », littéralement poétique, en laquelle les

³⁸² Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 114.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Philippe Le Guillou, *La Main à plume*, « sur la création littéraire », La Gacilly, Artus, 1987, p. 35-37.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 37.

signes et les motifs se font écho. C'est ainsi que Philippe Le Guillou, au détour d'une réflexion sur l'abandon par Julien Gracq de l'écriture romanesque, écrit cette phrase qui propose par ricochet une définition du roman : « Il a simplement renoncé aux histoires qui se déploient, aux signes qui se répondent³⁸⁶ ».

Ainsi peut-on pleinement inscrire le roman symbolique dans une tendance générale de la littérature contemporaine qui permet la réduction de la fracture entre la théorie littéraire, proclamant l'autoréférentialité de l'œuvre, et la persistance des pratiques référentielles. Le roman symbolique, par la puissance de représentation sur laquelle il s'appuie, avec notamment la présence de personnages majuscules, fait bien référence au monde réel et prend en compte la « pression du monde ». Mais comme nous l'avons vu en plusieurs endroits de notre réflexion, il n'est pas non plus pure référence. Parce qu'il procède d'un désir de raconter en même temps que d'une grande attention portée au médium³⁸⁷, parce qu'il entend mettre en question le monde dans une entreprise ouvertement littéraire, qui tente de faire émerger un sens grâce à ses ressources internes, le roman symbolique dépasse la dichotomie à laquelle peut aboutir le débat sur la transitivité de l'œuvre. Entre d'une part la logique de fable, qui est mise en relation avec la réalité, figuration, mais aussi déformation ou transfiguration, puis d'autre part la configuration en une forme sens, et appui sur des symboles pour édifier une construction poétique à tendance autarcique, les romans symboliques sondent le réel et tendent vers des significations, sans les figer. Ils actualisent un réinvestissement du romanesque qui ne se fait pas au détriment de la recherche de qualité formelle, à laquelle une grande importance a été conférée pendant les années de mise en avant de l'intransitivité, du structuralisme et du textualisme. Le soin porté à l'écriture en tant que telle amène ainsi à retrouver paradoxalement l'idée de l'acte d'écriture dans son intransitivité. Le Guillou écrit ainsi, à propos de son entrée dans l'écriture : « Des mots, des images, en filigrane. Rien encore de précis, d'étayé. Une émotion taraudante. Une certitude : je vais écrire. Action intransitive, instant de création pure³⁸⁸ ». On retrouve ainsi les phrases de Roland Barthes affirmant :

³⁸⁶ Philippe Le Guillou, *Le Déjeuner des bords de Loire*, Paris, Mercure de France, 2002, p. 41.

³⁸⁷ On peut rattacher l'attention portée par les trois auteurs que nous étudions à l'écriture et à ses virtualités, à la reconquête de la légitimité du roman selon Jean Rouaud, passant aussi par une véritable prise en compte de la forme : « Mais pour que le roman retrouve véritablement sa légitimité, il y a eu tout un travail fait par des gens comme Echenoz, Bergounioux, Michon, qui consistait à ramener des personnages, des histoires et puis prendre un soin extrême à l'écriture » (Entretien avec Alain Schaffner, in *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, sous la direction de Wolfgang Asholt et Marc Dambre, *op. cit.*, p. 63).

³⁸⁸ Philippe Le Guillou, *La Main à plume*, *op. cit.*, p. 19.

« L'acte littéraire [...] est un acte absolument intransitif » ; « pour l'écrivain, *écrire* est un verbe intransitif³⁸⁹ ». Quant à Sylvie Germain, son rapport aux personnages a pu l'amener à avancer le terme d'« aventure » à propos de l'écriture d'un roman, ce qui évoque encore « l'aventure du langage³⁹⁰ [...] » selon Barthes. En somme, de même que nous avons vu que la filiation des romanciers que nous étudions renvoyait à une constellation d'écrivains qui, « modernes tempérés », n'avaient pas renoncé au romanesque, nous pouvons tirer comme conclusion du caractère poétique que possède le roman symbolique qu'il n'est définitivement pas réductible à un mouvement de « retour » en amont des réflexions de la modernité littéraire sur le texte et l'intransitivité de l'écriture. Le roman symbolique n'est sans doute pas la manifestation la plus chimiquement pure de la reconquête de la transitivité du récit. Roman transitif, par les sujets qu'il aborde, mais transitif indirect, le roman symbolique, parce qu'il suit la pente de l'imaginaire, de l'invention, et qu'il fait très attention à l'écriture, ne se construit pas en opposition frontale avec l'hypothèse de l'intransitivité. Ainsi, lorsque Tzvetan Todorov dénonce, dans *La littérature en péril*, la représentation de l'œuvre littéraire comme « un objet langagier clos, autosuffisant, absolu³⁹¹ », ce qui mènerait d'après lui à trois tendances, formalisme, nihilisme ou solipsisme, il est possible de nuancer voire d'inverser une partie de ses reproches en soulignant que des œuvres d'art peuvent se bâtir sur une synthèse entre le souci de dire quelque chose du monde extérieur, et une attention au langage et à la forme, centrée sur les forces internes de l'écriture, qui semble bien prendre le meilleur de ce que Todorov appelle « formalisme » et « solipsisme » en y voyant pour sa part un côté exclusivement péjoratif, qu'il faut donc ici nuancer. En somme, l'association entre le caractère autarcique de l'œuvre et le reproche de tourner à vide ne va pas de soi, et les apports de l'autoréférentialité à la manière singulière de faire référence par le roman symbolique doivent être évalués avec prudence...

L'analogie avec la peinture permet d'éclairer le cas échéant ce rapport de modération avec le passé. L'évolution du roman a ainsi pu être reliée à une crise générale de la représentation, « prise en charge par l'image et le cinéma », dans laquelle « le nouveau roman, même s'il est expérimental et réservé à un petit nombre de lecteurs, qui

³⁸⁹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 140 et p. 149 Voir aussi son article « Écrire : verbe intransitif ? », in *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 617-626.

³⁹⁰ Roland Barthes, « Éléments de sémiologie » (1964), in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, repris dans la collection « Points - Essais », p. 206.

³⁹¹ Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, collection « Café Voltaire », 2007, p. 31

existe comme une remise en cause du romanesque traditionnel, un peu comme la peinture non figurative a obligé la peinture plus traditionnelle à revoir les lois de la représentation³⁹² ». Cette comparaison entre la peinture et le Nouveau roman apparaît aussi dans les propos de Bernard Pingaud, pour qui les choix de Robbe-Grillet ou Butor ne sont pas liés à une incapacité de composer selon la tradition, mais au degré élevé auquel est portée la dimension réflexive dans ce mouvement : « Leur littérature est abstraite (au sens où l'on dit que la peinture l'est), non parce qu'ils ignorent les lois du dessin, mais parce qu'à un certain moment de son évolution, le roman a fini par se rencontrer lui-même, par devenir l'histoire de son propre surgissement³⁹³ ». Or, Dominique Viart et Bruno Vercier soulignent que, « en concurrence avec les multiples formes d'abstraction, la peinture figurative revient, cite des maîtres anciens, habilement détournés, réappropriés, ou juxtaposés dans d'audacieux collages³⁹⁴ ». De même qu'une homologie entre la peinture abstraite et le Nouveau roman pouvait être établie, les mouvements qui sous-tendent l'évolution indiquent bien qu'on se ressaisit de la représentation non pas sur le seul mode du *statu quo ante*, mais en s'autorisant à revisiter librement les formes héritées du passé, dans une démarche artistique qui inclut à sa manière singulière une part de « méta » et de mise à distance.

Englobé dans un mouvement général de relecture de la *mimèsis* aristotélicienne, qui s'inscrit en faux contre la destruction « moderne » de l'illusion référentielle mais sans « retour » vers une optique d'imitation servile de la réalité, notre corpus nous semble donc apporter une contribution toute particulière à cette réflexion. L'une des caractéristiques du roman symbolique est donc l'inscription en son sein de motifs que l'on appréhende comme des symboles non seulement parce qu'ils sont potentiellement signifiants, mais surtout parce qu'ils deviennent des signes de reconnaissance, soit sur un plan culturel, soit sur un plan poétique, contribuant à la structuration des récits par les effets d'écho qu'ils produisent, engageant de fait le lecteur dans une démarche de lecture ou de relecture qui soit aussi déchiffrement et interprétation. C'est non seulement parce que le récit se déploie dans le temps et qu'il est orienté vers un sens qu'il induit cette lecture, mais aussi parce que, loin de se limiter à un décalque de la réalité, il est conçu comme un ensemble caractérisé

³⁹² Madeleine Borgomano et Élisabeth Ravoux Rallo, *La Littérature française du XXe siècle, 1. Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1995, p. 123.

³⁹³ Bernard Pingaud, « La littérature au rouet », cité par Francine Dugast-Portes, *op. cit.* [2001], p. 199.

³⁹⁴ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, op. cit.*, p. 18.

par sa force de cohérence interne, ce qui fonde sa littéarité, voire son autarcie. Alors le roman peut être dit symbolique, appuyé nécessairement sur un réinvestissement de l'art de la narration qui met en œuvre une *mimèsis* qui « n'a [...] plus rien de la copie » : « Elle constitue une forme spéciale de la connaissance du monde humain, selon une analyse du récit toute différente de la syntaxe que les adversaires de la *mimèsis* cherchaient à élaborer, et qui inclut le temps de la reconnaissance³⁹⁵ [...] ». C'est donc bien « de différentes manières » que « la *mimèsis* a été reliée au monde³⁹⁶ » : le roman symbolique, renouant certes avec une forme de transivité de l'écriture et prenant en compte la « pression du réel », est en profondeur un récit orienté, par une cohérence interne, qui nous apparaît comme une modalité particulière d'instauration d'un lien avec le monde réel, parce qu'il actualise une approche de la *mimèsis* mettant l'accent sur le *muthos*, mais aussi sur la *dianoia* et l'*anagnôrisis*, et s'inscrivant dans une perspective de figuration indirecte, qui intègre pleinement la lecture comme processus participant à la construction du récit, celle-ci n'étant pas obtenue par la recherche de la plus grande ressemblance possible avec la réalité dans un mouvement, vers l'amont du texte, d'imitation et de référence. C'est paradoxalement par une forme d'autarcie, qui n'est pas l'autotélisme ni la parfaite clôture du texte sur lui-même, mais qui a à voir avec le caractère poétique des textes, qu'est remplie la condition de cette autre mise en relation avec le réel, engageant le lecteur dans une perspective d'interprétation en aval du récit proprement dit.

Dans ce que nous appelons le roman symbolique, le déchiffrement est donc parfois inscrit à l'intérieur des récits, par le biais de personnages herméneutes à différents titres, participant de la spéularité des textes. Il est aussi demandé au lecteur en dehors de lui, ce qui d'un même mouvement souligne la littéarité du livre et postule sa lisibilité, ainsi que celle du réel à laquelle le récit configurateur donne forme.

Dès lors, pour reprendre le vocabulaire de Jakobson et les fonctions linguistiques qu'il a établies, et suivant son idée qu'« il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction³⁹⁷ », les romans que nous étudions semblent bien se trouver à la confluence de la fonction référentielle, par la prise en compte du monde et l'inscription dans la perspective large de restauration de la transivité de l'écriture, et d'autre part de la fonction poétique, pour laquelle le « message » est « envisagé pour son

³⁹⁵ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 155-156.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Cité par Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 115.

propre compte », donc poétique au sens de la *poiësis* qui désigne la composition, « la syntaxe qui arrange les faits en histoire et en fiction³⁹⁸ » :

Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes : [...] en effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens [...] ont autant d'importance que, à l'échelle plus réduite du poème, les sonorités³⁹⁹.

Les réseaux de symboles tissés dans les romans participent donc bien de la fonction poétique de ces œuvres, actualisant leur autarcie, conséquence de la cohérence intérieure du roman qui fait ressortir sa nature d'œuvre de langage. L'effet produit par l'orchestration de « forêts de symbole » marque ainsi une prévalence de la fonction poétique sur la fonction référentielle.

Le roman symbolique apparaît donc caractérisé par des façons de représenter la réalité qui non seulement donnent un objet à l'écriture, mais renvoient de surcroît vers une intelligibilité. Il le fait, on l'a vu, en s'appuyant sur une logique de fable qui agrège figuration et transfiguration du monde réel, et dont la dimension poétique évoque l'idée de Gérard Genette selon laquelle « le langage poétique se définit [...] comme un *écart* par rapport à une norme⁴⁰⁰ ». Certains éléments narratifs, déroutants dans une lecture littérale, constituent un appel à l'interprétation. Ainsi « le champ symbolique » peut-il être ajusté au « champ de l'herméneutique⁴⁰¹ ». Mais sa dimension symbolique passe aussi par la configuration : sa structure peut s'appuyer sur une référence extérieure, un canevas mythologique par exemple, ou la composition du roman initiatique, ce qui fait que l'écriture est appuyée sur certains invariants tandis qu'une lecture « lettrée » est convoquée, dans le cadre d'une intertextualité dont les degrés varient, suggérant de voir dans certains textes un renvoi à d'autres réalisations textuelles. La configuration passe aussi par l'adoption d'une « forme sens », qui structure en un parcours cohérent, parcours d'éveil ou

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 120.

³⁹⁹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994, p. 8.

⁴⁰⁰ Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », in *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, [1969], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 106, 1979, p. 127. L'auteur relaie les travaux de Jean Cohen, dans *Structure du langage poétique*, qui relève dans des œuvres poétiques à travers le temps les écarts par rapport à la versification ou à la pertinence des épithètes. L'époque symboliste, comparée aux époques classique et romantique, est de loin la plus « impertinente » à cet égard (*ibid.*, p. 130).

⁴⁰¹ Michel Rychner, *op. cit.*, p. 172.

d'apaisement, le déroulement d'une existence telle qu'elle est appréhendée par les voies de la fiction. La construction est alors ce qui permet à l'écriture de construire une signification, de sorte qu'un roman se révèle symbolique dans sa globalité, non seulement parce qu'il est significatif dans son ensemble, mais aussi parce que cette émergence d'un sens, dans le cadre d'une œuvre de langage coordonnant des éléments qui resteraient épars en dehors d'elle, emprunte à la logique du symbolique. La configuration à cet égard n'est pas accidentelle, mais essentielle : c'est l'analyse de la structure globale qui permet de fonder le caractère symbolique de ces récits, plus encore que la présence de symboles que l'on peut relever, mais dont il faut évaluer le rôle dans la construction d'un ensemble.

Par-delà la diversité du corpus choisi apparaît donc une unité formée par le recours assumé à la puissance configuratrice du récit qui permet de structurer la représentation du monde. C'est ainsi que le roman symbolique se caractérise par le fait de coordonner le réinvestissement du récit avec une relation renouvelée au sens. En « renarrativisant » le roman, en exploitant les ressources fabulatoires offertes par la tradition du conte, les richesses de la mythologie, le modèle initiatique ou encore ceux de la chronique ou de la biographie fictive, les auteurs que nous étudions construisent des œuvres variées qui sont autant de voies permettant aux récits de conduire vers une dimension de signification, qui les aimante vers un point d'arrivée : celui-ci peut être l'apaisement, l'accès à la joie, ou à un stade supérieur de connaissance du monde, de la condition de l'homme ou de son identité. Configurant la narration comme un parcours, les romanciers rencontrent donc des structures fondamentales, appartenant à la culture commune, et s'inscrivent dès lors dans une tradition du récit dont les ancrages sont lointains ; ils s'enracinent aussi dans un ordre symbolique par lequel seul une connaissance du monde, en tant qu'entité unifiée, est possible : c'est bien le symbolique qui permet au récit de se poser en « mode de constitution » du monde actualisé dans et par le langage. Ce don du sens rejaille sur la réalité, mais ne s'établit pas sur le mode d'une correspondance mimétique avec un sens que le monde contiendrait, et qui préexisterait à la narration, dont la mission serait alors simplement de chercher à le reproduire. Mais il épouse par la construction d'un récit signifiant l'expérience que l'on peut faire du monde, structurée comme un langage et appuyée sur des personnages, relais et sujets expérimentaux. Configurant le monde grâce aux capacités combinatoires du langage qui relèvent du symbolique, le roman en autorise une certaine forme de connaissance, et en assure la lisibilité.

Si le langage donne une forme symbolique à un monde qu'il constitue par ses propres ressources, alors sera considéré comme « symbolique » un roman qui paraît en mesure de composer un « monde » autarcique. Conçu comme une chambre d'échos dans laquelle les signes se répondent, le roman suggère par là-même l'élaboration d'un sens qui ne se conquiert pas par la référence fidèle au réel, mais par la composition d'une « structure » de langage, sans indexer sa valeur de signification sur son seul caractère de ressemblance avec le monde tangible. La présence de symboles constituant cette fois-ci une symbolique peut ainsi être lue en tant qu'elle permet, en changeant d'échelle, de faire du roman dans sa globalité une organisation qui suit sa propre logique, qui se construit comme univers signifiant et, dans une certaine mesure, autarcique. Le traitement par ces œuvres de la question de l'écriture, de sa transitivité ou de son intransitivité, apparaît plus nuancée et complexe. Le roman symbolique, ni miroir promené le long d'un chemin, ni texte entièrement auto-suffisant, se pose en formalisation du monde par le recours à l'imaginaire et doit pour cela se conformer à sa logique propre. Une forme de rupture avec le monde réel, pour pouvoir appréhender autrement le problème de sa signification éventuelle, semble ainsi nécessaire. Il ne s'agit dès lors pas tant de recourir à des symboles codifiés, qui pourraient être réductibles à une signification, que de faire un usage de certains motifs ayant pour conséquence la construction d'un monde cohérent, dont la puissance de signification s'affranchit de l'obligation mimétique mais aussi du renvoi vers un sens caché qui devrait être discerné à coup sûr. La reprise même des symboles à la manière de retours poétiques atteste que le roman suit sa « légalité propre », qui postule bien un sens dans le parcours des personnages et les liens qui les unissent – mais un sens qui ne peut en aucune manière être réduit à l'univocité d'une traduction à retrouver.

En somme, on peut dire que la symbolique, appuyée sur le symbolique, lance un appel à lire, à interpréter ; elle *se lit* parfois à la lumière de l'intertextualité et du commentaire spéculaire présent. Elle recourt aux symboles et les organise non dans le but d'imposer un décryptage ou la traduction de certains motifs, mais plutôt dans celui de constituer des réseaux de symboles « en usage », et de mettre ainsi en œuvre une esthétique de la suggestion, qui engage un dialogue entre la sensibilité et la subjectivité de l'écrivain et celle du lecteur.

Ainsi le roman peut-il faire signe vers un sens, fût-ce en imposant un détour ; de même que les notions de rêve, d'illusion ou d'imaginaire impliquent *a contrario* que l'on ait

une expérience de la réalité afin de les appréhender, le roman symbolique engage nécessairement un rapport au réel et met en question son intelligibilité même dans l'hypothèse où celle-ci serait une construction du langage et de l'écriture. « Parce que nous sommes au monde, nous sommes condamnés au sens, et nous ne pouvons rien faire ni rien dire qui ne prenne un nom dans l'histoire⁴⁰² ». Cette charge de sens qui apparaît dans les univers romanesques étudiés conduit ainsi à interroger l'être-au-monde qui s'en trouve révélé.

⁴⁰² Maurice Merleau-Ponty, « Avant-propos » de *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard [1945], réédition dans la collection « Tel », 1976, p. 20.

DEUXIÈME PARTIE

LE ROMAN SYMBOLIQUE, UN ROMAN MÉTAPHYSIQUE

INTRODUCTION

Une philosophie sous-tend le roman symbolique, au sens où s'en dégage une vision du monde et peut-être surtout de la place que l'homme y occupe et de sa façon de l'habiter, entrecroisant les notions d'incarnation, de part spirituelle de la réalité et de sacré. Il y a de fait une dimension philosophique à l'horizon des récits dès lors que, dans une optique proche du travail de Gaston Bachelard sur les rapports entre les éléments et l'imaginaire, la figuration des personnages dans leur relation avec ce qui les entoure, leur perception du monde tangible et la posture qu'ils y tiennent, peuvent être porteuses de significations à portée générale sur l'homme et sa place dans l'univers. La composition de systèmes symboliques ayant notamment pour fonction d'aider l'être humain à se situer dans le monde, et dans le prolongement de ce qui dans notre première partie concerne l'idée de « lisibilité », il semble nécessaire d'évaluer ce que ces œuvres romanesques doivent à une vision analogique du monde, empruntant par exemple au platonisme et à la pensée symbolique médiévale, mais aussi d'établir en quoi elles se démarquent de cette perspective et conduisent ainsi en retour à affiner, voire à déplacer, la notion de symbole.

Si le symbole médiéval se construit presque toujours, en effet, sur une relation de type analogique, appuyée sur la ressemblance entre deux mots, deux notions ou deux objets, et repose sur l'établissement d'une correspondance entre une chose et une idée, c'est dans l'optique de nouer un lien entre quelque chose d'apparent et quelque chose de caché, entre ce qui est présent dans le monde d'ici-bas et ce qui a sa place parmi les vérités éternelles de l'au-delà. Ainsi un mot, une forme, une couleur, une matière, un nombre, un geste, un animal, un végétal ou même une personne, peuvent avoir une fonction symbolique dès lors qu'ils servent à évoquer, représenter ou signifier autre chose que ce qu'ils sont en première approche. Un univers littéraire déclencheur d'interprétation peut dans cette optique devenir l'image d'une appréhension de la réalité selon laquelle les choses tangibles ne sont jamais que la partie émergée de quelque chose de plus vaste et en grande partie voilé. Le monde physique lui-même en appelle alors à l'exégèse, qui consiste à cerner une relation entre le matériel et l'immatériel, et à l'analyser pour retrouver ce qui serait la vérité cachée des êtres et des choses. Expliquer ou enseigner consiste dès lors à rechercher et dévoiler ces significations cachées, le but étant d'aller au-delà du référent immédiat. Une logique platonicienne distinguant la sphère des apparences et celle des

idées peut dès lors sous-tendre une telle façon d'aborder la réalité. C'est là aller plutôt vers l'allégorie avec notre terminologie actuelle.

Or, ce qui se met en place dans les romans symboliques s'inscrit en partie dans cet esprit de l'analogie, sur un point important : on y voit se manifester en effet une volonté de connaissance qui tend vers une totalité, constitutive de l'idée même de monde ou de cosmos, et qui s'incarne au cœur des fictions romanesques, *via* des situations variées ayant en commun le dépassement de ce qui est perceptible. Le monde tangible figuré dans les romans comporte des éléments, ou implique des attitudes, qui prennent valeur de symboles puisqu'elles conduisent à une mise en relation avec l'univers. Des manières de s'élever vers une forme de totalité, qui définit le sentiment du monde, sont de fait figurées dans les romans, transcendant le rattachement à un point précis de l'espace et du temps à partir de sensations ou de postures individuelles. Elles s'inscrivent, dans une certaine mesure, dans la filiation avec la pensée analogique en général, par l'articulation qui s'y met en place entre une forme de lecture, une interprétation de la nature, et *in fine* une conception du monde religieuse au sens large, qui n'est pas sans lien avec l'augustinisme par exemple :

Les Écritures parlent par figures parce qu'elles emploient des mots, mais aussi et surtout parce qu'elles racontent des faits : l'allégorie peut être soit *in verbis* soit *in factis*. Il faut alors assigner une valeur symbolique [...] aux faits eux-mêmes. Donc pour comprendre les sens indirects de l'écriture, il faut comprendre l'univers. Saint Augustin le sait, et il le dit dans le *De Doctrina Christiana* : il faut connaître non seulement le sens des noms, mais aussi la physique, la géographie, la botanique, la minéralogie¹.

Une vision symbolique au sens large du terme se définit ainsi comme l'instauration d'un va-et-vient entre l'appréhension du monde qui entoure l'homme et des préoccupations de nature spirituelle, d'autant plus lorsque ces deux ordres sont reliés par une opération de lecture, de déchiffrement. Nous verrons donc dans quelle mesure ce que nous appelons le roman symbolique s'inscrit dans cette logique – et de quelle façon il s'en démarque parfois.

Quand on parle d'univers symbolique pour le haut Moyen Âge, l'idée que les

¹ Umberto Eco, « Le mode symbolique », in *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadriges – Grands textes », 1988, p. 224. Dans le propos liminaire de la revue intitulée *Le Symbole*, et publiée en décembre 1959, les auteurs affirment ainsi qu'une « philosophie d'inspiration platonicienne comme l'augustinisme pourrait alors faire au symbolisme une large et belle place » ; « il y a dans les tourbillons de la matière une image des mouvements de la vie ; les dynamismes et les constances de la vie sont une approche et une esquisse prophétiques des forces spirituelles de création et de fidélité qui sont dans l'homme [...] ». (*Le Symbole*, « Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français », *op. cit.*, p. 11). La saisie de la matière dans ce qu'elle a de vivant peut conduire à l'approche de la spiritualité en l'homme. La relation qui se tisse entre le monde tangible et une vision générale de l'homme, englobant ce qu'il peut y avoir de spirituel en lui, peut dès lors être rapprochée des pensées platonicienne et augustinienne et de leur rapport avec la notion de symbole.

choses visibles représentent l'invisible permet d'aller jusqu'à suggérer que le monde est comme un livre écrit par le doigt de Dieu. Or, cette vision du monde conçu comme auréolé d'invisibilité connaît des échos à travers les siècles et notamment, plus près de nous, à travers le surnaturalisme romantique et le Symbolisme en tant que mouvement poétique, dans sa relecture des correspondances baudelairiennes. Tandis que pour le Moyen Âge, toute chose serait absurde si sa signification se bornait à sa fonction immédiate et à sa phénoménalité, mais tend au contraire, par essence, vers l'au-delà, la réflexion tend à se resserrer autour de l'art et de la poésie pour Baudelaire, prenant l'exemple de Victor Hugo pour évoquer le rôle que doit tenir le poète dans la révélation des mystères de l'analogie :

Le vers de Victor Hugo sait traduire pour l'âme humaine non seulement les plaisirs les plus directs qu'elle tire de la nature visible, mais encore les sensations les plus fugitives [...] qui nous sont transmises par l'être visible, par la nature inanimée, ou dite inanimée ; non seulement, la figure d'un être extérieur à l'homme, végétal ou minéral, mais aussi [...] son enchantement ou son horreur ; enfin, en d'autres termes, tout ce qu'il y a d'humain dans n'importe quoi, et aussi tout ce qu'il y a de divin, de sacré ou de diabolique².

Ainsi la poésie peut-elle prendre une signification métaphysique quand elle puise ses images dans « l'inépuisable fond de l'*universelle analogie* », en congruence avec « cette vérité que tout est hiéroglyphique », qui fait du poète « un traducteur, un déchiffreur³ ». À travers les siècles apparaît ici le renouvellement de cette forme de pensée qui relie en profondeur l'écriture, la nature, et une sphère relevant du sacré ou de la spiritualité, rencontrant la notion de symbole en tant que mise en relation de ces différents termes.

Or, les romans de notre corpus ont une parenté avec cette vision dans la mesure où ils tendent parfois vers un horizon spirituel ou métaphysique. À partir des réalités de premier plan qui font l'objet de la fiction, et parce qu'ils contiennent des faits et une figuration du monde naturel qui se prêtent à la recherche de sens seconds, ils inscrivent au sein même de la trame narrative l'ambition d'atteindre à une connaissance du monde et de ses arcanes. En cela, ils se rapprochent d'une philosophie du symbole qui montre que l'expérience de la réalité tangible peut, sous certaines conditions, être à la source d'un élan, tendant vers la saisie de l'univers à la compréhension duquel on est conduit si et seulement si l'on sait déchiffrer le livre du monde.

² Charles Baudelaire, « Sur mes contemporains : Victor Hugo », in *Critique littéraire, Œuvres complètes*, Tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 132.

³ *Ibid.*, p. 133. Cette vérité implique aussi selon l'auteur que « les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes ».

Contre une pensée rationaliste ou positiviste, renvoyant à l'imagination et à la pensée confuse le symbolisme, et ne voyant dans « la pensée par signes » que « théologie anthropomorphique et cosmologie préscientifique⁴ », une « pensée symbolique » entend relier l'art mais aussi l'homme à ses sources anthropologiques que sont la religion et la magie. Or, selon Jean Trouillard, le symbole, par la dialectique entre les apparences sensibles et les idées vers lesquelles il renvoie, procède nécessairement de cette approche : « Si nous étions bloqués dans une sorte de positivisme rationnel, nous ne mettrions jamais en question les apparences. Nous ne pouvons renvoyer le sensible à l'intelligible qu'en rattachant l'intelligible à un foyer supérieur⁵ ». La tension, l'élan vers *autre chose* que le tangible suppose en soi une vision symbolique qui se distingue du rationalisme positiviste.

Pour souligner les implications philosophiques de l'inscription dans une telle représentation du monde, il importe donc d'intégrer dans la réflexion le rôle tenu par l'imagination dans la saisie de la réalité. Il convient en effet de rappeler la critique, conduite par Gilbert Durand, des réflexions de Sartre dans *L'Imaginaire* : quand Sartre voit dans l'image une « dégradation » du savoir, une « maîtresse d'erreur » qui « ressemble beaucoup à l'erreur dans le spinozisme⁶ », Durand s'étonne et se demande « pour quelles raisons [...] Sartre a manqué à ce point l'image⁷ ». Il propose un élément de réponse dans le fait que chez Sartre « jamais l'image ou l'œuvre d'art n'est prise dans son sens plein, mais toujours tenue pour message d'irréalité⁸ ». Il en conclut qu'il est « paradoxal d'avoir tenté l'étude du phénomène d'imagination sans daigner consulter le patrimoine imaginaire de l'humanité que constituent la poésie et la morphologie des religions⁹ ». Cette charge permet de suggérer qu'à l'inverse, en prolongement de ce que nous avons établi en première partie quant au recours à l'imagination assumé par les auteurs du corpus, ces écrivains doivent être inscrits dans une partie de l'histoire des idées qui les englobe et les dépasse, pour

⁴ Nous rappelons que ce sont les termes avec lesquels sont résumées les positions d'Auguste Comte et d'Alain au sujet du symbole par les auteurs du propos liminaire de la Revue *Le Symbole*, « Recherches et débats », *op. cit.*, p. 9-10.

⁵ Jean Trouillard, « Symbole et distance », in *Le Symbole*, « Recherches et débats », *op. cit.*, p. 41.

⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, [Bordas, 1969], réédition Dunod, 1992, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.* Pour Durand, Sartre est aussi dans l'erreur en ravalant le rôle de l'image dans la vie psychique « à celui d'une possession quasi démoniaque ». Durand relie ainsi ce qui s'apparente chez Sartre à une « incapacité [...] à saisir le rôle général de l'œuvre d'art et de son support imaginaire » à sa pratique artistique même et à « la lourde tentative de réintégration totale du réel » à laquelle il procéderait, puisqu'il « subordonne l'œuvre d'art à un "engagement" utilitaire » et « répudie les conceptions de l'art pour l'art » (*ibid.*, p. 20).

laquelle la vision de l'homme et de sa situation dans le monde est ancrée dans des sources religieuses et magiques. Le recours aux symboles procède de cet enracinement, indiquant que l'imagination ne saurait être réduite à son statut de folle du logis quand il s'agit de saisir la réalité. En somme, une étude du déploiement dans le roman d'une vision symbolique, non seulement amène à ne pas dissocier radicalement le symbole et la réalité, mais doit de façon plus profonde partir du postulat selon lequel « l'imaginaire fait partie de la réalité¹⁰ » et impose la prise en compte de soubassements à tout le moins spiritualistes pour pouvoir être saisie dans sa spécificité.

Mais nous pouvons aussi signaler d'emblée que le roman symbolique se distingue du platonisme et de la pensée médiévale, en déjouant d'abord tout système d'équivalence entre une réalité visible et une signification intelligible qui se réduirait à une analogie finalement perceptible de façon totalement rationnelle ; et ensuite, en refusant le paradoxe mais aussi le mépris du monde qui conclurait au caractère illusoire du monde des apparences. En d'autres termes, nous verrons que la vision symbolique du monde doit être distinguée avec soin de la perspective de recherche d'un « autre monde » qui abolirait la réalité de premier plan, transposition philosophique de l'opération allégorique dont la conséquence peut être de rendre vain le récit sur lequel elle s'appuie, une fois que le déchiffrement en a donné la clef. La conception du monde qui se lit dans le roman symbolique repose certes en partie sur un héritage platonicien, augustinien et médiéval, qui peut contribuer à singulariser les auteurs étudiés dans leur temps, caractérisés par leur adhésion à une approche métaphysique de la réalité et de leur art. Mais elle est aussi nourrie par les apports notamment du Symbolisme, de la psychanalyse, du surréalisme, entre autres influences : la tension vers un sens, éventuellement caché, passe par l'ouverture de voies d'accès plurielles. Dans une perspective littéraire, cette tension se décline en posant la double question de l'herméneutique et de l'heuristique. Si le roman symbolique prend une dimension heuristique, et semble conduire vers une forme de connaissance dont il faudra préciser les contours, c'est en sollicitant un art de l'interprétation qui donne une importance centrale au cheminement dans la découverte. C'est là ce qu'indique la présence, à l'échelle de la fiction, de personnages campés en interprètes de signes et du monde qui les entoure, transposition d'une quête de sens plus large que les romans relayent.

¹⁰ Sous-titre de l'introduction de Michel Pastoureau à *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, p. 11.

L'horizon de cette littérature, dont nous avons souligné aussi le caractère savant et intertextuel qui permet le croisement de ces héritages, est une philosophie suggérant que ces réalités cachées peuvent être abordées par le sacré ou la liturgie autant que par l'art ou l'exploration de l'inconscient. Il en ressort une vision moins absolument cohérente et moins directement religieuse qu'au Moyen Âge par exemple, et qui ne se résume nullement bien entendu à la magie ou à l'irrationnel. Ces romans montrent surtout que la vision symbolique du monde ne détourne pas de lui et ne se substitue pas à la réalité tangible, mais y ramène et détermine une autre façon de l'habiter, plus pleinement, se présentant en somme comme une mise en œuvre de l'incarnation et une phénoménologie de l'imaginaire bien plus que comme un dualisme.

Loin de figurer une appréhension du monde qui annihilerait son caractère de réalité, le symbole conduit donc plutôt vers une auréole de surréalité à comprendre davantage comme une réalité au carré que comme sa négation. Une telle ouverture à « la réalité de la réalité » suppose une perception plus profonde à l'égard de laquelle le sacré, l'art, et l'exploration de l'intériorité jouent un rôle primordial, d'autant plus s'ils s'articulent sans s'opposer. La notion de symbole, intervenant dans ces différents domaines, ne renvoie donc pas à l'illusion, qu'il s'agisse de celle de l'image (Sartre) ou de celle que représenterait la réalité elle-même (vision platonicienne) ; mais elle permet de cristalliser les modalités par lesquelles la perception du réel s'ouvre et s'approfondit.

Par conséquent, nous allons tenter d'établir que la notion de roman symbolique permet d'une part de rattacher ces œuvres à une vision du monde particulière, qui a des résonances spirituelles, ce qui permet de singulariser ces romans dans un contexte où l'inscription du sacré dans des constructions littéraires ne va pas de soi. Au-delà des références culturelles dont ces textes sont porteurs, c'est en effet tout un être-au-monde qui est figuré, qui ne se limite pas à la référence mais qui atteste d'une forme d'adhésion. Mais d'autre part, ces romans conduisent aussi à préciser les contours de cette sphère à laquelle on accole le qualificatif de symbolique. Elle conduit en effet à dépasser la seule fonction de figuration concrète d'une réalité abstraite, pour poser comme une hypothèse que, si ce qui relève du symbole conduit vers la révélation de « choses cachées », c'est moins par sa capacité à tourner l'esprit vers une sorte de ciel des Idées que par sa faculté de mise en relation. C'est à partir d'une expérience de la réalité parfois épiphanique que se construit le sentiment même du « monde », appréhendé par les sens autant que par l'esprit, qui apparaît

non pas comme une chose à considérer de l'extérieur, mais comme ce à quoi nous appartenons, ce qui modifie la perspective.

C'est pourquoi nous aborderons cette partie suivant une conception dynamique de la notion de symbole : nous allons voir en quoi les situations romanesques que nous y rencontrons débouchent sur la peinture d'une sorte de « condition de l'homme symbolique » d'après laquelle la représentation de l'homme et du monde qui l'entoure rejoint non pas une « définition » du symbole, courant le risque d'être figée, mais les fonctions du symbole selon Dominique Jameux, exprimées par le biais de verbes, indiquant que le symbole agit. Selon Jameux, en effet, le symbole unit, puis montre : dans les romans, nous déterminerons donc qu'une vision symbolique se dessine quand le personnage se met en relation avec ce qui l'entoure, et s'y trouve uni suivant une logique de participation qui ne reflète pas seulement l'idée de monde, mais qui la constitue. Ainsi le fait d'unir se prolonge-t-il assez naturellement vers l'action de donner forme : nous verrons donc que ce qui relève de l'ordre symbolique « montre », c'est-à-dire permet d'appréhender ce qui justement résiste à la figuration. Les romans montrent en effet par quelles voies peut s'opérer la représentation de ce qui, sans cela, risquerait de rester informe – notamment ce qui gît dans l'intériorité de l'être dont les gouffres sont ainsi sondés. Le corpus propose des représentations variées de l'exploration des profondeurs, se confrontant au défi de la figuration de mystères échappant à l'évidence de la perception. Une telle formulation de ce qui, sans cela, serait guetté par l'indicible relève alors du symbolique au sens du substantif masculin et oriente vers des interrogations concernant la poétique qui en découle.

Chapitre I - Le symbole unit

1. Une nature spiritualisée

L'action reliante ou unifiante du symbole se manifeste dans les romans lorsque l'expérience du monde tangible s'ouvre sur un dépassement, qui peut conduire vers la sphère du sacré. C'est ce qui ressort par exemple de la relation avec la structure élémentaire du monde, singulièrement l'eau ou la terre, qu'entretient dans *Le Dieu noir* de Philippe Le Guillou, le personnage de Léopold, cardinal qui deviendra pape sous le nom de Miltiade II. À travers ces éléments, il noue en effet des liens avec les forces telluriques ou cosmiques qui l'environnent, ce qui permet de figurer à travers lui une manière singulière de se situer en tant qu'homme dans le monde, et par conséquent de figurer le monde comme nimbé d'une dimension transcendante, si l'on admet avec André Dumas que le sentiment du sacré tient notamment pour l'homme au fait de « se rappeler son existence au sein d'un vaste ensemble dont il est l'usager, non le souverain¹¹ ». À cet égard, le statut du souverain pontife et de son rapport particulier au pouvoir, celui-ci s'exerçant principalement dans le domaine spirituel, est significatif. Il permet d'inscrire le passage d'une expérience individuelle à son extension jusqu'au cosmos dans son ensemble, et c'est cette dynamique même qui revêt un caractère sacré.

Le dieu noir s'ouvre ainsi sur un « Prologue » qui, à la manière d'un prélude, introduit des thèmes qui seront développés par la suite dans l'ensemble du roman. Le personnage principal y répond encore au nom de Léopold Hédor Dagotta, il est cardinal et primat du Zaïre, et nous le suivons dans une de ses équipées nocturnes dans Kinshasa, accompagné de son secrétaire Din et du chauffeur Amadeus. Or, cette promenade est l'occasion de voir l'aube approcher et prendre une portée large, cosmique, qui va bien au-delà de la ville : on évoque ainsi « le monde », qui « quitte ses linges brûlés d'astres ». La description de l'aurore s'étend aux dimensions de l'univers, en faisant place au ciel et aux météores :

¹¹ André Dumas, deuxième partie de l'article « Sacré », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 21, « Approche phénoménologique et théologique », Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 400.

Une traînée de météore allume le ciel du côté du fleuve [...]. Le ventre d'ombre, le cloaque vont éponger la nuit jusque dans ses dernières gouttes de cendre. Anus et giron. Le ciel s'élargit. L'espace s'ouvre. [...]. Puis le rouge forcené du soleil s'enroule dans son cercle. Un foyer d'attraction aimante le cosmos [...]. Et l'hémorragie se résorbe, le partage des règnes s'accomplit, la ville s'ordonne sous le soleil¹².

La mobilisation d'un vocabulaire relié à l'anatomie (ventre, anus et giron) participe de cette logique symbolique qui, par récursivité, permet de voir dans le monde un corps, et dans le corps un monde. Ce processus de figuration mutuelle est ce qui rend possible la conception même du monde, au-delà de la seule partie perçue, tout en faisant signe vers une idée de totalité. À cela s'articule la présentation du lever du jour comme un événement astral, voire une nouvelle Genèse, puisqu'il consiste en un « partage des règnes » permettant de passer du chaos de la nuit kinoise au cosmos, soit à un monde organisé, de même que dans la Bible c'est une série de discriminations¹³ qui constitue l'essentiel du processus de création.

Or, l'expédition des trois hommes se poursuit jusqu'aux rives du fleuve Zaïre, où la proximité avec l'eau lance une rêverie qui dépasse le point de l'espace et du temps occupé par Léopold, pour s'élargir aux dimensions du monde entier et de l'histoire :

Léopold aime découvrir le fleuve à cette heure première où il lui semble vivre la naissance du monde. Une houle serrée de courants s'ébroue dans l'immense bief écartelé de soleil [...]. Les eaux du monde se bousculent [...]. Au premier plan, un désordre de guérites et d'installations portuaires, un cordon de jeunes arbres arrêtent l'œil. Il faut dépasser ces repères, ces dernières marques humaines pour affronter le vide du ciel et de l'eau. Léopold s'approche du rivage. Il cherche le contact de cette artère vivante [...]. Son regard, son imagination inversent le cours du fleuve. Il veut rêver l'avant [...], la forêt truffée de cavernes et de lacs. Sa mémoire est là-bas, quelque part du côté de l'origine [...]¹⁴.

¹² *DN*, 16-17. Devenu pape, Dagotta garde une forme d'affinité avec ce moment de l'aurore : « C'est à cette heure, au moment où le jour se dresse, plein de sève et de lumière, que je ressens la disponibilité du monde, une certaine forme de vide que le temps, les choses vont combler, et ma force. J'aime renaître tous les matins avec la lumière, ne rien perdre de son envol, de son énergie. [...] à l'aube, je vis la dilatation de la lumière, le mauvissement des collines dont les strates absorbent les étoiles, le découpage minutieux, progressif de la façade de la Trinité des Monts, le blondissement du Tibre » (*DN*, 125). L'aube est un moment où s'expérimente une harmonie entre la vie du monde et celle du personnage, tandis qu'un va-et-vient s'établit entre le point de l'espace occupé par le pape, Rome, et les météores. Le lever du soleil à Kinshasa est lui aussi évoqué de nouveau dans la suite du roman, par le regard du cinéaste Samuel qui en capture l'image tandis qu'il souhaite réaliser un film sur l'itinéraire de Miltiade II, ce projet passant par l'Afrique : « Le soleil émergea du toit des frondaisons et s'isola dans l'azur. Genèse immédiate qui ne souffre pas la lenteur, le dévoilement progressif. Samuel avait tenu à filmer le surgissement de la lumière » (*DN*, 141). On le voit, l'aube est de nouveau présentée comme une Genèse, une création dans un jaillissement fulgurant.

¹³ Rappelons que dans la Bible, selon le livre de la Genèse, la création par Yahvé se fait en séparant le jour de la nuit, la terre de la mer, etc. Le « partage des règnes » reprend cette idée de séparation créatrice, tandis que l'indistinction serait la marque du chaos.

¹⁴ *DN*, 19. Là encore, l'image du fleuve rencontre un écho plus tard dans le roman alors que le personnage est désormais ancré dans sa vie romaine. Il contemple en effet le Tibre : « J'aime les fleuves, bouillonnants, écumeux. Ils me renvoient une image de la naissance, de l'origine. Le Zaïre me manque

Cette découverte du fleuve fait signe vers l'origine, la sienne et par extension celle du monde, en suivant une logique de dépouillement progressif : il s'agit de se débarrasser de ce qui encombre la vision, dû aux aménagements de l'homme, pour entrer en contact avec l'élémentaire. L'eau, qui participe largement selon Bachelard de la « valorisation de la pureté¹⁵ » dans la pensée humaine, reconduit Léopold, par une sorte de baptême, vers l'amont du fleuve, passant de cette réalité physique, géographique, à l'idée d'un amont symbolique, celui de l'origine et de la mémoire. Auprès du fleuve, et à cause de ce mouvement, c'est donc une histoire sacrée qui semble s'animer en lui :

Sa grandiose géométrie aquatique brasse les lianes, les reptiles [...], l'humus millénaire, les sables, les racines. Le bouillon permanent des matières éveille l'âme. La fascination de Léopold est grande. Elle balance entre l'extase et l'effroi. Toute une histoire lui revient, massive, inextricable. Elle mêle aussi bien des éléments de son passé intime et de sa tribu que des visions légendaires du continent noir. [...] Léopold s'agenouille sur la berge [...], il prie pour la terre qui le porte, et loue le Créateur en un sursaut charnel. L'histoire de la création bouge en lui, comme un sommeil lourd, lézardé. Elle condense un milliard de terreurs primitives. Le chaos, le mal aiguissent leurs menaces¹⁶.

On le voit, la fréquentation du Zaïre permet au cardinal de vivre un moment dans lequel se mêlent la matière et l'âme, des souvenirs intimes et d'autres qui prennent la dimension de son continent, la légende et l'histoire, sa terre et la création en général... La sensation, en tant qu'expérience physique du monde dans sa réalité matérielle, y apparaît donc comme un tremplin qui débouche, pour le cardinal, sur un dépassement des limites de sa personne mais aussi de l'espace et du temps. Entre louange qui s'élève vers Dieu et sentiment de la présence du mal, c'est bien à une expérience sacrée que Léopold est livré au bord de l'eau. Ce passage est de fait sous-tendu par le motif de l'élargissement : ce que le personnage y vit apparaît comme une mise en relation avec le monde dans son ensemble, et l'extrait se clôt significativement par cette phrase : « Sa trajectoire planétaire prend là-bas son essor¹⁷ ».

[...] J'ai la nostalgie du fleuve vert, couvert d'insectes et d'éphémères. Le Tibre sec, marneux me semble l'ossature d'un fleuve, loin des respirations, des pauses, des soubresauts vertigineux, l'image menaçante d'une ville détruite, calcifiée » (*DN*, 125-126). Comparé à « un fagot de rocailles et de lagunes » (*DN*, 125), le Tibre serait une eau en voie de pétrification : « à la différence de Kinshasa dont le fleuve et les tangages du sable remuaient et brouillaient les fondations, loin du verre, des orgies du soleil, il découvrit la pierre, l'éternité » (*DN*, 128). Dans les deux cas, le fleuve est plus que lui-même et semble condenser les caractéristiques du continent dans lequel il se situe : chaotique et bouillonnant pour l'un, signe d'une forme d'éternité minérale et figée pour l'autre.

¹⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, « Essai sur l'imagination de la matière », Paris, [Librairie José Corti, 1942], réédition Le Livre de Poche, 1993, p. 22. À ce titre, le fleuve participe de « la suprématie que tous les mythologues ont reconnue à l'eau douce sur l'eau des mers » pour figurer cette « pureté ontologique » (*ibid.*)

¹⁶ *DN*, 19-20.

¹⁷ *DN*, 20.

Nous retrouvons le fleuve lors de la dernière nuit passée par le cardinal à Kinshasa, avant son départ à Rome pour le conclave dont il ressortira pape. Cette fois-ci Léopold s'y baigne, et l'eau apparaît mêlée à des images de pesanteur et de tiédeur qui, associées à la nudité, évoquent de façon transparente la naissance. L'élément aquatique met ainsi, d'une autre manière, encore plus tactile qu'intellectuelle, le personnage en lien avec l'origine :

Léopold [...] laisse tomber sa soutane à même le rivage [...] et plonge [...]. La lune tranche les flots de son noyau d'ivoire [...]. Léopold écarte le placenta des eaux fertiles, le limon liquide que la nuit étoilée crible d'un foisonnement d'écailles. Il se glisse dans la tiédeur de la boue [...] ; la coulée des alluvions lui cuirasse le torse et lui procure la sensation d'un cocon chaud, tout vibrant d'influx protecteurs.

Léopold renonce à toute pensée : [...] le nageur est le jouet des courants, des remous qui traversent l'architecture vivante du fleuve [...]. De temps à autre il lui faut, d'une poussée violente du corps, se délester de cette charge qui l'enserme [...]. Le marécage de la naissance est proche. Une ultime lame l'y plonge, pour un primitif et éperdu baiser des origines¹⁸.

Nouvelle naissance, immersion dans un bain matriciel au contact d'un « placenta », la plongée de Léopold dans les eaux du Zaïre est l'occasion pour lui de s'inscrire de nouveau dans un rapport avec la création en général : « Sa nage est une reconnaissance de la création. [...] La vue de l'île déchaîne en lui un désir d'union et de totalité¹⁹ ». En outre, le fait de s'éprouver comme « le jouet des courants » évoque l'une des principales modalités de ce que Rudolf Otto définit comme l'expérience du numineux, de nature religieuse, par laquelle l'homme éprouve le « sentiment de l'état de créature²⁰ ». Dans ce sens le fleuve, l'élément aquatique, est pleinement symbolique car il actualise la tension vers une totalité et permet d'entrevoir une union avec elle – rejoignant cette idée que le symbole réunit et permet de concevoir une totalité qui n'est pas perceptible en tant que telle, mais à laquelle on accède grâce aux sens.

Le bain dans le fleuve, qui peut avoir une portée initiatique, est ainsi en cohérence avec l'idée de Gaston Bachelard selon laquelle « l'eau est aussi un type de destin », « un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être » : « On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire [...]. L'être voué à l'eau

¹⁸ DN, 37-38.

¹⁹ DN, 37-38. « Il ignore résolument la rotonde galactique, les grands feux de météores qui trouent les clairières, les couleurs, les parfums, les sonorités. Il n'est plus que cette foudre vitale qui empoigne ses reins, irradie tout au long de son corps » (*ibid.*).

²⁰ Rudolf Otto, *Le Sacré*, « L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel », traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1949, p. 31.

est un être en vertige²¹ ». S'accordant pleinement à la situation symbolique d'un homme dont l'identité va être profondément bouleversée par son élection au trône pontifical, la nuit de Kinshasa et la promenade au bord du fleuve Zaïre semblent ainsi rejouer la création du monde et permettre au cardinal de relier sa propre mort et renaissance imminente à une expérience cosmique, par laquelle les éléments lui permettent déjà de s'ouvrir à l'universel et à un dépassement de la temporalité.

Ce passage confère donc à l'expérience de Léopold une dimension symbolique par son caractère reliant :

[...] le symbolisme n'est pas logique [...]. Il est pulsion vitale, reconnaissance instinctive ; c'est une expérience du sujet total, qui naît à son propre drame par le jeu insaisissable et complexe des innombrables liens qui tissent son devenir en même temps que celui de l'univers à qui il appartient et auquel il emprunte la matière de toutes ses re-connaissances. Car finalement, il s'agit toujours de **naître avec**, en mettant l'accent sur cet **avec**, petit mot mystérieux où gît tout le mystère du symbole²².

Le motif de la naissance et du renvoi à soi-même, s'articulant avec l'établissement d'un lien avec le monde, par le truchement des éléments, offre ainsi de définir une première modalité d'un « être-au-monde » symbolique. Celui-ci suppose une appréhension par l'homme de son environnement qui part de la perception et la dépasse, se présentant comme un tremplin pour la pensée. C'est ainsi que dans l'expérience de Léopold, il apparaît que la représentation des éléments naturels et des relations qu'un être humain peut nouer avec eux constitue dans la fiction à la fois un signe direct et un signe second : le bain dans le fleuve Zaïre est aussi tension vers un amont insaisissable concrètement mais qu'on conçoit philosophiquement, en l'occurrence l'origine. Le fait fictif contenu dans le texte, dans un même mouvement, doit être appréhendé par une lecture littérale (ce qui se passe lors de la dernière nuit du cardinal Dagotta à Kinshasa) et implique une interprétation intellectualisée (sur la naissance notamment et ses implications philosophiques). L'événement qui fait l'objet du récit est donc transcendé par sa propre signification, mais il importe alors de préciser que le support tangible choisi dans la réalité et les notions intelligibles qui en émanent font corps sans être séparées. Ce qui est symbolique ne doit pas être ici perçu comme le contraire de ce qui est réel, comme pourrait le sous-entendre une acception affaiblie du mot ; et si « [l]e symbole s'affirme comme un terme apparemment saisissable

²¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 13.

²² Gérard de Champeaux et dom Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, Paris, 1966 ; cité par Jean Chevalier, *op. cit.*, p. XXIX-XXX. Les mots soulignés le sont par les auteurs.

dont l'insaisissable est l'autre terme²³», il apparaît que cette saisie qui passe par le truchement des sens n'est pas annulée ou rendue caduque une fois que l'on s'approche de ce qui est abstrait, ou absent, ou invisible. On peut se reporter avec profit à ces propos récents de Claude Louis-Combet, dans un entretien avec *Le Matricule des Anges*, qui formule explicitement cette articulation étroite entre le symbole et la perception du réel : « la rêverie sur le paysage [...] amène infailliblement à dégager la nature symbolique de la réalité. Les eaux mortes, les plantes aquatiques, [...] cette réalité que l'on peut observer, que l'on peut toucher et sentir – incarnent une dimension symbolique. Le symbole n'est pas surajouté. Il est immédiatement perçu au contact de la réalité²⁴ ». Ainsi doit-on, quand on considère la formalisation de la réalité à laquelle peut procéder une vision symbolique, éviter de fausses dichotomies : ce qui est symbolique ne s'oppose pas à la réalité, mais se présente plutôt comme un surcroît de la réalité que les romans peuvent amener à cerner d'un peu plus près. C'est pourquoi le symbole ainsi entendu doit être soigneusement distingué de l'allégorie : cette perception de l'insaisissable est immédiate, elle le trouve présent dans une réalité qu'il habite et transfigure, et cette saisie ne saurait être confondue avec une logique de traduction où le contenu de pensée, quand il est découvert, finit par évincer l'anecdote qui en est le support jusqu'à le faire apparaître au mieux comme un ornement, au pire comme une peau morte.

L'expérience du cardinal Dagotta, reliant les sensations et une opération de pensée, se présente ainsi comme un avatar romanesque de l'illumination, souvent associée plutôt à la figure du poète. La perception de la nature peut devenir éclairante, conduisant à une pensée religieuse au sens large du terme, le passage de la perception purement sensible à une vision de cette réalité comme quelque chose d'intelligible étant assuré dans l'illumination poétique par le poète intercesseur qu'on retrouve notamment dans *Les Contemplations*. En Léopold, futur pape appelé à changer de nom et faisant cette expérience du numineux, se recompose ici la conjonction hugolienne entre Nomen, Numen et Lumen²⁵ : l'inscription dans le texte du lien entre la nature et sa transcendance, étant elle-même un effet du langage, renvoie à cette paronomase pour en faire une image du lien entre ce qui se voit et la divinité, assuré par ce qui se donne à lire.

La particularité du symbole est donc l'articulation d'une appréhension dynamique

²³ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ Entretien avec Claude Louis-Combet, *Le Matricule des Anges*, n° 151, mars 2014, p. 26-27.

²⁵ Victor Hugo, « Nomen, Numen, Lumen », in *Les Contemplations*, Livre Sixième, « Au bord de l'infini », [1856], Paris, Librairie Générale Française, collection « Classiques de Poche », n° 1444, 2002, p. 506.

de la réalité immanente et de l'expérience d'une forme de transcendance, qui peut surgir en elle, et dont le texte représente les manifestations. Le rapport à la réalité physique du monde s'intègre dans cette logique symbolique lorsque le contact avec les éléments ouvre sur une forme d'épiphanie : ce que l'on appelle la nature est alors en elle-même le symbole par excellence, une immanence appelée à être transcendée. On se rapproche alors des significations dont ce terme de symbole a pu être porteur au fil du temps. Ainsi, Umberto Eco rappelle que dans l'esthétique d'Hegel, structurée par les trois formes symbolique, classique, et romantique, la première se présente comme un pré-art, qui naît quand l'homme entrevoit dans les objets naturels le sentiment supérieur de quelque chose d'universel et d'essentiel, ce qui le conduit à spiritualiser le naturel et naturaliser l'universel²⁶. Sans appliquer comme une grille de lecture pour le roman contemporain cette tripartition, la notion de « pré-art » notamment ne pouvant lui convenir, nous pouvons retenir l'idée qu'une approche symbolique du monde articule de fait un caractère archaïque, primitif, dans le rapport du sujet avec ce qui l'environne, avec une ouverture sur une sphère sacrée, de sorte que le paysage apparaît nimbé d'une transcendance. À l'échelle de la fiction, une telle modalité apparaît bien à travers l'importance accordée à ces « figures symboliques des conceptions du monde primitives²⁷ » que sont les représentations lunaires, végétales, solaires, ou météorologiques... L'arbre, entre son enracinement et sa verticalité, constitue un exemple emblématique de ces confluences :

Nous plaçons nos mains sur l'énorme tronc, je sens les ondes monter en moi. Heureuse, je tourne la tête vers Orion. Un sourire apparaît sur ses lèvres, il les sent aussi. La matière le calme, parle à travers ses mains. Il y a une présence tangible qui agit dans son corps et apaise son esprit. Nous restons là longtemps, je vois qu'il ressent les ondes plus vivement que moi, je suis heureuse de son sourire²⁸.

On le voit, l'arbre permet une relation à l'environnement qui s'adresse à la fois au corps et à l'esprit, de sorte que sa perception ne conduit pas à une coupure nette entre les notions de naturel et de surnaturel. L'arbre représente les vertus de la nature, c'est-à-dire le déploiement de sa force, y compris à travers des ondes d'abord intangibles auxquelles on accède pourtant par le toucher.

L'être-au-monde symbolique suppose donc une attention aux éléments et aux astres qui rejoint la perception primitive par l'homme de ce qui l'entoure, ainsi que les notions

²⁶ Umberto Eco, « Le mode symbolique », in *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 211.

²⁷ *Ibid.*, p. 213.

²⁸ *EB*, 205.

jungiennes d'archétypes et d'inconscient collectif, entendu comme un ensemble d'images universelles et de représentations largement partagées non seulement à travers l'espace mais aussi à travers le temps. Loin de se présenter comme une pure abstraction métaphysique, cette appréhension de la réalité apparaît comme reposant en profondeur sur la notion d'incarnation, à distinguer d'une forme de dualisme selon laquelle la présence d'une dimension spirituelle dans la réalité perceptible aboutirait à dévaloriser sa dimension matérielle.

La notion de nature, en plus d'être en elle-même un objet culturel, peut ainsi faire l'objet, dans l'écriture, d'une interprétation spirituelle. On la retrouve par exemple dans la vie mystique de saint Jean de la Croix, qui interroge dans le *Cantique spirituel* le monde dans lequel il discerne des vestiges de la présence de Dieu²⁹, ou chez saint François d'Assise appelant dans son « Cantique des Créatures » le Soleil et le vent « frères », l'eau « sœur », etc. Une appréhension symbolique de la réalité permet donc d'y discerner un horizon spirituel ; une sorte de retournement phénoménologique peut alors s'opérer, grâce auquel « celui pour qui tout ce qui existe illustre et illumine Dieu, devient celui pour qui Dieu illustre et illumine tout ce qui existe. [...] Placé, en un certain sens mystique, de l'autre côté des choses, il les voit sortir de la divinité comme des enfants qui sortent d'une demeure familière et acceptée³⁰... » En somme, l'expérience épiphanique de la réalité, à partir d'une mise en relation avec le cosmos, conduit vers la perception d'une dimension spirituelle gisant au cœur de la réalité matérielle. C'est bien la réalité physique de ce monde qui, apparaissant comme habité par une présence, se révèle comme le support d'une dimension autre. Correspondant à une véritable philosophie de l'incarnation, le monde se révèle habité, support d'une présence spirituelle, éventuellement divine. Les réalités perceptibles ont donc un corps et une âme : le monde réel, physique, élémentaire, n'est pas quantité négligeable à effacer comme une apparence trompeuse ou une trivialité méprisable. Mais il ouvre à une sphère d'ordre spirituel dont on peut considérer à la fois, selon les moments, qu'il la voile, la révèle, s'accorde harmonieusement avec elle ou fait signe vers elle de manière dissonante, ou encore la suggère de manière oblique. Ainsi un réel spiritualisé et une spiritualité incarnée peuvent-ils confluer dans un monde

²⁹ Ainsi Georges Morel écrit-il, dans un article intitulé « La structure du Symbole chez saint Jean de la Croix », que « la médiation du cosmos est capitale dans la vie mystique de saint Jean de la Croix : à vrai dire sans la "nature" cosmique, son symbolisme s'écroulerait vidé de substance » (in *Le Symbole*, « Recherches et débats », *op. cit.*, p. 77).

³⁰ Gilbert Keith Chesterton, *Saint François d'Assise*, cité par Louis Millet, « Le pouvoir du symbolisme », in *Le Symbole*, « Recherches et débats », *op. cit.*, p. 18.

symbolique.

Dans une approche symbolique ainsi définie, le rapport à l'espace peut donc déboucher sur l'intelligible, et apparaît en retour médiatisé par l'idée. Proust parle ainsi de « l'atmosphère intellectuelle³¹ » qui se dégage de l'univers constitué par Gustave Moreau dans ses tableaux, rattaché à la notion de symbole par le biais du symbolisme littéraire et artistique de la fin du XIXe siècle. L'analyse par Proust du « pays mystérieux » de Gustave Moreau peut par ricochet nous amener à préciser ce qu'est une approche symbolique de l'espace en général : il oppose en effet l'univers du peintre à une « nature désintellectualisée » dans laquelle « le ciel, les fleurs, la montagne » ne porteraient plus « le sceau d'une heure tragique³² ». Un paysage symbolique se définit donc *a contrario* comme un espace intellectualisé, parce que les éléments naturels y sont « culturalisés » et ouvrent sur un caractère extraordinaire qui en transfigure l'immédiateté. De l'espace intellectualisé, nous pouvons donc basculer vers le monde comme théâtre d'un événement, qui peut être de nature épiphanique, jusqu'à transformer un lieu en « paysage où tel dieu passe, où telle vision apparaît³³ ». Une approche littéralement « idéale » de l'espace caractérise donc une conception du monde symbolique, suivant l'idée que le symbole unit : en effet, un tel traitement de la réalité physique en fait le moyen par lequel un homme peut se sentir relié, ce qui peut se décliner en mode mineur, sous la forme d'une expérience des éléments analogue à celle de Léopold, ou en mode majeur, sous la forme plus spectaculaire encore de mise en relation avec le cosmos, d'épiphanies ou de visitations, manifestant la présence d'une dimension spirituelle ou divine.

Nous pouvons par conséquent poser l'hypothèse qu'une réalité est perçue comme symbolique quand elle permet d'établir ce que suppose le mot « avec », c'est-à-dire quand elle est de nature à nouer une relation de sens, par exemple ; mais il importe de souligner que celle-ci n'est pas la seule modalité possible. Ainsi le rapport d'inclusion par exemple, qui permet au sujet d'éprouver un sentiment d'appartenance à quelque chose qui le dépasse, fait partie de ces modes de relations possibles auxquels un symbole peut le conduire. Une autre conséquence de ce qui précède doit être soulignée : par distinction de nouveau avec l'allégorie, un élément symbolique se manifeste par son caractère dynamique. Si le symbole tisse un lien, c'est en effet en saisissant un mouvement souvent, d'une façon

³¹ Marcel Proust, *Trois notes sur le « pays mystérieux » de Gustave Moreau*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2008, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ *Ibid.*, p. 10.

différente de l'analogie qui relie elle aussi mais de telle sorte qu'elle peut apparaître figée. C'est pourquoi le monde élémentaire et certains phénomènes naturels, non seulement peuvent être rattachés à la sphère du symbole, mais permettent d'en saisir la spécificité de façon privilégiée. Ils conduisent de fait vers une vision du cosmos comme fondamentalement en mouvement ; la nuit dans son mouvement d'alternance avec le jour, l'eau animée par des mouvements et qui peut à ce titre signifier des processus divers de passage ou de purification, le feu qui prend tout son sens en tant qu'embrasement se diffusant de la surface aux profondeurs, établissent un rapport au monde congruent avec sa nature intrinsèquement dynamique et vivante. Aussi Michel Pastoureau souligne-t-il que le symbole se manifeste par sa capacité à faire irruption, à intervenir sur le mode du surgissement. Nous reviendrons ultérieurement sur les conséquences dans l'écriture elle-même de ces caractéristiques. Ce que nous soulignons ici, c'est que la représentation du monde dans les romans apparaît aussi symbolique en ce qu'elle montre qu'il est essentiellement mouvement ; la question de la place de l'homme dans ce monde y prend dès lors significativement la forme de l'instauration d'une relation qui est elle aussi fondamentalement dynamique. C'est pourquoi la rêverie élémentaire nous est apparue fondée à dire cette mise en relation, plus qu'elle n'établit une relation d'analogie. Elle montre comment un homme peut s'élever au-dessus de l'espace et du temps pour tendre vers un dépassement de ces catégories ; se sentant partie prenante de son environnement, il peut alors s'éprouver comme mis en relation avec une instance appelée monde.

2. L'union avec le monde et la question du cosmos

Dès lors, nous allons nous tourner vers d'autres modalités représentées par les romans qui illustrent une manière symbolique d'habiter le monde, qui rejoignent tout en les déplaçant les idées que nous avons évoquées d'incarnation, de dimension spirituelle, et de saisie du mouvement ; elles permettent aussi d'approfondir la fonction de mise en relation du symbole en montrant comment se constitue le sentiment même de monde, en tant que totalité vers laquelle on peut tendre à partir d'un point précis de l'espace.

2.1 La danse : de l'expérience du corps à la situation dans le cosmos

La figuration dans les romans de notre corpus de ce que nous pouvons appeler « l'homme symbolique » prend en effet des formes différentes, dont le point commun est l'idée de conception du monde comme un cosmos avec lequel on peut se mettre en relation. C'est cette capacité à unir que nous rattachons à la notion de symbole, qui passe notamment par le fait de s'intégrer au monde, d'être *dedans*, plus encore que de le voir et le concevoir, en étant *devant*. L'engagement du corps ouvre donc à l'expérience du monde en tant que totalité, que l'on aborde en s'y incorporant. Ainsi retrouve-t-on la notion d'incarnation, non pas tant ici comme matérialisation d'un principe spirituel que comme moyen de se situer dans le monde. La plongée du futur Miltiade dans le fleuve allait déjà dans ce sens d'une incorporation. L'univers d'Henry Bauchau nous semble traduire d'une autre manière cette idée que le corps est véritablement l'instrument de l'union avec le cosmos, *via* des postures, des attitudes qui permettent cette mise en relation. Nous mettrons particulièrement l'accent sur la danse et sur l'ascension, par l'escalade : les personnages figurent avec cela la prégnance de cet engagement corporel qui fait que la notion de cosmos apparaît donc véritablement au détour d'une expérience plutôt qu'elle n'est le fruit d'une conceptualisation.

Dans *Œdipe sur la route*, plusieurs scènes de danse jalonnent le récit et elles ont en commun de faire ressortir l'alliance entre la danse et le mouvement des astres. Clios, qui appartient au « clan de la danse³⁴ », raconte ainsi, au cours du récit de sa jeunesse qu'il fait à Œdipe dans le chapitre « Alcyon », une soirée où ses parents et lui se sont livrés à une danse sur la musique jouée par le berger Alcyon, qui appartient, pour sa part, à un clan « qui descendait d'Orphée », « celui de la musique³⁵ ». Il faut d'abord noter que le cadre de vie du jeune Clios et d'Alcyon, où se situe aussi cette scène de danse, est la montagne³⁶, lieu qui symboliquement peut signifier une plus grande proximité avec le ciel. Or, cette

³⁴ *OSR*, 78. La figuration de la danse dans le roman opère parfois une confluence de plusieurs éléments. Ainsi, tandis qu'une musique jouée par Œdipe se présente comme « un de ces airs simples, élémentaires [...] qui ressemblent au bruit de la mer », Clios « entoure le chanteur et le feu de mouvements superbes ». Or, Antigone voudrait elle aussi danser mais « elle est lourde, elle est terrienne, elle n'a pas sa nature de feu et ne peut improviser ses mouvements comme lui » (*OSR*, 160). Tandis que la musique apparaît aérienne ou évoque la mer, la danse est donc rattachée au feu notamment par la nature des mouvements qui la constituent. La fluidité des mouvements de Clios se manifeste d'ailleurs en dehors des seuls moments de danse : « Il pivote alors sur lui-même, saisit son sac et s'en va en courant. Son corps, sa course aussi rythmée qu'une danse disparaissent sans qu'il se retourne » (*OSR*, 258).

³⁵ *OSR*, 77.

³⁶ « Sur la montagne qui faisait face à la nôtre, montait chaque été un autre berger [...] » (*OSR*, 77).

danse est ponctuée par « le salut solennel que, dans notre clan, l'on adresse au disque solaire lorsqu'il parvient, dans le cours de l'année, au sommet de sa force ou de son exil³⁷ ». Pour ce « clan », la danse est donc liée d'ordinaire au moment du solstice. Mais si le salut est identique, cette danse-là a été exécutée un soir, tandis que « la pleine lune allait bientôt disparaître derrière la montagne³⁸ ». On passe donc de l'évocation de la course du soleil à celle de la lune, précisément pendant qu'aux yeux de Clios son père évoque « le soleil levant » tandis que la lumière de la lune « semblait se confondre avec celle que répandait [s]a mère ». Ainsi la lune et le soleil rejoignent-ils les principes féminin et masculin, de sorte que la danse des parents de Clios, par effet de récursivité, évoque « la rencontre de deux astres³⁹ ». La danse peut donc devenir le signe d'une projection sur terre, dans l'ordre humain, d'un événement céleste, tandis que le cosmos se fait la chambre d'écho de ce qui se produit, en l'occurrence, dans le couple humain⁴⁰.

De plus, entre soleil « levant » et coucher de lune, à travers la danse l'image du déclin et celle de la renaissance semblent bien fusionner. Or, c'est là l'un des sens que l'on peut donner à la présence de la lune au-dessus de cette scène. Comme l'écrit Régis Lefort, « [p]lacer les scènes de danse sous les auspices de la lune ouvre donc sur une symbolique forte liée à la création », exprimant ainsi un « désir de rejoindre l'âme du monde⁴¹ ». Non seulement la danse, liée aux deux solstices, est apte à épouser le cycle de l'année, qui « équivaut à la création, la durée et la destruction d'un monde, d'un Cosmos⁴² », d'après Mircea Eliade. Mais de surcroît la lune, presque toujours présente dans les scènes de danse de ce roman, entretient une affinité particulière avec la course du temps et son alternance de naissance et de destruction qu'elle signifie par elle-même :

La lune, en effet, mesure les plus sensibles périodicités, et ce sont les termes relatifs à la lune qui ont servi les premiers à exprimer la mesure du temps. Les rythmes lunaires marquent toujours une

³⁷ *OSR*, 92.

³⁸ *OSR*, 92.

³⁹ *OSR*, 92.

⁴⁰ Le soir de la mort de son père, une harmonie entre la musique jouée par Alcyon, comme lorsque la scène de danse avait eu lieu, et la lune, apparaît également : « Quand la lune s'est levée, j'ai entendu le son de la flûte d'Alcyon, de l'autre côté du torrent. Grâce à lui j'ai pu, pendant quelques minutes ou pour quelques heures, sortir du temps [...]. J'ai vu monter au-dessus de nous, à la fois sombre et lumineux, l'édifice de la musique où Alcyon a pu [...] élever à mon père un monument digne de lui » (*OSR*, 96). S'il n'est pas clairement fait mention d'une danse de Clios sur la musique jouée par Alcyon, ce passage fait écho à la scène de danse par l'hommage rendu au danseur qu'était le père de Clios, par la musique, celle-ci semblant recevoir les caractéristiques de la lune puisqu'elle monte au-dessus de la terre comme le fait l'astre nocturne, réunissant en elle obscurité et lumière.

⁴¹ Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Éditions Champion, 2007, p. 289.

⁴² Mircea Eliade, *Images et symboles*, « Essais sur le symbolisme magico-religieux », avant-propos de Georges Dumézil, Paris, Gallimard, [1952], réédition dans la collection « Tel », 1980, p. 100.

« création » (la nouvelle lune) suivie d'une croissance (la pleine lune), d'une décroissance et d'une « mort » (les trois nuits sans lune). C'est très probablement l'image de cette éternelle naissance et mort de la lune qui a aidé à cristalliser les intuitions des premiers hommes sur la périodicité de la Vie et de la Mort et a dégagé par la suite le mythe de la création et de la destruction périodiques du monde. Les plus anciens mythes du déluge montrent une structure et une origine lunaires⁴³.

La danse est donc bien plus qu'une suite de gestes qui engagent le corps ; placées sous le signe des astres et de leur course, à l'échelle du jour ou de l'année, les scènes de danse montrent comment ceux qui s'y abandonnent peuvent épouser la pulsation du monde, implicitement liée à une conception cyclique du temps dans laquelle la vie et la mort s'articulent plus encore qu'elles ne se succèdent. C'est aussi dans ce sens que l'on peut interpréter l'image du cercle présente au moment de la danse, par exemple quand le père de Clios délimite « un cercle de lumière⁴⁴ » dans lequel la danse aura lieu, ou quand les danseurs eux-mêmes forment un cercle dont la mère est « le centre et l'image primordiale⁴⁵ ». Le mouvement de la danse elle-même peut par ailleurs la rendre « tournoyante⁴⁶ ». Or, le motif du cercle constitue lui aussi une évocation symbolique du cosmos :

Du point de vue symbolique, le cercle unique rappelle le Cercle du Zodiaque, le mouvement cyclique, notamment des révolutions planétaires, ou la danse des derviches tourneurs inspirée de celle des astres du cosmos et proche de la *circumambulation* de l'âme. Il est également le symbole du monde spirituel, et celui d'éternité car il ne connaît ni début ni fin. On pense encore à la forme sphérique de l'univers « la plus parfaite et la plus complètement semblable à [Dieu] » dans le *Timée* (33b)⁴⁷.

La danse concentre donc la figuration du cosmos et la mise en relation avec lui. C'est pourquoi dans le chapitre « La vague » Clios ne peut envisager de danser que « si les astres sont favorables⁴⁸ ». Ainsi est-elle de nouveau liée à la fois au « solstice d'été⁴⁹ » et à « la pleine lune⁵⁰ » qui domine le ciel lorsque Œdipe est invité par Narsès à la fête du solstice. On y voit Œdipe danser, chanter, « aboyer sa détresse à la lune⁵¹ », dans une libération, et un conflit aussi, de forces originelles. Il existe en effet une « danse profonde⁵² » dans laquelle par exemple Clios peut plonger, qui relève de l'exploration de

⁴³ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁴ *OSR*, 89.

⁴⁵ *OSR*, 91.

⁴⁶ *OSR*, 188.

⁴⁷ Régis Lefort, *op. cit.*, p. 290.

⁴⁸ *OSR*, 152.

⁴⁹ *OSR*, 186.

⁵⁰ *OSR*, 187.

⁵¹ *OSR*, 188.

⁵² *OSR*, 78.

l'intériorité et permet l'affleurement d'une forme de sauvagerie qui demeure ordinairement cachée. Nous reviendrons ultérieurement sur cet aspect de la danse. Ce que nous pouvons relever ici, c'est que cette manière de danser trouve à se dire par une harmonie avec le cosmos, mais sur un versant sombre. Ainsi, lorsque Clios mène une vie dans « un monde de fer et de violence⁵³ », entraîné au combat par son oncle dans l'optique d'une vengeance contre leurs ennemis responsables de la mort de son père, le caractère obscur de cette existence rejailit dans la danse : « La danse elle-même était devenue terrible, nous ne dansions plus que les nuits sans lune. Nous buvions beaucoup avant de commencer une danse barbare qui nous engageait très vite en direction de la danse profonde et de la nuit la plus nocturne, pour nous mener vers la chute écumante dans une sorte d'abîme horriblement délectable⁵⁴ ». L'absence de la lune s'articule donc à l'émergence de cette danse « barbare ». C'est ainsi pendant une « nuit de la lune noire » que Clios ressent « la violente certitude », « la nécessité de danser qui l'habitent⁵⁵ ». Le fait que la danse s'empare de Clios dans ce passage est accompagné de notations à propos des « nuages » qui « ferment le ciel », ou de « l'obscurité » qui est « totale⁵⁶ ». Or, cet extrait se poursuit par un bouleversement énonciatif : écrit à la deuxième personne du pluriel, il donne le sentiment au lecteur que Clios est interpellé, ce que l'on peut interpréter comme l'expression d'une forme de perte de conscience de soi, expérimentée par le personnage dans la danse, avant que Clios et Œdipe par la suite ne s'éveillent et reviennent à eux :

Vous êtes obligé de tourner et de vous perdre dans le mouvement du monde qui, lorsque vous penchez la tête en arrière, se renverse sauvagement sur vous. Au milieu de la course effrénée des nuages, à la fugitive apparition d'un astre, un étrange plaisir vous prend. [...] Est-ce que vous pourrez survivre à cela ? Est-ce qu'Œdipe le vit comme vous ? Peut-être puisque vous le voyez, énorme, tourbillonnant comme une montagne et renversant vers le ciel, vers ses millions d'étoiles aveugles, son visage de voyant⁵⁷.

Ainsi est inscrit dans le texte le décentrement auquel peut conduire la danse ainsi vécue, analogue à celui de Miltiade quand certains passages sont écrits à la deuxième personne du singulier. C'est ce qu'on retrouve lorsque Miltiade fait sa première apparition devant la foule après son élection⁵⁸ : l'interpellation figure ainsi la dimension essentiellement

⁵³ *OSR*, 101.

⁵⁴ *OSR*, 103-104. Vaincu par son oncle alors qu'il tentait de l'affronter, Clios évanoui a « senti confusément le soleil disparaître » (*OSR*, 102) : la tombée de la nuit s'inscrit ici dans le tissu des relations avec le cosmos pour prendre une portée symbolique.

⁵⁵ *OSR*, 123.

⁵⁶ *OSR*, 123.

⁵⁷ *OSR*, 123-124.

⁵⁸ « "Je suis..." Ta voix aussitôt s'étrangle. [...] Ta calotte forme une auréole aplatie. À nouveau tes doigts se

relationnelle de ces moments où le personnage s'éprouve comme mis en relation avec une forme d'altérité. Le véritable *vis-à-vis* qui se dessine entre le ciel et Œdipe conduit alors à un renversement entre les étoiles, dites « aveugles », et le visage voyant, ce qui renforce le sentiment d'une circulation entre les astres et ce visage. Notons que si les étoiles sont « aveugles », le soleil, lui, apparaît doté d'un regard à un moment où Œdipe soulève Antigone, redevenue une petite fille en quelque sorte, et « la fait tourner dans ses bras » : « il l'offre et la consacre au soleil. Ne pouvant plus la regarder comme naguère, il la confie à cet autre regard vivant [...]. Il lui caresse les cheveux, elle lève les yeux, reçoit de face l'impérieux regard du soleil comme si c'était le sien⁵⁹ ». Dans une version atténuée de la danse, réduite ici à un mouvement tournoyant, se dit encore l'affinité avec les astres par le soleil assimilé à un visage dont le regard se substitue à celui, absent, d'Œdipe.

Le motif du lever de lune est de nouveau présent au moment où Œdipe, juste avant de quitter Constantin, profère en tant qu'aède « le chant d'adieu de la Jeune Reine⁶⁰ » : son chant est suivi d'une danse des bergers, qui viennent de l'écouter en compagnie d'Antigone, et qui a lieu de nouveau sous la lune : « La lune se lève au-dessus des montagnes, ils la regardent en pensant à Adraste, à la reine et à la Grande Déesse qui inspire Œdipe la nuit et l'a rendu aveugle le jour [...] Antigone ne refuse pas ce bonheur qui s'élève, ni de partager la danse des bergers⁶¹ ». Enfin, quand Antigone danse avec Calliope, sur une musique jouée par Œdipe sur sa flûte, « la danse des jeunes Thébaines, celle qu'elles dansent nues à la fête du printemps », la danse est de nouveau associée à un moment du cycle de l'année, celui de la renaissance de la nature ; elle est assimilée à celle « de fleurs à peines ouvertes qui s'appêtent à s'épanouir ». Or, il est écrit qu'Antigone, pendant qu'elle exécute ces gestes ancestraux, « n'est plus une femme, mais une fleur sur sa tige mouvante qui accompagne le mouvement du soleil⁶² ». De façon indirecte, la danse est aussi présente quand est évoquée une technique de combat, « le mur de fer à la thébaine⁶³ », un « exercice de fer⁶⁴ » qu'Antigone apprend à ses hôtes, assistée et dirigée par Œdipe : « Œdipe, en

nouent sur la croix des papes [...]. Des chants, des danses secouent l'essaim des ombres. Tu perçois l'écho de quelques instruments de ta terre. [...] Tu es l'envoûté d'un million de pèlerins nocturnes. Leur flux et leur rumeur t'hypnotisent. Tu te crois à Kinshasa, au bord du fleuve. [...] Cette nuit, tu te glisses dans l'habit réincarné de Pierre – la faille ouverte de l'Histoire » (*DN*, 82-84). Le même procédé revient lorsque le Pape célèbre une messe au cours d'un voyage à Paris (*DN*, 152-154)

⁵⁹ *OSR*, 142.

⁶⁰ *OSR*, 325.

⁶¹ *OSR*, 326-327.

⁶² *OSR*, 244.

⁶³ *OSR*, 319.

⁶⁴ *OSR*, 321.

tapant de son bâton sur le sol ou en heurtant deux pierres l'une contre l'autre, anime la circulation cruelle de son sang et fait danser le monde avec son jeu de jambes⁶⁵ ». Ici se lit encore le va-et-vient entre le corps et le monde que le mouvement de la danse permet d'assurer.

Ainsi, dans *Œdipe sur la route*, la danse apparaît comme un moment dans lequel le corps participe à une harmonie qui l'englobe, et qui a à voir avec la course des astres, soit l'ordonnement du monde en cosmos, en faisant signe vers les idées de mort et de naissance afférentes à leur observation. Il s'agit donc de moments symboliques parce que les gestes qui y sont posés sont porteurs d'une signification qui les dépasse, et surtout parce que, si le symbole réunit, alors la danse prend tout particulièrement cette valeur, tant par la communion qu'elle peut amener entre les danseurs que par le fait qu'elle incarne une modalité possible de « la loi de participation » à l'ensemble de l'univers : « Au moment de la danse, l'individu se trouve relié, "connecté" pourrait-on dire avec les divinités, les ancêtres, les forces célestes et telluriques, etc. C'est cette tentative de participation aux forces du cosmos qui caractérise la danse sacrée traditionnelle⁶⁶ ». Cette loi de participation permet de tisser une relation entre l'homme et les météores : elle articule de manière singulière une forme de spiritualisation avec l'incarnation. Bauchau la compare ainsi à « une sculpture dans l'air⁶⁷ » dans le *Journal d'Antigone*, de sorte qu'elle concentrerait les qualités de l'élément minéral et celles de ce qui est aérien. Telle qu'elle est représentée dans le roman, elle permet non pas de s'affranchir de la pesanteur, mais de la sublimer, comme l'indique cette phrase de Clios à propos des mouvements auxquels se livrent ses parents. Il déclare en effet en racontant cette scène : « Jamais je n'ai vu la pesanteur s'égaliser avec autant d'allégresse à la légèreté de l'air [...] »⁶⁸ ». La danse prend alors un aspect mystique⁶⁹, tout en restant incarnée au point même d'être une sorte de rappel à la loi de la gravité par rapport à la musique d'Alcyon, plus aérienne : « La danse, à travers nous, l'incitait à ne pas oublier la loi des corps, l'admirable fidélité de leur géométrie ni les exigences inaltérables de leur pesanteur. Elle lui demandait de ne pas pousser à l'extrême, et jusqu'au regard de la folie, l'espérance ascensionnelle du mouvement⁷⁰ ». La danse est ainsi emblématique de ces

⁶⁵ OSR, 321.

⁶⁶ Pierre Lory, in *Danse et Spiritualité, l'ivresse des origines*, p. 10 ; cité par Régis Lefort, *op. cit.*, p. 291. Régis Lefort ajoute que dans la danse, « [l']ouverture à l'autre est fondamentale et célèbre une double communion, celle avec les participants et celle avec le cosmos » (*ibid.*)

⁶⁷ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone* (1989-1997), Arles, Actes Sud, 1999, p. 188.

⁶⁸ OSR, 89.

⁶⁹ « L'envol céleste, rappelons-le, est le fait des mystiques de toutes sortes » (Régis Lefort, *op. cit.*, p. 296).

⁷⁰ OSR, 91.

postures adoptées par l'homme qui lui permettent de dépasser ses limites et de s'unir au monde, dans une synthèse singulière qui conduit à une spiritualisation du corps non éthérée.

Une manière symbolique d'être au monde se définit donc, liée à l'incarnation dans le sens où elle engage le corps, par des gestes emblématiques, et parce qu'elle permet aussi à l'homme de se situer, de prendre place dans le cosmos : l'incarnation ici apparaît moins comme une matérialisation de l'esprit que comme l'instauration d'un rapport avec le monde permettant de s'inscrire en lui. Vers la danse convergent la réflexologie et la conscience de l'univers, ce qui se rapproche de la notion de schème selon Gilbert Durand, qui concentre en effet le geste et la figuration symbolique. La danse, comme la marche, par le rythme qu'elle suppose, est à la fois posture et mise en relation avec le monde. Mais l'irruption d'une autre forme de discours que nous avons signalée marque parfois à même l'écriture une dénivellation. Dans le roman symbolique cette forme d'épiphanie n'est donc pas simplement évoquée comme une idée, une abstraction, mais s'inscrit dans la chair du texte. En faisant place à une autre forme d'écriture, qui distingue certains extraits de l'ensemble de la narration, elle suggère que l'on puisse associer dans *Œdipe sur la route* la prose à la marche, qui occupe le cœur du roman, et la poésie à une danse. Le fond et la forme, le contenu narratif et l'énonciation qui le met en forme, s'accordent alors pour inscrire dans le texte lui-même ces événements à portée cosmique – contribuant par cette pluralité des stylistiques du symbole à sauver de l'abstraction la vision de l'homme symbolique, renvoyée jusque dans l'écriture à une forme d'incarnation.

Ainsi la danse entre-t-elle au nombre des « attitudes accommodatrices⁷¹ » qui engagent l'ancrage du sujet dans son environnement. Si « le symbole est toujours le produit des impératifs bio-psychiques par les intimations du milieu⁷² », d'après une formule paraphrasant une équation, alors la danse est bien un symbole qui naît à la confluence de la loi de la gravité et du désir d'élévation, à la rencontre d'un élément qui définit la condition humaine en général et d'une pulsion toujours vécue comme singulière. Elle peut être rattachée à ce que Gilbert Durand nomme la « dominante de "position"⁷³ » parce qu'elle engage le rapport à la verticalité dans la posture de l'homme. Tissant un lien particulier à l'environnement, elle traduit une volonté d'adaptation à l'espace qui peut prendre aussi

⁷¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 38.

⁷² *Ibid.*, p. 39.

⁷³ *Ibid.*, p. 47. L'auteur la distingue de la dominante de « nutrition ».

d'autres formes, comme celle de l'ascension.

Dans *Le Boulevard périphérique*, en effet, la rencontre entre le narrateur et son ami Stéphane est marquée par le lien qui les unit d'emblée autour de la varappe, qui fonde la représentation de Stéphane comme un être aérien, y compris quand il se trouve dans une position malaisée : « Son regard me frappe, qui ne ressemble plus à celui d'un homme, un œil sans sourire, sans angoisse, sans autre expression que celle d'une extrême attention. Je pense alors à l'œil d'un rapace et j'éprouve non pas que Stéphane est suspendu en situation difficile à un rocher assez friable mais qu'il plane dans le ciel comme un faucon⁷⁴ ». Cette capacité de planer s'accompagne donc d'une attention extrême à ce qui l'entoure. Le goût de l'escalade s'inscrit ainsi à son tour dans une logique de participation, voire d'identification, comme l'indique le rapprochement esquissé par le narrateur avec le ski :

J'aime de passion la montagne l'hiver, le ski focalise toute l'attention sur le passage à franchir, [...] la vitesse à ne pas dépasser, et là, comme sur le rocher avec Stéphane, la matière profonde et indifférente du monde pénètre en nous. Il ne s'agit plus de gestes, de pentes, de risque mais de soleil et d'étoiles invisibles mais présents. Il s'agit de la neige et de s'identifier à elle, comme Stéphane, à quatre pattes sur le rocher, s'identifiait à lui⁷⁵.

Stéphane prolonge cette relation d'identification au cosmos par son ouverture à « la jouissance de l'ombre, du vent qui souffle à peine et du soleil » : lui « n'éprouve pas la fraîcheur de l'ombre, il y est tout entier⁷⁶ ». Ainsi le rapport à la montagne, à l'escalade et au ski est-il une voie qui permet, à travers l'élévation et les prises, de se sentir partie prenante de la réalité naturelle.

Ces diverses modalités de mises en relation avec le monde ont pour conséquence de conduire vers l'idée que les symboles, constitués par ces postures, peuvent aussi être conscients et heureux : « Bien loin que ce soit une censure et un refoulement qui motivent l'image et donnent sa vigueur au symbole, il semble au contraire que ce soit un accord entre les pulsions réflexes du sujet et son milieu qui enracine d'une façon si impérative les grandes images dans la représentation et les lestes d'un bonheur suffisant pour les perpétuer⁷⁷ ». Dans les romans, le rapport au cosmos tel qu'il est figuré peut donc être harmonieux, ou même être panique comme dans certaines expériences de vertige racontées par le narrateur du *Boulevard Périphérique*, mais en tout état de cause il contredit l'idée

⁷⁴ *BP*, 19.

⁷⁵ *BP*, 32.

⁷⁶ *BP*, 58.

⁷⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 52.

que le symbole serait produit par l'inconscient confronté à un refoulement, et fabriquant des images afin de contourner la censure, ainsi que le suggère la vision freudienne du symbole.

Notons enfin que la connaissance du cosmos est reliée à l'outil dans *Douze années dans l'enfance du monde*. Interrogé par les docteurs du Temple, le jeune Jésus leur parle en effet « du nombre des sphères et des corps célestes avec leur nature, leurs ouvertures, leurs oppositions, leurs combinaisons, leurs ascensions et leurs régressions⁷⁸ ». Il prétend que ce savoir lui vient de l'enseignement de son père charpentier : « le mouvement du rabot, de la scie, de la varlope, l'ajustement des diverses pièces de bois, c'est en observant tout cela que j'ai découvert ce que je vous ai dit⁷⁹ ». Même si, dans le cadre de la fiction, cette affirmation est ironique et sert à dissimuler que Jésus, soit possède ce savoir « de *fondation*⁸⁰ », soit a reçu l'enseignement des Esséniens⁸¹, elle permet toutefois de voir en l'outil, à la fois microcosme et prolongement du corps et du geste, une mise en relation avec le cosmos et les lois qui en déterminent la composition et les mouvements.

2.2 La dimension cosmique du roi et du pape : instanciation par le sacré de la totalité

L'expérience sensorielle de mise en relation avec le cosmos et la « logique de participation » que nous évoquions rejoignent une forme de conception sacrée du monde. Celle-ci apparaît donc à l'horizon du dépassement de la sensation, conduisant vers une prise en compte de la dimension spirituelle du monde, mais aussi de par les postures qui impliquent le corps, se rapprochant de ce fait du rite en tant que perpétuation du souvenir d'un geste ancestral. Aussi allons-nous établir que ce que nous définissons comme un « être-au-monde » symbolique s'inscrit de façon plus manifeste encore dans les œuvres quand l'union avec une totalité appelée « monde » passe par des rôles qui ont aussi une portée rituelle, débouchant plus explicitement encore sur le domaine du sacré, ce qui permet de mettre en lumière une autre facette du caractère reliant des symboles.

Si le symbole unifie, crée des liens entre différents plans ou les révèle, alors les

⁷⁸ *DA*, 139.

⁷⁹ *DA*, 139.

⁸⁰ *DA*, 112.

⁸¹ *DA*, 140.

rites incantatoires et sacrés peuvent relever de cet ordre, mais aussi la fonction de prêtre au sens large. Dans notre corpus, il apparaît que le personnage du roi, et surtout du pape, incarnent de manière emblématique cette vision.

L'aspect cosmique d'Œdipe est mis en avant lorsque le parcours d'Œdipe et Antigone est près de trouver son accomplissement. Lors d'une nuit de marche, Antigone sent une ombre en face d'elle : « C'est Œdipe. [...] Il n'a sur lui qu'un pâle reflet des gloires qui se déroulent dans le ciel, mais cela suffit pour faire de lui un très bel astre⁸² ». Malgré la restriction, le motif du reflet permet à ce moment de faire sentir le lien entre Œdipe et les astres alors même qu'ils paraissent parfois très éloignés, notamment quand Antigone les regarde qui « poursuivent leur course intemporelle⁸³ » en contrepoint de la peine qu'ils éprouvent à marcher. Dans le même chapitre, Antigone « regarde la cérémonie impassible des astres » et dit à Œdipe : « Les étoiles me font penser à notre mère⁸⁴ ». La présence de la lune est soulignée avant l'apothéose finale⁸⁵ tandis qu'une brume « que le soleil ne parvient pas à percer », « persiste étrangement sur Colone⁸⁶ ». Enfin, l'orage accompagne cette apothéose d'Œdipe à Colone : « Bien que le ciel soit parfaitement bleu, on entend au loin un roulement de tonnerre et un éclair traverse l'air. "C'est le signe", dit Œdipe[...]»⁸⁷ ». C'est par la chute de la foudre et le feu que se termine le roman : « Le tonnerre gronde [...]. Le ciel est devenu tout noir, la foudre s'abat plusieurs fois près de nous. [...] Je ne puis m'empêcher de me retourner, la foudre a renversé le mur et ce qui reste de la fresque est en train de brûler⁸⁸ ». Quant à cette fresque peinte par Clios, elle évoque à la fois le parcours d'Œdipe, Antigone et lui, et un chemin de son enfance que ses parents avaient appelé « le chemin du soleil⁸⁹ », ce qui unit symboliquement le trajet solaire et la route qu'ils ont faite ensemble. Or, cet aspect cosmique est lié au caractère royal du personnage, même s'il est déchu. Au cours du récit, le fait que quelque chose du roi demeure en Œdipe est souligné à plusieurs reprises, par exemple à travers le respect que lui témoigne Thésée notamment

⁸² OSR, 343.

⁸³ OSR, 347.

⁸⁴ OSR, 349.

⁸⁵ C'est ce qui apparaît dans le chapitre « Récit de Narsès à Diotime » : « La lune est derrière eux et leurs ombres démesurées les précèdent » (OSR, 354-355)

⁸⁶ OSR, 361.

⁸⁷ OSR, 375.

⁸⁸ OSR, 380. C'est Clios qui prend en charge le récit dans ce chapitre final.

⁸⁹ OSR, 376. L'expression donne son titre à ce dernier chapitre du roman.

quand il l'accueille à Athènes⁹⁰. Le lien entre ces deux aspects apparaît clairement dans le roman lorsque l'ancien roi décide de se délier du jugement qu'il a prononcé contre lui-même : c'est en effet en proclamant « dans les quatre directions de l'espace » cette sentence, avec « sa voix [...] qui, à Thèbes, proclamait les lois et commençait les liturgies des dieux de la cité⁹¹ », qu'Œdipe peut se délivrer. Roi déchu, il retrouve à cette occasion une voix rappelant la dimension sacerdotale de sa fonction, accomplissant un geste sacré qui consiste à se tourner dans toutes les directions pour embrasser symboliquement la totalité du monde.

Le lien entre le pouvoir royal et les astres est par ailleurs établi dans le chapitre d'*Œdipe sur la route* consacré à « l'histoire des hautes collines », racontée à Œdipe par Constance : on y relève que la lune, « presque pleine », éclaire la pierre sur laquelle la jeune reine de ce peuple des collines, dont Constance est originaire, est étendue quand elle reçoit l'inspiration qui indique à ses sujets la conduite à tenir face aux Achéens. Avant de prendre la parole, elle se prosterne « devant l'astre de la Grande Mère⁹² ». C'est par ailleurs « au solstice d'hiver » que la reine doit « désigner un roi qui devient chef de guerre⁹³ » lorsqu'un conflit est proche. L'inspiration et l'exercice de la royauté sont donc liés ici à la course des astres et revêtent une dimension cosmique. C'est ensuite au solstice d'été que le roi, Adraste, remet ses pouvoirs à la reine et doit fixer, conformément à la tradition, le jour de son exécution, « à l'occasion de ce grand événement solaire⁹⁴ ». Le rapport du personnage royal à la lune est une constante dans l'univers de Philippe Le Guillou : même si sa royauté est d'une autre nature, on peut souligner en effet que Jésus, contemplant les rayons de la lune, « aime cette lumière plus que tout » et nourrit en revanche une « haine⁹⁵ » pour le soleil. L'image de Louis II de Bavière, ce « roi qui aimait la lune, la solitude, la musique et les rois morts⁹⁶ », traverse aussi *Les Sept noms du peintre* quand Erich Sebastian Berg et sa mère visitent son domaine de Linderhof. Notons que le titre sous lequel Philippe Le Guillou a publié son livre sur Louis II, dans la collection « L'un et l'Autre » de J.-B. Pontalis, *Le Songe royal*, n'est pas celui qu'il avait d'abord choisi, *La*

⁹⁰ Œdipe en profondeur reste roi, en effet : cf. *OSR*, 130, 177, 228, 361, 366.

⁹¹ *OSR*, 183.

⁹² *OSR*, 280.

⁹³ *OSR*, 284.

⁹⁴ *OSR*, 300-301.

⁹⁵ *DA*, 44.

⁹⁶ *SN*, 64.

*Pentecôte du roi Lune*⁹⁷.

L'articulation entre un pouvoir de nature royale, sa dimension sacrée, et la relation au monde conçu comme une totalité et aux astres, se retrouve incarnée de façon paradigmatique dans le personnage romanesque de pape dans *Le Dieu noir*. À la fin du Prologue de ce roman, que nous avons commenté, se trouve un de ces extraits présentés comme des fragments du journal de Léopold, séparés du reste de la narration par la mention « Log-book ». Le cardinal y part du lien entre l'eau et la terre pour en faire un élan vers le monde dans son ensemble, prolongeant son expérience du fleuve Zaïre pour aller vers une préfiguration de la fonction de pape qu'il va occuper après le conclave, une fois devenu Miltiade II.

L'avion ballote dans ses flancs un peu de terre d'Afrique, que je suis allé prendre dans le jardin de la cathédrale [...] après mon bain dans le Zaïre [...]. Rien ne m'enivre autant que l'odeur de la terre qui s'ouvre, galion de graines fétides, de pourritures écloses. L'ordure âcre que je pétris [...], féconde encore [...], je l'emporte à Rome. Le fleuve m'habille encore de ses courants. J'arrive après avoir plongé aux pôles vivants de ma mémoire. Je vais réensemencer l'Église⁹⁸ !

Sa fonction est en effet présentée dans le roman comme faisant de celui qui l'occupe plus qu'un dignitaire religieux, un personnage explicitement connecté à l'ensemble de l'univers, par la dimension mondiale de son ministère, sa vie spirituelle, mais aussi de façon peut-être paradoxale à cause de cet enracinement dans la structure élémentaire du monde que nous avons commenté.

L'idiosyncrasie de Léopold devenu Miltiade, telle qu'elle est constituée par le roman, rejoint de fait en profondeur sa fonction de telle sorte que sa relation singulière au cosmos s'ouvre sur une conception sacrée du monde. Ainsi le chapitre « L'année du sirocco » narre-t-il la première année du pontificat de Miltiade en l'encadrant par des phénomènes relevant de la sphère des météores : « Un réseau de perturbations météorologiques, après un été caniculaire et un automne exceptionnellement tiède, plonge Rome, ce premier hiver du pontificat de Miltiade, sous la neige⁹⁹ ». Pour les Noirs de

⁹⁷ « Louis II de Bavière est mort le dimanche de la Pentecôte et « roi lune », c'est Apollinaire qui l'a appelé ainsi. [...] Et manifestement J.-B. Pontalis avait l'air de trouver que c'était un peu symbolisant, un peu esthétisant [...] » (*Philippe Le Guillou parle des éditions Gallimard*, entretien réalisé par Priscille de Bargues et Emmanuelle Pasquier, Nanterre, Université de Paris X – Pôle des Métiers du livre, 2002, p. 44).

⁹⁸ *DN*, 39.

⁹⁹ *DN*, 133. Ce passage évoque l'incipit du roman *Les Météores* de Michel Tournier : « Le 25 septembre 1937, un courant de perturbations circulant de Terre-Neuve à la Baltique dirigeait dans le couloir de la Manche des masses d'air océanique doux et humide ». (Paris, Gallimard, [1975], réédition Folio, 1977, p. 9)

l'entourage du pape, nantis d'une particulière sensibilité « aux variations de l'épiderme nerveux du cosmos », il s'agit d'une découverte, après « la chaleur terrassante » et « la sécheresse désertique » connues pendant leur enfance, de « la cristallisation », et du « travestissement du monde¹⁰⁰ ». La météorologie ouvre à des expériences différentes de la réalité, et il s'agit pour Miltiade, à travers cet épisode neigeux, de passer d'un rapport africain à un rapport européen au monde : « faire crisser la neige sous les pas, fouler le silence, la vastitude livide du gel, c'était s'approprier une fois de plus l'Europe, se laver d'une noirceur lourde comme une souillure. S'acclimater au froid, européeniser ses sens¹⁰¹ ». Or, dans un rapport symétrique à cette ouverture, le chapitre se clôt sur un autre phénomène météorologique rapporté dans le « Log-book » du souverain pontife :

Je suis sorti sur la terrasse. [...] Le vent s'était levé et il ridait une fine pellicule de sable éparpillée sur les dalles. Sable marin porté par les bourrasques d'équinoxe ? J'ai frémi. [...] Il me semblait que l'édifice mental, l'identité blanche que je m'étais forgée partait en poussière. Cette première année avait commencé dans la neige [...]. Elle finissait dans le sable. Sable de Nil et d'Éthiopie. Poussière dorée, migrante. Sable de sirocco. Tout un pan de monde asséché, propulsé par la cuisson cosmique. Les sens en feu, je cueillais dans ma paume le sable rugueux des oueds. [...] J'aurais voulu y déchiffrer formes, figures, rudiments de langage. Tracer dans cette robe d'Afrique la course du soleil. Mais je n'ai pu qu'y enfouir les larmes du renégat¹⁰².

Cette présence à Rome d'un sable d'Afrique apporté par le vent produit de fait une « soudaine anamnèse », au cours de laquelle « la mémoire [...] se craquelle et envoie une décharge de souvenirs¹⁰³ ». Pour le personnage de Léopold – Miltiade, elle apparaît comme une sorte de retour du refoulé que représente son identité africaine, source d'une profonde division intérieure. Mais au-delà de cette problématique individuelle, cet encadrement, par des phénomènes liés aux météores, d'un chapitre portant sur les premiers voyages du pape au début de son pontificat, effectués dans le but de restaurer ou de consolider l'unité menacée de l'Église, invitent à voir dans ces événements à portée cosmologique une traduction de la confluence du monde entier vers le pape. Ils peuvent ainsi être interprétés comme une manifestation du caractère universel de sa mission, en laquelle convergent son ancrage européen et la tension vers d'autres régions du monde, dont celle d'où il vient, qui s'invite symboliquement sur la terrasse de son palais. La situation géopolitique imaginée par l'auteur réactive dès lors l'image d'un centre symbolique du monde, Rome, même si ce centre est le siège d'une tension entre les forces d'unification et de dispersion : « Rome,

¹⁰⁰ *DN*, 133.

¹⁰¹ *DN*, 134.

¹⁰² *DN*, 189-190.

¹⁰³ *DN*, 188.

centre d'un monde morcelé qu'avec la grâce de Dieu je me promets de ramener à l'unité et à la vérité du Christ¹⁰⁴ ».

Après son élection, plus tard dans le roman, le pape Miltiade II expérimente de nouveau, lors d'une traversée de l'Atlantique en bateau, ce passage des éléments à une perception totalisante du monde qui le conduit de façon explicite vers une vision religieuse et sacrée des choses. Il a choisi, en effet, de faire construire un navire, baptisé *Dalmanoutha*, afin de se rendre sur le continent américain en faisant une « croisière d'une quinzaine de jours, festive et dispendieuse¹⁰⁵ », plutôt que d'y aller en avion. Sur cette arche, le souverain pontife souhaite « défier la mer et le temps » et en faire un élément de déploiement de son pontificat comme « une épopée, une lente orchestration humaine et mystique, une longue vigie des âmes et de Dieu¹⁰⁶ ». En se mettant en contact avec l'élément marin, il entend donc « se retremper dans le poème luxuriant du monde¹⁰⁷ ». Et, de nouveau, la rêverie élémentaire conduit à une abolition des limites du temps et de l'espace jusqu'à donner une perception de l'univers qui figure le passage du profane au sacré :

Il n'y avait plus de temps [...], restait la durée immémoriale, consubstantielle à l'eau [...]. La naissance, l'enroulement des orages marins captivaient Miltiade. De son bureau vitré [...] il les regardait nouer leurs maelströms avec l'application de coquillages cosmiques, c'étaient des boules d'énergie pure, forges de Léviathan qui levaient en pyramides le miroir de la Genèse. Miltiade scrutait à la jumelle ces poches ardentes qui aspiraient l'espace [...]. Il ne voulait rien perdre de la violence du cosmos renaissant¹⁰⁸.

Cette expérience de l'harmonie cosmique se présente pour Miltiade comme une nouvelle renaissance ; et si elle a des analogies avec le dernier bain de Léopold dans le Zaïre, elle apparaît significativement, dans le « Log-Book » du pape, tissée de multiples références bibliques qui étaient absentes de l'évocation, en ouverture, du fleuve africain :

¹⁰⁴ *DN*, 147. La Fontaine des Quatre fleuves, sur la place Navona, permet encore à la ville de faire signe vers, des points éloignés du globe qui se rejoignent en elle : « Et je te vénère toi le Nil, encapuchonné, aux sources lointaines. À côté le Gange, le Danube, le Rio de la Plata, vous aussi je vous remonterai ». Et Miltiade bénit aussi la ville, dans des formules qui font ressortir son ambivalence de ville : « Rome l'Inféconde », « bâtie sur la poussière », avec « tes cardinaux et tes damnés » ; « je te bénis entre l'or et le spectre, toi l'Alpha et l'Oméga » (*DN*, 149).

¹⁰⁵ *DN*, 193. Par cette décision, Miltiade II entend renouer avec la tradition des papes bâtisseurs : « Je voudrais que le Vatican redevienne un centre intellectuel ». Une réflexion qui mêle la foi et des considérations esthétiques est engagée par la construction du *Dalmanoutha* d'après ces propos du pape : « Le jansénisme a enterré l'Église. Je suis décidé à combattre la sobriété, le dépouillement. La foi renaît » (*DN*, 135). On retrouve à l'horizon de ces paroles le goût du pape pour un certain foisonnement baroque qui apparaît dans les grandes étapes de son pontificat.

¹⁰⁶ *DN*, 135.

¹⁰⁷ *DN*, 195.

¹⁰⁸ *DN*, 196-197.

Je vis intensément ce corps à corps régénérateur avec l'élément marin, c'est pour moi une exaltation constante, l'air [...], l'orage et ses trouées d'Apocalypse, comme un rideau qui se déchire, je m'immerge enfin dans l'énergie du monde. Je revis pleinement sur ce bateau. [...]. Le froid tombe, d'un coup. Pas un froid terrestre [...], un froid sidéral. Mon corps grandit dans l'espace. Sans limite. J'entre dans l'harmonie du Verbe. Dieu m'admet dans l'ordre du monde. [...] Mes lèvres murmurent le poème au Créateur de Ben Sirac [...]. L'élément marin est au centre des Écritures [...]. La barque est un motif évangélique [...] C'est sur les eaux que plane le Verbe¹⁰⁹.

Comme pour marquer le nouveau baptême reçu par le pape quand il a changé de nom, l'évocation de la renaissance que permet encore l'eau fait signe, dans cet extrait, vers une expérience du sacré qui trouve à se dire cette fois-ci par des analogies explicites avec la Bible, comme si le sacré était devenu pour Miltiade moins primitif, et plus officiel. Dieu est nommé et le sentiment de la totalité est maintenant suggéré par la mention, à côté du terme de « monde » et de l'évocation des météores et du cosmos, de la Genèse et de l'Apocalypse, à quelques lignes de distance, ainsi que d'écrits vétérotestamentaires et évangéliques, le tout sous l'invocation unifiante du Verbe. Ainsi l'expérience du monde comme totalité rejoint-elle l'évocation de cette autre totalité que représente la Bible, l'une pouvant figurer l'autre. En passant du fleuve à l'océan, il semble donc que Miltiade passe aussi des eaux primordiales, cosmogoniques mais à l'état sauvage en quelque sorte, à une navigation qui se fait image religieuse du salut, à travers le motif de la barque, voire de l'arche.

Le personnage de pape semble donc bien entretenir avec le cosmos un rapport privilégié, évoqué au moment du conclave, qui aboutira à l'élection de Dagotta, par les propos de certains participants qui voient dans le « passage de la comète Coggia » un « signe de la Vierge », qui viendra « saluer le nouveau pape¹¹⁰ » lorsque son élection aura eu lieu. Mais surtout, le pape apparaît comme un homme que son statut tout à fait particulier établit en pierre de soutènement du monde. Sa mission conduit ainsi le pape africain, lors d'un voyage au Mexique, et dans « une perception faussée et presque hallucinée du monde », à se voir « pris en étau, entre l'Europe et l'Amérique. Pire, écartelé, broyé par la dérive des continents [...]»¹¹¹. L'extension de la mission du pape aux dimensions du monde, en tant que réalité géopolitique liée à la portée universelle de son rôle consistant à maintenir l'unité menacée de l'Église, s'actualise donc dans le roman à

¹⁰⁹ *DN*, 198-199. La part de roman d'anticipation qu'il y a dans *Le Dieu noir*, chronique du XXI^e siècle publiée en 1987, amène aussi à évoquer la possibilité de faire des voyages dans l'espace, de sorte que l'on évoque la « prochaine montée dans le cosmos » du pape (*DN*, 124).

¹¹⁰ *DN*, 75.

¹¹¹ *DN*, 216-217.

travers des moments où Miltiade fait, par fonction en quelque sorte, dans son propre corps l'expérience d'une mise en relation avec l'ensemble du monde. Ainsi voit-on le souverain pontife, en retraite dans un monastère d'Assise, prendre sur lui le poids du monde, tel un Atlas chrétien, de par la position même qu'il adopte avec son corps : « Puis, comme il est prescrit au livre d'Ézéchiël, je me couche sur le côté gauche pour prendre sur moi toute l'iniquité du Nord, sur le côté droit pour prendre celle du Sud, la tête tournée vers le berceau de Jérusalem¹¹² ». Il entend aussi prendre une posture de veilleur pour habiter pleinement son rôle, dans toute sa dimension, en vertu aussi de l'élargissement en ondes concentriques qui permet de toucher le monde à partir de la ville de Rome comme dans la bénédiction dite *urbi et orbi*¹¹³. L'extension du rôle et des actes que pose le personnage jusqu'aux limites du monde passe aussi par l'image d'une sorte de phare pour l'humanité qu'il entend être : « et puis, si dans la nuit de Rome et du monde, la fenêtre de ce bureau ne reste pas allumée, où les hommes trouveront-ils la lumière de l'espoir ? Il faut qu'ils sachent que je veille pour eux¹¹⁴ ».

Cette dimension cosmique du personnage se retrouve aussi dans des moments d'extase comme la célébration, dans la basilique Saint-Pierre de Rome, au cours de laquelle il crée de nouveaux cardinaux : « Une prodigieuse énergie dilata soudain le cœur du pape en accord avec la lumière qui déferlait. La fulguration de vivre, de voir, de réunir l'univers de ses souches aux racines célestes. Il sentit cette énergie le traverser, ce feu de météore monter des grottes [...]. La certitude d'avoir un instant capté toute l'énergie du monde, entre catacombes et coupes, ne le quittait pas¹¹⁵ ». La présence dans le bureau du pape de

¹¹² *DN*, 239.

¹¹³ Le roman le représente notamment en train de donner cette bénédiction à la fin de sa messe d'intronisation (*DN*, 118).

¹¹⁴ *DN*, 136.

¹¹⁵ *DN*, 359. Aussi le pape cristallise-t-il dans sa personne un combat, permanent tout au long du roman, et qui prend les dimensions du monde en effet, entre le désir, voire le devoir, d'unité de l'Église, et les forces d'éclatement qui travaillent celle-ci, toujours au bord de l'explosion, de l'émiettement. C'est en principe pour restaurer l'unité de l'Église que Miltiade est élu, dans une atmosphère de complot ourdi par les Américains et les Soviétiques. Il doit prendre le contrepied de son prédécesseur immédiat, Jean XXIV, qui avait « laissé se déchirer le tissu vital de l'Église » (*DN*, 31) et semblait même se réjouir de « l'éclatement de la Chrétienté, louant les mérites d'un peuple multipolaire » (*DN*, 22). Miltiade II suit pour cela une véritable « politique de réunification de l'Église » (*DN*, 203) qui passe par des gestes dont la portée est à la fois spirituelle et temporelle, comme par exemple les choix qu'il pose pour les destinations de ses voyages pontificaux, ou encore certaines de ses décisions diplomatiques, à l'instar de la promotion au cardinalat de l'archevêque de Mexico, Colombo, par laquelle il espère reprendre le contrôle de l'Église d'Amérique Centrale. Or, cette dimension géopolitique du roman est aimantée par une vision d'ordre spirituel, celle de l'Église comme une « tunique sans couture », unique car rassemblant les « membres de l'unique Corps du Christ » (*DN*, 215). Alors qu'il était encore cardinal, primat du Zaïre, Dagotta écrivait déjà dans son log-book : « L'Église ne peut être qu'une, sainte, catholique et apostolique. Il n'y a pas d'Églises d'Amérique, d'Asie ou d'Afrique. Il n'y a qu'une Église, une Loi, une Doctrine

mappemondes symbolise aussi la dimension mondiale de ses préoccupations, de sorte que leur contemplation renvoie encore le souverain pontife à sa mission :

Négligemment il enclenche le mécanisme. Les boules dévident leurs guirlandes de terre, d'océans peuplés de monstres et de divinités marines. L'Afrique, l'Amérique du Sud, l'Asie, il est le guide de ces continents en marche. La misère, une majorité d'analphabètes, la famine, une foi terrifiante, incendiaire. En face, le musée blanc, [...] pourri, miné par la crise. Il va lui falloir gouverner entre ces deux pôles, entre le brûlot et le bourbier. Il va lui falloir souffrir pour tous. Le drame, il l'intériorise, lui le guide du monde, il concentre dans son cœur les plaies et la foudre, la sueur, l'eau amère, le serpent et la soif. [...] La flamme et la cendre dansent place Saint-Pierre.

Pendant ce temps, dans sa chambre d'angle striée d'éclairs, l'évêque de Rome, vicaire du Christ, [...] Miltiade II l'Obscur entend acclamer son nom dehors, comme une houle trépidante qui s'enfle puis décroît, comme un sac et un ressac, la pulsation d'un monde qui tourne – et il s'enfonce dans son sommeil¹¹⁶.

Ce passage montre la confluence entre d'une part un processus de condensation du monde dans ce qui le représente (les mappemondes), ainsi que dans la place Saint-Pierre, et d'autre part le processus d'intériorisation du « drame » du monde dans la personne de Miltiade II. Il traduit l'articulation d'un mouvement centripète à un autre, centrifuge (la projection vers le monde à partir d'un bureau), qui s'inscrit implicitement dans un rapport à l'espace structuré autour d'un centre, tandis que la pulsation même du monde semble captée par le pape.

Cette volonté qu'a le pape d'embrasser la totalité du monde se dit aussi *via* la liturgie : ainsi présente-t-il « l'hostie aux quatre points cardinaux », « conformément à

auxquelles il faut se soumettre [...], je reconnâtrai toujours la prépondérance de l'autorité pontificale [...]. Mon ministère pastoral s'arrête aux limites de notre territoire » (*DN*, 31). Parmi de nombreux exemples de cette lutte entre l'unité et l'éclatement, nous pouvons retenir ceci, qui se passe au moment où s'ouvre la deuxième session du concile convoqué par Miltiade : « Face à cette assemblée clairsemée, le pape donna lecture de son message *Unum Corpus, unam Ecclesiam* et fixa les grands objectifs de la réflexion conciliaire : la place de l'apôtre Pierre dans les Évangiles, la primauté du siège romain comme source et tête, le rôle des cultures locales dans le message évangélique, l'unité et la diversité de l'Église. Pour la première fois depuis le début de son ministère, il prononça le mot de schisme [...] » (*DN*, 248). Un événement schismatique comme le pape en redoute se produit lorsque l'Asie et l'Afrique décident de ne plus faire mention du nom du pape dans la liturgie de la messe, rompant ainsi le lien avec le Siège de Pierre rappelé à chaque eucharistie dans toute église catholique du monde (*DN*, 253).

¹¹⁶ *DN*, 120. Les mappemondes sont de nouveau évoquées, significativement, lorsque le pape reçoit, comme chaque soir, à l'heure des « premiers offices crépusculaires », Ramon Serva « qui, tout le jour, a suivi continent par continent les affaires de la planète » et vient en rendre compte, lançant, en arrivant, « d'une caresse, le mouvement des grandes mappemondes endormies sous leurs festons de comètes et d'algues laminaires » (*DN*, 138). Tout au long de cette entrevue qui porte sur les affaires du monde, « les mappemondes brassent lentement leurs gerbes d'océans et de terres » (*DN*, 139). Cette dimension mondiale du pape est soulignée aussi au moment de la mort du prédécesseur de Miltiade II, Jean XXIV, qui a souhaité que se relaient autour de sa dépouille quatre cardinaux apparaissant comme « quatre soldats du Christ, vêtus de rouge et venus des quatre continents » (*DN*, 51). Cette dépouille semble aussi « surgie d'une histoire, d'un cosmos en miettes », « dans l'architecture bouleversée du monde » (*DN*, 33). Le cardinal Dagotta, tandis qu'il veille Jean XXIV, le voit « avec la lune pour mitre, le soleil pour suaire » (*DN*, 53), l'emploi de ces tournures dans son « Log-book » évoquant une vision d'Apocalypse.

l'usage des papes¹¹⁷ ». Quant à la cérémonie d'intronisation de Miltiade II, elle a pour fonction de rendre visible cette mise en relation qui établit le pape en « centre de toutes les espérances et de toutes les terreurs du monde, coursier de Dieu, détenteur des clés célestes et des arcanes de la nuit¹¹⁸ ». Il y apparaît en effet en « Pape-météore, Pêcheur ramant sur les épaules de douze nautiers qui flageolent¹¹⁹ » : porté jusqu'à l'autel par douze délinquants mineurs, parce qu'on a « sacrifié aux symboles¹²⁰ » pour cette célébration, le Pape concentre en lui les images de la navigation et de la relation avec le ciel, cette confluence des éléments le tournant donc vers l'évocation de l'infini.

Par son « sens aigu de la diplomatie religieuse¹²¹ » comme par son goût pour les fastes de la liturgie, Miltiade II est donc souvent campé en personnage relié au monde dans son ensemble. La symbolique de sa fonction référentielle et sociale permet ainsi de fonder celle de son personnage romanesque : un pape met tout particulièrement en lumière la continuité qui peut exister entre le rapport au sacré que l'homme peut établir et ce qui constitue l'assise symbolique du roman, qui peut par ricochet faire signe à son tour vers la totalité.

2. 3 Une composition sacrée du monde

Si Rome peut prétendre au statut de centre du monde, ce qui contribue à la construction d'une représentation organisée et totalisante du cosmos, cette image rejoint la symbolique de la ville en général, qui fait d'elle un lieu chargé de sens. Ainsi, lors de sa visite à Paris, tandis que Miltiade II descend la Seine en bateau-mouche, il aperçoit « les fondations mythiques d'une ville sortie des eaux, accroupie aux berges de son fleuve tourbeux¹²² », et cette lente dérive est pour lui l'occasion d'apprendre à « connaître le tissage du monde avant de le dynamiter¹²³ ». Paris lui apparaît elle aussi, au cours d'une nuit de veille, comme un signe qui va au-delà d'elle-même : « il contemple le grands puits

¹¹⁷ *DN*, 116.

¹¹⁸ *DN*, 109. Cette dualité se retrouve tout au long de la cérémonie, au cours de laquelle il est alternativement captivé par « le génie météorique de Mozart », ou comme « happé par la nuit mouvante des grottes qui se creuse à ses pieds » (*DN*, 113).

¹¹⁹ *DN*, 110.

¹²⁰ *DN*, 103.

¹²¹ *DN*, 112. Si cet aspect diplomatique est source de déchirements pour Miltiade, c'est notamment parce qu'il y a une rupture entre « la Chrétienté » de son temps, qui est du Tiers monde, et le Vatican qui « reste le centre de relais, le point de confluence du monde blanc » (*DN*, 140).

¹²² *DN*, 154-155.

¹²³ *DN*, 156.

de Paris et du monde¹²⁴ ». Sa sensibilité à la configuration de la ville permet de définir les grands traits d'une géographie symbolique :

Ce qui l'a toujours fasciné, c'est la géographie rigoureuse, l'ordonnance impeccablement calculée des capitales européennes, les bogues sombres, putrides, les noyaux anciens, [...] les sédimentations noueuses du temps, les perspectives nues des esplanades, des grandes places taillées dans le vif des faubourgs, la présence d'un totem parfois qui aimante la constellation¹²⁵.

Or, cet aspect symbolique d'une ville peut être dû à son organisation comme une totalité ordonnée, construite autour d'un centre jouant un rôle de totem, ou en suivant un axe, comme l'« [a]xe lent de la Seine¹²⁶ », ce qui évoque aussi la construction de Paris selon les lignes du *decumanus* et du *cardo*. Mais en dernier ressort l'un des buts de cette géographie symbolique est de permettre à une ville de renvoyer au monde, en prenant une dimension cosmique par laquelle elle épouse le mouvement du monde, par une mise en relation avec les astres. C'est ainsi que dans un des chants qu'il profère quand il est devenu aède, Œdipe, relatant les moments importants de son existence, évoque par exemple Thèbes comme « la citadelle aux sept portes, ouvertes chaque matin par le soleil et fermées le soir par la nuit¹²⁷ ». La ville, par son organisation et sa situation à l'égard des points cardinaux, peut donc elle aussi concentrer un double mouvement de condensation du monde et de projection vers cette réalité qui l'englobe : elle est le monde tout en restant distincte de lui puisqu'elle renvoie vers son immensité qui la dépasse. En cela elle se présente comme un symbole qui tout à la fois tend vers l'identification à ce qu'il représente tout en demeurant fondamentalement à distance.

Ainsi ce pape fictif permet-il de figurer dans la trame romanesque une expérience de la réalité rendue singulière par sa fonction, mais qui débouche au-delà de lui, et de sa façon d'habiter littéralement le monde, sur la constitution d'une représentation de l'univers

¹²⁴ *DN*, 159.

¹²⁵ *DN*, 155. Pour Paris, ce totem est la tour Eiffel, « taudis apocalyptique écrasé sur la rive » (*ibid.*). De même, Anvers fascine le jeune Erich Sebastian Berg, convaincu qu'elle abrite « un secret, celui qu'avaient jalousement gardé les guildes, les Juifs, les diamantaires, les bâtisseurs de la cathédrale, et sur lequel veillait aujourd'hui Adam Van Johansen » (*SN*, 126). Du secret, on peut ainsi passer au motif de la crypte (*SN*, 133-134). La ville et le totem évoquent le motif du talisman, cristallisation de « l'énigme du monde », du « secret du cosmos » (*DN*, 28).

¹²⁶ *DN*, 160.

¹²⁷ *OSR*, 212. Devant les murs de Thèbes, Antigone se souvient que « c'est là [...] qu'elle a grandi et que le monde s'est manifesté à elle » (*OSR*, 251) ; comme pour faire écho à la formule latine *urbi et orbi*, la ville peut donc être un lieu dans lequel le monde entier affleure. On trouve un écho atténué de ce rapport symbolique à la ville avec la néoménie, cérémonie au cours de laquelle « la vague de torches qui arrive de Jérusalem » à Nazareth permet de relier le village de Jésus à cette ville qui rayonne hors de ses limites par ce caractère reliant. (*DA*, 43-44).

comme fondamentalement orienté – rejoignant l'idée d'une géographie symbolique et sacrée.

Le rapport à l'espace que nous voyons se construire dans les romans montre donc que celui-ci est aimanté par les points cardinaux, c'est-à-dire « les points idéaux du globe » (20) pour emprunter la formule employée par Marcel Proust dans ses notes sur l'œuvre de Gustave Moreau. Les directions de l'espace y comptent moins en effet comme réalités physiques que comme *idées* qui jouent un rôle important dans la composition d'une *image* du monde, ce qui permet à la fois de le représenter, de l'intérioriser, de s'y situer. De telles déterminations spatiales se révèlent être à la base d'un « être-symbolique-au-monde » pour lequel une approche intellectualisée de l'espace offre un tremplin pour l'appréhender via l'imaginaire et se prolonge, via une sorte de détour, vers une réflexion sur l'homme. C'est ainsi que par exemple l'Est, l'Ouest et le Nord charrient des représentations liées à l'origine et à la fin qui renvoient à la condition mortelle de l'homme, et qui conduisent à interpréter symboliquement la cartographie de certains romans. Le tropisme de Berg vers le Nord ou au contraire la descente, depuis le Nord, de Luin Gor, peuvent être interprétés dans ce sens.

Au-delà de ce que nous avons établi dans notre première partie concernant la transfiguration et la symbolisation de la réalité représentée, la figuration d'un monde littéralement orienté montre à l'œuvre le travail de la pensée qui prolonge la perception tangible de la nature vers une appréhension culturelle, intellectuelle et spirituelle. Ainsi le fait d'habiter le monde ne se résume pas à l'habitat, les villes sont beaucoup plus que de simples agglomérations, et le repérage dans l'espace entre en résonance avec des considérations liées à l'intériorité de l'être.

L'espace est donc symbolique dans la mesure où il est intellectualisé et significatif, et aussi parce qu'il débouche sur une vision globale de ce qu'on l'on appelle monde, ou cosmos, perçu comme une totalité ordonnée avec laquelle on peut se mettre en relation. Cette appréhension qui engage, nous l'avons vu, la question du sacré, peut aussi poser explicitement la question de Dieu à travers celle d'un principe organisateur qui pourrait structurer un tel monde.

Puisqu'un rapport symbolique au monde nous semble être tissé quand, à partir d'une expérience individuelle, un personnage s'élève du point qu'il occupe, dans l'espace et dans le temps, vers une perception plus large d'un ensemble, il est possible de voir se formaliser une conception construite et cohérente du monde. C'est ce qui apparaît dans un passage du

Livre des Nuits, où la croyance de Victor-Flandrin est explicitée à partir de l'idée selon laquelle il nommerait sa ferme *À l'aplomb de Dieu* s'il devait lui trouver un autre nom – en contrepoint des noms donnés par son grand-père puis son père à leur péniche, « *À la Grâce de Dieu* » et « *Colère de Dieu* » :

Sa croyance était en effet vide de toute image et de tout sentiment. Il ne comprenait d'ailleurs rien aux mystères de la religion et aux rites et contes de l'église. Une chose pour lui était sûre : Dieu ne saurait se faire enfant et venir dans le monde car alors le monde, n'étant plus suspendu à la verticale de son point d'attache, se serait écroulé pour s'aplatir dans le chaos¹²⁸.

La vision de Victor-Flandrin, ni scientifique ni orthodoxe au plan théologique puisqu'elle rejette l'hypothèse de l'incarnation, est donc une représentation symbolique de l'univers, imagée et qui en explique l'ordre à la manière d'une appréhension mythologique, presque cosmogonique. Contre l'idée en effet que Dieu a pu s'incarner en un enfant, ce qui romprait l'équilibre du monde, la conception du personnage suppose toutefois que le monde est suspendu à Dieu et que c'est pour cela qu'il est un cosmos et qu'il ne tombe pas dans le chaos. Or, cette approche débouche sur une manifestation rituelle et liturgique, puisque cette idée que le personnage s'est faite du monde a pour conséquence son attachement à une seule fête religieuse du calendrier chrétien, la Pentecôte. Le coup de vent et l'apparition des langues de feu qui dans le texte biblique manifestent la venue de l'Esprit Saint constituent pour Nuit-d'Or « l'unique geste qu'il reconnaissait digne d'un Dieu » :

Dieu ne pouvait se manifester autrement aux hommes qu'en déversant sur leurs têtes sa surabondance tout en demeurant à sa place. Ainsi l'équilibre était-il préservé et le lien entre ces deux inconciliables se trouvait renforcé. Il se représentait une pluie fantastique ruisselant bien à pic des confins du ciel jusque sur la terre, et les gouttes de cette pluie étaient autant de minces flammes transparentes et brillantes comme des perles de verre qui venaient se briser sur le front et les épaules des hommes dressés tête nue sous elle. Le langage que se mettaient alors à parler les hommes ainsi touchés n'était autre que le bruit même du vent, – d'un très grand vent en route folle par le ciel et la terre. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup n'aimait rien tant que le vent qu'il ne se lassait jamais d'écouter courir en sifflant ou feulant. Et il ne pensait pas autrement à la mort que comme à un ultime coup de vent vous arrachant le cœur à cru pour l'emporter dans son élan là-haut, tout là-haut, dans une trouée du ciel¹²⁹.

Cet extrait est représentatif d'une relation au monde dans laquelle l'idée qu'on peut se faire de l'organisation de l'univers rencontre en chemin une fête religieuse congruente avec cette vision, tandis qu'une manifestation naturelle, le vent, qui est une expérience première, banale, des météores, est rendue à sa dignité de lien noué entre la terre et le ciel, et permet finalement d'évoquer la question de la mort. Ainsi diverses facettes du sacré, embrassant

¹²⁸ LN, 95.

¹²⁹ LN, 95-96.

tant la représentation de l'univers que le devenir individuel de chaque homme face à la mort, se trouvent unies, tandis que l'image des perles de verre, qui apparaissent comme des cristallisations du feu de la Pentecôte, évoque dans l'économie du roman les larmes de son père que Victor-Flandrin porte à son cou. Cette représentation globale implique donc pleinement l'individu, qui n'est pas coupé de cet ordre des choses : « Victor-Flandrin lui, restait à l'aplomb de Dieu, de ce Dieu lointain sinon absent, vers lequel il ne fallait jamais cesser de tendre à travers vide afin de ne pas fausser l'équilibre du monde. Et ses enfants étaient pour lui autant de balanciers greffés sur son propre corps pour lui permettre d'assurer toujours davantage son assise sur la terre¹³⁰ ».

Mais il faut noter que la vie à l'aplomb de Dieu n'est en aucun cas une opposition à la colère et ne suppose pas une sérénité inébranlable du personnage dans le rapport à la transcendance : ainsi voit-on Victor-Flandrin tuer à coups de hache le cheval Escaut, responsable de la mort de son épouse Mélanie, puis accrocher « la tête du cheval au fronton du porche de la cour », dans un défi visant « Celui à l'aplomb duquel la mort surgissait toujours sans rime ni raison¹³¹ ». Ainsi la constitution du monde autour d'un axe qui lui donne forme ne garantit pas un sens donné aux événements, et singulièrement à la mort. C'est ainsi que la guerre, comme on l'a vu, prend elle aussi aux yeux de Mathurin et Augustin une portée cosmique, lorsque le « coin de terre » où ils livrent combat se présente comme un « lieu de chute, vraiment », « doué d'une force d'attraction extraordinaire » puisqu'on s'attend à y voir tomber « des morceaux de ciel, des nuages, le soleil, la lune et les étoiles¹³² ». La vision apocalyptique du monde n'est donc pas à confondre avec le chaos, l'existence d'un ordre cosmique semble bien pouvoir s'articuler avec l'irruption de catastrophes, qui ne se présentent pas dès lors comme une négation de l'existence d'une sorte d'axe du monde, mais permettent au contraire de le prouver, ou à tout le moins de

¹³⁰ *LN*, 99. Notons que le fait d'enfanter est aussi ce qui assure « une plus ferme assise dans le monde » pour Blanche, toujours menacée d'effacement (*LN*, 136). Avant le mariage qui n'aura finalement pas lieu avec Guillaume, Margot, quant à elle, pense qu'à cette occasion « elle allait prendre chair, face à Dieu et à l'éternité » (*LN*, 186). À l'inverse, on la retrouve délestée de toute sa pesanteur alors qu'elle est devenue « la maumariée » (*LN*, 188-189).

¹³¹ *LN*, 116. On trouve un écho de ce moment à la mort d'un des jumeaux lors de la première guerre mondiale : au matin suivant la nuit où cette mort survient, Juliette en effet « crut pendant un instant voir à la place du soleil monter un immense crâne de cheval d'un blanc crayeux à la verticale du ciel » (*LN*, 168). Cette image concentre de fait le rappel de la cruauté et de l'absurdité de la mort, d'une part, et toujours, malgré tout, l'existence d'un axe vertical qui soutient le monde d'autre part. De même, le moment où Juliette donne naissance à une nuée d'insectes, que nous avons commenté, est suivi par une autre vision, comparable par sa portée cosmique : « Elle avait vu le soleil planté à pic au-dessus de la terre, béant comme la gueule d'un four chauffé à blanc » (*LN*, 183). La terre y apparaît encore à l'aplomb du soleil et de la béance qu'il ouvre paradoxalement dans le ciel.

¹³² *LN*, 153.

l'éprouver, fût-ce de façon paradoxale¹³³. Ainsi, lorsque le ciel, secoué à la fois par l'orage et la guerre dans une double convulsion, ressemble « à un ventre de reptile monstrueux en train de se dépouiller de sa mue », il apparaît que « cette peau morte et gluante du ciel [...] était tout autant celle de Dieu¹³⁴ ». Devant ce « Dieu desquamé », Augustin réagit par la révolte, qui s'oppose à la foi de celle qu'il aime, Juliette¹³⁵. Il n'en reste pas moins que l'image de Dieu reste présente en prolongement du regard posé sur la terre des hommes et sur le ciel qui la surplombe. Ainsi peut-on observer dans le corpus des personnages qui, à partir du contact avec la réalité tangible, et notamment élémentaire, projettent une vision du monde cohérente, cosmologique, tout en figurant des attitudes opposées à l'égard de la transcendance. Par conséquent, il apparaît que la représentation symbolique du monde orienté telle qu'elle affleure peut rencontrer une vision religieuse mais sans la recouper parfaitement.

¹³³ C'est pour cela que Théodore-Faustin se présente comme « le passeur de la colère et de la cruauté de Dieu » (*LN*, 47), lorsqu'il entend changer le nom de la péniche *À la grâce de Dieu*, ce qui doit être distingué de la pure négation de Dieu.

¹³⁴ *LN*, 164. On retrouve l'image de la peau articulée au contact entre la terre et le ciel, sur fond de guerre, dans *Éclats de sel*, lorsqu'un kiosquier raconte à Ludvik son voyage à Auschwitz-Birkenau : « Ce lieu très nu, très muet, tendu à plat comme la paume d'un mort couché à même la terre, la face à contre-ciel. Contre un ciel encore plus nu, encore plus muet [...]. Et sol et ciel, c'était tout un, une pauvre peau de tambour dénuée de résonance. Il fut un temps où Dieu réclamait des comptes aux assassins et aux parjures. Mais là, il n'a rien dit » (*ES*, 69). Confronté à la pensée du « double silence, vertical et horizontal, qui a laissé le champ libre aux bourreaux », le personnage évoque une réaction de révolte qu'il aurait pu avoir : « Là-bas je me suis senti, en un unique instant, irrémédiablement banni hors de la terre des hommes et de soudain retour dans cette même terre, et je serais bien tombé à genoux, mais non pour embrasser le sol, plutôt pour y cogner mon front et y frapper des poings » (*ibid.*) On peut discerner ici, réduite à l'épure, une structure d'initiation, succession très rapide de mort et de renaissance, effacement du monde et retour d'un personnage qui, comme le prophète Jonas, est avalé pour quelque temps puis, « une fois la transformation opérée », est « recraché sur la côte lumineuse d'une nouvelle conscience » (*Encyclopédie des Symboles, op. cit.*, p. 545-546). Nous retrouverons ultérieurement ce schéma, associé à la symbolique du poisson.

¹³⁵ La réponse que Juliette apporte au malheur de la guerre par la foi prend en compte la dimension universelle de cette douleur et se tourne vers Dieu pour qu'elle soit portée par lui, ce qui d'une certaine façon rejoint la question de l'équilibre du monde, mais d'un point de vue plus spirituel que cosmique. Ainsi écrit-elle à Augustin : « Dans les mains déchirées de Dieu, [...] le mal ne peut que tomber et toute souffrance disparaître dans les trous de ses blessures. J'ai tant pleuré, pendant des jours et des nuits, quand j'ai lu tout ce que tu as raconté. Et puis j'ai cessé. Parce qu'à la fin j'ai compris que ce malheur était trop grand, trop lourd, pour nous, et que c'était péché et orgueil que de vouloir le porter tout seul. Je suis allée à l'église, et je me suis agenouillée devant la statue en bois du Christ en croix qui est sur l'autel, et là j'ai jeté ma peur, mon désespoir, tout. Et j'ai senti que tout cela qui nous fait tellement de mal roulait loin de moi, tombait dans la blessure qui Lui ouvre le flanc. Tombait jusqu'à Son cœur, et y brûlait. Maintenant, je n'ai plus peur » (*LN*, 164). Cette manifestation simple de la foi par les mots du personnage semble une illustration de l'économie de la rédemption selon le christianisme, par laquelle le Christ porte dans sa mort l'ensemble des fautes des hommes afin de les racheter. Ainsi, dans la foi de Juliette, l'horreur de la guerre ne compromet pas l'ordre du monde, par le truchement du Christ en croix dont ressort le caractère nécessaire, compte tenu de la faiblesse des hommes, afin d'assurer une forme d'équilibre lorsque le monde est ébranlé.

2. 4. L'espace symbolique et le lien avec l'origine

Dans les romans est donc dépeinte une « condition de l'homme symbolique » qui peut tendre vers le monde dans son ensemble, le percevoir comme une totalité, et s'ouvrir à sa dimension cosmique. L'idée même de mise en relation avec le monde, éventuellement constitué comme un cosmos, est de fait une constante de l'imaginaire romanesque à travers le temps, alimentant une conscience littéraire de l'espace comme de l'histoire. Or, le travail de reprise et de décalage de cette tradition fait partie de ce qui caractérise la modernité, qui peut donner un autre sens à tout cela par rapport à l'âge classique ; par exemple, le dérèglement rimbaldien de tous les sens ou les expériences surréalistes contribuent à redéfinir le lien entre l'écriture et la capacité à se mettre en rapport avec le monde, à repenser les liens d'appartenance que le sujet entretient avec lui. C'est donc l'hypothèse même de cosmos en tant que totalité mais aussi la possibilité pour l'homme de le concevoir et de se vivre comme relié à lui, ainsi que le rôle de l'écriture dans la définition de cet être-au-monde, qui, entre héritage et décalage, est renouvelé dans le roman symbolique. La relation, on l'a vu, prend des formes différentes, celle de l'inclusion, ou un rapport plus marqué par l'extériorité au contraire. Plus encore que significatif, l'espace se présente donc comme un lieu de médiation. On a vu notamment avec le fleuve ou les villes que certains endroits pouvaient être privilégiés à cet égard, ce qui pose la question de ce qui différencie un espace perçu comme symbolique, dans cette perspective, d'un espace qui ne le serait pas, le sacré apparaissant en filigrane. Or, dépassant en quelque sorte la distinction entre les catégories d'espace et de temps dans l'appréhension du monde, il s'avère que cette mise en relation que le symbole opère passe par le rapport qui s'établit avec le passé ou avec l'intemporel. Un lieu sacré ou une cérémonie va revêtir cette dignité notamment en permettant de tisser un lien avec l'histoire ou avec l'histoire sainte, avec en tout état de cause une autre dimension du temps, ce qui va se révéler essentiel pour caractériser le rapport symbolique au monde.

Nous l'avons vu, en Miltiade s'articulent la dimension cosmique mais aussi des références bibliques qui constituent la singularité du personnage et le posent comme symbolique. Or, selon Louis Millet, « le symbolisme intervient » pour se mettre en relation avec la transcendance et cela, de deux manières. La première est donc la nature : « l'esprit

humain, qui désire Dieu sans le savoir, transporte dans les choses ce mouvement intérieur¹³⁶ ». C'est ainsi que nous avons pu interpréter la présence de ces paysages intellectualisés qui rattachent au symbolisme, entendu dans un sens large, les relations aux astres et aux éléments, mais aussi les fontaines et autres arbres sacrés qui se retrouvent dans certains romans. La deuxième manière qu'a le symbolisme d'intervenir pour procéder à cette mise en lien se trouve « dans l'histoire » :

Une culture se trouve choisie pour manifester Dieu, et c'est l'histoire d'Israël, de ses patriarches, juges, rois et prophètes ; tout ce Vieux Testament est, comme dit Pascal, « un chiffre », toute cette histoire culmine dans cet inconcevable qu'est l'Incarnation ; après cela, chaque homme devra revivre sans cesse cette histoire salvifique (la messe renouvelle la Croix, etc.)¹³⁷

Dans le personnage du pape africain convergent ces deux modes d'intervention du symbolisme, ce que nous avons pu entrevoir quand le rapport à la nature, en l'occurrence l'océan, se révélait être à la source d'un élan vers la transcendance médiatisé par les références bibliques. Entre éléments et liturgie, Miltiade est donc emblématique de cette double dimension qui permet d'élaborer une conception symbolique du monde. En lui la relation avec le cosmos se complique en effet d'une tension vers l'histoire sainte, mouvement qui se révèle essentiel dans le roman symbolique.

Le motif du sanctuaire est particulièrement significatif à cet égard dans la mesure où il concentre la perception de l'unité du cosmos et l'établissement d'un contact avec une « souche » du passé ou des origines, de telle sorte que l'espace se révèle sacré aussi parce qu'il ramène à un temps sacré. La basilique Saint-Pierre, dans *Le Dieu noir*, est présentée comme lieu « d'origine et de création¹³⁸ », dont les voûtes « disent la totalité du cosmos et l'éternité de Dieu¹³⁹ ». L'église en cela est symbolique de façon classique, c'est-à-dire qu'elle vise à signifier par la pierre des réalités spirituelles ; mais cela suppose un dépassement du temps, un renvoi vers une source, ce que l'on retrouve aussi dans le rappel que la Chapelle Sixtine reproduirait « les dimensions exactes du temple de Salomon fixées par la Bible¹⁴⁰ », ou encore dans l'assimilation de la rosace sud de Notre-Dame de Paris à « Jérusalem en gloire¹⁴¹ ». Évoquant l'église Saint-Jean du Latran où doit se tenir un

¹³⁶ Louis Millet, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *DN*, 54.

¹³⁹ *DN*, 52.

¹⁴⁰ *DN*, 63.

¹⁴¹ *DN*, 153. Dans la célébration de son intronisation que nous avons évoquée, la tiare que le pape a décidé de recevoir, réhabilitant ainsi une ancienne tradition, est présentée comme un « météore arraché aux murs de la Jérusalem céleste » (*DN*, 118), donc comme un signe concret de cette ville céleste évoquée dans le

concile se réunissant à son appel, Miltiade II écrit à son sujet dans son « Log-book » qu'il est « plus sensible au catholicisme triomphal et solaire de Saint-Jean ou de Sainte-Marie-Majeure qu'au mystère anguleux, ombreux des cathédrales gothiques [...] » :

Catholicisme de la souche, des ramifications souterraines de Jessé [...]. Mais les vagues de soleil qui roulent sur le pavage cosmatesque [...], les fresques de l'abside où, des quatre fleuves du paradis, coule l'eau baptismale, le décor entier, tout me donne la sensation de m'ébrouer dans un cosmos ruisselant de galaxies et de lumières. L'eau devenue feu, Pentecôte et Jourdain, le Baptiste et le Christ rassemblés en une même barque [...]. Et je n'oublie pas que cette basilique fut construite à l'emplacement des palais des Laterani, donnés par Constantin au pape Miltiade [...], mon double des catacombes. Sans doute Dieu m'a-t-il nommé pour que je ressoude son Église [...] dans l'eau terreuse des origines¹⁴².

Si l'image de la souche, fichée dans la terre, est d'abord opposée à l'eau qui, elle, renvoie encore au cosmos, la basilique des fleuves du paradis et du catholicisme solaire est tout de même associée au monde souterrain des catacombes, par le truchement du premier Miltiade, « double » du pape. Et cet extrait débouche sur une hypothèse émise quant à la raison profonde de l'élection de Dagotta, qui trouve à s'exprimer par l'image de « l'eau terreuse », soit précisément le mélange de ces deux éléments d'abord perçus comme divergents. Or, ce mélange est associé à l'idée des origines tandis que l'église fait signe vers des épisodes bibliques, évoquant l'eau et le feu, le baptême du Christ dans le Jourdain et la Pentecôte, comme pour réactualiser ces événements.

Dans cette optique, ces différents sanctuaires font donc partie de « toutes ces formes symboliques » qui « sont des présentations indirectes parce que ce qui se voit, ce qui sert d'image (le soleil, les signes, le sacrement, etc.) donne ce qui ne se voit pas, mais est suggéré [...]. Les éléments sensibles donnent ce qui n'est point sensible parce qu'ils sont constitués comme des manifestations, c'est-à-dire comme des sortes de présentations : [...] l'univers est senti comme le temple, le rite a été institué en liaison avec un événement qui est source de grâce, etc.¹⁴³ » Le terme de présentation permet d'insister sur le rôle de ces symboles qui consiste littéralement à rendre présent, à « donner » ou à faire « sentir » : il s'agit donc bien de mettre en relation et de faire advenir, ce qui est très loin de se limiter à une simple opération de figuration ou de référence.

Le lieu symbolique apparaît donc pragmatique en ce qu'il permet la manifestation

Livre de l'Apocalypse, qui s'en trouve ainsi actualisé. La tiare est aussi frappée « des armes, mi-religieuses, mi-démoniaques du nouveau pontife », elle est en même temps le « reliquaire bouillant de la terre d'Afrique » (*ibid.*)

¹⁴² *DN*, 172-173.

¹⁴³ Louis Millet, *op. cit.*, p. 20.

épiphanique : non seulement il est un espace recréé, mais il peut jouer lui-même un rôle dans la recreation d'un événement fondateur. Ainsi peut-on intégrer la présence du sanctuaire à la saisie du monde en tant que mouvement que nous avons évoquée : comme la rêverie élémentaire, et à cause de cette dimension temporelle qui font que ces lieux participent d'une logique de mise en relation avec un autre temps, qu'ils contribuent à recréer, ces édifices servent moins à illustrer une conception statique du cosmos (figuration de la position et de la forme de la terre et du ciel) qu'une conception dynamique, qui utilise son orientation à l'égard de la lumière et de la course du soleil pour s'inscrire dans une histoire, où le rappel de l'origine et du jaillissement de la création se combine avec l'irruption des signes liés à l'idée d'un salut¹⁴⁴. En somme, la pierre et les vitraux servent à dire un embrasement et la survenue d'une « gloire » plus qu'ils ne servent à copier la construction supposée de l'Univers. Les monuments religieux sont alors symboliques dans la mesure où ils mettent en question les relations entre le ciel et la terre, mais dans l'idée que « la présence de représentations du ciel, de la terre ou du monde inférieur, dans un édifice ne prouve nullement que celui-ci ait été conçu comme un microcosme¹⁴⁵», tandis que « [L]e souci d'orienter plus ou moins exactement une construction [...] prouve seulement la volonté d'intégrer l'édifice au cosmos, ce qui est tout différent. Le plus souvent le but est alors rituel plutôt que symbolique¹⁴⁶ ». Si le terme de « symbolique » est mis à distance par le comte du Mesnil du Buisson, c'est au sens où le symbole renverrait à la reconstitution d'un microcosme et induirait en cela une tentative de s'assurer la maîtrise du macrocosme. Dans le contexte romanesque où sont évoqués les monuments religieux, il apparaît qu'ils servent moins à constituer une *imago mundi* dans sa fixité qu'ils ne sont des vecteurs de mise en relation avec la marche de l'univers et l'actualisation de l'histoire sainte, que nous rattachons à l'idée du symbole. En cela ils rejoignent, en profondeur, le rite dans sa dignité de rappel d'un geste ancestral. Dans le sanctuaire s'articulent donc une dimension spatiale d'intégration dans le cosmos et une dimension temporelle d'actualisation du temps lointain des origines. L'une comme l'autre mettent en jeu la capacité du symbole à unir que nous souhaitons mettre en avant, dans son caractère dynamique de saisie d'un mouvement ; en cela, elles retravaillent aussi en retour la notion

¹⁴⁴ L'évocation des sanctuaires du *Dieu noir* rejoignent ainsi les temples primitifs construits de manière à ce que les premiers rayons du soleil puissent pénétrer par leur porte et viennent illuminer la statue du culte.

¹⁴⁵ Comte du Mesnil du Buisson, compte-rendu de l'exposition *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, exposition organisée par le Musée Guimet, à Paris, juillet 1953, in *Bibliotheca Orientalis*, mars 1954 [non paginé].

¹⁴⁶ *Ibid.*

de symbolique.

La dimension de mise en rapport avec le passé s'articule à la symbolique du monument religieux par le motif de la crypte, important pour le personnage de Miltiade II. Il conduit en effet au lien avec l'origine, les morts, les ancêtres, les anciens, par l'intermédiaire du culte des reliques, une modalité du sacré qui permet d'insister sur les possibilités d'union entre le passé et le présent. La relique est à la fois un moyen de suggérer un tout à l'aide d'une partie, une mise en rapport avec un temps originel où se trouve l'une des sources de l'identité du personnage, et une suggestion trouble du motif du double. Elle est alors un symbole par excellence, en tant qu'élément qui dans le présent peut mettre en relation, recréer, évoquer, par métonymie ou par contiguïté, ce Temps absolu pour se mettre en lien avec lui. Elle rejoint en cela la liturgie, qui permet pour sa part cette mise en lien par répétition, imitation, ou analogie. C'est pourquoi, dès son élection, Miltiade II demande à se « recueillir en touchant les reliques du Prince des Apôtres¹⁴⁷ ». Cette intention doit être rattachée à un mouvement profond pour lui, le « culte de l'ancêtre mythique » : « Cela peut paraître de la sorcellerie ou de la faribole, pour moi c'est un symbole¹⁴⁸ ». C'est ce rapport à un ancêtre qui le conduit à ordonner des fouilles à l'emplacement de la tombe supposée de « son lointain prédécesseur, saint Miltiade, pape africain du 2 juillet 311 au 11 janvier 314¹⁴⁹ », jusqu'à ce que soit trouvé « le moindre soupçon de relique¹⁵⁰ ». Invité à descendre dans cette crypte où se tiennent les fouilles, Miltiade y prend conscience qu'il « ne détestait pas ces odeurs, cette architecture souterraine qui bouclait l'origine et la résurrection¹⁵¹ ». La découverte des os d'un pied permet la mise en relation dynamique de l'origine et du présent pour le pape, sur le principe de la métonymie reliant le fragment à un tout, et d'une circularité qui assure le passage de la mort à la vie :

Comme dans les mythes africains la base d'un corps à naître, la souche d'une possible reverdie. [...] Quel merveilleux signe que ce pied en face de la chapelle des quatre saisons [...] ! Pied de la renaissance comme dans ces vieux mythes que ma mémoire libère en un choc. [...] Des vagues d'alluvions, des sédiments d'ossements de tous ceux qui ont confessé ici leur foi dans le Christ, émerge pour moi et pour les hommes de ce temps cette relique pierreuse, enracinée dans le limon nocturne et le sang caillé des martyrs, elle est la base d'un organisme à naître, d'un corps à façonner, et ce corps, c'est mon pontificat¹⁵².

¹⁴⁷ *DN*, 80.

¹⁴⁸ *DN*, 164.

¹⁴⁹ *DN*, 257.

¹⁵⁰ *DN*, 257.

¹⁵¹ *DN*, 276.

¹⁵² *DN*, 277-278.

L'exploration de la crypte afin d'y trouver des reliques est donc une image du retour amont vers les bases lointaines d'une généalogie, ici spirituelle, permettant de représenter le pouvoir d'actualisation d'éléments symboliques qui permettent de rattacher l'être à ce qu'il perçoit comme sa source – ouvrant à un dépassement des catégories temporelles qui vivifie le présent et lui confère sa pleine signification.

Bien entendu, la fonction de roi ou de pape confère à ces personnages un caractère extraordinaire qui leur permet d'incarner cet être-au-monde symbolique de manière spectaculaire et emblématique. Mais au-delà de leurs particularités, leur expérience figurée dans les romans peut être considérée comme exemplaire de la façon dont le rapport à la réalité tangible dessine les contours d'une appréhension sacrée par l'être humain de ce qui l'environne, passant d'une manière singulière d'habiter pleinement la place qu'il occupe dans le monde pour tisser des liens vers d'autres dimensions de l'espace et du temps. Elle permet de conduire, au-delà de ces personnages, vers la construction d'une vision du monde métaphysique qui a des conséquences, en retour, sur ce que nous pourrions appeler une anthropologie de l'homme symbolique :

Les symboles fondamentaux condensent l'expérience totale de l'homme, religieuse, cosmique, sociale, psychique (aux trois niveaux de l'inconscient, du conscient, du supra-conscient) : ils réalisent aussi une synthèse du monde, en montrant l'unité fondamentale de ses trois plans (inférieur, terrestre, céleste) et le centre des six directions de l'espace ; en dégagant de grands axes de regroupement (lune, eau, feu, monstre ailé, etc.) ; enfin, ils relient l'homme avec le monde, les processus d'intégration personnelle du premier s'insérant dans une évolution globale, sans isolement, ni confusion. Grâce au symbole, qui le situe dans un immense réseau de relations, l'homme ne se sent pas étranger dans l'univers. L'image devient symbole quand sa valeur se dilate au point de relier en l'homme ses profondeurs immanentes et une transcendance infinie¹⁵³

Les passages figurant une approche sensorielle, par le personnage, de ce qui l'environne et qui se déploie dans une forme d'extase, signalent dans le texte une élévation du plan du profane vers celui du sacré, où s'expriment le sentiment de révérence et de respect qui saisit l'homme devant un domaine *autre*, ainsi que l'intuition de la totalité que la fonction de pape maximalise, mais qui revêt une portée générale. Selon André Dumas, en effet, le besoin particulier qu'a l'homme « de référer son expérience à des réalités invisibles, que rites et mythes chercheront à rendre visibles partiellement » pose une question qui peut recevoir « quatre types de réponses », à travers lesquelles l'auteur discerne l'universalité du sacré, et qui sont « le caractère sacré de l'univers entier », la préoccupation de la mort et de la décomposition, qui ouvre vers une « réflexion sur la

¹⁵³ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. XX.

disparition de l'individu dans la constatation de la perpétuation de l'espèce », la thématique du temps de l'origine et de la naissance, qui couronne en quelque sorte la précédente, et enfin le rapport au « pouvoir politique quand il se constitue parmi de vastes ensembles humains, n'ayant plus, pour les tenir liés, les strictes règles de la parenté et du sang », pouvoir soucieux dès lors de donner aux souverains une généalogie à l'égal des dieux et qui « auréole d'inafaillibilité latente ses décisions¹⁵⁴ ». Ces termes s'appliquent particulièrement bien à la papauté historique comme à celle constituée par la fiction dans le roman de Philippe Le Guillou. Mais la relation nouée avec le cosmos, avec son caractère sacré, rencontre aussi dans le roman des images de mort, d'enfouissement, ainsi que de naissance, et s'articule dans la construction du personnage de Miltiade II avec la problématique de la filiation avec ces prédécesseurs qui engage une réflexion universelle sur le rapport de l'homme aux questions de son origine et de son intériorité.

3. La mise en relation avec l'envers du visible

3.1. Le monde banal, siège d'une surréalité à déchiffrer

La fonction d'union du symbole au sens large, sa capacité à renvoyer vers une autre réalité, invisible et absente, permet de mettre en perspective les plongées vers les profondeurs du passé conduites à partir du présent, à partir de points de contacts qui apparaissent par ricochet comme symboliques. Ainsi le roman symbolique dans son ensemble peut-il faire signe vers un autre versant du réel et de la vie. A un premier niveau, en effet, des éléments sont présents sur le plan de la fiction qui suggèrent, pour les personnages, une réalité cachée. Et à un second niveau, la récurrence de ces éléments, qui apparaissent comme des symboles sur le plan de la fiction, devient une caractéristique de ces univers romanesques qui composent une vision du monde selon laquelle une doublure invisible nimbe la réalité tangible. Dès lors, une conséquence est posée par ces fictions : on y distingue les personnages qui, comme le peuple français rencontré par Miltiade II, est « incapable de deviner Dieu sous la membrane du monde¹⁵⁵ », et ceux qui peuvent percevoir des intersignes, des correspondances, capables de discerner l'affleurement d'une autre dimension de l'existence, et pour qui le monde peut être appréhendé comme « une forêt de

¹⁵⁴ André Dumas, *op. cit.*, p. 400-401.

¹⁵⁵ *DN*, 154.

symboles ». La particularité de certains des récits de notre corpus, à propos desquels nous avons signalé qu'ils étaient sous-tendus par une structure initiatique, est de mettre en scène des personnages qui passent en quelque sorte d'une catégorie à l'autre, et qui deviennent aptes à percevoir cet envers du monde et à s'y relier. C'est ce qu'on rencontre dans *Éclats de sel* de Sylvie Germain, que l'on peut lire comme un parcours d'éveil du personnage de Ludvik à cette autre dimension du monde, selon des modalités variées.

Cet univers romanesque, déjà fictif bien entendu à un premier degré, ouvre en effet à l'intérieur de son propre déploiement des perspectives qui laissent supposer que ce qui n'a pas eu lieu, ou ce qui n'est plus, fait aussi partie de la réalité. C'est ce qui apparaît par exemple à travers le motif du mariage qui ne peut être célébré, présent comme nous l'avons vu dans *Le livre des nuits*, et qui trouve un écho dans *Éclats de sel* à travers la citation d'un poème ancien de Jiří Kolář :

*Cherche dans ta mémoire
dans l'histoire
cherche dans la littérature
un couple d'amants
morts
sans avoir célébré leurs noces
Fais imprimer en leur nom
des faire-part de mariage
et distribue-les aux passants dans la rue
au jour et à l'heure
fixés
par les faire-part de la cérémonie¹⁵⁶.*

Le scénario suggéré par ce poème permet de voir se substituer une distribution d'invitations, dans la rue, à des noces qui n'ont pas eu lieu, de sorte que l'action accomplie deviendrait symbolique, dans la mesure où elle se ferait le signe, transposé, déplacé, de l'événement non advenu. Or, dans le déroulement du roman, le poème est immédiatement rapproché, par le personnage de Ludvik, de l'imminence de la Toussaint, fête religieuse évoquée dans ces termes :

Et ce fut la Toussaint ; des faire-part de noces à jamais révolues fleurirent à profusion sur les dais de pierre abritant des époux, des épouses, des amants, des amantes morts depuis des décennies ou bien quelques années, des faire-part de chagrin, de regrets, brûlèrent en flammeroles rosées et tremulantes sous les portraits ovales des défunts dont les sourires n'en finissaient pas de pâlir. Puis les pluies de novembre dispersèrent et les fleurs et les flammes, seuls demeurèrent les anges aux ailes moussues, dressés entre les tombes comme des faire-part d'éternité, et les chats vagabonds qui maraudaient dans

¹⁵⁶ *ES*, 41.

les allées¹⁵⁷.

Ainsi la Toussaint, perçue comme un point de contact entre les vivants et les défunts, est évoquée grâce au motif des faire-part qui suggère une analogie entre la circulation qui peut s'établir entre eux, et l'étrange célébration du mariage qui n'a pas eu lieu, suggérée par Kolář. Les anges, dans leur fonction de « messagers », et les chats, à qui l'on attribue la capacité de percevoir des choses ou des êtres invisibles, sont évoqués en tant qu'ils assurent une sorte de permanence dans ce lien, au-delà de la seule Toussaint. Les animaux, en effet, peuvent être associés à la perception de l'envers invisible du monde ; c'est ce qu'on retrouve à la fin du roman lorsque le *Puits de l'exil* de Rabbi Loew est cité : il y est écrit que « si les chiens hurlent, c'est que l'Ange de la mort est entré dans la ville ; s'ils rient, c'est que le Prophète Élie est entré dans la ville¹⁵⁸ ». Cette phrase est glosée par l'affirmation selon laquelle « il serait donné à ces animaux, du fait même qu'ils figurent parmi les plus simples et les moindres des créatures, de pressentir des signes surnaturels et des présences spirituelles que les humains, imbus de leur supériorité, ne perçoivent que rarement¹⁵⁹ ». Le chien est ainsi présenté comme « l'humble animal doué de flair sans rien comprendre pourtant au miracle qui survient¹⁶⁰ ».

Par conséquent, ce qui apparaît ici, c'est l'idée d'un autre versant de la réalité dont la perception ne va pas de soi, mais où l'on retrouve ce qui n'a pas eu lieu et ce qui a disparu, un envers qui peut être approché par le truchement d'une réalité de premier plan qui en est d'une certaine façon le signe. Or, cela rejoint la façon dont est appréhendé l'art de Jiří Kolář, collagiste, poète et peintre tchèque, dont Ludvik visite une exposition, et sur lequel par la suite il continue à écrire et à réfléchir. Or, Ludvik évoque notamment « les labyrinthes déroulés par Kolář au versant du visible¹⁶¹ », et écrit quelques lignes sur « son art de pulvériser les évidences du visible, de creuser des trouées d'insolite dans les tableaux les plus célèbres et les plus familiers, de redonner à voir de façon singulière ce qu'on croyait connaître, de donner à revoir ce qui sommeillait au fond de nos pupilles¹⁶² ». De

¹⁵⁷ *ES*, 42.

¹⁵⁸ *ES*, 171. Le prophète Élie fait bien entendu écho à l'image si prégnante pour Sylvie Germain de la perception d'une « voix de fin silence » comme exemple de théophanie.

¹⁵⁹ *ES*, 171.

¹⁶⁰ *ES*, 173.

¹⁶¹ *ES*, 46.

¹⁶² *ES*, 45-46. Comme pour réaliser sur le plan de la fiction cet affleurement de ce qui est déjà présent en soi, Ludvik lit le poème de Kolář que nous avons évoqué « qu'il ignorait avoir en mémoire ». Cette lecture du poème « en surimpression du baratin publicitaire » (*ES*, 41) laisse donc dans le texte une sorte d'hésitation, qui autorise le lecteur à supposer que le personnage retrouve ces lignes en filigrane comme

nouveau, les différents plans du récit s'entrechoquent, puisqu'au moment où Ludvik se livre à ces réflexions, il reçoit un appel téléphonique d'Eva pour évoquer son ancien maître, Joachym Brum, qui approche de la mort, Eva lui révélant notamment que Brum « regarde tout en transparence », « comme s'il cherchait à saisir quelque chose, ou à suivre les lignes d'un texte à demi effacé¹⁶³ ». Saisir l'absence, ce qui est invisible, ce qui n'a pas été, ou ce qui n'est plus, voilà donc l'action qui se dessine à travers cette confluence de motifs qui entrent en résonance dans l'ensemble du roman, que l'on peut lire comme un parcours au long duquel le réel devient, aux yeux du personnage, le lieu d'incursions répétées d'une autre dimension des choses :

La lente infiltration de l'insolite dans le tissu du quotidien au fil des semaines, des mois, venait de se transformer en flux d'étrangeté qui submergeait, l'air de rien, l'ensemble du réel. [...] Il ne tentait pas de dépister la source de ce flux d'irréalité qui se mêlait au cours pourtant si banal de sa vie ; d'ailleurs il n'aurait su dire s'il s'agissait d'une crue d'irréalité, ou bien de surréalité, ou encore de para-réalité ou même d'infra-réalité¹⁶⁴.

Ce roman se présente donc comme une initiation grâce à laquelle le personnage acquiert la capacité à percevoir cette doublure du réel, fût-elle difficile à nommer. Mais par rapport à des irruptions du surnaturel que nous avons déjà étudiées et qui tendaient à renvoyer vers le domaine du merveilleux ou de la mythologie, on peut aussi interpréter la forme prise par cette irréalité dans le roman comme une affirmation selon laquelle l'univers le plus banal peut être le théâtre des manifestations de cet envers du monde, affleurant de manières variées. En somme, ces trouées d'insolite postulent l'existence d'une sphère invisible qui nimbe le monde réel le plus immédiat, et même le plus désenchanté en apparence. La vision du monde qui en ressort est celle d'un réel qui se fait chambre d'écho, où le banal entre en résonance avec une surréalité qui, loin de se cantonner à des événements exceptionnels favorisant le glissement vers l'univers mythologique, peut émerger dans tous les « ici » et tous les « maintenant ».

Dès lors, le monde tel qu'il est figuré dans ce roman suggère que chacun peut faire l'expérience de cet entrelacement du visible et de l'invisible. Nous avons vu que sur le plan de la construction littéraire, des éléments disposés comme des signes qui se répondent contribuaient à composer des intrigues concordantes, qui tendaient à donner du sens au récit, de telle sorte que les romans, tout en se référant à des modèles extérieurs réactivés,

projetées à partir de sa seule mémoire.

¹⁶³ *ES*, 46.

¹⁶⁴ *ES*, 130.

vivent aussi de leurs propres échos qui leur confèrent une forme d'autonomie. Ce que nous voulons souligner ici, c'est que les points de contact entre une réalité de premier plan et une autre, qu'il faut apprendre à percevoir, mais qui peut intervenir dans la première, non seulement mettent en œuvre ces résonances, mais induisent, sur un plan philosophique, une vision du monde quotidien qui est elle aussi « symbolique » : elle invite en effet à percevoir au-delà du visible une sphère fondamentalement *autre* dans laquelle, comme dans la « forêt de symboles » évoquée par Baudelaire dans son sonnet « Correspondances », les éléments qui « se répondent » deviennent la forme prise, pour être présente au monde, par une dimension spirituelle – la manifestation, en somme, d'un horizon métaphysique qui vient percer l'écran du monde physique. Or, cette dimension n'est pas réservée à une sphère sacrée, à des moments ou des espaces propices aux épiphanies. Dans cette optique, c'est donc un changement de regard sur le réel qui est implicitement requis : la qualité de symbole n'y est pas réservée à des êtres ou des événements exceptionnels, ni à des objets codifiés, mais s'étend jusqu'à des éléments banals qui peuvent faire converger en eux ou renvoyer (à l'infini) des échos. C'est donc dans l'exacte mesure où il est une invitation à percevoir au sein de la réalité ordinaire la visitation d'une dimension transcendante, qui prend notamment la forme de l'étrangeté, et donc parce qu'il doit donner lieu à interprétation, que le monde représenté dans ce roman peut recevoir le qualificatif de symbolique. Puisqu'il s'agit de percevoir des correspondances, et donc de devenir en quelque sorte voyant, pour s'ouvrir à un « flux » de « surréalité », nous retrouvons de fait des points communs entre les univers romanesques représentés et le paysage intellectuel du symbolisme poétique, ainsi que du surréalisme.

C'est pourquoi le motif du déchiffrement contribue à structurer un roman comme *Éclats de sel*, car c'est grâce à cette opération que s'effectue le passage d'une réalité de premier plan à la nébuleuse de signification dont elle est porteuse, de même que le symbole est une réalité physique qui a la capacité de renvoyer vers une sphère de sens en assurant le lien entre le concret et l'abstrait, ou entre la présence et l'absence. Des implications philosophiques voire spirituelles sont dès lors engagées, nous le verrons, concernant le temps et la façon dont on peut s'élever au-dessus de lui, ou les relations occultes qui peuvent se tisser par conséquent entre les êtres. C'est ce qui apparaît notamment dans le roman grâce au motif d'une carte de vœux, envoyée à Ludvik, qui se présente d'abord comme illisible :

Parmi ces cartes il en trouva une dont il ne comprit ni l'image ni le message griffonné au revers. A vrai dire l'image était inexistante, ou presque ; un barbouillage d'un blanc crémeux [...]. Le texte était aussi brumeux ; quelques lignes à l'encre sépia tracée d'une écriture informe, hachurée, que Ludvik ne parvint pas à déchiffrer [...]. Quant à la signature, elle était tout à fait illisible, – une sorte de ligne sismale¹⁶⁵.

Cette carte apparaît comme le support d'une signification virtuelle qui demande à être actualisée par le regard porté sur elle, et c'est pourquoi on voit la perception de cet objet évoluer au fil du roman. Ainsi, il est précisé que « la carte blême » prenait non seulement « la vertu de l'apaiser » lorsque Ludvik avait les yeux fatigués par sa traduction de Rabbi Loew, mais de surcroît pouvait devenir le lieu d'une sorte d'apparition : « Il lui semblait parfois voir affleurer un vague motif dans cette image peinte ton sur ton, – des esquisses de silhouettes discrètement ivoirées se suivant à la queue leu leu dans une brume laiteuse¹⁶⁶ ». Or, il est précisé que cet affleurement « faisait contrepoids à cette vision lancinante des Rois mages en gris et noir qui lui revenait plus ou moins régulièrement depuis un mois environ, et qui s'associait toujours dans son esprit à la lente, très lente agonie de Brum¹⁶⁷ [...] ». Au préalable, en effet, et suite à une des rencontres insolites qui jalonnent le parcours de Ludvik, en l'occurrence celle d'un consommateur buvant un verre d'eau-de-vie à la santé de chacun des trois Rois mages avant d'aborder Ludvik et de lui parler une nouvelle fois du sel, grand absent selon lui des dons faits à l'enfant Jésus par les mages, le personnage s'est trouvé conduit par cet épisode à réfléchir à la légende des Rois mages, et a vu leur image se mettre en mouvement dans l'intériorité de son esprit.

L'idée n'était jusqu'alors jamais venue à Ludvik de décaper ce cliché suranné, ni surtout de s'y intéresser. Et voilà que pour la première fois cette image s'imposait à lui sous un nouvel éclairage ; le cliché s'ébroua, tel un animal empaillé qui soudain reprendrait vie et rejetterait et la dorure et la poussière qui l'encrassaient, et les trois Mages se mirent en mouvement dans l'imagination de Ludvik. Un mouvement au ralenti ; Ludvik les vit marcher à pas lents, pieds nus et têtes nues [...], leurs mains maigres repliées autour de bols en terre. [...] Les trois silhouettes cheminèrent ainsi un moment à contre-nuit¹⁶⁸.

¹⁶⁵ *ES*, 52.

¹⁶⁶ *ES*, 65.

¹⁶⁷ *ES*, 65.

¹⁶⁸ *ES*, 60. Cette vision intérieure revient régulièrement visiter Ludvik, associée significativement, lors d'un séjour à la montagne, à l'errance et à une perception particulièrement acérée de ce qui l'entoure : « Sa distraction se doublait d'une étrange attention ; il se sentait requis par un devoir de veille mais sans pouvoir saisir l'objet de son attente ». Et, tandis qu'il arpente pendant la journée « les chemins blancs, sans but précis », « des chemins de rien, de nulle part », un « labyrinthe à ciel ouvert », la vision des Rois mages alors peut affleurer : « Il frottait son regard à la neige, son ouïe à l'aridité du silence, et ses pensées au vide. Parfois, le temps d'un battement de cils, il entrapercevait le cortège des Rois mages flotter à l'horizon, en un léger éblouissement » (*ES*, 90). En revanche, dans une rencontre de plusieurs plans, cette vision est emportée par le vent mugissant avec force au cours d'une nuit de ce séjour à la montagne. Ce vent, empêchant tout rêve de « se former » et toute image de « se poser », dispersant tout, assure ainsi la

La carte illisible, devenue source d'apaisement, apparaît dès lors comme un écho de cet événement, situé dans l'intériorité du personnage, qu'est la mise en mouvement de ce cliché : « Des rois gris sur fond de nuit, des rois ivoires sur fond d'aube livide, tous cheminant à fleur d'invisible et d'immobilité, et tous ayant allure de rois mendiants. Une même image et son contretypé, mais sans pouvoir déterminer laquelle avait priorité sur l'autre¹⁶⁹ ». La carte et la vision intérieure sont donc présentées, dans un jeu subtil de réfraction, comme le négatif l'une de l'autre, mais unies par leur caractère mouvant, vivant. La carte matérielle se présente ainsi comme une sorte de projection, même inversée, des visions intérieures du personnage. Naturellement, ce qui les relie est le fait qu'elles tissent toutes deux un lien avec un motif légendaire d'origine biblique, tout en évoquant mystérieusement l'agonie de Brum. Ainsi s'établit une circulation entre de multiples pôles, et cette circulation qui électrise le récit a pour conséquence de postuler un monde fait d'échos et de mystérieuses réfractations. La correspondance s'établit entre d'une part le déroulement de l'existence quotidienne de Ludvik, les étranges rencontres qu'il peut vivre et les réflexions intérieures qu'elles nourrissent, et d'autre part l'épisode de l'épiphanie articulé à l'avancée vers la mort de son maître :

Il repensa aussi au vieux kiosquier encagé dans sa guérite, enragé dans une mémoire bien plus vaste que lui, bien trop ample et cruelle pour lui [...] Et soudain la vision des Rois mages lui revint à l'esprit : les trois silhouettes en brun et gris marchant courbées à contre-vent dans un désert cendreau, chacun serrant un bol entre ses mains. Et aussitôt l'image se doubla de son négatif ; les trois silhouettes couleur ivoire pareillement voûtées et peinant à contre-courant d'un grand vent laiteux. Les deux visions s'enchaînaient mais ne se surimposaient pas, inversant non seulement leurs tons mais aussi le sens de leur marche. Et de nouveau cette image lente et lancinante, par un jeu d'association qu'il ne s'expliquait pas, lui évoqua Brum¹⁷⁰.

Ce « jeu d'association » se retrouve aussi dans cette interrogation : « Et si c'était vers Brum que ces cendreaux Rois mages cheminaient de la sorte, se dit un jour Ludvik¹⁷¹ ». Le dépassement de l'individu, la concordance de temps éloignés, voire la convergence de deux mouvements opposés dans le déroulement du temps, ainsi que la confluence de personnages de légende avec ce que le pacte fictionnel présente, avec Brum, comme un

circulation entre l'intériorité et le monde extérieur, soulignant une affinité entre les météores et les Rois mages même si c'est pour les emporter. La disparition même participe de l'établissement d'une relation entre l'intériorité du personnage, le monde extérieur, les Rois mages et Brum : « Il avait bien eu quelques pensées pour Brum les premiers jours de son séjour à la montagne, mais elles s'étaient chaque fois mêlées, puis diluées, par un lent fondu enchaîné, dans sa vision mi-grise mi-blême des Rois mages, laquelle à son tour s'était dissoute dans la neige » (*ES*, 100).

¹⁶⁹ *ES*, 65.

¹⁷⁰ *ES*, 86.

¹⁷¹ *ES*, 61-62

personnage d'une autre nature, sont donc les corollaires de ce déchiffrement auquel Ludvik est sans relâche appelé.

La relation qui se noue entre ces divers éléments n'est pas celle qui unit un signifié à son signifiant, d'une façon qui pourrait être univoque, mais il s'agit là de créer des résonances qui ne peuvent se réduire à un système d'équivalences. L'effet engendré est celui d'une trouée qui permet au temps vécu par le personnage de s'ouvrir vers le temps biblique, à la fois rattaché à un passé très lointain si l'on adopte une perspective historique, et nimbé par ailleurs du halo de la religion et de la légende. Par conséquent, la mise en mouvement qui se produit dans l'esprit du personnage de Ludvik, à partir des éléments déclencheurs qui émaillent son quotidien et sont sujets à interprétation, le conduit à établir des correspondances mystérieuses entre son présent et des épisodes bibliques, qui enrichissent en quelque sorte les deux extrémités de cette chaîne : tandis que la marche des Rois mages, renvoyant à la quête et à l'errance, s'en trouve réactualisée, les événements présents se trouvent pour leur part rattachés à beaucoup plus ancien et plus vaste qu'eux-mêmes. C'est aussi ce qui apparaît lorsque, le jour de Noël, Ludvik pense une fois encore à Brum en ces termes : « en quel songe dérivait-il tandis qu'il gisait sur son lit d'hôpital sous l'œil intrigué des médecins ? Était-ce vers l'enfance qu'il s'en retournait ? Mais alors, quelle détresse, quel dénuement d'enfance à l'abandon il lui fallait endurer ! Nativité à rebours, et délocalisée, car non plus à Bethléem, mais à Gethsémani¹⁷² ». Si nous ne pouvons affirmer que le calendrier liturgique rythme véritablement le déroulement du récit, il apparaît que la mention déjà soulignée de la Toussaint, puis celle de Noël ou de l'épiphanie, ainsi que l'allusion, par l'évocation de Gethsémani, au Jeudi saint et donc à l'approche de Pâques, sont autant de jalons qui assurent en quelque sorte la circulation entre le présent du récit, et le temps à la fois historique (renvoyant à un passé très lointain mais situable) et légendaire des événements bibliques revisités¹⁷³.

Ainsi se construit un monde symbolique où toute chose peut se faire l'écho d'une autre ; dans cet univers, les visions intérieures qui hantent le personnage, les éléments tangibles qui lui sont envoyés, aussi banals qu'une carte de vœux au Nouvel an, et un motif

¹⁷² *ES*, 53.

¹⁷³ À la fin du roman, Ludvik se retrouve auprès de la statue du « Maharal » et de « la jeune naufragée éperdument accrochée à son flanc ». Or, « le vieux sage et la belle ondine » lui semblent émerger « d'une profonde nuit aqueuse, – non celle qui précéda l'aube du monde, ni celle de sa fin, mais celle, peut-être, qui enfanta ce matin renouvelé du monde que fut la décrue du Déluge » (*ES*, 171-172). De nouveau la référence biblique apparaît donc, au détour d'une réflexion lancée par le contact avec un élément qui fait partie de l'univers ordinaire du personnage.

biblique, convergent et se répondent. Le lendemain d'un entretien pour le moins déconcertant avec un kiosquier, Ludvik retourne à son kiosque pour y retrouver l'édicule « dans un état de délabrement avancé », comme si « des mois » s'étaient « écoulés en l'espace d'une nuit », dans une sorte de compression du temps qui évoque le registre fantastique. Or, de nouveau le motif du déchiffrement s'y retrouve, associé à la Bible. Tandis que le kiosque est « placardé de vieilles affiches déchirées et d'annonces devenues illisibles », le personnage y distingue une inscription : « Quelques mots étaient tracés à la craie sur le rideau du guichet à présent rongé de rouille et fort cabossé. Ludvik eut du mal à déchiffrer ces mots. "Or la femme de Lot regarda en arrière, et elle devint une colonne de sel"¹⁷⁴ ». Symboliquement, c'est de nouveau l'attention portée à ce qui se trouve sous ses yeux, dans son quotidien, qui peut renvoyer le personnage vers l'univers de la Bible, vers lequel le personnage est orienté à condition que ses yeux se dessillent.

Ces correspondances s'approfondissent encore avec une nouvelle étape dans le déchiffrement : lorsque Ludvik pose sur la carte aux coins cornés, pour la « réaplatir », une grosse boule de verre qui lui sert de presse-papiers, celle-ci prend une fonction de « loupe un peu folle, déformante », ce qui permet de décrypter son message :

Ludvik se pencha sur cette loupe et s'amusa à regarder les lettres ondoyer et se distordre au moindre mouvement de sa tête [...]. Quelques mots se formaient un instant avant de se courber, s'étaler, se disloquer ; il capta deux mots, – « risque et chance ». Alors il fit glisser très lentement la boule de verre le long des lignes, afin de lire le gribouillis qu'il avait jusqu'alors négligé de déchiffrer. La carte de vœux délivra enfin son confus message entre les bulles d'air incluses dans la loupe. « Ils sont en marche depuis si longtemps. A trop tarder on risque de les perdre de vue. Or leur errance est notre chance. Il est temps de se mettre en chemin. Tous mes vœux de bonne route. Adieu – Votre Joachym Brum.¹⁷⁵ »

Par ce changement d'optique, Ludvik accède au sens de la carte qui permet de comprendre l'association étrange qu'il faisait entre elle, le motif des Rois mages qui le hantait et de leur errance, et l'agonie de Brum. Or, après la mort de son maître, Ludvik récupère un livre qu'il avait lui-même offert à Brum alors qu'il était étudiant, une anthologie de poésie française, dans laquelle un collage, réalisé par ses soins, comme un écho à ceux de Kolář, fait office de marque page. Ludvik y retrouve des mots d'adieu qu'il avait écrits à Brum alors qu'il avait décidé d'émigrer vers l'ouest, des lignes qu'il avait complètement oubliées, et auxquelles Brum faisait en réalité référence, des années plus

¹⁷⁴ *ES*, 74.

¹⁷⁵ *ES*, 112.

tard, dans la carte de vœux longtemps illisible¹⁷⁶. En somme, une suite de déchiffrements permet à Ludvik de tisser des liens d'abord insoupçonnés entre des cartes qui se font écho et qui, par ricochet lui restituent une part de sa mémoire, puisqu'il chemine à rebours vers des lignes anciennes écrites de sa main. Tous ces signes qui convergent à la fin du roman indiquent donc une sorte d'arrière-plan dans lequel une cohérence, qui demeure toutefois mystérieuse, unit ce qui est épars en surface. Elle fait s'entrechoquer des plans et des époques divers et érigent de la sorte la réalité vécue en chambre d'échos où les relations nouées, les lectures, et les images obsédantes se répondent. La convergence de signes n'est donc pas seulement un mode de construction poétique qui contribue grandement à structurer le récit : elle peut être interprétée comme la postulation vers un monde où des liens mystérieux confèrent une aura spirituelle aux événements sans que ces événements puissent être abordés par une opération intellectuelle qui s'apparenterait à une traduction allégorique.

Comme avec le sanctuaire ou la liturgie, mais à partir d'un socle marqué par la banalité, une réalité présente peut donc se révéler être un point de contact vers un ailleurs, renvoyant d'une toute autre manière au temps biblique : « Les symboles vont nous permettre d'appréhender l'éternité dans le temps ; ils nous la révèlent dans la durée. L'instant dans lequel nous saisissons le signe qu'ils représentent, nous voici éclairés dans un sens nouveau et chaque rapport vrai avec un symbole provoque un renouvellement de l'être, non pas sur un plan matériel mais dans un ordre spirituel¹⁷⁷ ». Ainsi, en dernier ressort, le réel et l'existence immédiats peuvent être vivifiés par cette opération de déchiffrement.

¹⁷⁶ *ES*, 148-149.

¹⁷⁷ Marie-Madeleine Davy, « Les symboles et l'Histoire », in *Le Symbole, Recherches et débats*, *op. cit.*, p. 31.

3.2 Les liens occultes entre les êtres

Ces correspondances permettent ainsi à Ludvik d'être reconduit vers soi-même, sa mémoire, à travers ce qu'il a écrit dans le passé, et finalement son propre cœur ; elles ont aussi pour conséquence de permettre que se tissent des relations occultes entre les époques, et aussi entre les êtres. Outre les renvois vers la Bible que nous avons évoqués, la figure de Rabbi Loew traverse l'ensemble du roman *Éclats de sel* et permet de suggérer des liens plus ou moins étranges entre son époque, le seizième siècle principalement, et celle à laquelle se déroule le récit. Le travail de Ludvik, lancé dans une traduction de Rabbi Loew qui « s'inscrivait en creux dans son texte¹⁷⁸ », l'amène de fait à « explorer un siècle dans lequel il décelait bien des correspondances avec le sien¹⁷⁹ ». Ces correspondances semblent en partie établies par le travail de Ludvik lui-même :

Son carnet grouillait de notes, de dates, de noms et de notions, de termes hébreux, grecs et latins, de citations ; la toile d'araignée avait proliféré, ses fils se ramifiaient, se nouaient, bifurquaient, émettaient des rhizomes. Ludvik avait en fait fouillé et relevé bien plus qu'il n'était nécessaire, mais il s'était laissé prendre au jeu, – un jeu de piste et d'enquête qui l'avait conduit dans les coulisses du XVI^e siècle, dans les cabinets de merveilles de l'art et des curiosités de la nature dont raffolaient les princes et les rois de l'époque, dans les labyrinthes des tableaux d'anamorphoses, ces rébus visuels dévoilant l'envers du décor du monde et de l'histoire [...]¹⁸⁰.

Un glissement s'opère de la toile d'araignée des recherches de Ludvik aux labyrinthes conduisant vers la face cachée de l'Histoire, mais cette « correspondance » significative entre les époques est non pas créée mais plutôt mise au jour par ce travail. La relation entre les deux siècles est en effet profonde :

Les hommes de l'époque s'étaient heurtés à des doutes, des stupeurs et des effrois de pensée auxquels s'achoppaient, plus tragiquement encore, ses contemporains. Ceux-ci pouvaient en effet reprendre, amplifiée, la déploration du poète John Donne face à l'effondrement de l'ancien ordre cosmique, « Tout est en éclats, toute cohérence disparue. / Plus de rapports justes, rien ne s'accorde plus ». Depuis longtemps déjà, le sens, éventuellement inscrit dans le monde, ne se laissait plus débusquer que par voies obliques, mise en suspens et même renversement de la pensée¹⁸¹.

Par une logique qui peut sembler paradoxale, les bouleversements d'un siècle trouvent leur écho dans un autre, en relation avec le motif des « éclats » qui se trouve présent dans le titre et qui conduit vers une appréhension du monde comme morcelé ; mais c'est justement cet éclatement lui-même qui noue une relation entre les époques, et qui donc apporte un

¹⁷⁸ *ES*, 53.

¹⁷⁹ *ES*, 64.

¹⁸⁰ *ES*, 63.

¹⁸¹ *ES*, 64.

remède au moins partiel à ce morcellement qui est évoqué. Le sens et le cosmos sont remis en cause à des époques différentes et dans un même mouvement les correspondances évoquées tendent à réinstaurer du sens et actualisent cette mise en lien qui pousse à croire, sinon à un cosmos pleinement cohérent, au moins à une histoire où les faits n'apparaissent pas tout à fait comme séparés des autres puisque, fût-ce par le doute, les hommes d'un temps peuvent se révéler unis à d'autres hommes qui les ont précédés dans cette même expérience. Ainsi les époques s'accordent-elles même par la voie d'une forme de disharmonie partagée.

Ce jeu d'échos d'un siècle à l'autre inscrit donc dans la trame romanesque l'histoire sur le mode d'une relation transhistorique. On peut ici esquisser un rapprochement avec le rapport au temps qui se construit dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, à partir de *Mémoires d'Hadrien* : là aussi, les correspondances entre l'époque où la narration est située et d'autres périodes plus récentes donnent dans un même mouvement du relief au présent et aux époques considérées, par un effet de mise en perspective. Un siècle peut devenir le symbole de l'autre, et le roman s'inscrit dès lors dans un rapport étiré au temps. La dynamique du roman symbolique permet ainsi le passage, dans le temps, à une représentation transséculaire tandis que dans l'espace le microcosme s'étend jusqu'aux dimensions d'un macrocosme. Ce phénomène de grandissement nous semble caractéristique de notre corpus : les représentations données de l'espace et du temps les établissent dans leur capacité de réfraction, ce qui a pour effet de dynamiser le rapport à l'histoire en l'insérant dans un échange et en lui donnant ainsi un caractère spéculatif¹⁸².

C'est ainsi que Rabbi Loew est présenté par l'éditeur de Ludvik, en attente de sa traduction, comme faisant partie « de ces gens qui ont le don de nous donner des nouvelles de nous-mêmes et du monde par-delà les siècles¹⁸³ ». Or, cette capacité à mettre en résonance le XVIe et le XXe siècles que posséderait Rabbi Loew fait elle aussi partie des éléments qui structurent le roman. En atteste le fait que l'avancée vers la mort de Brum soit aimantée vers ce que sa nièce Eva appelle « sa date », jusqu'à laquelle « il tiendra » selon elle, et qui est « une date à rebours, loin, loin dans l'histoire¹⁸⁴ ». Cette date secrète est comparée à « un point lointain, quelque part dans l'invisible¹⁸⁵ » que le regard de Brum

¹⁸² Ce rapport à l'Histoire transséculaire peut aussi engager un autre rapport de l'écrivain à son personnage ; ainsi peut-on lire dans le *Journal d'Antigone* que Bauchau compare ce qu'il éprouve vis-à-vis d'Antigone avec le rapport de Marguerite Yourcenar à Hadrien (*op. cit.*, p. 161, p. 274-275).

¹⁸³ *ES*, 66.

¹⁸⁴ *ES*, 51.

¹⁸⁵ *ES*, 62.

mourant semble poursuivre. Or, la survenue de la mort de Brum éclaire une partie du mystère pour Ludvik : ce décès, survenu le dimanche 23 février, fait en effet écho à un événement important de la vie de Rabbi Loew, autrement nommé le Maharal de Prague :

Ainsi Brum était mort l'avant-veille, tandis que Ludvik conversait avec Vladimira. Et soudain une brève lumière se fit dans son esprit, – ce fameux dimanche 10 Adar 5352 au cours duquel avait eu lieu l'entrevue entre l'empereur Rodolphe et le Maharal de Prague, selon l'un des chroniqueurs de l'époque, correspondait dans le calendrier chrétien au dimanche 23 février 1592, soit quatre siècles exactement avant ce récent dimanche 23 février 1992. Il avait fallu le choc de l'annonce du décès de Brum pour que Ludvik établisse enfin l'équivalence¹⁸⁶.

Cet écho entre les deux siècles, plus précisément entre la vie de Rabbi Loew et celle de Joachym Brum, perceptible par Ludvik, à force de suppositions¹⁸⁷, en tant qu'ancien élève du second et traducteur du premier, lui est ensuite confirmé par Eva, après les obsèques de Brum, qui lui raconte comment elle a compris elle-même ce lien établi par Brum entre ces deux événements, la rencontre passée et sa mort à venir :

[...] [I]l a désigné un jour un certain livre sur les rayonnages [...] ; il l'a feuilleté jusqu'à trouver la page qu'il recherchait. Celle, précisément, qui relate l'entrevue entre l'empereur Rodolphe et Rabbi Loew, dont nous avons parlé. Il a posé un doigt sur ce passage et a proféré quelques mots de sa voix cassée, presque inaudible. « Je saurai, je saurai ce qu'ils se sont dit ce jour-là. Je comparâtrai à cette date. » Puis il a refermé le livre. Et j'ai compris alors qu'il venait de fixer le jour de sa mort¹⁸⁸.

Mais la coïncidence n'apparaît pas comme une convergence limpide qui délivrerait aussitôt une signification dont on pourrait se saisir :

[...] [Ludvik] repensa à ce jeu de miroir temporel qui lui parut bientôt dénué de sens. En effet, en quoi cet événement pouvait-il préoccuper Brum, pourquoi aurait-il élu cette date, qui plus est incertaine [...], pour mourir ? Et quand bien même il en aurait été ainsi, suffisait-il de rendre son dernier soupir à une date anniversaire d'importance pour obtenir droit de visite dans ce passé précisément ciblé, et révélation à rebours d'un secret demeuré scellé depuis des siècles ? Ludvik jugea cette hypothèse absurde [...]¹⁸⁹.

Le phénomène de réfraction entre les dates ne mène pas de fait vers une interprétation dont la signification serait isolable ; au contraire la tentation pour Ludvik de lui refuser un sens

¹⁸⁶ *ES*, 100-101.

¹⁸⁷ C'est par les « allusions pourtant fort confuses » d'Eva, puis « parce qu'un enchevêtrement de hasards, d'intuitions, l'avait peu à peu conduit à cette supposition » (*ES*, 136) que Ludvik a fini par deviner que la date envisagée par Brum s'est révélée exacte, ce que confirme finalement Eva : « "Oui, il est mort au jour prévu", consentit-elle enfin à dire » (*ES*, 135). Mais le mystère reste épais notamment parce que Brum mentionnait explicitement cette date dans un carnet que Ludvik, après qu'Eva le lui a remis, a perdu... Ce carnet égaré dans lequel se trouverait peut-être la clef d'une énigme, laisse celle-ci significativement irrésolue.

¹⁸⁸ *ES*, 139-140.

¹⁸⁹ *ES*, 101.

quelconque apparaît d'emblée, et cela bien que Brum soit effectivement mort à la date prévue, au prix d'une résistance jusqu'à ce jour provoquant par ailleurs « l'étonnement des médecins¹⁹⁰ ». *A minima*, la mort en ce jour précis apparaît aux yeux de Ludvik comme ayant une valeur de commémoration¹⁹¹, mais le sens que pourrait prendre ce lien établi avec l'événement d'alors se dérobe en même temps qu'il est postulé, comme l'indiquent ces propos d'Eva : « Cela semble absurde, je le reconnais, et cependant vous avez trouvé de quelle date il s'agissait. Vous aussi, vous saviez. C'est donc que tout cela doit malgré tout avoir un sens¹⁹² ». Si cette concordance des temps n'est pas un élément qui conduirait vers une signification univoque, à laquelle on accéderait par une opération qui tiendrait de la traduction allégorique, elle inscrit en revanche dans le texte la possibilité d'une résonance qui puisse unir des périodes séparées dans l'histoire. Elle a aussi la capacité de pratiquer une ouverture sur une dimension spirituelle : cette rencontre entre l'empereur Rodolphe et Rabbi Loew est en effet perçue comme « nimbée de mystère et parée d'une dimension messianique », elle est aussi « porteuse d'un immense espoir », celui « d'une réconciliation entre le monde chrétien et le peuple éclaté d'Israël » :

Mais le sceau du secret était resté posé sur la teneur de ce dialogue, et l'Histoire n'avait pas tardé à réduire en cendres et en larmes de sang le bel espoir un instant levé grâce à deux hommes osant se parler face à face, à cœur ouvert sur l'infini et la troublante rumeur du monde montée du fond des âges et sans cesse oscillant entre le chant, le cri et le silence¹⁹³.

Marquée par ce « sceau du secret », l'entrevue permet donc de faire entendre, comme une basse continue, la « rumeur du monde » venant de beaucoup plus loin encore que l'événement lui-même. Ainsi, sans que la coïncidence entre la mort de Brum et l'entretien de l'empereur et du Maharal de Prague puisse apparaître comme le support d'une signification stable, ce phénomène d'échos qu'elle inscrit dans le texte évoque en revanche les correspondances sourdes qui peuvent s'établir entre une vie présente et la grande histoire, entre le monde tangible et le monde spirituel, elle suggère de surcroît un dépassement des catégories temporelles et une sortie de la succession linéaire qui régit le déroulement des jours ordinaires. Un certain brouillage vient remettre en cause le statut du passé et celui du présent dans le rapport au temps, débordant le cadre du siècle comme élément stable pour le soumettre à une approche spéculative. Il n'est pas jusqu'aux cruautés

¹⁹⁰ *ES*, 62.

¹⁹¹ *ES*, 135.

¹⁹² *ES*, 136.

¹⁹³ *ES*, 85.

de l'Histoire qui ne paraissent pouvoir être dépassées par ce qui relève de l'espoir, sans que soient pour autant niés les faits qui n'ont pas permis d'actualiser pleinement ce dernier. La convergence entre la mort de Brum et la commémoration de cette entrevue participe donc plus globalement d'une logique selon laquelle les événements qui se produisent, à un premier plan de la fiction, sont porteurs de quelque chose qui les dépasse, même si cela reste flou ou ne peut en tout cas être totalement arraisonné. Précisément, le fait même que cette coïncidence se soit produite fait l'objet d'une réflexion qui a une résonance méta-discursive, portant sur les insuffisances de la raison, dans ces propos qu'Eva tient à Ludvik :

De toute façon ni vous ni moi ne pouvons donner une explication rationnelle à cela ; la raison dans toute cette affaire n'a d'ailleurs guère sa place. La raison ! notre siècle l'a tant humiliée, il a tant meurtri notre conscience ! Joachym n'a jamais pu en prendre son parti [...]. Mais il n'a jamais désarmé dans sa quête d'un sens, il n'a cessé de tâtonner, autant qu'il le pouvait, dans le brouillard souillé de sang, de sueur et de larmes de sang dont s'est couvert notre temps. Dans son errance il a trouvé cet halo de clarté, la trace laissée par deux hommes ayant tenu conciliabule en marge de la fureur de leur propre époque, et donc au cœur du chaos de leur temps. De ce petit halo aussi lointain que légendaire il a fait son fanal à l'approche de la mort. Après tout, la lumière des étoiles ne voyage-t-elle pas pendant des milliers et des milliers d'années avant de parvenir dans notre champ céleste ? Plus on fait corps avec son temps, plus on habite le présent, et plus on existe aussi en temps décalé, en temps multiple¹⁹⁴.

La seule existence de cette convergence déroutante pour la raison est en quelque sorte un signe des failles de l'histoire du siècle, tandis que l'image de la lumière stellaire s'articule à celle de l'incarnation, à travers l'idée de « faire corps avec son temps », de sorte qu'on retrouve ici aussi, sous une forme singulière, le motif d'une inscription dans le monde qui soit une mise en relation avec une sorte de totalité transcendant le temps. Ainsi est suggérée l'idée que peut exister quelque part un sens, ne devant être appréhendé que par tâtonnement. L'événement historique, parce qu'il trouve son écho et une forme d'accomplissement dans la mort de Brum, apparaît donc comme symbolique parce qu'il a pour fonction d'unir, et qu'il prend place dans un ensemble qui le dépasse largement et qui est significativement évoqué en retrouvant l'image de la lisibilité du monde :

[E]n fait, je pense que cet événement, si passionnant fût-il par lui-même, ne l'obsédait si démesurément que parce qu'il s'inscrivait dans un contexte bien plus ample, comme une virgule lumineuse dans le récit chaotique et obscur de l'Histoire, comme un tiret, un instant de pause où reprendre souffle, un creux où luisait une promesse de sens, ou un point d'interrogation très aigu... enfin, comme un signe de ponctuation essentiel¹⁹⁵.

¹⁹⁴ *ES*, 136-137.

¹⁹⁵ *ES*, 140-141. Notons enfin que cet événement historique, qui s'inscrit dans ce jeu de réfraction entre le passé et le présent, est lui-même en quelque sorte dédoublé parce que selon les sources il peut avoir eu lieu à deux moments différents, ce qui provoque un « léger décalage » lui-même compliqué par la

Prenant place comme un signe de ponctuation dans un texte, l'événement rapporté vaut donc par son intégration dans un ensemble qui le dépasse. L'assimilation métaphorique de l'Histoire à un récit permet ainsi de suggérer, en filigrane, que chaque événement entretient avec elle la relation qui se noue entre une partie et un tout, et lui permet par conséquent de se faire le signe d'une totalité. Est symbolique, une nouvelle fois, ce qui permet le passage entre le ponctuel et l'ensemble insaisissable dont on pressent l'existence, la présence, sans pouvoir s'en rendre maître et possesseur. L'événement est significativement évoqué une dernière fois, à la toute fin du roman, sous forme d'une question qui ne peut recevoir de réponse, nous y reviendrons : « Était-ce de cette âme de l'homme par l'homme si souvent volée, bafouée, violentée, que le Maharal avait discuté en secret avec l'empereur Rodolphe en ce lointain dimanche de l'an 1492 (*sic*) ? Et Brum, était-il à présent introduit auprès de ces deux hommes, avait-il enfin part à leur conciliabule¹⁹⁶? » Même exprimée par une interrogation, l'idée d'une rencontre d'outre-tombe, au-delà du temps, qui ferait le lien entre les deux grands hommes contemporains et Brum, est donc présente à la conclusion du roman.

La correspondance entre les époques affleure enfin, de nouveau sous forme de question, par l'intermédiaire d'un épisode plus anecdotique : alors que Ludvik voit « débouler un flic au petit trot » tenant dans sa main « une rose rouge toute guindée dans son étui en cellophane à pois blancs » et donnant l'impression « de courir vers un commissariat de police pour y livrer la pièce à conviction d'un crime qu'il aurait à l'instant déniché¹⁹⁷ ». Cette nouvelle rencontre insolite qui voit le « flic » chuter puis se relever en gardant intacte la fleur, suscite en l'esprit de Ludvik cette supposition : « Et si c'était, avec près de quatre siècles de retard, la fameuse fleur dont l'arôme tua le Haut Rabbi Loew, lui que la mort ne parvint à saisir que par ruse, en s'enfouissant dans le cœur d'une rose que lui offrit sa petite-fille en toute grâce et innocence ?¹⁹⁸ » Même sous la forme d'une hypothèse fantaisiste, l'idée est néanmoins suggérée du ressurgissement, à quatre siècles de distance,

nécessité de devoir chercher les correspondances entre les calendriers juif et chrétien. Sur le plan interne à la fiction, la scène vécue par Ludvik au cours de laquelle il dialogue avec Eva, et aborde ouvertement cette question de la signification de la date de mort de Brum, se termine sur un vertige de Ludvik, vivant « la répétition d'une scène déjà jouée, presque identiquement, quelques mois auparavant lors de sa dernière visite » (*ES*, 143). Ainsi le premier écho entre les événements distants de quatre siècles est-il lui-même réfracté par d'autres phénomènes de dédoublement, qui créent encore d'autres résonances entre les éléments du récit.

¹⁹⁶ *ES*, 172.

¹⁹⁷ *ES*, 62.

¹⁹⁸ *ES*, 62.

d'un objet qui assurerait une nouvelle fois le lien entre le quotidien de Ludvik et l'époque de Rabbi Loew, plus précisément encore avec le déroulement même de la vie de ce haut personnage.

À travers ces correspondances entre des époques différentes sont donc suggérées de véritables rencontres entre des êtres. Les effets d'échos qui se font sentir dans le temps conduisent ainsi à suggérer que des liens, souterrains ou invisibles, peuvent être établis entre des êtres par-delà toutes sortes de distances – temporelles ou spatiales... Nous retrouvons là l'étymologie même du symbole, désignant le signe de reconnaissance qui permet de matérialiser la relation en surmontant le cas échéant ces distances que nous évoquions. Ainsi, dans l'univers romanesque de Sylvie Germain, nous pouvons rattacher à une philosophie du symbole tout ce qui contribue à l'affirmation de l'existence de ces liens, couronnement de ces points de contact entre la réalité tangible et l'impalpable auquel elle peut renvoyer. Ce qui s'inscrit le plus nettement dans cette pensée, dans *Éclats de sel*, est la légende hassidique des anges de la rencontre que Katia, compagne de passage dans l'existence de Ludvik, lui raconte :

Il y a une légende hassidique qui raconte que toute personne possède au ciel une lumière qui lui est propre, et ainsi, dès que deux personnes se rencontrent leurs lumières font de même ; de ce contact jaillit une nouvelle lueur, qui se nomme ange. Mais cet ange né du face-à-face de deux vivants est éphémère, sa durée d'existence est de douze mois, aussi disparaît-il si au terme d'un an les deux êtres qui avaient provoqué sa naissance ne se sont plus revus. [...] la légende ajoute aussi que l'ange disparu à la suite de la séparation de ceux qui l'avaient engendré peut renaître si ces deux personnes se retrouvent de nouveau et prononcent une bénédiction en se saluant ; il leur faut invoquer Celui qui ressuscite les morts¹⁹⁹.

Cette légende entraîne Ludvik à se demander « quel ange avait pu jaillir de la fameuse rencontre entre l'empereur Rodolphe et le Maharal de Prague », un ange qu'il imagine « d'une intense clarté », fulgurante, et qu'il se représente « couché au fond du Fossé aux Cerfs, ou bien glissant sur les pierres blondes de la basilique Saint-Georges comme un poudreux rayon de soleil²⁰⁰ ». Ainsi l'idée de l'ange, véhiculée par la légende hassidique, permet-elle de matérialiser ce qui n'est pas tangible, à savoir ce qui se produit lors de la rencontre entre deux personnes. Une telle image incarne ainsi cette réflexion, que l'on retrouve dans ces autres propos du personnage de Katia : « On ne devrait jamais sortir

¹⁹⁹ *ES*, 120-121.

²⁰⁰ *ES*, 122.

indemne d'une rencontre, quelle qu'elle soit, ou du moins en sortir inchangé ; fût-ce d'un atome, on devrait chaque fois se sentir altéré²⁰¹ ». Être personnellement altéré par l'expérience de l'altérité, tel est le contraire de ce que vit le personnage de Ludvik, certes marqué par sa liaison rompue avec Esther, mais dont la capacité d'indifférence est précisément ce qui le caractérise mais qu'il abandonne au fil de son parcours. Aussi finit-il par amender en quelque sorte la fable de l'ange de la rencontre, en relisant sa vie à partir justement de son « grand amour naufragé » pour Esther :

Mais cet ange, si déchu, meurtri fût-il, devait se tenir encore quelque part dans l'espace immatériel du temps, car ce qui a eu lieu ne peut être aboli, rien de ce qui un jour exista ne peut être renié, camouflé en néant. Chaque instant du passé demeure dans la chair du présent, obscur et fécond sédiment, infime casson de lumière indéfiniment refondu et luisant en secret tout au fond de l'oubli. Ludvik sentait en lui bouger et se soulever son passé, se lever une assemblée de transparents plus ou moins ombreux ou lumineux : tous les anges nés des rencontres qu'il avait faites au cours de sa vie. Et parmi eux, si frêle et remarquable, l'ange de sa relation avec Brum²⁰².

Opérant une distinction nette entre ce qui n'est plus, mais qui a été, et le néant véritable, la légende des anges est intériorisée par Ludvik et concentre en elle deux fonctions importantes du symbole, à savoir montrer et unir : d'un même mouvement, elle permet au personnage de se sentir relié à autrui et matérialise cette présence invisible du passé dans le présent qui trouve à se dire par l'emploi du vocabulaire de l'incarnation, suggérant une analogie entre le passé et un principe immatériel venant habiter la chair tangible. Aussi se passage semble-t-il le prolongement et l'approfondissement d'une réflexion faite par Ludvik plus avant dans le récit, alors qu'il constate qu'il n'a jamais autant pensé à Brum que depuis la visite alors récente qu'il lui a rendue « après onze années d'absence et d'oubli relatif », une pensée qui intervient sous la forme « d'une pensée passive, visitée de-ci de-là à l'improviste par un éclat de songe, un trouble ténu, une amorce d'étonnement, tout comme la vision récurrente des Rois mages²⁰³ » :

Peut-être bien que lorsqu'un être qui nous est, ou même nous fut, plus ou moins proche, entre en agonie, quelque chose alors irradie de lui vers son entourage, quelque chose d'indéfinissable, d'impalpable, – une obscure lueur, un silence tout froissé de chuchotis, une sensation de froid aigu et de douceur. Comme si les coups toujours plus sourds, toujours plus lents et douloureux d'un cœur en partance se répercutaient en secret jusque dans le cœur des autres alors mis en alarme²⁰⁴.

Ainsi, des correspondances, qui peuvent rester dans l'invisible pour le commun des

²⁰¹ *ES*, 119.

²⁰² *ES*, 151.

²⁰³ *ES*, 86-87.

²⁰⁴ *ES*, 87.

mortels, s'établiraient entre les êtres, notamment à certains moments cruciaux de leur cheminement terrestre, permettant à qui saurait les percevoir de se sentir fondamentalement *relié*. Mais cette relation, invisible, voilée, s'épanouissant dans une forme de secret, réclame une attention particulière au monde, aux autres, et à sa propre intériorité aussi. C'est pourquoi il est nécessaire de devenir une sorte de voyant, afin de pouvoir s'ouvrir à la conscience de ces liens en dépit de leur caractère infime. C'est là tout le sens de l'initiation du personnage de Ludvik.

L'analyse du roman symbolique nous conduit ainsi à esquisser un lien entre ces correspondances, établies au long du déploiement narratif, et la poétique romanesque elle-même, dont nous avons signalé en première partie qu'elle pouvait être informée par un jeu d'échos, des répétitions de motifs qui par leur reprise créent un effet de rimes intérieures. La structure romanesque repose en partie sur ces leitmotive, de sorte que ces échos peuvent apparaître comme la forme prise au cœur même de l'écriture par des correspondances entre les êtres et les époques que le roman non seulement évoque, mais réalise. C'est ainsi que la vision du monde comme une chambre d'échos transcendant les frontières du temps et de l'espace est proposée de façon perceptible, tout en permettant au récit d'échapper à la structure du roman à thèse : il ne s'agit pas seulement d'énoncer une telle vision comme une idée, mais de la faire vivre de façon poétique, et de l'exprimer par un rapport à la forme singulier.

Cette irradiation qui émane d'un être pour aller toucher ses proches se retrouve dans *Œdipe sur la route* avec le motif de l'appel lancé à Antigone par son père, dans son cœur, motif présent dès l'ouverture du roman : « "Père, tu m'appelles, tu n'en as pas le droit." Depuis le drame il ne parle plus, elle est surprise, interdite, de l'entendre répondre : "J'en ai le droit, mais je n'appelle personne." Elle interroge du regard le garde. Il fait signe qu'Œdipe n'a pas appelé. [...] Elle revient quelques heures plus tard : "Père, tu m'appelles. Tu m'appelles sans cesse dans ton cœur"²⁰⁵ ». On trouve un écho de cette scène inaugurale après que Cléon a rejoint Œdipe et Antigone :

Cléon reprend : "Ce matin quand tu m'as appelé j'ai senti que tu étais ma dernière chance. – Je ne t'ai pas appelé, je ne suis la chance de personne. Je n'appelle personne." Alors Antigone : "Tu l'as appelé comme tu m'as appelée à Thèbes. Tu l'appelles encore dans ton cœur, tu l'ignores parce que tu ne connais pas ton cœur."²⁰⁶

²⁰⁵ *OSR*, 12. Quand Œdipe quitte Thèbes et tente de repousser Antigone qui veut le suivre, une colère monte en elle : « Pourquoi l'a-t-il appelée dans son cœur si c'était pour la repousser ensuite ? » (*OSR*, 16).

²⁰⁶ *OSR*, 37.

Nous avons évoqué cette ignorance de son propre cœur attribuée à Œdipe, qui forme contrepoint avec sa perspicacité face aux énigmes. Ce que nous soulignons ici, c'est cette idée d'un appel qui n'est pas perçu par les sens, qui est lancé et sans doute entendu par le cœur, et qui permet aux personnages de nouer un lien singulier. C'est ce qu'on retrouve sous une autre forme dans le chapitre « Histoire des hautes collines », à travers la relation entre la Jeune Reine et Adraste qui évoque aussi, d'une autre façon, l'idée d'une communication qui ne passe pas par les mots :

Ils se parlaient très peu, mais Antiopia qui dormait dans la chambre de la Jeune Reine la voyait chaque nuit aller s'asseoir à côté du lit où Adraste reposait. Elle prenait sa main dans la sienne, et Antiopia pensait que c'est dans son sommeil et par son corps tout entier, plus que par la pensée, qu'elle lui communiquait les inspirations de la source inconnue²⁰⁷.

Si Antiopia suppose que ce lien passe par le corps plus que par la pensée, et qu'il est donc profondément incarné, il reste toutefois occulte, s'inscrivant de surcroît à la suite de la scène où la Jeune Reine a désigné Adraste comme roi en donnant le sentiment qu'ils « s'étaient déjà connus dans une autre vie et qu'ils ne pourraient jamais se connaître plus qu'ils ne le faisaient en cet instant²⁰⁸ ». Aussi leurs deux existences semblent-elles reliées par un « lien invisible », lien redoublé par un autre, bien concret, qui retient Adraste entraîné par le courant et l'empêche de tomber dans une chute d'eau, alors que le couple explore à la nage un lac souterrain :

C'est alors qu'il sentit que son corps était relié à celui de la femme qui l'empêchait, à l'encontre de son désir, de s'abandonner au courant. Il s'aperçut que le lien qui l'attachait, l'attirait, à l'aide des mouvements contradictoires de l'eau, dans la direction de la rive. La femme, en prenant appui sur une arête de rocher, le tirait victorieusement à elle. [...] après un moment, il sentit le lien se tendre à nouveau et lui envoyer chaleur et énergie. [...] Au-dessus de lui, la reine [...] le soutenait grâce au lien qui les unissait, et l'encourageait du regard. Quand il fut près d'elle, elle prit le poignard qui pendait à son cou et coupa le lien²⁰⁹.

Ce passage, jusqu'à l'évocation du poignard, est ambigu quant à la nature de ce qui relie les deux personnages. S'il doit être appréhendé concrètement, comme un lien au sens propre du terme, rien dans le récit n'explique sa présence, c'est pourquoi il semble tout aussi symbolique que concret et se présente comme une matérialisation, à cet instant crucial et chargé de signification, qui vaut surtout par son caractère mystérieux et le renvoi précisément à ce qu'il y a d'intangible aussi dans ce qui unit Adraste à la Jeune Reine. Le

²⁰⁷ *OSR*, 287.

²⁰⁸ *OSR*, 286.

²⁰⁹ *OSR*, 289-290.

caractère invisible du fil est d'ailleurs rappelé lorsque Œdipe, après avoir écouté ce récit, établit explicitement, dans son dialogue avec Constance, un rapport d'analogie entre ce lien et son propre parcours : « "Mais tu veux toujours aller à Athènes ? – Je me sens appelé là-bas. – Par qui, par Thésée ?" Œdipe fait un geste d'ignorance : "Par un fil invisible comme celui qui reliait ton frère à la Jeune Reine quand il a traversé la mer intérieure [...]"²¹⁰ ». Par conséquent, lorsque nous retrouvons l'idée qu'Œdipe est appelé à Athènes à travers le rêve où un homme vient vers lui, qui semble l'appeler avec sa lumière, et qui s'appelle Sophocle²¹¹, cet ensemble de résonances conduit à percevoir aussi bien le fil qui relie entre eux les personnages que celui qui mène du héros mythologique au dramaturge qui lui prête vie – en somme, à sa capacité à devenir porteur de significations vers le dehors du récit comme il est. Les appels lancés au cœur du roman apparaissent ainsi voués à rencontrer un écho hors du récit lui-même.

Le motif de l'ange de la rencontre est comparable à ce qui se passe dans *Œdipe sur la route* entre Clios et Alcyon : séparés physiquement par « la frontière du torrent » qui se trouve entre eux, et surtout par leur appartenance à deux clans distincts puis rivaux, ils sont liés, comme nous l'avons vu, de façon immatérielle par la musique et la danse. Aussi échangent-ils des « paroles intérieures », qui semblent contenter Alcyon, tandis que Clios pense « qu'une rencontre réelle, une mise en présence des corps, des regards, des paroles feraient jaillir une étincelle plus intense, produiraient cette illumination dont notre amitié n'était jusqu'ici que l'annonce²¹² ». L'illumination évoquée n'est pas sans lien avec l'idée d'un ange en tant qu'être auquel la rencontre donnerait en quelque sorte naissance. En même temps qu'est figurée une matérialisation de la rencontre, ce qui est affirmé est la possibilité de nouer un lien dans l'invisible, qui permette d'échanger autrement que par les sens habituels (vue, ouïe ou toucher). En écoutant la musique d'Alcyon, Clios la sent de fait « monter de la terre elle-même, avec sa charge d'herbes, de fleurs et de montagnes et s'élever dans l'air pour y faire, dans l'espace, une rencontre indicible²¹³ ». Clios semble en effet à cette occasion posséder un don de prescience et se faire *voyant* : ainsi voit-il « une avalanche de souffrances et de détresses²¹⁴ » se ruer vers eux, ce que sa mère ne voit pas, lors d'une conversation où ils parlent de ce qu'il ressent pour Alcyon. Mais surtout, c'est la

²¹⁰ OSR, 313.

²¹¹ OSR, 346.

²¹² OSR, 83.

²¹³ OSR, 88.

²¹⁴ OSR, 88.

possibilité de se mettre en relation par une forme de télépathie qui est mise en œuvre entre Clios et Alcyon : « Avant de m'endormir, je lui ai envoyé mon premier message de l'esprit. Il ne comportait qu'un mot, ce mot était : Bonheur. Au moment de l'éveil, comme je sommeillais encore à demi, j'ai trouvé sur mes lèvres deux mots qui disaient : Malgré tout. Je n'ai pas eu de doute, c'était, pleine de vaillance et d'espoir, sa réponse²¹⁵ ». Cette manière d'échanger est employée aussi dans des circonstances plus graves : « Le septième soir, [...] mon corps et mon esprit ont été alertés par un message abrupt : Descends ! Je n'ai pas eu un instant de doute, le message venait d'Alcyon qui avait dû apprendre avant moi un événement grave²¹⁶ ». Ces situations viennent donc, au cours du récit, actualiser l'idée que des êtres peuvent être reliés dans l'invisible et échanger des paroles au-delà des mots. Vers la fin du roman, on note qu'Antigone « a envoyé un message intérieur à Clios²¹⁷ », que celui-ci reçoit bien en effet puisqu'il vient en aide à Œdipe et Antigone quand leur parcours se termine.

Notons que cette modalité de relation s'étend jusqu'aux défunts, ce qui ressort de ces propos tenus à Œdipe par « l'ancienne du village » dans le chapitre « Calliope et les pestiférés » :

« Frère aveugle, nous devons chacun une vie à la vie et l'homme qui vivait avec moi a rendu la sienne le jour venu, sans un murmure. Comment croire qu'il est mort, alors qu'il vit toujours en moi et que nous sommes encore tous les deux dans l'ombre et le soleil de l'autre ? Une pensée vivante, est-ce qu'elle peut s'arrêter de penser ? L'amour patient de toute une vie, crois-tu qu'il peut s'éteindre²¹⁸ ? ».

²¹⁵ *OSR*, 93.

²¹⁶ *OSR*, 94. On retrouve les mêmes modalités de relation lorsque la guerre entre les deux clans fait rage : « Et chaque fois que nous entreprenions une expédition, je lui envoyais de toutes les forces qui me restaient un signal de mise en garde » (*OSR*, 104-105). On le voit, cette façon de communiquer relève du « signal » en effet, en termes de linguistique ; mais elle participe plus globalement de cette logique de lien par-delà les sens et l'espace que le symbole permet d'établir. Nous y trouvons aussi un écho dans le cri, plus concret, d'Antigone, lancé vers le peuple des Hautes Collines, qui montre là aussi l'existence d'une autre forme de langage possible : « Antigone se recueille et lance son cri dont la modulation bien rythmée, revenue du fond de l'enfance, s'élève comme celui des servantes de jadis. [...] Une voix grave et superbe lance la réponse attendue : Nous vous attendons, vous serez nos hôtes. Elle pousse un nouvel appel qui dit : Je suis blessée, mon père ne peut plus me porter. La voix répond : Nous venons ! » (*OSR*, 267). La nécessité de traduire en quelque sorte ce que l'appel « dit » indique que le véritable message se trouve derrière le cri lancé qui constitue donc un autre langage, porteur de plus que lui-même.

²¹⁷ *OSR*, 324.

²¹⁸ *OSR*, 225. Les défunts sont en effet présent dans la pensée de ceux qui leur survivent comme l'indique la fin du chapitre « Alcyon », dans lequel se trouve le récit de Clios : « Ils sortent de la grotte, ils se couchent à côté du feu, chacun, dans le silence de l'autre, pensant à Alcyon, pensant à Jocaste, à la musique sur la montagne, aux énigmes, aux oracles et à la vie qui dit : Commence. Et qui s'obstine » (*OSR*, 115). Ce que dit la vie, par son caractère lapidaire, s'apparente aux messages de l'esprit que Clios et Alcyon s'envoyaient et invite à faire le lien entre le passé de chacun et sa projection dans l'avenir.

C'est significativement, ici aussi, sous forme de question que la persistance de liens au-delà de la mort, par la prégnance de la pensée, est évoquée. Mais même sous forme interrogative, c'est en creux une affirmation qui se donne à lire et qui conduit à ne pas confondre ce qui est mais ne se voit pas (une pensée) et ce qui, purement et simplement, n'existe pas.

Enfin, le rêve peut aussi permettre d'établir des relations occultes avec d'autres êtres, ce qui apparaît clairement avec ces « autres hommes » qui constituent le « peuple des profondeurs » dans un rêve d'Antigone :

Elle rêve, cette nuit-là, qu'elle entre en communication avec d'autres hommes qui, pourchassés et décimés par les peuples de la surface, se sont enfoncés dans la profondeur. Ils parviennent à survivre car leur nature est devenue plus subtile. [...] Ils s'habituent à cette vie souterraine, leurs esprits se rapprochent, s'unissent afin d'exister plus et mieux. L'amour joue un plus grand rôle dans leur vie, il s'étend au-dehors car tout ce qui va vers la beauté, vers le sacré dans la vie des hommes vient d'eux. Fondus dans la matière, ils n'ont plus besoin de leurs yeux, ils en ont perdu l'usage et on pourrait penser qu'ils sont aveugles. Un regard intérieur pénétrant les éclaire intimement avec plus de justesse et de fermeté. Ils semblent avoir dépassé le cap de la mort et s'ils ont leurs épreuves comme les peuples de la surface, c'est à un niveau plus élevé.

Antigone s'éveille sans pouvoir distinguer ce qu'elle a rêvé de ce qu'elle a peut-être vécu dans un demi-sommeil. Elle a l'impression qu'ils sont tous les trois soutenus, compris, peut-être attendus par ce peuple invisible des profondeurs²¹⁹.

Ce peuple des profondeurs se rencontre à une frontière indécidable entre le rêve et la veille, et une certaine confusion des plans, interne à la fiction, conduit Antigone à penser qu'il est possible de se mettre en relation avec eux. Cette hypothèse laisse ouverte une interprétation consistant à penser qu'un tel peuple peut effectivement intervenir auprès de ceux qui mènent leur existence « à la surface », notamment en induisant tout ce qui est élan vers la beauté et le sacré ainsi reliés à la profondeur tout en étant renvoyés à leur essentielle altérité.

Ainsi, prolongeant la mise en relation avec une totalité, les romans se font postulation vers l'invisible : comme le levain dans la pâte, une dimension cachée de l'existence se révèle, habitant le présent et conduisant à modifier le regard que l'on peut poser sur la réalité. En frôlant l'insolite dont nous avons parlé par ailleurs, certaines des situations proposées par la fiction conduisent à admettre que des liens occultes existent entre les êtres, et les époques qui s'interpénètrent. C'est donc la réalité elle-même qui se révèle symbolique au sens où le symbole combine une double nature, une part tangible et

²¹⁹ OSR, 166-167.

une part idéelle. Cette dimension-là est celle que le roman symbolique entend figurer, rendre palpable par l'écriture.

Les romans de notre corpus figurent donc un être-au-monde symbolique fondé sur une logique de participation et d'inclusion à un ensemble qui constitue le monde : « la finalité du symbole est une prise de conscience de l'être, dans toutes les dimensions du temps et de l'espace, et de sa projection dans l'au-delà²²⁰ ». L'homme peut expérimenter et habiter cette entité totalisante notamment par le geste, la posture, le rite, en lesquels on peut voir des symboles puisqu'ils sont des points de rencontre entre des expériences sensorielles, corporelles, et leurs prolongements culturels, intellectuels, spirituels. Une relation avec le monde se noue, qui met en évidence des forces unificatrices et ouvre vers une condensation de l'expérience totale de l'homme, en lui donnant accès à un mode d'existence qui n'est pas simplement la vie dans le *hic et nunc*, mais un mode de vie par lequel il fait l'expérience de l'appartenance. C'est alors un *sentiment* du monde qui se construit, dans la mesure où l'appréhension par les sens conduit à une forme de connaissance.

De même que les sciences naturelles organisent un chaos de phénomènes divers en cosmos, l'appréhension que nous qualifions de « symbolique » organise le chaos des perceptions du monde, passées par le filtre de la subjectivité, en une expérience qui constitue d'une autre manière le cosmos, comme étant ce à quoi l'on appartient, qui nous élève, et qui permet de constituer un univers symbolique. Celui-ci se présente alors comme un « cosmos de culture », qui a sa cohérence, où le visible ouvre sur l'invisible, où le présent met en relation avec le passé, appuyé notamment sur les traces que l'homme laisse de son passage et qui ont à voir avec le symbole en ce qu'elles constituent un appel à abstraire des signes la relation de signification et à transcender la séparation entre le passé et le présent, dans un processus de nature relationnelle qui confère une grande importance au temps et à autrui.

Un tel sentiment du monde ne peut l'aborder comme un objet et conduit bien entendu vers une connaissance d'une autre nature que la connaissance scientifique, basée sur une interaction entre l'extérieur et l'intériorité du sujet : celui-ci s'expérimente comme englobé par le monde qui fait en même temps l'objet d'une médiatisation et d'une intériorisation, par le truchement notamment de l'imaginaire. Ainsi l'homme est dans le

²²⁰ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. XVI.

monde et le monde est aussi en lui. Par conséquent, le rapport symbolique au monde ne conduit pas à une relation de maîtrise ; en revanche, l'expérience de la relation implique que celui qui se met en lien avec ce qui l'entoure en apprend autant sur lui que sur son environnement. La fin du XXe siècle et le début du XXIe ne se présentent pas, de fait, comme le temps des cosmogonies : si une vision symbolique du monde apparaît, il semble que ce soit plutôt, accompagnée par une initiation du regard, pour mettre comme dans les lois de la perspective la perception du sujet au centre, et ainsi relancer l'exploration de l'intériorité par d'autres moyens.

Chapitre II - Le symbole montre : une réponse au défi de l'infigurable

Dans notre corpus, le thème de l'art fait l'objet d'une appropriation par les auteurs qui l'intègrent pleinement à leur travail sur la représentation. Les différentes formes artistiques ont en effet un potentiel figuratif, symbolique, heuristique (dans la connaissance du monde et de soi-même) dont les romanciers s'emparent parce qu'il leur permet, par une sorte de mise en abyme, de thématiser leur propre approche de l'intériorité et de ses zones obscures. L'idée de l'art devient ainsi une composante des constructions romanesques, qui permet d'instaurer avec un objet aussi irradiant que difficile à saisir, une relation elle aussi transitive indirecte. Il ne nous appartiendra pas dès lors de savoir si l'art en soi permet réellement de donner forme à l'intériorité, mais de voir que dans les romans la représentation de l'art est une voie privilégiée par les auteurs pour opérer une médiation vers la représentation (problématique) des gouffres intérieurs.

1. La peinture comme exploration de la chair : *Les Sept noms du peintre*

Le roman *Les Sept noms du peintre* propose à travers le parcours d'Erich Sebastian Berg une vision de l'art qui aurait pour mission de saisir les corps tout d'abord, puis de donner forme par conséquent au mystère qui les habite. Le déploiement, tout au long du roman, de l'œuvre de Berg, peinture figurative et visionnaire, construit l'idiosyncrasie du personnage et ouvre une réflexion sur la création et la représentation qui participe de l'esthétique du roman symbolique.

Berg est en effet défini, sur le plan de sa pratique picturale, comme un peintre attaché à la dimension figurative de l'art, réticent envers l'art abstrait : « Il détestait l'abstraction totale, l'art qui avait perdu toute souche figurative²²¹ ». Ainsi les propos que lui tient, lors d'une de leurs premières rencontres, la critique d'art Gaëlle Ausborne, qui veille par la suite sur l'ensemble de sa carrière, permet de caractériser son art : « Votre peinture va déconcerter. Vos visages sont visionnaires, ravagés, fondus dans la fournaise de l'hallucination, mais vous savez dessiner. Ce que plus personne ne sait faire...²²² ». En

²²¹ SN, 212.

²²² SN, 186. La galerie Girard dans laquelle Berg expose à plusieurs reprises est ainsi présentée comme « un bastion de l'art figuratif et visionnaire », où l'on peut à l'occasion « se moqu[er] de l'art des minimalistes » (SN, 256).

conséquence, Berg se présente comme « un archaïque²²³ » qui peut se retrouver en marge par rapport à d'autres artistes de son temps. S'il est ami avec un poète, des critiques, ou rencontre des hommes politiques, on ne le voit que très peu souvent confronté à d'autres peintres, et ce peut être du reste pour s'opposer à une vision de l'art très différente de la sienne, comme lors de son séjour, vers la fin du roman, à la Villa Claudel au Japon, quand un autre pensionnaire inaugure son œuvre :

Le jeune peintre [...] avait conçu de longs rouleaux marqués d'idéogrammes qu'il avait pendus au toit du temple. [...] Quand il découvrit les rouleaux qui se dévidaient depuis les gouttières, Erich Sebastian eut du mal à contenir son fou rire. [...] C'était grotesque. On eût dit des rouleaux publicitaires. Servis sans le discours amphigourique et creux, c'étaient de vulgaires draps écrus qui souillaient une architecture magnifique. [...] Erich Sebastian se réjouit de ne pas avoir prononcé de conférence. Il n'avait rien à dire à ces gens-là. Et ces gens-là le considéraient comme un figuratif traditionnel et dépassé. Il détestait les discours. Il préférerait l'ascèse et la sûreté du geste de peindre²²⁴.

Comme pour inscrire à l'intérieur même du roman, et par le truchement de l'art, la prééminence dans l'art de la démarche individuelle sur toute dimension d'appartenance, d'organisation d'un mouvement ou d'une école, le peintre Berg recherche un mode d'appréhension de la peinture qui relève de l'initiation, de la vocation, et d'un mode de vie, plutôt que de l'acquisition de techniques, qui ne sont pas l'objet de l'évocation de l'art dans le roman, pas plus que la recherche d'originalité ou de nouveauté ne serait la vertu cardinale de l'artiste.

Non seulement sa peinture est donc figurative, mais elle privilégie aux paysages les portraits, les visages, les corps, ce qui suppose une relation particulière entre l'artiste et son modèle. C'est ce qui ressort de la distinction établie par Berg entre les tableaux qu'il fait de Malraux, qu'il rencontre et dont il est assez proche à un moment de son parcours, et ceux qu'il réalise du général de Gaulle : « Pour qu'il peignît quelqu'un, il fallait qu'il éprouvât la réalité physique du modèle. Et à sa manière de Gaulle était une abstraction. À passer des heures dans la pénombre du bureau, à la lumière avare de cette lampe dont la clé dessinait un N, il avait apprivoisé le chiffre de chair de l'ancien colonel Berger²²⁵ ». Le peintre emprunte donc les voies de son art pour explorer la chair perçue comme un mystère, et c'est pourquoi E. S. Berg se présente lui-même, dans les « Tablettes romaines », sorte de testament sur lequel se clôt le roman, comme le « peintre des corps²²⁶ ».

²²³ *SN*, 212.

²²⁴ *SN*, 362-363.

²²⁵ *SN*, 215.

²²⁶ *SN*, 385.

Un lien très solide est établi au long du roman entre les actes de peindre et de dessiner, d'une part, et la possession des corps d'autre part : « Il voulait peindre, saisir l'énigme des corps²²⁷ ». Dessiner consiste par exemple pour le maître d'Erich Sebastian à « saisir le secret de ce corps androgyne²²⁸ ». À l'inverse, quand le peintre, au cours de son voyage au Japon, éprouve une sorte de liberté passant par l'extinction en lui de tout désir, le lien est de nouveau fait, même par la négation, entre le rapport au corps et la peinture : « Il avait demandé au directeur de la villa Claudel qu'on obturât les fenêtres de son atelier mais peut-être ne peindrait-il plus. Peut-être ne toucherait-il plus de corps²²⁹ ». Le lien entre ces deux domaines est d'ailleurs encore réaffirmé plus tard dans le roman : « Les dieux de l'érotisme, les sortilèges des sens le travaillaient encore. *C'étaient eux qui l'avaient fait peindre*²³⁰ ». Dès sa jeunesse, à l'internat du collège d'Ettal, un lien est fait entre « le temps du désir²³¹ » dans lequel vivent les jeunes garçons selon le prieur Korbs, et la « série de portraits » dessinée par Berg s'éveillant à sa vocation²³². Vers la fin du roman, l'acte de peindre et l'attrait amoureux se rejoignent aussi en la figure d'Egon : « Il reprit ses études sur le corps d'Egon. En le peignant, il jouissait de son corps plus encore que dans l'amour²³³ ».

La peinture suppose donc un ancrage dans la réalité qui peut aller jusqu'à l'idée d'une relation très intime entre l'artiste et ce qu'il représente. Elle peut ainsi prendre une dimension véritablement d'incarnation, en intégrant par exemple des éléments matériels, dans une démarche plasticienne assez moderne, afin de pouvoir dire le monde en quelque sorte, en cohérence avec le sujet de ses tableaux : « J'étais sur les toiles des pigments de tourbe, des paillettes de mica, l'humus noir de l'Arrée, les sporanges des fougères desséchées, voulant graver le rictus et la nudité des figures dans cette poussière naturelle, la peinture mêlée aux agglomérats de matières faisait des bourrelets, des épaisseurs inégales desquelles émergeaient les masques nocturnes²³⁴ ». À partir de cette agrégation d'éléments peut donc s'opérer un surgissement. Ce choix pictural est encore plus

²²⁷ *SN*, 131.

²²⁸ *SN*, 149.

²²⁹ *SN*, 350.

²³⁰ *SN*, 374. Nous soulignons.

²³¹ « Trois périodes jalonnent une adolescence. Le temps du songe, le temps du désir, le temps de la vocation » (*SN*, 67).

²³² *SN*, 91.

²³³ *SN*, 326.

²³⁴ *SN*, 233. On peut penser aussi à l'une des toiles composées autour de la figure de Richelieu, dans laquelle « le cardinal donnait l'impression de surgir de la matière de la toile » (*SN*, 299).

significatif lorsque Erich Sebastian, au lieu de disperser les cendres de son maître Adam Van Johansen, choisit de les mêler à la peinture pour exécuter un grand portrait de lui²³⁵. On retrouve un geste comparable, vers la fin du roman, quand Berg brûle le carnet secret de son jeune amant Egon, après son suicide, et étale les cendres sur une représentation de sa dépouille pendue²³⁶. Lors de la rétrospective qui lui est consacrée au Grand Palais, les œuvres de Berg deviennent pour lui plus que des toiles : « C'étaient des reposoirs, des autels. Des tabernacles qui renfermaient du sang, des désirs, de la sueur, du sperme et des cendres²³⁷ ». Qu'on se situe sur le plan concret de la méthode de l'artiste ou sur le plan métaphorique, les tableaux sont donc présentés comme étant plus qu'eux-mêmes et devenant des fragments de vie. Les choix picturaux, devenus matière narrative, font donc signe vers l'idée d'un art qui agglomère les traces infimes qui restent des personnes aimées, ce qui peut être interprété comme l'expression d'un espoir de dépasser la mort.

C'est pourquoi cette volonté de prendre possession de la matière et des corps par le biais de la peinture va jusqu'à l'idée d'une exploration des profondeurs de la chair, qui est exprimée par le recours, à de nombreuses reprises au long du roman, au terme de « viande » pour désigner ce que doit être l'objet que se donne la peinture. Le maître d'Anvers, Adam Van Johansen, initiateur de Berg, résume ainsi à ceux qui suivent son enseignement en quoi doit consister leur travail de peintre : « La viande et les fantômes, voilà l'équation fascinante qui vous permettra d'atteindre à la pureté de l'archétype humain²³⁸ ». Dans le testament du même personnage se lit ainsi cette affirmation : « Trois lieux pour comprendre le mystère de la viande humaine : la cellule de moine, la prison, la chambre d'hôpital. Quelquefois l'atelier du peintre²³⁹ ». Le jeune Berg entre pleinement dans ces préceptes et réalise en lui-même une synthèse singulière entre le désir des corps, l'envie de les dessiner, et son attrait pour la mort prenant la forme de cette viande :

Sur les conseils d'Adam Van Johansen, il s'attardait devant les étales des bouchers. Il regardait les blocs de viande, les chairs noircies [...]. La grande beauté de la couleur de la viande l'émouvait [...]. Alors, lorsqu'il allait par les dédales de la ville, il portait en lui ces couleurs de la viande oxydée, ces têtes, ces masses dépecées, il avait humé l'odeur nue de la mort. [...] Des corps passaient, jeunes filles, marins ivres. Erich Sebastian n'avait qu'un désir : les dévêtir pour les dessiner. Les photographier pour les peindre dans l'extase des odeurs de boucherie²⁴⁰.

²³⁵ *SN*, 277.

²³⁶ *SN*, 357.

²³⁷ *SN*, 334.

²³⁸ *SN*, 135.

²³⁹ *SN*, 240.

²⁴⁰ *SN*, 132.

Le peintre conserve tout au long du parcours de vie et de peinture que le roman relate une même fascination pour la chair morte, dont une forme de secret doit être fouillé par le truchement de la peinture. Cela le mène jusqu'à l'étude de cadavres :

La messe picturale d'Erich Sebastian avait pour objet la célébration du Crucifié [...]. Alors il pouvait attaquer les corps [...]. Il avait même demandé à Éloïm et Adjji [...] d'aller lui chercher le corps d'un homme jeune dans la fosse commune du Père-Lachaise. L'homme – une beauté d'une trentaine d'années – flottait sous un tissu pourpre dans un bain de formol.

Erich Sebastian peignait jusqu'à midi. Les linges, les suaires, les thorax, les carcasses longilignes, les poitrails ouverts, les membres levés comme des glaives thanatiques constituaient son ordinaire. Il sortait de l'atelier, vert, égaré. Il avait entendu des heures les offices des Ténèbres. Il sentait la sueur, la peinture et le formol²⁴¹.

Ce corps mort, assimilé au Christ, fait écho au cadavre rejeté par la mer d'un matelot que le jeune Erich Sebastian et son grand-père Karl trouvent et veillent lors d'une étrange nuit de Noël que l'enfant, âgé de onze ans, passe avec son aïeul au fort de Rügen. Cette initiation à la mer et à la mort unifie déjà les motifs du cadavre et du Christ, à travers cette cérémonie païenne, qui coïncide avec la célébration de Noël, au centre de laquelle se trouve ce corps déposé sur « une table de pierre, comme un autel primitif ou une table à dissection²⁴² ». Or, le marin que peint Erich Sebastian pour réaliser sa première œuvre d'envergure, le *Triptyque d'Anvers*, représente à côté d'un moine et d'un chevalier « un vrai marin, le frère du matelot de Rügen²⁴³ ». Ainsi sont unifiées la naissance à la peinture et l'expérience d'une première confrontation à un trépassé. Son grand-père lui ayant donné « le sens de la mort, le sens aussi de ce qu'est le monde élémentaire²⁴⁴ », le personnage de Berg est représenté comme obsédé par les lieux et les objets qui l'évoquent, par sa réalité physique la plus crue, ce qui imprègne par la suite son travail de peintre : « J'aime travailler avec près de moi cette béance de la mort. À Paris, le cimetière, ici [à Montmuran], la chapelle gémissante et ses fosses. Le crépuscule, les tombes ouvertes, les dalles descellées par l'usure²⁴⁵ ». Vivant à Paris près du Père-Lachaise, le peintre commence ses journées par une promenade dans le cimetière : « Le mystère de la viande humaine liquéfiée au fond des caveaux obsédait Erich Sebastian, seul et mélancolique dans la pluie d'automne. La viande humaine devenue arbres, chats, lichens et filets de pluie. La

²⁴¹ *SN*, 313.

²⁴² *SN*, 51.

²⁴³ *SN*, 156.

²⁴⁴ *SN*, 221.

²⁴⁵ *SN*, 187. Quand il reçoit la visite de Malraux dans son « laboratoire central », le ministre voit « tout un symbole » dans la proximité de l'atelier avec le Père-Lachaise (*SN*, 206).

viande illustre²⁴⁶ ». Aussi revendique-t-il une forme de nécrophilie²⁴⁷, qui le conduit à voler des crânes dans des cryptes, et des ossements humains²⁴⁸. Quand le vieux Berg, retiré à Rome, reçoit la visite d'un personnage mystérieux, initié, qui se révèle être le pape Miltiade II dont le personnage est au centre du *Dieu noir*, lui demandant de peindre un *Jugement dernier*, il traîne chez lui « un cadavre que la crue avait laissé sur les quais du Tibre²⁴⁹ ». En effet, il apparaît comme une nécessité pour la peinture de « redescendre dans la viande bourbeuse et suintante²⁵⁰ ». Et c'est à nouveau la proximité physique de la mort qui lui permet non seulement d'essayer de répondre à la commande du pape, mais surtout de se percevoir comme un artiste véritable, c'est-à-dire doublé d'un passeur qui a une affinité particulière avec la mort :

Le Christ noir du Tibre puait. Son odeur de charnier, de forêt millénaire et engloutie me comblait. Les rictus, les crânes, les faces laminées par le feu des limbes, les ventres flasques ou décharnés, les charrois de reliques renaissaient de mes doigts visionnaires. J'étais capable de saisir la toile dans son ensemble [...]. J'étais le passeur des esprits qui parcourt les hypogées de la Vallée des morts ; dans l'éclat de ce bleu unique, le pinceau brandi j'allais dans les pas du naufrageur de Rügen. Surtout les âmes mortes, les souffles fossiles, le sang caillé des cryptes, toute la vie souterraine de Rome me gagnait. Je voyais luire les yeux des divinités psychopompes²⁵¹.

Une part de transgression et de secret entre dans cette identité d'artiste liée à cette fascination de la mort qui pousse le peintre à se percevoir comme capable d'être en relation avec un envers de l'existence, au prix d'une sorte de profanation : « Il me semblait que j'avais violé des tombes, que j'avais saisi le secret de l'accouplement des corps chtoniens²⁵² ». À sa manière, ce personnage d'artiste est donc un « cryptophore », tourné vers un envers obscur et caché de l'existence, en explorant la partie souterraine.

Certains des tableaux décrits dans le roman en tant qu'œuvres peintes par Berg portent nettement les traces de ce travail consistant à fouiller la chair. Ainsi fait-il apparaître, dans une série consacrée à Rimbaud, « les stigmates de la voyance et de la gangrène » en partant de « l'icône du sage communiant de Charleville » qu'il déconstruit

²⁴⁶ SN, 182. Il évoque aussi dans son « atelier portatif », « le mystère de cette viande qui pourrit sous mes pas » (SN, 198). L'association de la chair en décomposition à la liquéfaction est fréquente dans l'univers romanesque de Philippe Le Guillou, cette image de pourrissement étant préférée à celle d'une décomposition plus sèche qui conduirait à la poussière.

²⁴⁷ SN, 221.

²⁴⁸ SN, 222, 227.

²⁴⁹ SN, 17.

²⁵⁰ SN, 25.

²⁵¹ SN, 23.

²⁵² SN, 24.

« à l’envi²⁵³ ». La peinture permet ainsi d’opérer une surimpression des époques de la vie du poète, de sorte que l’art puisse suggérer que le mal qui l’atteindra travaille déjà une chair en apparence intacte. Puis il entend « rendre le feu de la gangrène » par « des rouges d’une grande violence²⁵⁴ ». En cela le travail d’Erich Sebastian tel qu’il est décrit est bien tout à la fois figuratif et visionnaire. On trouve aussi ce rapport singulier à la chair dont il veut révéler une sorte de principe secret à travers une série de portraits de Richelieu, à partir du tableau de Champaigne : « Erich Sebastian Berg, dans un élan, décida de faire jaillir de cette portraiture absolue le sang, la viande, l’Éros, la pulsion sanguinaire, le chaos secret. Tout son travail tiendrait à cette volonté d’érosion et d’évidement. [...] Erich Sebastian ne voyait plus que la main osseuse et rigide de Richelieu, la main et la barrette, comme un insigne, une fleur dépliée, un caillot de sang pur²⁵⁵ ». Son objectif par rapport à la figure du cardinal est de mettre ses « entrailles à nu²⁵⁶ » et de peindre son visage de la manière suivante : « Il [...] attaquait, il creusait le triangle du visage, multipliant les aplats sombres, comme s’il se fût agi d’une chair cadavéreuse²⁵⁷ ». C’est pourquoi, tandis que son apparition dans une soirée mondaine, ivre, en *capa* cardinalice et porte-jarretelles, pendant qu’il réalise sa série sur Richelieu, fait craindre à certains convives une provocation qui consisterait en affubler d’une telle tenue le cardinal, Gaëlle Ausborne annonce que « les toiles seraient plus obscènes encore, mais d’une obscénité digne d’Erich Sebastian Berg ». La critique évoque à ce sujet « les surréalistes, Bataille, l’érotisme de la viande chez Berg, la sublimation d’un corps de peinture²⁵⁸ ». La subversion réelle de l’artiste consiste ainsi en une mise à nu de la chair travaillée par la mort, dans une synthèse singulière entre pulsions érotique et nécrophile.

À travers la peinture, ce roman traduit donc la quête d’une profondeur de l’être qui n’est pas seulement idéale, mais qui résiderait aussi dans ce qui est tangible. L’artiste fait son miel en quelque sorte à partir de cette articulation entre le corps et une sorte d’interprétation construite à partir de lui : « Il faisait l’expérience de ce désir si particulier aux artistes : je ne veux votre corps que pour mon tableau, mon livre. Mon voyeurisme naît de ce fantasme que je veux déchiffrer dans mon œuvre. Je veux emporter et saisir le secret

²⁵³ *SN*, 179.

²⁵⁴ *SN*, 185.

²⁵⁵ *SN*, 201-202.

²⁵⁶ *SN*, 220.

²⁵⁷ *SN*, 203. On voit ainsi Malraux déclarer à Berg qu’il est un « fils du néant » en montrant « le crâne de Richelieu, vif, verdâtre, affleurant dans le triangle du visage » (*SN*, 209).

²⁵⁸ *SN*, 203.

de votre nudité. Je veux dénuder votre nudité. Jusqu'à la viande, jusqu'à l'os. Rarement jusqu'à l'âme²⁵⁹ ». La peinture est donc ce qui représente par excellence une approche symbolique de la réalité, un appétit de comprendre qui vise une sorte de dévoilement. Quand Berg peint son ami d'enfance Fabian, après l'avoir retrouvé près de quarante ans après l'époque du collège d'Ettal, son travail se fait lecture : « La présence de ce corps qui avait lutté, nagé, baisé des femmes enchantait Erich Sebastian. Il croyait lire dans le dessin des muscles des strates de vie²⁶⁰ ». Sous le haut patronage d'Eros et Thanatos, la peinture telle que le personnage de Berg permet de la représenter, tout en actes et en désir, se fait donc plongée vers les mystères de l'être, vers ce qui résiste à la compréhension en prenant les voies détournées du fantasme, de la pulsion, dont le mécanisme de représentation assure par la suite une forme de lisibilité. Cette démarche participe donc de la symbolisation du monde, qui peut prendre des formes différentes au long du roman. Le parcours du peintre permet en effet de voir se succéder diverses veines, qui correspondent parfois à l'adoption d'un nouveau nom. Ainsi vit-il des cycles de mort et de renaissance. Or, ce qui est frappant dans le parcours de Berg c'est qu'il ne s'agit pas vraiment d'un itinéraire linéaire : ces obsessions reviennent autour de lui, comme s'il était enserré par leurs gravitations en cercles concentriques. On ne peut donc parler de périodes totalement révolues dans son cas, mais on peut constater par exemple que sous le nom de Huel Goat, il passe de l'acte de fouiller la chair à une autre recherche, qui charrie avec elle un imaginaire plus minéral :

Je suis Huel Goat, un esprit de cette terre granitique et pelée, l'archiviste et le décrypteur des crânes, des ossuaires. Plongé dans la mue de la mort, baptisé par cette pluie qui sent parfois le sel des étendues cimmériennes, je ne peins que l'os et la pierre. Je cisèle leur architecture noueuse et dure, leurs cavités, leurs rameaux. Peintre de l'os, des squelettes des famines et des pestes, des tombereaux de l'Ankou. Peintre des pierres fines, aiguës, qui percent la peau spongieuse de la lande, des tables sacrificielles, des autels, des conques, des vasques, des bénitiers, des baptistères, des Pietà de gel noir. C'est la longue ascèse de l'os et de la pierre²⁶¹.

Or, cet art de Huel Goat se distingue sur le plan élémentaire et imaginaire des recherches précédentes d'Erich Sebastian Berg, mais partage avec elles une même tension vers le déchiffrement du monde :

²⁵⁹ *SN*, 158-159.

²⁶⁰ *SN*, 329.

²⁶¹ *SN*, 229. Le poète Gregor Issenko lui déclare ainsi : « Et vous savez peindre le mystère de l'os » (*SN*, 205).

Dans le jeu de mes hantises les croix avaient pris le relais des crânes. Mais cette aventure, qui tenait de la transe et de l'initiation, connaîtrait bientôt sa fin. Les dernières croix étaient plus sauvages, plus déliées, un alphabet d'Apocalypse. [...] Elles montaient noires et sans corps, sans Christ, sans cri, dans le silence des tourbières et des cairns, arbres, ponctuation sacrée, reliques d'un nom perdu²⁶².

Entre alphabet, ponctuation et reliques d'un nom, en effet, cette veine artistique est présentée comme l'origine d'une sorte de texte, qui appelle donc une lecture. L'art serait donc ce qui permet de traduire et d'organiser l'expression de hantises personnelles, selon l'ordre du symbolique, pour en permettre l'élucidation. C'est ainsi qu'il présente à Egon une autre facette de sa création, les calligrammes et signes chinois réalisés sous le nom d'Adam Orber, comme « l'alphabet et l'escalier de [s]a folie²⁶³ ». Ce rôle de la peinture apparaît aussi en creux, quand le personnage annonce qu'il ne peindra peut-être plus et formule ainsi la motivation d'une telle décision : « Au docteur Pialoux il avait confié qu'il croyait tout connaître de ses obsessions et de ses gouffres et qu'en conséquence jamais plus il ne peindrait²⁶⁴ ». L'art occupe un rôle de connaissance, de cartographie des hantises et des obsessions intérieures qu'il s'agit de mettre au jour. Notons que non seulement Berg ne cesse pas alors de peindre, mais de surcroît, dans la construction du roman, cette ascèse n'est pas présentée comme un changement définitif grâce auquel le peintre devenu Huel Goat ou Adam Orber délaisserait la chair. Il y revient par exemple avec le tableau du jeune mort du Père-Lachaise, intitulé *Crucifixus, novembre 1989*. La peinture de ce dernier, alors qu'il suspend le corps à un croc de boucher, attire du reste ce commentaire :

[A]utrefois il avait dessiné et gravé des croix sans corps, ce qui l'attirait à présent, c'était l'énigme de cette chair molle et gonflée, de cette viande putride qui coulait au-dessus de son chevet. Le mort sans bras fendait la toile de sa dépouille pendue, jusqu'ici Erich Sebastian avait surtout peint des corps déposés – dans la tradition de Mantegna et de Rembrandt –, *Crucifixus, novembre 1989* était le premier des corps cloués à un invisible gibet²⁶⁵.

Aux croix sans corps répond donc ce corps sans croix. Ce qui caractérise la création de Berg est donc une alternance fondamentale entre les valeurs symboliques du monde minéral et de l'os d'une part, représentant la recherche d'un socle fondamental et suggérant l'idée de l'origine et de la renaissance possible, comme l'indiquait l'interprétation par Miltiade de la découverte des reliques de son prédécesseur, et d'autre part celles de la liquéfaction d'un corps flasque et ruisselant, dont la putréfaction dit la hantise du néant

²⁶² SN, 236.

²⁶³ SN, 301.

²⁶⁴ SN, 285.

²⁶⁵ SN, 314.

regardé en face jusqu'au vertige. Chacun de ces modes de création est dès lors incomplet et fait signe vers une part manquante de lui-même. La multiplicité des œuvres et des identités artistiques indique aussi que la plénitude d'une création satisfaite n'est pas atteinte, comme pour affirmer l'impossibilité pour une œuvre donnée d'atteindre à la représentation ultime : c'est par une recherche tous azimuts que le peintre doit tenter de cerner les mystères qui l'habitent et ceux qui gisent au fond de l'existence. Entre ascèse et excès, ces modalités opposées dans leurs effets recourent d'autres oppositions fondamentales qui structurent le personnage de Berg, partagé entre mysticisme et érotisme, sobriété et alcool, temples japonais, cathédrales, et bars, économie du geste et dépense lyrique.

Parfois la quête du peintre semble avoir pour objet une forme plus abstraite de mystère, plus explicitement tournée vers l'intériorité, comme l'indique la récurrence de la formule « les ombres du désir²⁶⁶ » pour désigner le sujet de certaines de ses œuvres, ou encore la description de plusieurs de ses tableaux comme des « *Reliquaires d'un désir*²⁶⁷ ». Il revient à la peinture de donner forme au désir, et cela passe par la nécessité pour le peintre d'éprouver ce qu'il représente, de désirer pour figurer le désir. C'est ce qui ressort de la période au cours de laquelle il choisit pour objet d'un tableau des lutteurs : « Et loin de les dessiner comme de simples formes, Erich Sebastian les avait tracés, en les rêvant, en essayant de capter la part de désir qui animait leur joute – en les désirant²⁶⁸ ». Aussi ses modèles sont-ils « enlacés dans le secret du fantasme²⁶⁹ » ; c'est par conséquent une projection de son univers intérieur qui prend forme et s'anime dans les tableaux de Berg.

2. La mise au jour de l'intériorité cachée

Certains des éléments que nous avons évoqués, comme la danse et la musique, outre leur rôle dans la mise en relation avec le cosmos et avec autrui, ont aussi la vertu de conduire vers l'intériorité. Dans *Œdipe sur la route*, la musique d'Alcyon permet ainsi à Clios, alors qu'il se sent « enfermé » dans une « muraille intérieure », de « retrouver une

²⁶⁶ SN, 177.

²⁶⁷ SN, 385.

²⁶⁸ SN, 129-130.

²⁶⁹ SN, 130.

vérité perdue²⁷⁰ ». Quant à la danse, nous avons vu qu'elle prenait parfois la forme de « la danse profonde²⁷¹ », dans laquelle Clios peut plonger. Elle est liée à une forme de sauvagerie, puisque c'est une « danse barbare » qui peut engager les danseurs « en direction de la danse profonde et de la nuit la plus nocturne », figurée par le motif de « la chute écumante dans une sorte d'abîme horriblement délectable²⁷² ». La danse peut alors se faire expression des sentiments, projection par Clios de son intériorité : « J'ai dansé mon désir et le sien, mais aussi mon désespoir dans le monde de fer et de violence qui était devenu le mien²⁷³ ».

Dans le chapitre « Le solstice d'été », que nous avons cité pour signaler que la danse s'accordait parfois à la pulsation du monde, cet aspect de trajet vers l'intériorité et une forme de sauvagerie est particulièrement mis en exergue. Œdipe, qui tente de danser en tournant « sur place, avec les mouvements lourds dont, le soir, il accompagne parfois les danses de Clios », chante également mais ici l'alliance du chant et de la danse conduit à faire affleurer des forces primordiales, présentes en soi mais cachées d'ordinaire :

Il dresse vers le ciel un masque inattendu, un long museau argenté et il pousse un hurlement qui fait souffrir et se prolonge à l'infini. Beaucoup sentent se hérissier leur échine, car ils entendent le loup le plus antique et qui hurle à la lune. Un loup venu du fond des âges abominables, celui que suivait Apollon avant de devenir le conducteur du char solaire. Le loup qui précédait les rats de la peste et qui anime toujours, dans le cœur des hommes, les puissances de destruction. Tous ceux qui plongent encore leurs racines dans ce sol ancestral se lèvent, pressés par le désir de hurler avec Œdipe et de s'unir en meute autour de lui²⁷⁴.

Ce hurlement provoque une réaction des « membres du clan de Perse », qui « sentent remonter en eux la mémoire de l'Ancêtre » :

D'un coup de patte, ils renversent les tables car, à travers de superbes lignées de fauves, ils remontent au soleil, et la plainte des loups, leur regret des ténèbres originelles, est une offense à leur sang. Tous les Perses se sont dressés et l'on voit [...] apparaître sur leurs faces la terrible ressemblance des lions. Clios est prêt à entamer la danse tournoyante du peuple des ténèbres. S'ils commencent, d'autres suivront et cette danse des sectateurs de l'Apollon nocturne ne sera pas tolérable pour ceux qui, à travers le culte des lions, ne sont devenus des hommes qu'en vénérant le dieu solaire. Le conflit entre ces forces originelles va se résoudre en bataille. Tous sont en transe ou, comme Diotime et Narsès, pétrifiés par la lutte en eux du sang et de l'esprit²⁷⁵.

La danse et le hurlement permettent donc d'évoquer des forces originelles gisant dans

²⁷⁰ OSR, 101.

²⁷¹ OSR, 78.

²⁷² OSR, 103-104.

²⁷³ OSR, 101.

²⁷⁴ OSR, 187-188.

²⁷⁵ OSR, 188.

l'intériorité des êtres, et qui se matérialisent par des références à l'animalité, à travers le loup et le lion, renvoyant à deux origines distinctes, et à deux faces du même dieu Apollon – avers solaire et envers nocturne. Par conséquent la danse ici, même si elle se place sous les auspices de la pleine lune, n'est pas tant la manifestation d'une union avec le cosmos que le moyen de susciter des « présences redoutables », qui sont évoquées jusqu'à ce que « l'esprit » ait « quitté le corps d'Œdipe²⁷⁶ ». Ces présences, chacun les renferme donc en soi ; mais des circonstances particulières, parmi lesquelles la danse et le chant jouent un rôle, permettent à cette animalité de surgir. Elles conduisent à faire remonter à la surface des instincts qui sont en quelque sorte la poursuite de la guerre par d'autres moyens.

Si cet événement survient, c'est parce que le chant fait éclore la vocation d'aède d'Œdipe. Il s'agit là d'une singularité de l'interprétation par Henry Bauchau du personnage, qui découvre sur la route que sa voix est « prédestinée au chant » et n'est finalement pas « faite pour commander ou deviner des énigmes²⁷⁷ », mais peut être en revanche le truchement d'une intervention divine :

Dans le chant, il s'adresse à un village, à ceux qui sont autour de lui et qu'il entend sans les voir. S'il parvient à capter leur attention par la force ou l'émotion de ce qu'il chante, ils entrent en communion avec lui. C'est ce moment que parfois le dieu saisit pour parler à sa place par les chemins tumultueux du sang. Cette voix est plus vaste, plus riche, plus éclairante que la sienne, mais elle est aussi plus ténébreuse. Comme celle avec laquelle Jocaste, par ses paroles et son sourire mystérieux, l'a appelé à travers les années et fait revenir jusqu'à elle. Elle ranime les trésors perdus de la mémoire, elle enflamme les travaux et les inspirations de l'esprit²⁷⁸ [...].

Le chant peut donc permettre une manifestation divine qui réunit en elle des qualités contradictoires, entre lumière et ténèbres, passant par la voix qui a la faculté de forer la mémoire et l'esprit, empruntant les voies qui peuvent relier la mère à son enfant. Ainsi peut-il entrer profondément en résonance avec autrui :

Il cesse de s'efforcer, il vide ses poumons, il les emplît d'air et un son, celui que l'on attendait et que pourtant on n'avait jamais entendu, s'élève et plane dans l'air du soir. La voix d'Œdipe atteint le corps qu'elle émeut, elle soulève l'esprit qui exulte en pressentant ce qu'elle lui signifie. Lorsqu'elle redescend vers le cœur, on découvre qu'elle est l'inspiration, l'exploration des mystères, des trésors encore dormants dans la mémoire²⁷⁹.

La voix est donc présentée comme ce qui s'adresse à trois parties distinctes de l'être, corps,

²⁷⁶ OSR, 189.

²⁷⁷ OSR, 187.

²⁷⁸ OSR, 261-262.

²⁷⁹ OSR, 187.

esprit et cœur : pour Œdipe le « Clairchantant », elle fait le lien et devient l'axe autour duquel l'être peut s'unifier et agréger ses composantes. Le chant révèle donc une capacité d'exploration de la mémoire, et met au jour ce qu'elle renferme. Ainsi constitue-t-il une voie privilégiée d'accès vers la profondeur de l'être : « Œdipe chante l'histoire de sa vie, il n'a jamais mieux chanté, sa voix s'élève, s'approfondit, descend dans les profondeurs du terrible et de l'ignoré pour atteindre avec quelques images de lumière aux abords de la sérénité²⁸⁰ ».

Dans *L'Enfant bleu*, le personnage de Jean, jeune psychotique qu'Orion rencontre, permet d'associer le chant et la mise en relation avec une part obscure de l'existence : « C'est la voix d'un malade, parfois incertaine, pas vraiment éduquée, mais extraordinaire. Orion a senti que, malgré sa voix faible, il chante comme Gamma de l'inouï²⁸¹ ». Ce n'est donc ni la technique du chant ni la puissance vocale ici qui font la valeur du chant de Jean, mais la capacité paradoxale de faire entendre de l'inouï, de faire entrer dans le domaine de ce qui est perceptible ce qui n'y a pas sa place ordinairement. Une telle voix semble participer d'un système de correspondances où les sensations, les mots (ceux d'un poème écrit par Véronique), la musique et même les silences se mêlent, comme l'explique Vasco : « Il chantait autre chose, pas des mots : des couleurs, des matières, des arbres, les parfums de la terre. Pourtant c'était ma musique, tes mots non dits étaient présents, tes rythmes et les miens²⁸² ». Aussi l'écoute de ce chant a-t-elle des résonances éventuellement spirituelles : la jeune Julie déclare à son propos : « Quand il chante on croit qu'il y a un ciel et quand il s'arrête il n'y en a plus²⁸³ ».

Permettant la mise au jour de l'intériorité, le chant et la voix rejoignent en cela la sculpture, elle-même comparée à la danse en tant qu'instrument servant à fouiller la matière : c'est précisément quand Œdipe fait naître de sa flûte « une musique barbare, à l'opposé de celle d'Alcyon », que Clios exécute « une danse aiguë, presque sur place, à laquelle il ne s'abandonne pas, mais tranche ou creuse dans une matière encore cachée²⁸⁴ ».

²⁸⁰ *OSR*, 270.

²⁸¹ *EB*, 383. On peut aussi penser au chant de Pasiphaé dans le récit du mythe du Labyrinthe que Véronique conduit au début de son travail avec Orion, qu'elle émet quand elle va voir son fils le Minotaure : « Si le Minotaure est plutôt homme ce jour-là, elle chante et il l'accompagne de sa flûte. [...] Ils écoutent la voix de Pasiphaé s'élever comme si elle venait du ciel ou des profondeurs de la terre, soutenue par la flûte inouïe du Minotaure » (*EB*, 61). Ce chant extraordinaire est, on le voit, relié à l'étrangeté de cette créature qui concentre en elle l'homme et l'animal, mais on l'entend toutefois de la part du personnage humain et quand l'homme l'emporte dans le Minotaure.

²⁸² *EB*, 383.

²⁸³ *EB*, 381.

²⁸⁴ *OSR*, 121-122.

Ce passage introduit justement l'évocation, immédiatement à la suite, de la sculpture telle que la pratiquent Œdipe et Clios. On y retrouve la même idée de mettre au jour quelque chose qui est déjà présent, mais caché, qui correspond à l'approche de la sculpture dans l'ensemble du roman. Ainsi la sculpture et la danse, dont nous pouvons rappeler qu'elles sont comparées par Henry Bauchau dans son *Journal*, se présentent comme des modalités différentes d'une même exploration, celle de l'intériorité cachée, en tant que domaine déjà là, qu'il ne s'agit pas de créer *ex nihilo*, mais plutôt de révéler. Ainsi, lorsque Diotime souhaite qu'Œdipe sculpte une branche d'olivier, d'abord « il l'éprouve des mains et de tout son corps afin de découvrir ce qui se cache en elle²⁸⁵ ». Le nom donné à la sculpture, « Il y a une source²⁸⁶ », renvoie au motif de l'origine. Il s'agit donc bien, par la sculpture, de remonter vers ce qui est à la fois présent et caché, de se laisser conduire vers la racine de l'être, et donc d'aller vers une reconnaissance plus que vers une création pure :

Antigone entend un son d'eau vive. Il vient du mouvement souple et de la déclivité du bois. Elle ne voit pas la source et Œdipe n'explique pas. Clios emporte la sculpture dans le jardin de Diotime. Elle est charmée et montre à Antigone que la source est en amont de la sculpture [...]. Antigone reconnaît ce ruisseau et la source qui soulève, avec une sorte de roucoulement, un peu de sable [...]. Contre toute attente, voici qu'elle est une mendicante qui va repartir bientôt pour suivre cet aveugle vertigineux qui vient de faire pour elle cette chose si belle que l'on peut contempler des yeux, toucher de ses mains et entendre sans lassitude avec son cœur²⁸⁷.

L'art, à travers ici la sculpture, est donc défini comme ce qui s'appréhende avec les sens et avec le cœur, pour représenter ainsi le fait qu'il permet d'approcher les mystères de l'intériorité. Cette modalité de création est en effet un motif central dans *Œdipe sur la route*, puisqu'elle est l'un des moyens d'expression adoptés par Œdipe au long de son parcours qui le conduit à passer de son statut de roi de Thèbes à celui d'artiste, se joignant en cela à l'écriture, à la musique, et au chant qui le fait naître à sa vocation d'aède. Le chapitre « La vague », singulièrement, est entièrement consacré au combat mené par Œdipe, avec Clios et Antigone, pour sculpter une falaise. Or, pour commencer, on voit Œdipe qui « cherche avec son corps, dans la confusion native de la falaise, la forme de la barque qui doit y être, ainsi que la place des rameurs²⁸⁸ ». Aussi s'agit-il pour lui de se mettre à l'écoute de la falaise, « pour entendre ce qu'elle veut nous dire²⁸⁹ ». Le travail du

²⁸⁵ *OSR*, 122.

²⁸⁶ *OSR*, 122.

²⁸⁷ *OSR*, 122-123.

²⁸⁸ *OSR*, 133.

²⁸⁹ *OSR*, 134.

sculpteur est alors de « reconnaître la vague²⁹⁰ » : « La vague est là, déjà là. Il faut seulement l'aider à apparaître²⁹¹ ». L'acte de sculpter impose d'abord une disponibilité, ce qui conduit à se laisser diriger vers la volonté de la pierre. Ainsi, lorsque le visage d'Antigone est sculpté par Œdipe, il est indiqué que « la pierre l'a voulu éclairé et solide²⁹² ». Cette volonté de la pierre qui suit ses propres lois va parfois jusqu'à une forme d'exigence, source d'angoisse par exemple pour Antigone :

Antigone scrute la pierre où va naître le pilote. Elle ne s'est pas trompée, le contour tracé par Œdipe est trop petit [...]. La pierre exige d'autres proportions, il n'a pas senti ce mouvement majestueux qui l'entraîne vers le haut, il n'a pas pu voir [...] le regard des rameurs dont l'espérance l'agrandit. L'agrandit jusqu'où ? Elle est effrayée, en se confrontant à la pierre, de s'apercevoir que ses propres repères sont, eux aussi, trop restreints. Le maître de la barque doit être grand, beaucoup plus grand. Il y a là une outrance qu'elle redoute. Elle court vers Œdipe : « La pierre fait du pilote un géant ! – Alors, c'est la pierre qui a raison. »²⁹³

L'exigence de disponibilité, plutôt qu'un savoir théorique ou une habileté technique, est donc la clef de la sculpture, de sorte que s'y consacrer devient une expérience intérieure qui utilise aussi le truchement du corps, comme l'indique cette approche de la falaise par Antigone :

Elle s'installe en face des contours qu'elle a tracés pour le pilote, elle est effrayée un instant par l'ampleur de ce qui reste à faire. Puisqu'il [Œdipe] lui a donné le temps, elle contemple la pierre, elle se recueille en elle, elle y appuie son visage, la parcourt de ses mains. Une masse de clame est sous son front, elle s'en inspire et la fait très doucement descendre dans tout son corps. Elle commence²⁹⁴.

Cette mise à l'écoute s'articule de nouveau avec un renvoi vers l'intériorité : ainsi est-il affirmé, alors qu'Œdipe parcourt le rocher, que « [L]a vague est là et elle est en lui²⁹⁵ ». Les deux conditions se combinent en effet quand il apparaît qu'Antigone ne peut sculpter elle-même son visage, parce qu'« elle ignore trop qui elle est et ce que veut la pierre²⁹⁶ ». Il semble donc que la sculpture réclame aussi une forme de connaissance de soi, même perfectible. Cette affinité profonde de la sculpture avec l'exploration de l'intériorité passe aussi par ce qui se produit quand un des personnages se voit sculpté ; le fait de se découvrir incarné, figuré dans la pierre se révèle une expérience de révélation à soi-même surprenante : « Cléon est bouleversé, il admire et aussi s'effraie. C'est donc ainsi

²⁹⁰ OSR, 134.

²⁹¹ OSR, 136.

²⁹² OSR, 143.

²⁹³ OSR, 150.

²⁹⁴ OSR, 165.

²⁹⁵ OSR, 134.

²⁹⁶ OSR, 139.

qu'Antigone le voit, qu'elle veut le voir²⁹⁷ ». Tandis que Clios éprouve d'abord de la colère et pense qu'Antigone l'a fait « comme elle voudrait [qu'il] soi[t] », Œdipe de son côté constate : « Elle t'a fait comme tu es²⁹⁸ ». Il affirme donc qu'une coïncidence profonde unit l'être et sa représentation. Or, on retrouve la même formule ensuite quand « Œdipe a incarné sa fille Antigone dans la pierre » : « C'est donc ainsi qu'Œdipe la pense, qu'il la fait voir [...] » ; « C'est donc ainsi, alors qu'elle se sent souvent si troublée, si incertaine, que son esprit et ses mains l'ont aimée²⁹⁹ ». La tournure, « C'est donc », exprime à la fois la surprise devant l'image et l'acceptation d'un changement de perspective, d'un déplacement, qui indique bien que la sculpture peut conduire vers une connaissance modifiée mais en définitive peut-être plus juste de soi-même, au point qu'Antigone « entoure de ses bras le sourire invisible et présent qu'il lui a donné dans la pierre », qu'elle « se réconcilie un peu avec elle-même », et « sent qu'elle pourra peut-être [...] devenir un jour Antigone³⁰⁰ ». Sculpter et se voir sculpté se présente donc comme un moyen de cheminer vers son identité profonde, celle qui est indiquée aussi par son nom, et conduit vers la vérité de son être.

Le lien entre sculpture et intériorité culmine avec les idées de délire, de folie, et de délivrance que le travail sur la vague met en jeu, comme le traduit ce dialogue entre Clios et Antigone :

« La vague, c'est la folie d'Œdipe, c'est la mienne. J'ai pu la faire monter, il faut qu'elle se retourne, qu'elle retombe dans la mer. Je n'y arriverai pas, je ne pourrai pas la retenir, tu comprends ? Elle va déferler sur le cap et nous submergera tous. – Mais la vague est en pierre, Clios. – Ne crois pas cela, Antigone, la vague est en délire. Rien qu'en délire³⁰¹. »

On trouve donc dans les propos de Clios une sorte de confusion des plans, entre le motif (la vague), la matière (la pierre) et ce qu'elle traduit (le délire), qui auprès de la mer conduit à une érosion des contours entre un danger de submersion et la menace de la folie. C'est pourquoi, lorsque Œdipe a fait plier la vague, Antigone pense : « Sans l'action d'Œdipe, [...] la vague qui était délire, rien que délire, serait maintenant en train de nous engloutir et de nous séparer³⁰² ». Et Clios, transporté d'enthousiasme, répète à Œdipe après qu'il a plié la vague : « tu nous as délivrés !³⁰³ » Ainsi est exprimée la portée symbolique de

²⁹⁷ OSR, 139.

²⁹⁸ OSR, 139.

²⁹⁹ OSR, 143.

³⁰⁰ OSR, 143-144.

³⁰¹ OSR, 151.

³⁰² OSR, 159

³⁰³ OSR, 161.

l'acte de sculpter, qui a valeur de délivrance parce qu'il a partie liée avec le délire, la folie, l'intériorité d'un homme, qui engage à sa suite beaucoup plus que lui-même. Œdipe reste significativement marqué par cet exploit : à la toute fin du roman, alors que s'approche l'apothéose d'Œdipe et que le tonnerre retentit, l'orage faisant le lien entre les deux épisodes et ne troublant pas Œdipe, on peut lire ce rappel : « Il est toujours celui qui a pu, sur le cap, dominer et faire retomber dans la mer l'énorme vague de la folie³⁰⁴ ».

C'est parce que la sculpture a partie liée avec la profondeur, celle de l'intériorité d'abord qui est mise au jour sur la pierre, qu'elle s'étend ensuite à la condition humaine en général. Le motif sculpté, celui d'une barque menacée par une vague, prend ainsi plus largement valeur de représentation de l'affrontement face à l'adversité.

Son étrave effilée est pointée vers l'abîme, sur sa poupe la vague commence déjà à retomber. [...] La barque plonge dans la profondeur, mais sa proue déjà se redresse, elle se glisse sous la vague, en la voyant on retient son souffle puis on le reprend avec soulagement car on est sûr qu'elle va franchir l'obstacle. La vague semble irrésistible, mais l'esquif plus subtil se sert de l'énorme force de l'adversaire pour lui échapper³⁰⁵.

Cette figuration de la barque et de la vague se prête ainsi à l'interprétation ; Œdipe y discerne un écho de son existence, le rapprochement étant progressivement approfondi :

Tout en sculptant, il pense à la Sphinx qui était, comme la vague, infiniment plus puissante que lui. C'est de sa force qu'il s'est servi pour l'emporter, en plongeant dans son obscurité le couteau des réponses. La Sphinx a disparu comme s'effacent les vagues. Il a cru en être la cause [...], sans voir qu'en face de lui une autre vague, bien plus haute, se soulevait déjà. Les hommes de la barque ne seront pas comme lui, ils sauront que cette vague n'est pas la seule, qu'il ne suffit pas de triompher d'elle et qu'il faut affronter la tempête tout entière avec sa succession de vagues pour retrouver le port³⁰⁶.

Œdipe prolonge donc la relecture des hauts faits de sa vie passée, ce qui s'exprime par le fait de filer la métaphore maritime ; à travers l'enchaînement des vagues, à la lumière du destin d'Œdipe, il apparaît donc que l'on doit voir dans la vague bien plus haute que les énigmes de la Sphinx, une figuration du mystère de son identité et de son origine qui l'a par la suite emporté bien davantage dans la chute. Paradoxalement, la sculpture avec ce qu'elle a de figé semble pourtant le *medium* qui permettra de figurer la succession et donc de sublimer par la représentation ce qu'il n'a pas su éviter dans son existence telle que le récit

³⁰⁴ OSR, 376.

³⁰⁵ OSR, 137.

³⁰⁶ OSR, 137-138. Ce rapport unissant la sculpture et l'intériorité apparaît aussi à travers l'affinité qui apparaît entre son travail sur la vague et « le monde souterrain du sommeil », Œdipe devant démêler devant la sculpture ce qui lui vient précisément de ce monde et, en revanche, « ce qui lui vient du jour » (OSR, 144).

traditionnel la configure.

Par un effet de mise en abyme, la sculpture se fait enfin l'image de la lutte même des sculpteurs : « Antigone sculpte les trois marins, ils rament avec vigueur en réservant leurs forces car ils ont encore une longue lutte à soutenir. Ces rameurs, pense-t-elle, c'est nous trois dans notre lutte pour faire naître la vague de la falaise, pour l'inventer avec elle comme dit Œdipe³⁰⁷ ».

3. L'expression de la souffrance de l'âme

3.1 *L'Enfant bleu* et la représentation des tourments psychiques

Dans *L'Enfant bleu*, la peinture et le dessin jouent un rôle cardinal par rapport au parcours d'analyse d'Orion, renvoyant au concept d'art-thérapie. L'enfant est conduit vers l'art qui lui permet de figurer les tourments qui le hantent, cristallisés dans la figure du « démon de Paris et banlieue » qui le bombarde de rayons et qui symbolise une forme de mal à la fois perçue comme une présence extérieure et qui prend possession de lui. Pour Orion, une distinction fondamentale oppose, parmi les gens qu'il rencontre, ceux qui croient au démon et ceux qui n'y croient pas³⁰⁸. Ces obsessions peuvent aussi être interprétées comme ce qui lui confère un caractère visionnaire. Quand il évoque le démon pris en chasse par les trois cents chevaux blancs dans les rues de Paris, la narratrice déclare : « Tu es capable de voir ce que les autres ne voient pas³⁰⁹ ». Ses angoisses peuvent dès lors devenir le moteur d'une création, notamment picturale. Les visions d'Orion semblent emprunter d'autres canaux que ceux de la perception, et l'art a pour mission dans son parcours de les faire entrer dans le monde tangible et de les rendre par conséquent

³⁰⁷ *OSR*, 139. La confusion des plans que nous évoquions, la valeur de mise en abyme de la sculpture, se retrouve aussi dans ce commentaire d'un vieux marin à son propos : « Celui qui a fait cette vague, c'est un homme qui connaît la mer. Il a fait une barque et des pêcheurs qui vont rentrer au port décharger leurs prises. Et les poissons, pour nous, ça compte » (*OSR*, 176). On se situe ici entre un jugement sur la pertinence de la représentation, à cause de ce qu'elle peut évoquer pour la population locale, et la suggestion d'une efficacité pragmatique, voire magique, prêtée à la vague sculptée.

³⁰⁸ Quand il rencontre Jean, dans l'établissement qu'il intègre après l'hôpital de jour, les deux amis partagent immédiatement cette croyance. Mais Jean précise : « Mes parents ne croient pas au démon. Madame Zorian, la directrice qui me soigne, dit que c'est une projection. [...] On dit : Le démon, mes parents disent aussi qu'il n'existe pas, mais à moi il lance des rayons qui existent » (*EB*, 377).

³⁰⁹ *EB*, 40. Une source possible des maux d'Orion, ce qu'il présente comme l'entrée en lui du démon de Paris, se trouve dans ce qu'il a vécu lorsqu'il a été opéré du cœur dans sa petite enfance, ce qui est exprimé par ces mots qui impliquent le thème de la vision : « On a vu dans la chambre des rayons ce que les autres ne voient pas » (*EB*, 337).

communicables pour autrui.

La représentation par l'image prend pour le jeune psychotique le relais des mots et de leurs lacunes. On peut trouver dans les dessins parfois grimaçants qu'il exécute un écho de son expérience enfantine, dans laquelle il a commencé à être hanté par « le démon de Paris » : « Alors on ne connaît pas de mots pour dire ça, mais la chose est déjà dans la tête, on a peur de ces têtes qui me regardent hurler [...]»³¹⁰ ». C'est parce qu'il a besoin de figurer des choses pour lesquelles il ne trouve pas de mots qu'il recourt à l'art visuel, voué à représenter ce qu'il a « dans la tête » en effet.

Cette approche de l'art implique une distance par rapport au réalisme. La couleur comme certains motifs récurrents sont utilisés dans le dessin pour leur signification, leur capacité à entrer en résonance avec les obsessions d'Orion, comme peut l'indiquer un commentaire qui livre une clef d'interprétation d'une de ses œuvres : « On veut faire le démon en noir de Paris. En pollution, en fumée d'essence, en tunnel de métro et en voyous qui bousculent pour voler³¹¹ ». Le noir représente ici, par un mouvement de condensation, un ensemble de *realia* qui pèsent sur Orion et provoquent en lui de l'angoisse, gardant toutefois un lien de ressemblance avec elles. En revanche, le jeune homme peut aussi avoir une idée nette des motifs qui lui permettraient de figurer le concept d'ami du travail, en tendant vers une certaine abstraction : « Un ami du travail quand on peint ce serait une longue ligne droite, avec en dessous des cercles et des rectangles pour jouer, se reposer et faire de la musique. [...] Avec l'horizontale on avance sur la terre, vers des îles, des amis. On ne peut pas peindre ça, maman dirait que c'est de l'abstrait, Jasmine que c'est pas sûr vendable³¹² ». Même si quelque chose empêche Orion d'aller résolument vers la pure représentation d'une idée, par les mots est établi un lien entre un motif graphique et un concept, ce qui atteste de la fonction symbolique des formes évoquées.

La question de l'art, figuratif ou non, passe donc en filigrane dans *L'Enfant bleu* ; elle est informée en profondeur par son besoin de représenter ce qui le hante : « Jasmine veut toujours que ça ressemble et, moi, on peut seulement faire ce qu'on voit dans sa tête³¹³ ». En s'attachant à dessiner et peindre ce qui est dans sa tête, Orion se tient à

³¹⁰ *EB*, 335.

³¹¹ *EB*, 310.

³¹² *EB*, 367.

³¹³ *EB*, 172. Cf. aussi *EB*, 300. Améliorant peu à peu son dessin du *Cimetière dégénéré*, Orion déclare : « Il est plus bien maintenant. La tête a vu des choses nouvelles [...] » (*EB*, 349).

équidistance de l'art abstrait et du véritable réalisme et souhaite « faire du réel pas réel³¹⁴ ». Dans une formule percutante, Orion évoque ainsi l'île Paradis numéro 2 comme « une île qui est dans le réel de la tête mais pas encore dans le dessin³¹⁵ ». C'est ainsi que le maître graveur d'un atelier dans lequel Orion travaille avec son amie Myla « apprécie ce qu'il appelle le réalisme fantastique ou magique³¹⁶ » des œuvres d'Orion, à la fois figuratives et habitées par un dépassement de la réalité. En représentant des images profondément intériorisées, il est surtout un artiste instinctif, ce qui est mis en exergue par ce dialogue entre la narratrice et la directrice de l'établissement qui accueille Orion adulte :

Elle regarde tout très vite : "Au début c'est de l'art brut, puis une période d'art naïf, c'est plus élaboré maintenant. L'Otarie semble bien sculptée mais c'est un peu pompier. L'art brut était plus intéressant. Pourquoi lui a-t-on appris ?
- Il a appris par lui-même, nous l'avons encouragé, je l'ai regardé faire. Il dit d'ailleurs qu'il ne peut peindre ou sculpter que ce qu'il a dans sa tête³¹⁷."

Le contresens qui apparaît dans les propos de la directrice souligne *a contrario* que les « périodes » qu'elle discerne dans les œuvres d'Orion dépendent en réalité de « ses symptômes et ses fantasmes³¹⁸ » plutôt que d'un apprentissage dirigé par les adultes qui ont pris Orion en charge. Loin de toute approche technique ou théorique, l'art est avant tout l'émanation de son intériorité.

Orion est de fait orienté vers le dessin pour trouver un exutoire à son mal-être, ce qui peut le conduire vers deux directions contradictoires. Un certain type de dessins revient quand il est submergé par l'angoisse, représentant ce qu'Orion appelle « le lac de Paris » : « L'eau a tout envahi, n'émergent du lac que la pointe de la tour Eiffel et le dôme de Montmartre. Il sait que je déteste ce dessin qui revient chaque fois que les choses vont mal³¹⁹ ». C'est pourquoi ces scènes reviennent à la fin du roman, quand Orion est séparé de son amie Myla : « Il peint, il sculpte mais sur un fond de détresse et souvent de colère. Les scènes d'inondation de Paris, d'éruption volcanique, d'explosion ou d'incendies redeviennent plus nombreuses³²⁰ ». Une partie de sa naissance à une identité d'artiste repose donc sur la nécessaire expression d'une colère, voire d'une haine intérieure : « Je

³¹⁴ EB, 101. Orion « ne veut pas que ça devienne du moderne comme souvent toi tu aimes. Maman dit que c'est du gribouillage. Comme si c'était fait par un détracté » (*ibid.*)

³¹⁵ EB, 107.

³¹⁶ EB, 409.

³¹⁷ EB, 372.

³¹⁸ EB, 372.

³¹⁹ EB, 47-48.

³²⁰ EB, 433.

sais qu'il y a, à côté de sa bonté native, beaucoup de haine en Orion, que cette haine lui est nécessaire pour avancer. Avancer... ? Avancer dans son art³²¹ ». Cette facette de sa créativité graphique témoigne de la présence d'un ennemi intérieur en lui, comme le suggère ce dialogue entre la narratrice et son mari Vasco qui interprète ainsi ces images d'incendie et d'inondation :

Est-ce qu'Orion n'a pas un sérieux ennemi en lui-même, qui voudrait le suicider ?... [...]

- Il ne connaît même pas le mot suicide.

- Il connaît la chose. Se tuer serait une entreprise trop difficile pour lui. Ce serait plus facile de mourir avec tout le monde³²².

On le voit, le roman intègre la description des réalisations artistiques d'Orion, puis montre le mécanisme d'interprétation qui peut se mettre en place à partir d'elles, suggérant ainsi que les dessins d'Orion s'enracinent dans une expérience intérieure qui, derrière la maladie mentale, révèle la présence d'une pulsion de mort³²³. Celle-ci peut le conduire jusqu'à une forme de nihilisme, joignant à un désir obscur de destruction personnelle celui d'une destruction généralisée. Le dessin qui met au jour ce désir peut aussi le juguler ; puisque ces œuvres expriment les colères d'Orion, la narratrice le pousse à en réaliser lorsque des images le hantent :

Il arrive très perturbé, il a fait un rêve où des squelettes sortaient du cimetière et envahissaient les autobus de sa ligne. [...] « Les autobus conduits par les squelettes se cognent dans ma tête et grimpent les uns sur les autres, ça va faire de l'accident.

- Et si tu en faisais plutôt un dessin ?³²⁴

Quand une journée est difficile pour le patient, la figuration de monstres s'impose : « Aujourd'hui il y a en toi des monstres. Des volcans en activité. Ils te tourmentent, tous ne sont pas mauvais. Tu ferais mieux de dessiner un de ces monstres, les monstres te font moins mal quand tu les dessines³²⁵ ». Le dessin permet ainsi d'extérioriser, presque d'exorciser, sa violence comme celui qu'il réalise, à l'encre de Chine, avec pour motif l'inspecteur à cause duquel Orion a été « jeté » de l'école :

³²¹ *EB*, 85.

³²² *EB*, 87-88.

³²³ Avec le vocabulaire de la psychothérapie, la narratrice évoque ainsi « l'instinct de mort » d'Orion, ou encore le « désir de mort » qu'elle sent « en travail chez Orion » et auquel elle ne peut opposer que « bien peu de choses : des soins, des dessins, de l'affect [...] » (*EB*, 91).

³²⁴ *EB*, 344.

³²⁵ *EB*, 243. Cf. *EB*, 291 : « Comme Madame dit, c'est mieux de mettre les monstres dans le dessin que de les garder dans la tête ».

Au premier plan, un pistolet de concours, dont le canon fumant est encore dirigé vers la braguette d'un pantalon dessinée dans les plus extrêmes détails. Le bas du corps de la victime est caché, au-dessus le buste cravaté et le visage de l'inspecteur. Sa bouche, ouverte et tordue, pousse un cri de douleur. Dans une bulle en capitales : Pan ! Pan, tu l'as eu³²⁶ !

L'art, en l'occurrence la sculpture, lui permet aussi de sublimer sa douleur quand le père de Myla empêche sa fille de répondre à Orion : celui-ci sculpte alors un requin :

Ce sera un bon requin que les enfants pourront caresser [...]. Vasco dit que le père de Myla est un requin de la finance, alors on fait cette statue pour elle, pour qu'elle ait aussi un père en bois de requin sculpté. Cette statue, Madame, elle doit dire à Myla : « Mange ! Mange pour être libre ! » Et à Orion : « Travaille, mec ! Travaille même si le démon rayonne ! »³²⁷

L'art peut avoir une fonction apaisante dans la mesure où il met en ordre ce qui est vécu comme chaotique sur le plan de la vie intérieure : « Je vois des lignes pleines d'angles et de défenses s'élaborer³²⁸ ». Un tel ordre correspond de fait au besoin de sécurité intérieure d'Orion, lui qui est « content » quand il voit que « tout est en place comme d'habitude³²⁹ ».

Dès lors, la création d'Orion propose des variations sur « le thème du monstre masqué aux yeux doux et plaintifs, aux larges oreilles, et couvert d'innombrables défenses dont il m'a dit si justement : "Si elles cassent, elles repoussent"³³⁰ ». Le monstre en effet peut aussi être positif, notamment quand il est associé à ce motif de la défense : « Les cornes et les défenses servent à se défendre contre le démon de Paris et les mauvais coups. [...] Jasmine [...] a dit qu'avec les hommes c'est pas si tant facile et que c'est bien d'avoir des défenses. [...]»³³¹ ». Pour le docteur Lisors, avec le monstre et ses défenses Orion « montre ses résistances³³² », ce qui conduit vers le versant plus lumineux de sa création.

En effet, l'univers d'Orion est aussi constitué par d'autres variations, nombreuses, autour du thème de ce qu'il nomme « l'île Paradis numéro 2 » : « Son imagination [...] est partie ailleurs, vers les îles, parmi lesquelles commence à apparaître l'île Paradis numéro 2 qui, dans l'océan Atlantique, se construit lentement dans sa tête³³³ ». Ce dessin qui « fait du bien³³⁴ » permet de « continuer mais par une autre voie³³⁵ » le travail d'exploration de

³²⁶ *EB*, 271.

³²⁷ *EB*, 433.

³²⁸ *EB*, 244.

³²⁹ *EB*, 245.

³³⁰ *EB*, 286.

³³¹ *EB*, 114.

³³² *EB*, 117.

³³³ *EB*, 94.

³³⁴ *EB*, 13.

³³⁵ *EB*, 32.

l'intériorité mené par la thérapeute et son patient : « l'île Paradis numéro 2 existe. Existe en Orion, existe en moi et dans une sorte de réalité de papier et de couleurs maladroites Elle est un lieu que nous allons habiter, chacun à notre façon, pour une nouvelle étape dans l'imagination profonde³³⁶ ». Pour affirmer la réalité de cette île, le thème de l'imagination coexiste avec la mention du dessin dans ses aspects matériels. Aussi la représentation de l'île autorise-t-elle la narratrice à évoquer l'âme d'Orion : « Il ne faut pas craindre pour l'âme enfantine souvent martyrisée d'Orion. Personne ne doit la sauver. Elle est vivante, disent les lianes de l'île et ceux qui s'amuse avec elles à l'élancer dans les arbres³³⁷ ».

Tandis que les dessins de monstre ou de labyrinthe mènent vers une part obscure de l'intériorité, les dessins de l'île Paradis relèvent plutôt de la libération et conduisent vers un envers de la réalité, plus positif. Mais ils proviennent d'une même source, la souffrance et le besoin de s'en délivrer : « Par ce dessin, Orion libère les trésors enfouis des rêves de l'enfance [...] il est capable de nous transporter [...] dans un autre univers : l'antimonde de l'espérance et du désir où je me retrouve avec lui dans les récits du soir de mon père³³⁸ ». L'île permet de rejoindre un monde identifié pour la narratrice à celui des histoires racontées pendant l'enfance, un univers qui la « persuade que Mowgli vit toujours, qu'il ne peut pas mourir et qu'il est bien présent dans le dessin d'Orion, dans la chaleur enveloppante et douce de ses couleurs³³⁹ ». Cet antimonde, Orion y accède en effet par les dessins comme par un moyen de transport³⁴⁰ et seulement par eux³⁴¹. Mais son caractère imaginaire, qui fait sa labilité, est aussi la cause de sa fragilité :

On était cassé jusque dans son imagination.

Plus d'île Paradis numéro 2 en couleur... [...] Toujours des rues, des voitures, des métros, des autobus en bagarre. Si les rayons, si le bruit inconnu troublent même l'imagination, on n'a plus rien... plus d'île, plus d'océan Atlantique tropical pour se réfugier. On n'a pas envie de se retrouver seul, tout seul, dans son imagination... Jésus, même s'il y a du bruit, même si le démon le tape et le jette, il a toujours son évangile. Mais moi si le démon me déconne, s'il me déconstructionne comme il fait... on n'a plus de territoire. On a besoin d'un territoire pour avoir encore des copains et des copines dans son imagination, même si dans le vrai on saute sous les rayons³⁴².

Ce passage indique quelle est la fonction de l'art : il est à Orion ce que l'évangile est à Jésus, soit une sorte d'interface tournée vers le monde extérieur tout en lui permettant de

³³⁶ *EB*, 108-109.

³³⁷ *EB*, 128.

³³⁸ *EB*, 123.

³³⁹ *EB*, 123-124.

³⁴⁰ Il déclare ainsi vouloir « aller en dessin à l'île Paradis numéro 2 » (*EB*, 158).

³⁴¹ « On est sur l'île Paradis numéro 2 seulement quand on dessine » (*EB*, 211).

³⁴² *EB*, 264.

lutter contre le mal. Il est surtout présenté comme un territoire qui indique à la fois une possession et un dénuement, car il lui appartient mais constitue tout ce qui lui reste face à une solitude vertigineuse. Sa nécessité va de pair avec sa précarité. Cette expression se retrouve d'ailleurs plus tard dans le roman, quand Orion remercie Véronique et ajoute : « avec toi on a gardé son territoire³⁴³ ».

La conjonction de l'art et de la souffrance psychique fonde son caractère thérapeutique qui demande que soit ramené à la surface ce qui est déjà présent dans les profondeurs de l'être : « Penché en avant on dirait qu'il décrypte quelque chose qui est déjà sur sa feuille, car il trace avec autorité les contours de son dessin³⁴⁴ ». Il s'agit donc bien de décrypter, de rendre visible ce qui est caché mais qui est déjà là, la feuille s'apparentant aussi à un miroir. Cette fonction de l'art se manifeste par certaines modalités d'exécution. Elle apparaît dès le tracé par Orion de son premier labyrinthe : « Penché sur le papier, il est totalement absorbé par son travail et ne semble plus avoir conscience de ma présence. [...] Je suis étonnée de la rapidité et de la sûreté de son dessin pourtant très sinueux. Je vois naître sous mes yeux un vrai labyrinthe, encore obscur pour moi mais au parcours clair et assuré pour lui³⁴⁵ ». Quand il a fini, il déclare : « On voyait le chemin³⁴⁶ ». Notons que c'est avec un « crayon bleu » qu'Orion « souligne le chemin sacré, celui qui mène à la sortie », qui sans erreur « sinue dans tout le rectangle, tourne plusieurs fois autour de l'autel, va de l'avant, revient en arrière et finalement d'un trait irrésistible parvient à la sortie [...]³⁴⁷ » : on retrouve ainsi la couleur de l'enfant bleu, qui chez Orion est associée à un apaisement dans les profondeurs, en congruence avec le symbolisme du bleu en général, « la plus profonde des couleurs » et « la plus immatérielle », qui « suggère une idée d'éternité tranquille et hautaine³⁴⁸ ». Étonnée par cette expression de certitude³⁴⁹, la narratrice ajoute : « Je découvre en lui la même force [...] que lorsqu'il soulève des pupitres et les lance en direction de ses camarades³⁵⁰ ». Le rapport ainsi esquissé permet de suggérer que l'assurance qui se manifeste dans le dessin provient de la même source intérieure que les crises les plus aiguës d'Orion, avec une différence de taille : le jeune homme ne s'écroule

³⁴³ *EB*, 360.

³⁴⁴ *EB*, 244.

³⁴⁵ *EB*, 34.

³⁴⁶ *EB*, 36.

³⁴⁷ *EB*, 36.

³⁴⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 129.

³⁴⁹ Véronique, montrant ce dessin aux médecins, déclare : « Je ne puis m'expliquer cette rapidité, cette sûreté soudaine étant donné l'âge et les inhibitions d'Orion » (*EB*, 37).

³⁵⁰ *EB*, 35.

pas après avoir dessiné. Le dessin permet donc de canaliser, de sublimer l'énergie qui est à la source du mal-être et de la violence qui en émane. Le labyrinthe permet ainsi à Orion de faire l'expérience d'une assurance qu'il manifeste mais peut-être plus encore qu'il fait naître à cette occasion. Il est appréhendé en profondeur comme quelque chose que l'on reconnaît, image de la mise au jour de forces déjà présentes en soi mais éventuellement cachées.

Ainsi peut être suggérée l'impression que c'est le dessin qui décide et qui sait vers où il doit aller : « Le dessin veut continuer³⁵¹ » ; « Le dessin n'a pas voulu » ; « Mais le dessin n'est pas encore content comme s'il y avait du pas fait » ; « Le dessin voudrait qu'on revienne demain pour le finir³⁵² » ; « Le dessin pense qu'il y a quelque chose qui clocharde³⁵³ » ; « le dessin il veut s'appeler *Le Cimetière dégénéré*³⁵⁴ ». Véronique et son mari, dans un court dialogue, entrent pleinement dans cette logique d'Orion : « Pour Orion le dessin dit que quelque chose manque. – Le dessin a raison, Véronique, il montre l'action du démon, pas sa présence³⁵⁵ ». Ainsi le dessin pour laisser affleurer une telle présence, demande un lâcher-prise actif, tendu vers le décryptage et l'attention. Plus qu'une création pure, il est orientation dans l'intériorité et exercice d'une capacité de perception qui peut conduire jusqu'à une forme de révélation.

3.2 L'art, révélateur d'une identité par l'échange

L'art est en effet l'occasion d'entrer dans une dynamique d'échange qui accomplit l'expression de l'intériorité de l'artiste pour lui permettre de procéder à un dévoilement.

Si l'art s'adresse en lui à ce qu'il y a de plus profond, c'est aussi en tant que spectateur qu'Orion le ressent. La narratrice, qui l'emmène dans des musées, fait une distinction entre sa façon à elle de regarder les œuvres et la manière qu'il a pour sa part de les « vivre [...] intensément³⁵⁶ ». C'est ainsi qu'elle le voit « complètement perdu dans le tableau qui lui évoque sans doute quelque grand spectacle intérieur³⁵⁷ » ; il s'agit d'un « petit tableau surréaliste³⁵⁸ » habité par « un curieux silence » et « une sourde menace³⁵⁹ »,

³⁵¹ EB, 345.

³⁵² EB, 346.

³⁵³ EB, 347.

³⁵⁴ EB, 349.

³⁵⁵ EB, 347.

³⁵⁶ EB, 135.

³⁵⁷ EB, 135.

³⁵⁸ EB, 134.

³⁵⁹ EB, 135.

représentant une vipère qui descend, à partir d'une « porte légèrement entrouverte³⁶⁰ ». De manière générale, Orion est comme guidé par instinct vers des œuvres qui entrent en résonance avec ses hantises intérieures :

Chaque fois il va avec une sûreté singulière vers les objets, les scènes, les tableaux qui le concernent intérieurement. Dans les musées il passe, sans y jeter un coup d'œil, devant des œuvres que j'admire [...] mais quand il s'attarde devant d'autres c'est toujours qu'elles ont un rapport secret avec ses constellations, le démon de Paris et les labyrinthes³⁶¹.

L'art est donc vécu par Orion plus encore que regardé ; il représente la mise en place d'un jeu de projections qui relie ses images intimes à une forme d'extériorité, dessinant alors des « constellations ».

La relation entre Orion et sa thérapeute permet aussi, par l'interaction, d'ouvrir encore une autre voie vers l'intériorité et ses profondeurs. Dans une sorte de renversement des rôles, Orion lui-même se prête au jeu de l'interprétation quand la narratrice, dans une bannière réalisée pour les besoins d'une manifestation contre des dictatures, représente « les quatre flèches de l'espérance qui percent les murs, qui les empêchent de grandir ». Ce bref décryptage de la symbolique que porte sa peinture recueille l'assentiment et la compréhension d'Orion : « Les murs du métro, de l'école, de l'ennui quand on est tout seul ?³⁶² ». Il arrive ainsi à percevoir dans une œuvre qui n'est pas la sienne un sens qui donne forme à des réalités de son expérience, à ce qu'il reconnaît et éprouve comme des difficultés présentes dans son existence. Le partage entre eux permet de les reconduire à une part d'enfance elle aussi toujours présente, mais souvent dissimulée : « [...] je ne puis pas l'écouter tout le temps dans la profondeur analytique. Je ne peux l'écouter ainsi que par instants. Ceux où nous sommes, comme maintenant, deux enfants qui regardent et découvrent ensemble la même image intérieure. [...] Il pousse la porte et les deux enfants, qui étaient là, disparaissent³⁶³ ». Au point de rencontre entre la représentation et la réception

³⁶⁰ *EB*, 134. Les portes, notamment entrouvertes, représentent souvent une source d'inquiétude pour Orion : « il voit peut-être le démon dans cette porte ouverte » (*EB*, 141). Véronique commence à esquisser une interprétation non du tableau lui-même mais de sa réception par Orion : « Est-ce que la vipère qui descend l'escalier est le sexe – le Sexe Terrible – qui, ayant enfin trouvé la porte entrouverte, descend vers la liberté ? » La psychothérapeute reste toutefois avec ses interrogations sans réponse : « Qu'est-ce que ça veut dire ? Il ne m'en parle pas et je ne puis l'interroger » (*EB*, 135).

³⁶¹ *EB*, 134.

³⁶² *EB*, 301. Dans un raccourci d'expression significatif, Vasco dit à Orion plus loin dans ce chapitre : « car si ton Démon fasciste est fini, l'Espérance de Madame ne l'est pas » (*EB*, 317). La narratrice, elle aussi, livre une exégèse de son œuvre quand elle est plus avancée : « Tout est un peu rigide dans ma bannière et si mes rayons d'espérance vont aux limites des résistances massives qui les entourent, ils ne les dépassent pas. Pas encore. C'est bien ainsi que je suis » (*EB*, 317).

³⁶³ *EB*, 117.

du dessin se produit la mise au jour d'une infra-réalité, fugitive, qui ne relève pas de la perception, mais à laquelle on accède par un jeu de reflets. Celui-ci peut prendre une forme complexe :

Lui et moi, nous faisons partie du peuple accablé par la sourde terreur de ne pas comprendre le monde et ce qui s'y passe. [...] Soudain m'apparaît de façon éclatante que c'est ce qui constitue l'essentiel de mon travail avec Orion, de mon contre-transfert heureux et malheureux envers lui : l'aider à trouver en lui-même la force de ne pas se rendre : Non, jamais ! Je pense tout cela en tumulte, cela doit apparaître sur mon visage car il me regarde de la façon dont il regarde sa feuille lorsqu'il dessine ou peint. Je vois sur son visage la même compassion que celle que j'éprouve pour lui. Il y a entre nous un instant de silence, de repos, presque de bonheur, qui vient alléger l'effort, l'espoir incertain que nous nous infligeons l'un à l'autre³⁶⁴.

Le même regard porté sur une feuille au moment du dessin est porté ici sur le visage de l'autre, qui par la relation permet de renvoyer d'une autre manière aux profondeurs, concentrant la valeur positive de l'espoir et l'idée négative que celui-ci est infligé.

L'identité artistique d'Orion est donc déplacée mais aussi parachevée par l'échange, comme l'indique l'alliance du travail d'Orion à celui de la jeune Myla, lorsqu'il la rencontre dans un atelier de gravure.

[...] depuis qu'elle travaille avec Orion elle est plus vive et commence à se libérer de la perfection technique dans laquelle elle s'enfermait jusqu'ici. Certains dessins d'Orion sont d'une étrangeté, d'une imagination surprenantes. Myla a gravé le dernier qu'il lui a donné. L'œuvre qui est sortie de leur collaboration est inattendue, le côté sauvage, onirique du dessin d'Orion n'a pas disparu. Il est devenu plus réel, plus mystérieux, moins angoissé par la façon dont Myla y a fait entrer son calme et sa bonté³⁶⁵.

À la fois émanation d'une double intériorité et interaction entre deux personnalités tourmentées qui se comprennent et se complètent dans les profondeurs, la gravure qui naît de cet échange s'intègre pleinement dans l'univers d'Orion (il s'agit d'une variation sur le thème de l'île Paradis numéro 2) mais dans « une nouvelle version dont les couleurs dures, les formes violentes font entendre la musique d'un autre monde. Dans la gravure, dans le noir, gris doux et blanc de Myla, on perçoit plus profondément cette musique³⁶⁶ ». Par un

³⁶⁴ *EB*, 239. Certains dessins réclament aussi la participation de Véronique par sa seule présence au moment où Orion les exécute. S'il est d'après elle « à l'abri » quand il dessine, lui déclare aussi recevoir « des rayons à cause du dessin » (*EB*, 71). Alors qu'il représente une scène d'orage, il réclame donc la présence de Véronique à ses côtés : « Quand j'ouvre la porte, il tourne vers moi un visage angoissé : "Reste, Madame, ça orage et c'est foudroyé partout, sans toi on va brûler." » (*EB*, 137). Sa manière de vivre les œuvres et le rôle de l'art dans le transfert imposent comme une contrepartie ce partage au moment de la création.

³⁶⁵ *EB*, 416.

³⁶⁶ *EB*, 416. Cette correspondance est ressentie et commentée par Vasco : « J'adore ta gravure Myla,

effet de diffraction, l'œuvre d'art se présente désormais comme une chambre d'échos. Non seulement les deux artistes influent l'un sur l'autre³⁶⁷, mais ce premier échange se prolonge dans une correspondance entre le visuel et le sonore, puis finalement entre ce monde et un autre monde avec lequel la musique met en contact.

L'art peut prendre alors un caractère révélateur : ce qu'il dévoile peut avoir pour conséquence de déplacer les représentations de l'identité. C'est ce qu'on observe en premier lieu pour Orion lui-même, à travers un dessin d'arbre : « L'arbre d'Orion n'est encore qu'ébauché et c'est déjà un arbre maître. Ce n'est pas un arbre qu'il a regardé et copié. C'est un arbre intérieur qu'il a découvert, qu'il a contemplé, là où il était, en lui-même. Dans son être meurtri, blessé, ligoté, il y a donc ce maître à demi enseveli, ce voyant de la vie aveugle³⁶⁸... » Le « donc » permet d'inscrire dans le texte l'idée que l'art met au jour une réalité déjà présente mais dont il s'agit de prendre conscience, comme quand Antigone ou Clio ont le sentiment d'être révélés à eux-mêmes par la sculpture qui est faite d'eux. Cette révélation sur Orion est ainsi constatée non par lui-même, mais grâce au travail interprétatif de Véronique.

La représentation par le dessin a le pouvoir de saisir une identité profonde, considérée comme cachée d'ordinaire car elle demande le dépassement de l'apparence physique :

Je dis : "Paule est plus belle en vrai."

Et Orion : "Comment tu sais que c'est Paule ?"

Je suis surprise, la fille évanouie sur la plage ne ressemble pas à Paule, pourtant je sais que c'est elle³⁶⁹.

De même, à la fin du roman, Orion représente Myla dans un tableau alors que celle-ci, partie au Brésil, est empêchée par son père de lui répondre :

Dans un exubérant paysage, une jeune fille blonde regarde s'écouler en cascades une rivière qui doit être le temps. Quand le tableau approche de sa fin, je comprends que cette jeune fille est Myla. Elle est presque grande, elle est blonde, Myla est menue et brune, pourtant je n'ai aucun doute, c'est elle. [...]

"Ton tableau est beau, Orion, pourquoi caches-tu Myla dans cette jeune fille blonde ?

- On ne sait pas, Madame. Toi, tu peux savoir que c'est Myla. Les autres c'est mieux pas."³⁷⁰

admirable qu'une jeune fille ait su avec un ouragan faire en gris, blanc et noir une musique de cette profondeur » (*EB*, 422).

³⁶⁷ « Je dis au maître : "Myla a pénétré et trouvé une place dans l'univers des fantasmes d'Orion. Quelle intuition ! Myla nous change notre Orion, elle le découvre. – Orion change aussi notre Myla, il la pousse vers la vie." » (*EB*, 417).

³⁶⁸ *EB*, 209.

³⁶⁹ *EB*, 156. Plus tard dans le roman, Orion apporte à la narratrice un portrait : « ni les cheveux, ni les yeux, ni la forme du nez ne sont ceux de Paule. Pourtant, sans que cela lui ressemble, c'est elle » (*EB*, 223).

³⁷⁰ *EB*, 431.

C'est donc une exactitude d'une autre nature que la ressemblance qui peut être atteinte par la peinture, ce qui esquisse les contours d'une esthétique dans laquelle le dessin et la couleur sont employés pour leur puissance de signification, qui ne se recoupe pas avec l'imitation³⁷¹. Le dessin est en revanche présenté comme apte à réaliser des virtualités subjectives, qui se situent par-delà le vrai et le faux : « Le corps de la statue, c'est moi sans aucun doute, avec une sorte de majesté que je n'ai heureusement pas dans la réalité mais qui existe peut-être pour Orion³⁷² ». La longue jupe que porte la statue qui représente Véronique sur un dessin « lui confère cette présence monumentale avec laquelle Orion cherche à affronter l'océan intérieur, ses démons et, chaque matin, la dangereuse naissance d'un nouveau jour³⁷³ ». Il ne s'agit donc pas là de réalisme, mais d'une vérité qui peut exister dans l'esprit du personnage, correspondant pour lui à une nécessité intérieure pour lutter contre des angoisses. Ce qui est figuré dans le dessin, c'est donc non seulement ce que Véronique est sans en avoir conscience, mais aussi ce qu'elle est pour Orion, ce qui est suscité en lui parce qu'il en a besoin. L'identité est complexifiée, sa définition étant renvoyée partiellement à la subjectivité d'autrui. C'est nécessairement à la jonction du dessin et de son interprétation que peut se produire une telle révélation, produit de ce qu'Orion met en filigrane dans son dessin et de ce que la narratrice y perçoit et met en mots par son travail herméneutique. La même conjonction se produit autour d'un tableau peint par un autre personnage, le jeune Roland, psychotique, qui présente un dessin comme un portrait de son père :

Ce n'est pas du tout un portrait. Roland ne pourrait pas faire un portrait, il ne sait pas dessiner et pourtant ce dessin évoque mystérieusement la mort de son père. C'est un ensemble achevé de lignes lourdes et de taches d'encre noire qui suggère irrésistiblement le malheur né de quelque événement obscur. C'est le témoignage d'une immense tristesse, incomprise, celle qui l'a si longtemps retenu d'évoluer. Roland, si doué pour les couleurs, a su avec un peu d'encre exprimer la mort sur un bout de papier, qu'il m'a donné peut-être pour que je partage sa douleur³⁷⁴.

Le choix des verbes permet de montrer comment l'art doit être à la fois créé et regardé. Il est puissance d'évocation, de suggestion, qui permet de témoigner et d'exprimer. Loin de toute recherche formelle, de toute réflexion théorique, l'art est ce qui donne une forme à un malheur qui sans lui tourmenterait aussi en restant inconnu, ne trouvant pas d'autre

³⁷¹ La représentation est dès lors stylisée, à l'instar de ces « quelques taches bleues qui doivent signifier l'océan Atlantique » (*EB*, 159).

³⁷² *EB*, 171.

³⁷³ *EB*, 171.

³⁷⁴ *EB*, 256.

expression possible. Il est en revanche restitué dans toute son obscurité. Comme les tableaux d'Orion où un personnage est Paule sans l'être, l'art est donc ce qui fraie un chemin mystérieux vers une identité qui ne peut être établie de manière ordinaire : si l'on reconnaît quelque chose sur la toile et sur le dessin, c'est en passant par des voies beaucoup plus mystérieuses, qui demande aussi du talent chez celui qui regarde. Alors peut être établie, par un véritable art de l'interprétation, une identité d'une autre nature, comme ici le portrait du père qui échappe d'abord à ce qu'on pourrait attendre pour ensuite *être* véritablement, mais autrement, la mort du père, puis la mort en général.

3.3 L'artiste et la lutte contre l'asservissement de l'intériorité

Émanant des capacités visionnaires de l'artiste, qui peuvent elles-mêmes procéder de sa souffrance psychique, l'art déplace les attentes liées à la pure représentation des choses et des êtres, et dépasse la mise en forme des tourments pour aller vers la révélation d'aspects ignorés de l'intériorité. Aussi la figuration de la création artistique par le roman s'élargit-elle ; elle peut être appréhendée comme la mise en forme d'une problématique à dimension universelle, engageant la définition même de l'humanité, à travers la confrontation à une force d'oppression contre laquelle la représentation de l'intériorité permet d'entrer en lutte.

La révélation d'une identité décalée, produisant la même reconnaissance sans ressemblance, est établie par la narratrice devant une sculpture d'Orion : « Je vois un fort visage au menton solide, un visage archaïque où apparaît sous une forme excluant toute ressemblance immédiate quelque chose qui rappelle Orion³⁷⁵ ». L'œuvre est donc Orion autrement, comme la peinture représente Paule sans lui ressembler. Mais l'interprétation ici ajoute à ce constat une réflexion sur Orion en tant que créateur qui, au-delà de lui-même, peut être vu comme l'incarnation de toute une catégorie d'artistes, en remontant loin dans le temps. Cet Orion qui apparaît dans la sculpture, c'est « [n]on pas l'adolescent effrayé, traqué, explosif et pourtant doux qu'il est dans la vie courante mais le Grand Obsessionnel qui à travers les millénaires abat méticuleusement sa besogne et, malgré les rayons turbulents des démons de Babylone ou de Paris, accomplit finalement l'œuvre qu'il s'est prescrite³⁷⁶ ». On retrouve plus tard dans le roman cette association, la narratrice se livrant

³⁷⁵ *EB*, 279.

³⁷⁶ *EB*, 279.

à cette réflexion devant un bison sculpté par Orion : « Je retourne voir le *Bison*, sa ressemblance avec Orion³⁷⁷ m'apparaît plus clairement ainsi que la présence cachée du Minotaure. C'est toujours le Grand Obsessionnel qui poursuit sa marche inexorable³⁷⁸ ». Non seulement l'œuvre doit être interprétée autant par ce qu'elle affiche que par ce qu'elle cache, mais on sort ici, de surcroît, avec le motif du Grand Obsessionnel, de la seule idée de l'art thérapie qui permet de mettre au jour des monstres intérieurs enfouis pour un individu. Dans une sorte de transposition de l'idée proustienne d'un même écrivain reprenant sous des incarnations différentes une parole continuée à travers le temps, Orion dépasse à la fois les limites du temps (millénaires) et de l'espace, avec la référence à Babylone, pour accomplir une œuvre plus que personnelle : à travers lui, c'est la perpétuation d'une lutte menée contre les démons par les moyens paradoxaux de l'obsession qui s'opère. C'est pourquoi sa création est non seulement une voie ouverte vers son identité profonde et les mystères que recèle son intériorité, mais elle s'inscrit dans une lutte beaucoup plus large. La narratrice se livre à une méditation similaire devant une tête d'ogre réalisée par Roland – réflexion très proche de celle qu'on retrouve dans *Le Boulevard périphérique* appliquée à la maladie de Paule, que nous avons citée, et qui est reprise presque mot pour mot :

Effectivement elle me rappelle des terreurs enfantines et l'effrayante image de l'ogre. À cette époque je me réjouissais comme les autres de la victoire du Petit Poucet mais est-ce que j'y crois encore ? Quand on passe tant d'heures, tant de jours en face de la psychose on ne peut s'empêcher de penser que l'ogre a bien des chances de triompher. [...] nous devons lutter avec la ténacité du Petit Poucet [...]. Mais l'ogre ou l'ogresse nous avalera peut-être sans même s'en apercevoir ! Ainsi va l'art, ainsi va l'écriture, toujours combattant la mort, toujours vaincus et reprenant d'âge en âge le combat³⁷⁹.

L'art permet non seulement d'exorciser les hantises de l'artiste, mais on lui attribue la valeur archétypale d'un combat toujours repris, à travers les âges, contre une force négative et destructrice. Les jeunes artistes psychotiques sont ainsi considérés comme étant engagés dans une lutte qui dépasse de beaucoup leur personne. Orion devenant artiste prend une fonction de médium à travers les monstres qu'il crée, comme l'indique la réception par un

³⁷⁷ La ressemblance notée, qui fait que le bison est Orion d'une certaine façon, est approfondie quand Orion, séparé de Myla, peint « un labyrinthe qui va de Paris à Rio » : « Au départ de Paris il y a une tête de bison, à Rio une libellule posée sur une fleur » (*EB*, 432). Chacun des deux animaux symbolise en effet l'un des jeunes gens, et dit par ses caractéristiques quelque chose de leur façon d'être au monde. Le dessin est fait pour dépasser une séparation : Orion en parle dans le dernier chapitre comme du « labyrinthe Paris-Rio à travers l'océan Atlantique où on se parle de bison à libellule » (*EB*, 439).

³⁷⁸ *EB*, 420.

³⁷⁹ *EB*, 281-282.

éditeur de son « monstre agenouillé » qui le laisse « impressionné » : « Ce garçon, à sa manière, invente un nouveau monde et l'on découvre que c'est le nôtre³⁸⁰ ».

En exprimant un mal-être individuel, c'est aussi à une vision du monde prosaïque qu'il semble s'opposer :

Ses yeux brillent, il rit, il a un nouveau moment de bonheur. Ensemble nous sommes pour quelques instants plus haut que terre, là où il peut vivre heureux. Il voit que ce monde, le sien, le nôtre existe. [...] Ce monde-là, le vrai peut-être, on ne peut y vivre que par intermittence. Il le voit en cet instant, il l'aura vu, il ne l'oubliera plus, pour le meilleur et pour le pire. Je sens le sourire quitter ses lèvres et les miennes, la vision fugitive déserte nos regards. Il revient, nous revenons dans ce que Vasco appelle le monde en prose et en bruit³⁸¹.

En filigrane, l'image passe de l'albatros baudelairien, heureux dans les hauteurs et inadapté à la vie terrestre, ce qui est renforcé par l'opposition entre un monde en prose et l'idée, par conséquent, suggérée en creux, que le monde où Orion est heureux serait de nature poétique. On retrouve ici, intégrée au roman et déplacée, l'idée d'une façon d'être au monde définie par la poésie. Il y a en Orion du voyant rimbaldien, du prophète hugolien, mais aussi du poète maudit comme l'indique la présence d'une référence à Gaspard Hauser :

Il y a deux vers désolés de Verlaine qui surgissent dans ma mémoire. C'est dans *Gaspard Hauser chante* :

*Suis-je né trop tôt ou trop tard
Qu'est-ce que je fais en ce monde ?*

C'est bien l'interrogation fondamentale qu'Orion me force à partager avec lui et tout l'immense peuple des handicapés, qui est le nôtre. Oui, le mien aussi depuis la mort de ma mère à ma naissance³⁸².

Le thème de l'art dans ce roman rejoint ainsi la poésie pour évoquer le saut qualitatif par lequel s'exprime à la fois le malheur qui est à la source de la maladie mentale, et le désir d'un autre monde, plus intense et plus essentiel, que la vie dans le dessin permet parfois d'entrevoir.

Le combat qui se joue dans une telle vision de l'art contre des forces négatives conduit à travers le sondage des profondeurs de l'intériorité vers une part sauvage ; c'est d'ailleurs pour cela que, tandis qu'il peint « le pavillon idéal [...] dont une part de lui rêve³⁸³ », il échoue sur la représentation du gravier : « C'est toute la part domestiquée de lui-

³⁸⁰ *EB*, 287.

³⁸¹ *EB*, 126. Avec lui, il s'agit donc véritablement de vivre dans le dessin : *EB*, 158.

³⁸² *EB*, 85. Cf. parcours de mort dans la vie de la narratrice : voir *EB*, 20-21.

³⁸³ *EB*, 243.

même, comme il dit, qui a été refusée et ravagée par sa part sauvage³⁸⁴ ».

En revanche, Orion réalise une sculpture qu'il intitule « Jeune Fille préhistorique », sans être en mesure d'expliquer ce titre. Elle ouvre sur un autre monde, dépassant la représentation de la réalité immédiate, qui évoque socle archaïque et renvoie ainsi à un certain mystère des origines :

Je suis saisie en la voyant : c'est une femme agenouillée aux formes puissantes et archaïques. Le nez aquilin dans la ligne d'un front mince, des yeux larges dont on croit qu'ils sont fermés et qui vous fixent de face sans vous voir. Le menton inexistant, le visage qu'on dirait au-delà de la parole, dans un silence d'un autre monde, est entouré d'une forte chevelure, posée ou enfoncée comme un casque. [...] Elle est d'un autre univers et Orion l'a bien nommée préhistorique. [...] Les courbes du dos, le creux des fesses au-dessus des jambes accroupies forment une sorte de grand visage d'ombre à peine esquissé³⁸⁵.

L'art d'Orion, qui se rapproche ainsi de l'art brut³⁸⁶, par des formes animales ou primitives représente des réalités intérieures profondément enfouies qui prennent une dimension universelle, à l'instar de son Otarie qui est une « image profondément vécue de la Grande Mère³⁸⁷ » : les majuscules et l'article défini montrent que cette otarie, par laquelle « il est parvenu à exprimer son désir, sa vision enfantine d'une large maternité³⁸⁸ », remonte vers un principe qui s'étend à toute l'humanité. Significativement cette statue plaît aux enfants, qui « vont immédiatement vers elle et aiment à caresser ses belles courbes de bois, rassurantes et polies³⁸⁹ ». Il s'agit donc de donner une dimension sensorielle à de profonds motifs, à valeur archétypale, afin de permettre leur appréhension par le corps, à l'exemple de cette statue de la jeune fille préhistorique qui s'adresse aussi aux sens, notamment le bas, « parfaitement poli », qui est « une joie pour la main³⁹⁰ ».

L'expression d'un désir individuel et caché peut ainsi renvoyer vers une vision plus

³⁸⁴ *EB*, 243. En revanche, Orion « rit très sauvagement » par exemple quand il réalise un dessin « très ténébreux » dans lequel « les noirs l'emportent de beaucoup sur les blancs » (*EB*, 138), un dessin d'orage, de foudre, de bateau et de naufrage.

³⁸⁵ *EB*, 350-351.

³⁸⁶ C'est ainsi à « une exposition d'art brut à Bruxelles » que « son terrible *Premier labyrinthe antiatomique* est acheté » (*EB*, 368). On peut distinguer cette parenté avec l'art brut du désir d'artifice de Berg, à travers l'encadrement de ses tableaux. Car à l'inverse un riche encadrement s'accommode mal des particularités de cet art instinctif, ce qui apparaît lorsque Vasco trouve « trop riches » les cadres des gravures de Myla (*EB*, 422). Pour le rapport entre les créations d'Orion et l'art brut, nous renvoyons notamment à un article de Fanny Rojat, « Par delà l'Art Brut, *L'Enfant bleu* comme espace en liberté », publié dans le n°2 de la *Revue internationale Henry Bauchau – L'Écriture à l'écoute*, « Henry Bauchau et les arts », sous la direction de Catherine Mayaux et Myriam Watthée-Delmotte, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2009, p. 88 à 98.

³⁸⁷ *EB*, 368.

³⁸⁸ *EB*, 406.

³⁸⁹ *EB*, 406.

³⁹⁰ *EB*, 351. Pour ceux qui touchent le bison sculpté par Orion, « la douceur des courbes, la force vitale du bois les pénètrent et les rassurent » (*EB*, 421).

large, celle d'un monde perdu, qui se retrouve dans une statue de bison réalisée par Orion. Celle-ci est ainsi commentée par Vasco : « C'est le bison éternel, qui hante toujours nos profondeurs et c'est sa propre image cachée³⁹¹ ».

Devant elle, je suis un instant subjugué par la présence sauvage et massive de l'œuvre. Cette tête est celle d'un bison mâle dans l'éclat d'une jeune maturité, d'un bison maître et prophète, défenseur du troupeau formidable que rien ne doit arrêter dans sa marche à travers la Prairie. De ce monde aujourd'hui détruit, dépecé, ce buste est l'inébranlable image à travers laquelle on discerne le rêve de l'homme solide, vigoureusement assuré de sa force et de sa liberté que voudrait être Orion. Celui qui sait qu'il est aussi Orion le paumé a fait surgir de l'imagination profonde un Orion à sa juste place [...]. Je vois, réalisé dans le bois qui ne connaît pas l'angoisse, l'impossible désir d'Orion et du peuple du désastre³⁹².

Cette statue émane selon Véronique de « l'obscur, le long travail juste », suscitant chez qui peut la toucher une admiration qui, en retour, fait exister Orion « plus fort³⁹³ ». C'est pourquoi elle est présentée comme « une enfant du désir préhistorique et d'un futur qui n'appartient pas à l'univers bureaucratique³⁹⁴ », ce qui rejoint les réticences du préfet craignant un canular quand il voit que c'est cette œuvre qui a été choisie par le jury pour recevoir le premier prix de sculpture à un concours. L'idée que de pareilles œuvres relèvent d'un autre monde, et dépassent largement le cadre temporel dans lequel elles sont créées, assure donc leur puissance et justifient par ricochet qu'Orion établisse une typologie, distinguant nettement les dessins « qu'on ne doit pas montrer³⁹⁵ » et ceux qui sont aussi pour les parents par exemple. Il affirme ainsi que son dessin *Le Cimetière dégénéré* n'est pas « un dessin pour la Préfecture³⁹⁶ » avant d'y exposer certaines de ses œuvres.

La force de l'art d'Orion est donc établie par le croisement entre le renvoi à des vérités archétypales et une sorte de dénonciation, en creux, du monde comme il va. Le lien avec l'intériorité tourmentée et les profondeurs, qui caractérise le travail d'Orion, crée aussi véritablement sa valeur artistique, par opposition à des réalisations qui ne manifestent qu'un savoir-faire. Il exprime la nécessité pour l'art de provenir des profondeurs et d'en exprimer la force : « Ici, à cette exposition, les œuvres d'Orion sont les seules originales. Tout le reste c'est plus ou moins de la copie, de la mode ou de la décoration³⁹⁷ ». Derrière

³⁹¹ *EB*, 421. C'est pourquoi Vasco, s'adressant à des enfants, leur dit à propos de ce bison : « Il est en bois mais c'est aussi un vrai bison. Vous pouvez le caresser, cela vous fera du bien » (*EB*, 421).

³⁹² *EB*, 419.

³⁹³ *EB*, 420.

³⁹⁴ *EB*, 351.

³⁹⁵ *EB*, 265.

³⁹⁶ *EB*, 349.

³⁹⁷ *EB*, 220. De même, quand pour les besoins de la manifestation préparée par Ariane, Orion se joint aux autres artistes qui préparent de grandes bannières, on peut lire ce commentaire dans la réflexion de la

cette réflexion sur l'art, qui peut toujours se dégrader en simple décoration, est donc avancée l'idée de sa vocation à explorer les sources d'angoisses et à circonscrire un malaise général que les maladies psychiques rendent simplement plus visibles et exemplaires : « Dans la partie de nous qu'on cache, on est tous paumés. Orion, lui, ne peut pas le cacher, c'est pour ça qu'il doit jeter des pupitres contre les murs et casser des vitres³⁹⁸ ». Ne pouvant cacher ce qui le hante, mais qui habite tout un chacun, le psychotique artiste peut devenir une sorte de médiateur. Son art, prenant une dimension existentielle, s'affranchit de toute obligation d'imiter la réalité tangible ; il vaut moins par sa beauté que par sa force d'inventivité – c'est-à-dire à la fois l'originalité et la capacité à reconduire vers la lumière des vérités intérieures enfouies, comme on « invente » une grotte. C'est ainsi que dans ce roman l'art outrepassa son rôle thérapeutique individuel pour prendre une valeur plus universelle. Orion incarne exemplairement « le peuple du désastre³⁹⁹ », constitué par ceux qui ont subi « une défaite insurmontée⁴⁰⁰ » et qui vivent en marge du « monde qui gagne⁴⁰¹ » où ils ne trouvent pas leur place. Sa maladie naît à la confluence de facteurs individuels, familiaux et plus généraux encore :

Il est le déshérité, c'est vrai, il a sans doute été choisi, au fond du ténébreux inconscient familial pour être le symptôme de son mal. Il est aussi un produit d'une certaine pensée que façonnent à travers le monde la télévision et la publicité. Pourtant cela n'altère pas le fond natif, originel qui apparaît chaque fois que l'événement, la douleur ou la joie percent l'écran d'opinions et de pensées toutes faites dans lesquelles l'époque et son milieu le tiennent enfermé⁴⁰².

Cet enfermement qu'il subit prend explicitement une résonance politique lorsque l'amie de Véronique et Vasco, Ariane, personnage inspiré par Ariane Mnouchkine, prépare une manifestation pour dénoncer l'emprisonnement d'artistes sud-américains par des dictateurs. Orion se joint aux artistes et prépare une bannière, ce qui permet de faire le lien entre le mal psychique dont il souffre et la dictature : « - Le plus difficile, Ariane, c'est qu'Orion ne peut peindre que ce qu'il voit, comme il dit, dans sa tête.

- Il le verra ! La dictature, l'oppression, le malheur, il connaît⁴⁰³ ».

Si Bauchau ne place pas au premier plan de cet ouvrage la réflexion politique, une

narratrice : « Certaines bannières sont belles ou frappantes mais aucune n'a la force acérée ni l'inventivité de celle d'Orion » (*EB*, 311).

³⁹⁸ *EB*, 109.

³⁹⁹ *EB*, 102.

⁴⁰⁰ *EB*, 122.

⁴⁰¹ *EB*, 122.

⁴⁰² *EB*, 102.

⁴⁰³ *EB*, 299. Plus tard, Ariane dit à Orion en riant : « Tu en sais des choses sur le démon et les dictateurs » (*EB*, 318).

force d'opposition au monde est présente dans les œuvres d'Orion. Le mal individuel qui le tourmente se révèle comme la partie émergée d'une souffrance collective. La thérapie est alors dépassée pour évoquer une douleur beaucoup plus générale, qui provient de la difficulté à articuler la vie dans la réalité avec les puissances obscures que l'être recèle et qui fait que le monde lui-même est source de souffrances et d'un sentiment d'enfermement.

3. 4 Le labyrinthe : image de la confrontation à l'animalité et de l'incarnation

La domestication de l'intériorité et ses implications douloureuses conduisent aussi la narratrice et son patient vers l'histoire mythologique du labyrinthe, qui prend une place importante dans la thérapie et s'étend à une réflexion plus générale. D'abord abordée sous forme d'un récit oral fait par la narratrice à Orion, elle fournit ensuite au jeune homme la matière de nombreux dessins. Ceux-ci amènent parfois Véronique à éprouver un enchantement dont elle cherche la source, ce qui la conduit à cette réflexion qui lui permet de la situer :

Les couleurs, les architectures, la solitude étrange du palais d'Orion m'évoquent celles des tableaux métaphysiques de la première période de De Chirico, que j'aime tant. Sans avoir l'invention, l'ampleur des œuvres de De Chirico, le dessin d'Orion me fait pénétrer, comme elles, dans l'univers onirique. Le Thésée d'Orion s'avance avec une décision non dépourvue de crainte dans un monde qui n'est plus le nôtre. Un monde d'incompréhensibles messages, de cauchemars, d'événements fracassés, le monde étranger, infini peut-être, qui est celui de l'humanité endormie⁴⁰⁴.

De tels dessins ont donc une portée générale, étendue à l'humanité endormie dans son ensemble, et une dimension métaphysique, suggérant un autre monde, ou un envers de celui-ci. Cette dimension de l'art se traduit par une qualité de présence qui gagne donc celle qui contemple les œuvres, et qui imprègne son quotidien : « Toute la semaine j'entends Thésée errer dans les vastes couloirs, les escaliers qui s'entrecroisent et les salles du Labyrinthe⁴⁰⁵ ». La perception du dessin lui confère un rôle métaphysique indissociable du motif du Labyrinthe lui-même, et de ses implications quant à la confrontation en soi à l'animalité et au monstrueux : « Je sors à Auber, je suis vomie avec les autres sur les

⁴⁰⁴ *EB*, 68-69.

⁴⁰⁵ *EB*, 69. Cette présence qui se poursuit après le récit est aussi évoquée à propos d'autres personnages de ce récit mythique : « J'éprouve encore dans notre petit bureau un reste ténu de la présence du Minotaure et de Pasiphaé » (*EB*, 62).

boulevards, parmi les voitures en rangs serrés. Je pense au labyrinthe qui a été construit pour contenir le fruit monstrueux d'une femme et d'un taureau. Un être moitié homme, moitié bête, comme nous sommes tous en somme, mais nous nous le cachons bien⁴⁰⁶ ». À partir de la banalité du cadre quotidien, la réflexion de la narratrice intègre le mythe du labyrinthe en tant que représentation d'une caractéristique importante de l'humanité, cette présence cachée de l'animal en l'homme. Cette superposition des plans, qui intervient dans le roman juste après un récit de rêve et conduit Véronique à repenser aux histoires que lui racontait son père, postule la réalité des images fantasmatiques vécues, la valeur universelle des hantises d'Orion, et leur capacité à éclairer le quotidien vécu. Le labyrinthe permet cela car il est par excellence une image de l'incarnation ; la narratrice, quand elle raconte sur plusieurs séances le mythe à Orion, dans un moment important de leur parcours partagé de thérapie, fait particulièrement ressortir cette dimension :

Le roi Minos fait venir Dédale le plus célèbre architecte de la Grèce. Il lui demande de bâtir un palais à l'image du corps et de l'esprit du Taureau de la mer et de Pasiphaé. [...] Minos pour construire le Labyrinthe fait appel à son peuple et aux esprits des profondeurs, chacun ne doit en connaître qu'une partie. Icare dessine les voies enchevêtrées, les os, les muscles, les artères des corps de Pasiphaé et du Taureau. Dédale se charge des intermittences et des miracles du désir, des chemins ardents de l'amour et de ses redoutables glaciations⁴⁰⁷.

Ainsi le Labyrinthe permet-il à la fois la figuration d'un corps et la représentation d'un désir. Ce qui lui donne une valeur de représentation de l'être dans sa globalité, par sa dimension physique et spirituelle, s'articule avec le fait que cette éventuelle vérité de l'être n'est accessible que par fragments. Le Minotaure redouble ces caractéristiques en étant lui aussi une représentation indirecte du désir, et une image de la dualité entre l'homme et l'animal vouée à demeurer toujours mystérieuse : c'est ce qui ressort de ce discours de Minos intégré au récit de Véronique : « Je suis [...] son père véritable car c'est mon désir qui a envoyé vers toi le Taureau divin et fait de toi une taure. Il sera la grande statue vivante de l'homme dans l'animal et de l'animal dans l'homme. Un témoignage indéchiffrable, face à nos présomptueuses pensées⁴⁰⁸ ». Ainsi la figure du Minotaure, présente à la fois par le récit de la narratrice et les dessins d'Orion, devient-elle représentative de ce que vit un sujet qui se sent le siège d'un désir perçu comme éventuellement monstrueux et qu'il lui faut canaliser. Le labyrinthe donne aussi une image

⁴⁰⁶ *EB*, 42.

⁴⁰⁷ *EB*, 58.

⁴⁰⁸ *EB*, 59.

de l'art : il est une figuration qui ne s'inscrit pas complètement dans l'intelligibilité de la pensée, émanation d'un désir obscur et appel à l'interprétation.

Au-delà de sa présence en tant que motif artistique et récit à dimension thérapeutique dans *L'Enfant bleu*, le Labyrinthe se révèle central quand il s'agit de figurer par le roman l'exploration de l'intériorité. Aussi l'analyse du traitement de ce mythe dans *Œdipe sur la route* permet-elle de préciser encore ses implications dans la tentative de représenter les profondeurs de l'être, et ce à quoi le sujet peut y être confronté.

Dans *Œdipe sur la route*, l'exploration du labyrinthe concentre les motifs de l'avelement et de la naissance, renvoyant ainsi cette équipée à l'idée d'un événement à la fois fondamentalement personnel et universel : « Très vite, le couloir dans lequel je me suis engagé s'est enfoncé sous terre et s'est rétréci. Il a fallu marcher courbé, puis ramper, j'avais l'impression de vivre un mauvais rêve avec des sensations d'étouffement⁴⁰⁹ ». C'est ainsi qu'Œdipe retrouve dans le labyrinthe un lieu avec lequel il entre profondément en résonance : « Je ne découvrais pas, je regagnais, après un long exil, le lieu où j'avais déjà vécu une vie antérieure. J'étais au but, il fallait arrêter le temps et m'établir pour toujours dans la demeure retrouvée dont je n'aurais jamais dû sortir⁴¹⁰ ». De même que la sculpture consiste à mettre au jour ce qui est déjà là, la progression dans le labyrinthe consiste aussi en une forme de reconnaissance, le conduisant à retrouver ce qu'il connaît et qui apparaît comme sa véritable demeure. Ainsi est confortée l'idée selon laquelle le réel que les personnages expérimentent est le siège d'une présence qu'il faut savoir ressentir, qu'il faut avoir le courage d'aller rencontrer aussi, mais qui n'est pas radicalement nouvelle et qui reconduit vers les arcanes les plus profonds de l'être.

L'aspect spatial de la progression dans le labyrinthe, par ce qui la fait ressembler à une naissance, entre ainsi en résonance avec d'autres extraits. On peut penser au passage du rêve d'Œdipe dans lequel Sophocle l'appelle : « Il rêve qu'il avance à tâtons et péniblement dans un souterrain. Celui-ci devient de plus en plus étroit, avec un tournant abrupt qui lui fait peur⁴¹¹ ». Par ailleurs, l'un des porches de l'entrée du labyrinthe est occupé par une tête de femme dans la bouche de laquelle il faut s'aventurer :

[...] on découvrait un passage au fond de sa gorge. J'ai voulu m'engager dans la gorge dont la pente était très forte [...]. Il n'était plus temps, pour moi, de réfléchir, je me suis laissé aller dans la gorge, la

⁴⁰⁹ *OSR*, 198.

⁴¹⁰ *OSR*, 200.

⁴¹¹ *OSR*, 346.

bouche s'est refermée et j'ai entendu un éclat de rire aigu. J'ai glissé longtemps sur une pente de plus en plus raide [...], il n'était plus possible de revenir en arrière⁴¹².

Si cette entrée singulière assimile la pénétration dans le labyrinthe à un avalement, la présence au frontispice de cet espace d'une tête de femme évoque aussi un autre rêve d'Œdipe qui s'apparente en cela à l'épisode du labyrinthe :

Il y avait une porte à laquelle il n'osait pas frapper. La femme de l'âge antérieur l'ouvrait. Elle était belle avec ses cheveux blancs et le regardait avec admiration comme s'il était en train d'accomplir une action remarquable. Sur les murs du couloir, qui ressemblait à l'entrée d'une caverne, il découvrait des signes verts [...]. Oracles et pythonisses se sont ri de lui. Ils lui ont fait perdre le royaume de Thèbes et celui de la vue, mais cette sibylle-ci, il en est sûr, ne veut pas l'égarer. Elle lui ouvre, au contraire, la porte de sa propre demeure⁴¹³.

Cette présence d'une femme à l'entrée d'un espace comparé à une caverne unit de fait le rêve et le récit du labyrinthe, tissant un lien entre l'exploration d'un espace manifestement symbolique, significatif, qui se présente d'abord comme *tout autre*, et le renvoi vers l'histoire personnelle d'Œdipe et son intériorité, ce qui apparaît comme l'horizon de signification du récit par Œdipe de son exploit. En effet, le combat avec le monstre, au cœur du labyrinthe, est présenté comme une expérience intérieure avant tout, tout d'abord parce que, comme la vague, l'hypothèse que ce combat se produise « en délire » est évoquée : « Ce double contact, en un seul être, de l'homme et de l'animal a provoqué en moi une horreur sacrée qui m'a sauvé [...]. Une lutte ténébreuse a commencé dont, à cause des boissons que j'avais eu la folie de boire, je ne pouvais distinguer si elle avait lieu en rêve, dans le délire ou tout entière dans la réalité⁴¹⁴ ». Si la lutte est bien présentée comme une lutte réelle, concrète, éprouvée par le corps avec le contact du « poil de la bête », de ses cornes, l'épreuve de « la présence d'un visage contre le mien » ou d'une lutte « contre des mains qui me saisissaient, m'étranglaient ou tentaient de me renverser⁴¹⁵ », ce combat aboutit aussi à une division intérieure qui n'est pas sans parenté avec ce qui se passe dans le rêve :

La bête a fini par me pousser jusqu'au bord d'un gouffre où j'ai cru que j'allais me mettre à tomber indéfiniment, comme on fait dans les cauchemars. Mon corps a suppléé seul au sommeil profond dans lequel sombrait mon esprit. Je criais, je frappais, je dominais peut-être mon adversaire tandis que la part la plus importante de ce que, jusque-là, j'avais pris pour moi-même était absente⁴¹⁶.

⁴¹² OSR, 198-199.

⁴¹³ OSR, 125.

⁴¹⁴ OSR, 202.

⁴¹⁵ OSR, 202-203.

⁴¹⁶ OSR, 203.

Entre « cauchemars » et « sommeil profond », Œdipe fait l'expérience d'une coupure entre le corps et l'esprit à laquelle se joint l'idée d'une absence à soi modifiant en profondeur la représentation que l'être se fait de lui-même, de ce qu'il est véritablement, de ce que recouvre en somme ce qui est désigné par « moi ». Le résultat paradoxal de cette dissociation, c'est que l'issue du labyrinthe est trouvée grâce au corps d'Œdipe : non seulement il semble prendre son autonomie, mais de surcroît c'est précisément *parce que* cette séparation a eu lieu que Nestiade et Œdipe ont été sauvés, comme l'indique ce court dialogue entre eux : « J'ai pris sa main dans la mienne et lui ai dit : "Ne sois pas triste, tu nous as sauvés." Il a répondu : "Ce n'est pas moi, c'est ton corps qui, en flairant comme une bête, nous a fait sortir du songe funeste où ton esprit nous avait engagés."⁴¹⁷ » En effet, nous avons vu auparavant Œdipe utiliser en quelque sorte son flair pour sortir : « Mon esprit ni mes yeux ne pouvaient me servir pour cela, mais seulement, venues peut-être de temps plus reculés, mes puissances olfactives⁴¹⁸ » Ce passage rejoint en profondeur la dialectique entre la cécité et la clairvoyance d'Œdipe, qui structure bien entendu l'ensemble de son parcours. Il se réfère aussi à une forme de hiérarchie entre les sens : tandis que le regard est plus intellectuel, ouvrant sur la *theoria*, l'odorat est plus animal, plus près des forces primordiales. Il indique surtout une ambivalence profonde de cet épisode et du combat avec la bête : de même que les peuples à l'origine de la Grèce se confrontent et que le risque réel, quand on combat les Achéens, est non seulement d'être vaincu mais aussi de perdre son âme et de se mettre à raisonner comme eux, ici, Œdipe sort certes du labyrinthe, mais d'une façon qui le montre marqué en profondeur par l'animalité du Minotaure contre lequel il a combattu. Par conséquent, l'idée que le corps a sauvé l'esprit contribue d'abord à rendre cet épisode indécidable : on ne sait si dans l'économie du récit il doit être appréhendé comme ayant réellement eu lieu ou si son siège était seulement l'esprit d'Œdipe. C'est aussi ce qui est mis en question par les termes employés par Œdipe pour raconter son éveil, une fois sorti du labyrinthe : « C'était à nouveau le monde ouvert, le nôtre, le véridique, avec sa splendeur et sa pauvreté⁴¹⁹ ». Elle indique surtout que le personnage s'y est trouvé quoi qu'il en soit confronté, à travers sa propre animalité, à ce que recèlent les profondeurs de son intériorité, à savoir la puissance de son désir : « C'est ton destin, peut-être, d'aller jusqu'au bout de tes pensées, à l'extrême de ton désir, ce n'est

⁴¹⁷ *OSR*, 205-206.

⁴¹⁸ *OSR*, 204.

⁴¹⁹ *OSR*, 205.

pas le mien⁴²⁰ ». Cette conclusion tirée par Nestiade de sa traversée du labyrinthe avec Œdipe renvoie donc bien cette expérience du côté de l'exploration des pensées et du désir, une expérience par conséquent fondamentalement intérieure. C'est là l'un des sens privilégiés par l'interprétation du mythe du labyrinthe. Ce récit inséré dans la trame romanesque permet donc de narrativiser et de spatialiser le thème de l'exploration de gouffres intérieurs, et cela sans prendre le parti d'en faire un récit purement allégorique, une parabole dont la réalité serait entièrement gommée à l'intérieur de la logique de fiction, une fois que son message idéal a été délivré.

Œdipe ressort initié de ce passage dans le labyrinthe, capable une fois sorti (inexplicablement) d'une compréhension et d'une écoute pour lui nouvelles : « Autour de moi, il n'y avait plus l'enchevêtrement des couloirs ni les grottes suffocantes du Labyrinthe. Il n'y avait que la nuit, les étoiles et le grand théâtre du ciel dont il me semblait, pour la première fois, comprendre la langue⁴²¹ ». En filigrane, la présence méta-textuelle de la littérature et l'appel de Sophocle vers la fin du roman sont déjà présents à travers cette mention du théâtre et de la langue. Œdipe apparaît aussi doté d'une capacité d'écoute qui lui vient du cœur et l'ouvre différemment à l'autre, en l'occurrence à Nestiade : « J'ai entendu un soupir, j'ai dû l'entendre avec mon cœur car il était faible, presque inaudible et très ténébreux⁴²² ».

La progression dans un espace prend donc le sens d'une plongée dans l'intériorité. C'est ce qui ressort, en dehors du labyrinthe, de passage dans lequel Œdipe se précipite dans « un fleuve que des orages ont fait déborder⁴²³ ». Ce cours d'eau où « tout est mouvement, rafales, sauvagerie souveraine » provoque en lui une grande joie : aussi est-il « transporté par l'enthousiasme et la fureur des éléments ». Et l'on passe de cette situation physique à l'idée d'un attrait personnel pour la chute qui est une figuration de son existence en général : « Un tourbillon noir et attirant se forme autour de lui. C'est son destin de s'y laisser glisser en abîme⁴²⁴ ». Cet extrait, après une ellipse, se termine par ailleurs sur l'idée que Clios et Œdipe sont sauvés de manière totalement inexplicable⁴²⁵. Si la sculpture d'une vague « en délire » permet d'acquérir une certaine maîtrise de cette folie intérieure, le fait d'être emporté par la force sauvage du flot peut, en contrepoint, signifier un moment

⁴²⁰ *OSR*, 206.

⁴²¹ *OSR*, 205.

⁴²² *OSR*, 205.

⁴²³ *OSR*, 120.

⁴²⁴ *OSR*, 121.

⁴²⁵ Cf. *OSR*, 121.

d'abandon, même temporaire, à des puissances intérieures obscures.

Par un effet de récursivité, l'exploration de la mémoire est figurée par la marche dans le cas de Clios : « C'est grâce à cette attention que Clios trouve le courage de retourner vers ces lieux, les plus sombres, les plus lumineux, les plus engloutis de sa vie car, s'il y revenait seul, il n'y découvrirait plus que des ruines⁴²⁶ ». L'exploration de soi ainsi figurée réunit la sensation de clôture (le récit-cadre place d'ailleurs cet épisode dans une grotte⁴²⁷) et l'existence d'une issue ; elle se fait grâce à l'attention active d'autrui, ce qui fait écho tant à la traversée du labyrinthe qu'à la nature de la démarche psychanalytique : « Quand il s'arrête, il retrouve Œdipe, dont il a envahi l'esprit, en qui il a imprimé son malheur et des images de son existence qu'il ne pourra plus jamais oublier. Il s'enfonce, il progresse dans l'attention d'Œdipe comme dans une grotte ou une forêt profonde, au fond de laquelle on devine la lumière incertaine de l'air libre⁴²⁸ ». Ces passages invitent à voir le lac souterrain de l'histoire de la Jeune Reine comme une autre figuration de l'intériorité⁴²⁹.

L'exploration du labyrinthe par Œdipe permet ainsi de rencontrer les motifs du rêve, de la rencontre avec une féminité fondamentale qui évoque la « Jeune fille préhistorique » d'Orion, et de la lutte avec la bête qui se révèle un moyen de sonder les profondeurs du désir d'Œdipe – autant d'échos à la thérapie artistique de *L'Enfant bleu*. Dans ce roman, c'est avant tout par ce parcours commun avec la narratrice, et la façon dont elle vit véritablement les dessins d'Orion, que se manifeste l'impact sur le monde extérieur de l'intériorité exprimée par l'art et notamment le dessin. Mais c'est aussi un malaise beaucoup plus général qui est évoqué au détour de la réflexion sur les images qui hantent le jeune psychotique :

Comment croire à trois cents chevaux blancs qui poursuivent le démon dans les rues de Paris ? Comment croire au démon de Paris ? Je ne peux pas y croire mais Orion a fait entrer le démon et les trois cents chevaux blancs dans mon existence. Ils y sont chaque jour, comme des images vitales qui nous incitent à poursuivre, pas à pas, notre chemin à travers les rafales de la psychose et notre vie grisailleuse et minutée de banlieusards⁴³⁰.

⁴²⁶ OSR, 108-109.

⁴²⁷ « Clios découvre dans un rocher une grotte peu profonde, abritée du vent. [...] À la fin du repas, quand le feu les unit dans son cercle de chaleur, Œdipe se tourne vers Clios et dit comme chaque soir : "Continue." » (OSR, 109).

⁴²⁸ OSR, 109.

⁴²⁹ OSR, 284 sqq.

⁴³⁰ EB, 78.

Par le truchement de la notion d'images vitales, l'art revêt une portée véritablement existentielle. Il est présent dans le roman comme ce qui permet de mettre en forme, d'imaginer et finalement de transmettre de profondes hantises qui disent quelque chose de l'humanité en général, et singulièrement du « peuple du désastre » qui souffre parfois de la vie qu'il doit adopter dans le monde moderne, qui en profondeur le déconnecte des forces que recèle son intériorité, risquant notamment d'étouffer une dimension spirituelle de l'être. Dans le roman, le personnage du psychotique et son art littéralement visionnaire s'articulent avec le travail herméneutique de la narratrice, qui en tant que psychanalyste propose des interprétations redoublées sur le plan littéraire par son rôle unifiant de voix qui met en forme un tel parcours. Le propos partant des œuvres peut ainsi s'élargir, de proche en proche, jusqu'à l'expression des douleurs occasionnées par la vie dans un monde désenchanté, tout en proposant une piste pour sortir de cette impasse – mais qui prend les détours sinueux d'une progression labyrinthique. La présence romanesque de l'art dit à la fois la dérélition et l'espoir d'un salut. En cela, l'art est fondamentalement métaphysique et ce thème participe pleinement de la construction du sens du roman, avec sa portée spirituelle.

L'intégration de l'art dans les romans permet ainsi de faire se déployer le drame de l'incarnation, c'est-à-dire à la fois la souffrance de la *psychè* aux prises avec la pesanteur du monde et l'irruption de l'invisible dans le visible. Actualisant la fonction de monstration du symbole, en tant que figuration rendant tangible, de manière dynamique, ce qui ne l'est pas de manière évidente et littéralement immédiate, il rejoint le mythe en tant que traduction de motions intérieures. Dès lors, il semble bien procéder de ce que Régis Debray appelle « la matrice Incarnation », et en actualiser les enjeux dans et par le récit :

Un tableau a toutes les propriétés de la matière et toutes celles de l'esprit. [...] Je suis matière, voyez mon support et mes surfaces. Je suis esprit, voyez comme je signifie par-delà mes pigments. [...] Focillon comparait l'artiste à un Centaure. On peut dire aussi à un médiateur indécis, oscillant entre un devenir-Verbe et un devenir-Chair⁴³¹.

⁴³¹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, « Une histoire du regard en Occident », Paris, Gallimard, [1992], réédition Folio essais, 1994, p. 114. Prolongeant le rapprochement entre le débat théologique autour de l'Incarnation du Christ et ce qu'il appréhende comme la traduction dans la peinture de ses enjeux, l'auteur ajoute que « Matta est Verbe » tandis que « Soulages est chair », et distingue d'une part les « monophysites, qui maximisent Dieu en Jésus », pour qui « ce n'est pas la main qui peint, mais l'esprit », et qui sont tournés vers la « vision intérieure » ; et d'autre part « les nestoriens, qui maximisent l'Homme en Jésus, et la Matière dans les Formes », dont « l'art d'incarnation » que « la rétine commande » est plus tourné vers « nus et paysages » et vers « le grain des choses » (*ibid.*, p. 115). Avec prudence devant cette dichotomie, on pourrait toutefois proposer un rattachement d'Orion à la première catégorie et de Berg à la seconde.

La logique du symbole, de fait, est à la fois l'émanation de préoccupations métaphysiques et d'un désir d'incarnation ; en elle s'opère la rencontre de la signification spirituelle et la prise en considération de la dimension concrète, voire charnelle, par laquelle elle se manifeste. L'art, de ce point de vue, est particulièrement emblématique : lui-même figuration de l'invisible, il inscrit dans le texte, par un effet de mise en abyme, la thématique d'une double nature renvoyant à celle de l'homme, à la fois corps et esprit, et des tourments que cette dualité peut engendrer.

4. Du cri à la délivrance : le salut par la figuration

Cette disponibilité que l'art requiert s'articule à la dimension métaphysique qu'il contribue à introduire dans le roman, jusqu'à permettre dans le cas de certains récits d'approcher par le biais de la peinture deux grandes thématiques spirituelles, l'idée d'un salut et la recherche de l'origine.

Attaché à la représentation de la souffrance, l'art se trouve chez nos trois auteurs confronté au défi de la figuration d'un cri⁴³². Par exemple, parmi les écrivains qu'il peint, Erich Sebastian Berg s'intéresse à Proust : « Il cherchait à peindre un cri qui fût la dernière parole de Proust⁴³³ ». Ce désir de représenter un cri correspond à la recherche d'une parole ultime, lancée au plus près du mystère de la mort, à laquelle on pourrait de ce fait attribuer une valeur de chiffre ou de clef ouvrant vers le secret de l'écrivain puis, à travers lui, de l'être. Rappelons que le personnage romanesque est inspiré selon l'auteur lui-même de Francis Bacon, dont on sait que le cri l'a hanté notamment dans ses représentations du pape Innocent X, objet d'un texte de Philippe Le Guillou dans *Déambulations* : l'auteur souligne que « la chair forée par le cri est devenue une des obsessions majeures du peintre⁴³⁴ », et que le pape, « ravagé par ce cri cosmique⁴³⁵ », devient « un gosier ténébreux, un cratère nocturne où se lit la dissolution et le néant de toute chair⁴³⁶ ».

⁴³² Le cri est un motif important dans l'œuvre d'Henry Bauchau en général. Il représente une émanation singulière mais prend aussi une portée collective dans une scène de la guerre incluse dans *Le Boulevard périphérique* (BP, 40-51). Nous étudierons ici le cri avant tout comme motif qui, par sa présence dans l'art, répond au défi de la figuration.

⁴³³ SN, 217.

⁴³⁴ Philippe Le Guillou, *Déambulations*, volume 1, Paris, Flammarion, département Pygmalion, 2004, p. 130.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 131

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 128

Dans *L'Enfant bleu*, c'est un dessin de Roland qui comporte ce motif du cri :

Avec le premier pinceau il peint en vert une sorte de gouffre au fond duquel il fait apparaître du bleu. [...] il peint une terrible chose : une sorte d'homme ou de bonhomme [...]. Ce bonhomme se précipite bras en avant, dans le gouffre et à la place de son visage il n'y a rien qu'une bouche ouverte qui crie et même qui hurle. Ce bonhomme, je n'ai aucun doute, c'est lui-même. [...] Il y a une promesse de sourire sur son visage mais elle n'aboutit pas⁴³⁷.

En regardant ce dessin, Orion en tant que spectateur l'assimile immédiatement et le fait entrer dans son univers, par la référence au démon de Paris, comme l'indique sa réaction : « ce garçon-là, il ne dirait pas que le démon de Paris n'existe pas. Il a reçu des rayons, des pires que pires et il plonge en criant pour s'enfuir n'importe où. C'est mieux de casser sa gueule en dessin que dans le vrai, c'est ce que tu dis toujours, Madame⁴³⁸ ». Le cri est aussi abordé par la sculpture, quand Orion veut précisément modeler la tête du démon de Paris : « La petite bouche est largement ouverte sur ce qui doit être un cri ». La narratrice, qui pense à un autre personnage des œuvres d'Orion, la fille sauvage de la série de tableaux sur l'île Paradis numéro 2, reçoit ainsi cette explication d'Orion : « Il tourne soudain les yeux vers moi : "La petite fille sauvage crie dans la bouche du démon. Elle appelle l'enfant bleu, le démon de Paris est bazarbouillé par ce cri que nous on n'entend pas. Ses yeux s'enfoncent, il perd son nez, il se gargouille comme on l'a fait."⁴³⁹ ». Cette œuvre, accompagnée de son exégèse, suggère que derrière la tête sculptée se trouvent deux personnages absents concrètement mais qui permettent de la comprendre, l'œuvre intégrant donc une dimension qui dépasse sa perception, à l'instar de ce cri inaudible qui l'habite. Mais surtout, à travers le cri il s'agit de représenter une lutte, qui fait que la tête du démon est en métamorphose, ce dont la sculpture, dans sa fixité, rend compte par l'étrangeté de ces formes. Elle semble promettre la défaite du démon qui est déjà en marche.

Le combat de l'art, aux prises avec l'insaisissable, le cri et les hantises qu'il exprime, ainsi que l'idée d'une éventuelle délivrance, apparaissent développés à travers la quête d'un autre peintre dans notre corpus, Ragouël, dans *Tobie des marais*. Ce personnage, dont on

⁴³⁷ *EB*, 230.

⁴³⁸ *EB*, 231. Les deux jeunes hommes semblent ainsi entrer en communication par le biais de l'art : « [Orion] est entré immédiatement dans le système de pensée de Roland. Lui qui est souvent d'un réalisme qui frôle le banal, accepte très bien que le taureau de Roland puisse avoir sept pattes monumentales et une seule corne dans le cou car c'est la seule aspérité qu'il a laissée subsister pour cela » (*EB*, 253). En revanche, « le goût juste et naturel de Roland pour les couleurs contraste avec le caractère irréaliste de ses travaux » (*EB*, 254). À l'instar de l'art pariétal qui épouse les reliefs d'une grotte pour rendre compte des volumes, il semble que la matière dicte en partie la forme et qu'un artiste comme Roland transforme en une nécessité impérieuse ces contraintes, qui l'emportent sur le pur réalisme, et donne ainsi à son œuvre une bizarrerie qui s'accorde harmonieusement avec l'expression de son intériorité.

⁴³⁹ *EB*, 250.

peut souligner qu'il est l'un des apports totalement originaux par rapport au livre biblique dont le roman est inspiré, permet d'intégrer dans le roman une réflexion sur la représentation qui, s'attachant à l'appréhension des mystères de l'être, apparaît comme une condensation des enjeux de salut qui sous-tendent l'ensemble du roman, suggérant par des voies obliques que la figuration elle-même peut être force de délivrance.

Ragouël est en effet le père de Sarra, jeune fille dont les baisers donnés à sept jeunes garçons ont été suivis de leur mort. Ce phénomène répété et bouleversant signale un divorce entre les intentions de Sarra et ce qu'elle provoque, car ces disparitions ne sont en aucun cas souhaitées. Sarra se perçoit donc elle-même, et elle est perçue par les autres, comme le siège d'une puissance maléfique, qui agit en elle et par elle. Or, Ragouël porte un regard d'artiste sur cette possession qu'il se figure par l'image du cri : « Car il sent, Ragouël, qu'un cri immense et fou habite Sarra, couve et mugit en elle sans oser éclater, avouer sa révolte, sa colère⁴⁴⁰ ». Et le peintre entend « traduire ce cri de désespoir prisonnier en Sarra, il veut l'expulser hors de son corps grâce à la magie de la peinture⁴⁴¹ ». C'est donc une sorte d'exorcisme que la peinture doit permettre. Comme le travail sur la falaise mené par Œdipe, Cléopâtre et Antigone, et comme certaines phases d'exaltation dans la création de Berg, la peinture selon Ragouël est présentée comme un combat, passant par une certaine violence : le peintre travaille en effet en « saisissant les objets, les visages et les corps comme un lutteur son adversaire, pour les plonger dans l'obscurité ainsi qu'en une coulée de lave noire et là, les frapper droit au front, à la tempe et à la joue, aux lèvres, aux épaules et aux mains, au ventre, aux cuisses, aux genoux ou au sexe, d'un violent faisceau de lumière crue rasant la peau, portant à incandescence le mystère de la chair⁴⁴² ». Cette lutte permet de représenter l'âpreté du travail de l'artiste aux prises avec la difficulté de cerner le mystère, horizon et soubassement de l'acte de peindre. Ragouël s'appuie sur l'approche artistique du Caravage, qu'il reprend à son compte : « à son tour il s'est lancé dans le combat entre ténèbres et lumière avec, pour enjeu, la chair⁴⁴³ ». La peinture se révèle ainsi comme une tentative de reproduction alchimique du mystère de la chair sur la toile, passant par une rage de saisir qui évoque aussi la démarche de Francis Bacon. Elle revêt dès lors pour Ragouël une puissance sacrificielle paradoxale : « Ragouël tient son

⁴⁴⁰ *TM*, 202.

⁴⁴¹ *TM*, 202.

⁴⁴² *TM*, 201.

⁴⁴³ *TM*, 201.

pinceau ainsi qu'Abraham son couteau, – dans l'espoir d'un miracle⁴⁴⁴ ». La référence est ambiguë : à travers la figure d'Abraham, c'est aussi l'espoir que le sacrifice soit inutile et finalement empêché par une intervention surnaturelle qui est suggéré.

Mais cette puissance alchimique ou thaumaturgique recherchée dans l'acte de peindre reste inefficace : Ragouël échoue à représenter le cri. En revanche, de même que la pratique de la sculpture selon Œdipe passe nécessairement par une mise à l'écoute de la pierre et du bois, la peinture ici articule contemplation et création : à la confluence de ces deux positions apparaissent en effet des motifs liés à l'idée de délivrance, sur le mode de l'affleurement et du filigrane. Ragouël n'est pas seulement un créateur de toiles, il est aussi dépeint comme un observateur attentif, méditant longuement devant des œuvres du Caravage et de Francis Bacon, tout spécialement les tableaux qui figurent un cri. Or, la plupart des œuvres qui le requièrent entretiennent un rapport avec le motif de la décollation : on y trouve en effet Méduse, David tenant la tête de Goliath, Judith décapitant Holopherne, ou encore « des têtes de Jean le Baptiste dont la bouche mord un morceau de ténèbres⁴⁴⁵ ». Ces tableaux établissent donc un lien entre le cri et une autre manifestation de violence extrême, en résonance avec la structure profonde du roman qui s'ouvre par la décapitation accidentelle d'Anna⁴⁴⁶ et se clôt précisément lorsque cette tête momifiée est enfin découverte, permettant la délivrance pour Théodore, le père de Tobie. Le récit, qui s'ouvre sur cette béance et se conclut quand celle-ci est enfin comblée, est comme mis en abyme et condensé par l'évocation de ces grands décapités, bibliques ou mythologiques, rencontrés au cours des recherches picturales de Ragouël, unifiant souterrainement le cri et la faille terrifiante qui bée au centre du roman. Ces références picturales renvoient aussi à l'intertextualité, avec notamment *L'Âge d'homme* de Michel Leiris qui accorde dans sa construction une place importante à la figure de Judith et, dans une moindre mesure, à Méduse et à Salomé :

Lorsque, au début de l'année 1930 – cherchant une photographie de décollation de saint Jean-Baptiste pour le compte d'un magazine d'art auquel je collaborais – je tombai par hasard sur la reproduction d'une œuvre (d'ailleurs très connue) de Cranach qui se trouve à la Galerie de Peinture de Dresde, Lucrèce et Judith bues disposées en pendant, ce furent bien moins les qualités « fines et légères » du peintre qui me frappèrent, que l'érotisme [...] dont sont nimbées les deux figures. La beauté du ou des modèles, [...] le caractère antique des deux scènes, et surtout leur côté profondément cruel [...], tout concourt, à mes yeux, à rendre ce tableau très particulièrement suggestif⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ *TM*, 202-203.

⁴⁴⁵ *TM*, 203.

⁴⁴⁶ La mort de Véronique Berg, la fille d'Erich Sebastian, dans un accident de cheval tisse un autre lien entre *Les Sept noms du peintre* et *Tobie des marais*. Cf. *SN*, 307, 309 et 310.

⁴⁴⁷ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, [1939], réédition Folio, 1973, p. 53-54.

Après avoir été marqué par ces tableaux, représentant ces deux femmes, appartenant aux patrimoines culturels juif et romain, qui constituent la véritable matrice de son écriture, Leiris distingue en effet pour structurer son autobiographie les personnes rencontrées et certains des épisodes marquants de sa vie liés à Judith, de ceux qu'ils rattachent à Lucrèce⁴⁴⁸. Une certaine prééminence de la figure de Judith se manifeste notamment par le fait que l'auteur soit parfois proche de l'identification à Holopherne, exprimant quoi qu'il en soit une vision tragique de la sexualité⁴⁴⁹. L'inscription dans l'œuvre de figures mythiques auxquelles il accède par la peinture permet donc à l'autobiographe de rentrer dans un jeu de projections dont la valeur universelle le dispute à l'élucidation éminemment singulière de soi. Une telle élaboration de son discours sur lui-même passe par une cristallisation des images qui l'habitent, la mythologie et la peinture servant en quelque sorte de catalyseur à cet égard. Transposées dans la fiction romanesque, ces références picturales et mythologiques introduisent de la sorte une double distance, à même l'écriture : d'une part, elles désignent un nœud complexe entre la sexualité et la mort, vers lequel font signe ces figures en qui se joignent l'amour charnel et le meurtre. D'autre part, leur inscription dans le texte le marque du sceau de l'intertextualité, entre référence à la Bible et écart, et de la transposition d'arts, de la peinture au roman. Cette inscription au deuxième degré de motifs mythologiques, afin d'évoquer des hantises profondément enfouies, permet de construire dans la fiction un jeu de projections qui évoque cette méthode que Leiris entendait adopter alors qu'il élaborait le projet de *L'Âge d'homme*, comme en témoigne son *Journal* : « Méthode : manier les symboles, les faits et réalisations symboliques en ce qu'ils vous ont de plus personnel, de plus particulier pour se mettre dans l'état de voyance apte à vous faire toucher les grands courants impersonnels, l'humanité générale qui vous traverse⁴⁵⁰ ». On voit ainsi la force que le personnage de peintre peut prendre dans une telle entreprise symbolique : il met en œuvre la puissance de résonance de ces figures à valeur archétypale pour l'individu, le tournant vers un drame intime, en même temps qu'il se connecte à travers elles à un élan éventuellement universel, dont le roman permet de suggérer qu'il passe par lui et le dépasse.

⁴⁴⁸ Nous renvoyons particulièrement aux chapitres « Lucrèce » et « Judith », *op. cit.*, p. 68-99.

⁴⁴⁹ L'auteur propose pour expliquer le principe de sa « galerie de souvenirs » la transposition suivante : « S'il s'agissait d'une pièce de théâtre, [...] il me semble que le sujet pourrait se résumer ainsi : comment le héros – c'est-à-dire Holopherne – passe tant bien que mal (et plutôt mal que bien) du chaos miraculeux de l'enfance à l'ordre féroce de la virilité » (*ibid.*, p. 40). Sa hantise de la sexualité s'exprime donc de manière détournée, par une assimilation qui dans le cadre d'une proposition conditionnelle reste virtuelle, mais est tout de même formulée, à la figure d'Holopherne.

⁴⁵⁰ Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, année 1933, Paris, Gallimard, 1992, p. 220.

Parmi ces tableaux, Ragouël se concentre sur celui qui représente « *L'Arrestation de Jésus* », parce qu'il condense selon lui le drame de Sarra. Il est remarquable parce que le cri y « est suggéré plus qu'affirmé⁴⁵¹ », et n'est pas proféré par le personnage bientôt sacrifié, le Christ en l'occurrence, mais par un disciple qui assiste à l'arrestation, et qui occupe donc un rôle de témoin. Celui-ci « fait s'envoler un pan de son vêtement » qui flotte au-dessus des trois têtes, dans lequel, à force de contemplation, Ragouël « a fini par déceler la forme d'une bouche [...] nimbant le corps tricéphale ; une bouche étrange, évoquant celle d'un poisson [...]. Une bouche [...] prête à engloutir tous les personnages de la scène⁴⁵² ». Cette bouche qui apparaît en filigrane, est le contrepoint de la « bouche béante⁴⁵³ » du témoin, à laquelle aboutit le cri, « dont la source est en Judas », et qui « a traversé le Christ avant d'affluer jusqu'en son corps de témoin ». Ainsi construit, le tableau selon Ragouël évoque le drame de sa fille car elle est les trois personnages à la fois : « Sarra est dans le même temps celle dont les baisers provoquent la mort, sournoisement, violemment, celle qui souffre de cette mortelle trahison, et enfin celle qui porte en sa chair un cri terrible de détresse, d'appel au secours et à la délivrance, et aussi de révolte⁴⁵⁴ ». Si la première bouche est pourvoyeuse de baisers et de mort, à travers le motif du baiser mortel qui unit Judas et Sarra, cette autre bouche fait planer sur l'ensemble de la scène représentée la perspective d'un avalement. Elle souligne aussi la capacité créatrice du regard de Ragouël qui parachève l'œuvre, actualisant ses virtualités. La dignité du rôle de témoin est ainsi redoublée et déborde du tableau pour être accomplie par le regard contemplatif de Ragouël. Ainsi est construite par la représentation romanesque de la peinture, une vision symbolique de cet art, où le peintre et le spectateur joignent leurs efforts pour mettre au jour un envers du monde visible. C'est ce qui ressort des propos tenus par Raphaël à Tobie, après leur visite à Ragouël, confirmant cette approche du tableau de Caravage par le peintre : « Il fait une lecture cinématographique, et presque policière de ce tableau – il voudrait capturer le cri lancé par le disciple dans la nuit de

⁴⁵¹ *TM*, 203. Le cri y est en effet « montré de profil ».

⁴⁵² *TM*, 205.

⁴⁵³ *TM*, 204.

⁴⁵⁴ *TM*, 205. Notons aussi que l'évocation d'un être tricéphale renvoie au motif important d'une statuette bicéphale qui fascine Tobie, encore enfant, lors d'un voyage scolaire au muséum de La Rochelle : il y trouve « un apaisement à son chagrin comme si ces deux têtes inclinées lui adressaient un salut aussi discret que fraternel [...]. Le petit personnage bicéphale semblait défier la mort, du moins l'avoir apprivoisée, intégrée en douceur à la vie [...]. Tobie se dit qu'une seconde tête, peut-être, avait repoussé à la place de la première entre les épaules de sa mère ; une tête aux yeux minéraux grands ouverts sous la terre, et souriant d'un sourire paisible » (*TM*, 108-109). La paix passe par le comblement de la faille ouverte par la décollation et le de nouveau le motif du sourire

Gethsémani, il perçoit des anamorphoses, soupçonne que la scène se prolonge à l'envers du décor⁴⁵⁵...». En effet Ragouël en vient à se demander si « un autre visage » ne se cache pas « derrière cette triple tête », et si « le cri proféré par le disciple » ne va pas « se décliner encore autrement dans la nuit noire où est plongée la scène, et se résoudre en silence, ou en chant⁴⁵⁶ ». Le tableau vaut donc aussi par tout ce qu'il ne figure pas directement, mais qu'il contient en germe et qui a besoin d'être réveillé par le regard, tout aussi artiste, qui sera posé sur lui. C'est pourquoi Ragouël, quand il peint, « jette des regards perçants aussi bien sur son travail en cours [...] que sur les reproductions des œuvres dont il espère une révélation et sur les photographies de Sarra⁴⁵⁷ ». L'enjeu de la peinture en tant que motif romanesque, à travers le cri, est donc de parvenir à cerner l'envers des choses par le regard porté sur les œuvres. Il ne s'agit pas ici de faire une *ekphrasis* des tableaux existant, mais de montrer à travers eux comment peut être établie une mise en relation dynamique avec une dimension cachée de la réalité. C'est la faculté qu'a l'art de déclencher un processus de projection et d'intériorisation qui fait l'objet de son intégration dans la trame romanesque : la peinture en soi ne suffit pas à apprivoiser l'invisible, mais requiert une participation.

Le caractère vivant de la peinture est renforcé encore par ce qui s'accomplit dans le portrait de sa fille que Ragouël réalise. Dans son tableau, Ragouël « a soudain l'impression de déceler un vague sourire⁴⁵⁸ ». Il est « stupéfait d'avoir pu suggérer un sourire là même où il s'est acharné à rendre la violence d'un cri », et « ne comprend pas comment ses gestes peuvent à ce point trahir son intention », son travail lui échappant « ironiquement⁴⁵⁹ ». Il exprime du reste clairement son malaise, en montrant à ses visiteurs ce tableau qui « [lui] joue d'étranges tours » : « ma propre peinture me devient une énigme, le visible me glisse entre les doigts⁴⁶⁰ ». La peinture se présente donc non comme le moyen par lequel on assure une maîtrise du visible, mais comme celui par lequel on se mesure à l'invisible jusqu'à faire l'expérience d'une forme de dessaisissement. Dans sa propre peinture affleure ainsi un poisson qui enveloppe le tableau de silence⁴⁶¹, dont la source fait le lien avec le tableau du Caravage :

⁴⁵⁵ *TM*, 224.

⁴⁵⁶ *TM*, 211.

⁴⁵⁷ *TM*, 207

⁴⁵⁸ *TM*, 208.

⁴⁵⁹ *TM*, 209-210. Il nuance d'ailleurs les premiers propos qu'il tient à Raphaël et Tobie en disant qu'il va leur montrer non ce qu'il fait en ce moment, mais ce qu'il « tente de faire » (*TM*, 220).

⁴⁶⁰ *TM*, 220.

⁴⁶¹ Selon Tobie, plutôt qu'un cri, « c'est plutôt un grand silence qui s'exprime à travers ce visage » (*TM*, 221).

Au-dessus du visage il a peint, s'inspirant du tableau du Caravage, un pan de tissu censé claquer au vent violent lié à la révolte et à la délivrance du personnage. Mais, comme dans le tableau du Caravage qu'il a tant contemplé, la courbe dessinée par le tissu et le pli sombre qui le creuse évoquent la bouche d'un gigantesque poisson ; un poisson remontant des tréfonds de la mer, s'élevant lentement au-dessus de la scène représentée et la nimbant d'un silence aussi puissant qu'inattendu⁴⁶².

Le silence et le sourire se combinent ainsi avec lui pour se substituer au cri. À l'instar de la vague qui existe *en délire*, mais qui figure aussi la lutte des hommes au cours de leur traversée de la vie, la peinture va au-delà de ses motifs et ainsi transcende la singularité de l'artiste pour sonder les mystères intérieurs d'un être tourmenté, et remonter vers les sources d'une révolte qui dépasse l'individu, ce que disent les images de la mer et de ses profondeurs, à travers le poisson et son silence. Or, la maladie de Sarra qui est selon Raphaël « un grand brouhaha de mots accusateurs qui l'assourdit jour et nuit⁴⁶³ » est résolue par la « langue et le cœur du poisson que nous avons pêché le premier jour et que je t'ai confiés », que Tobie jette sur le sol de la cabane où se trouve Sarra, « afin que le silence dont ils sont empreints jaillisse et se déploie⁴⁶⁴ ». Alors « le *cri* qui s'apprêtait à éclater, strident, se retourne en *silence* [...]»⁴⁶⁵. Une sorte d'alchimie permet donc à la peinture de prendre une valeur proleptique : l'affleurement du poisson et du sourire qui, selon Tobie, « porte mystérieusement la promesse d'un apaisement⁴⁶⁶ », annoncent la transformation du cri en silence. Celle-ci inscrit dans l'intrigue une pacification qui renvoie à la valeur symbolique du poisson :

Trouver en soi l'être du poisson, c'est de façon générale s'unir aux formes originelles de l'existence humaine qui ne connaissent pas la peur, à une couche très profonde de l'âme... C'est pourquoi une personne devant subir une transformation très profonde est, comme autrefois le prophète Jonas, avalée pour quelque temps par son inconscient, c'est-à-dire par le grand poisson à la gueule de baleine. Une fois la transformation opérée, il est recraché sur la côte lumineuse d'une nouvelle conscience⁴⁶⁷.

⁴⁶² *TM*, 210.

⁴⁶³ *TM*, 227. L'adjectif « accusateurs », ici, porte une charge profondément négative, évoquant en effet le nom même de Satan, qui signifie en hébreu « l'adversaire » ou « l'accusateur ».

⁴⁶⁴ *TM*, 227. Avant la rencontre avec Ragouël, Tobie et Raphaël avaient en effet pêché un poisson, et Raphaël avait fait prélever la langue et le cœur de l'animal par Tobie, en lui disant « Tout est échange, la vie en son entier et d'infinies façons, palpables, concrètes, et plus encore immatérielles, subtiles. Ce poisson, nous le ferons griller un peu plus tard, le cœur et la langue sont à conserver et je te dirai au moment voulu ce qu'il convient d'en faire » (*TM*, 186).

⁴⁶⁵ *TM*, 229. Nous soulignons.

⁴⁶⁶ *TM*, 221. Ce sourire renvoie, pour sa part, à l'expérience épiphanique de Déborah, l'arrière-grand-mère de Tobie, dont la vision, en plein océan Atlantique, de la chevrette Mejdele, au début de roman, se conclut par l'affleurement d'un sourire – motif dont nous avons vu qu'il traversait l'ensemble du récit et contribuait à le structurer de façon poétique.

⁴⁶⁷ *Encyclopédie des Symboles*, sous la direction de Michel Cazenave, *op. cit.*, p. 545-546.

Ainsi ces affleurements qui se produisent dans le tableau de Ragouël comme, sous ses yeux, dans celui du Caravage, vont bien au-delà de la problématique de l'œuvre qui échappe à son auteur, dans la production comme dans la réception, même si le visible glisse en effet entre les doigts du peintre. Ils permettent surtout de figurer une conception de la mission de l'art, qui est de se pencher d'abord sur les gouffres de l'intériorité, celle de l'artiste ou celle d'autrui. La représentation du délire ou du tourment paraît dès lors posséder des vertus cathartiques, qui s'exercent de manière oblique, passant par la circonscription, dans mes profondeurs de l'être, de ses zones les plus obscures. La sculpture et la peinture, détours symboliques qui signifient le désir de rendre intelligible l'intériorité et de l'appriivoiser, suggèrent qu'en l'esthétisant elles contribuent à faire progresser l'être dans la conquête d'une forme de paix. Ce salut par l'esthétique peut naturellement comporter une part de spécularité et renvoyer à ce que fait la littérature dans sa propre formalisation des tourments dont elle fait son matériau narratif et langagier.

5. L'éblouissement de l'origine

Le roman peut donc être appuyé sur l'évocation de la peinture pour incarner l'articulation de la représentation de l'invisible à la problématique spirituelle d'une nécessaire délivrance. L'art peut enfin être perçu comme le moyen par lequel approcher un autre mystère qui fait l'objet d'un questionnement spirituel, à l'autre extrémité de l'existence, à savoir celui de l'origine. *L'Inaperçu* intègre aussi dans l'écriture une évocation de la peinture en tant que voie privilégiée de l'exploration de l'être, à travers une expérience de contemplation dissociée dans un premier temps de la problématique de la création. Le personnage de Pierre Zébreuse s'y révèle en effet amateur de peinture contemporaine ; même si jamais le roman ne le met en présence des tableaux qui lui sont associés, on relève, après sa disparition, son goût pour des œuvres, souvent non figuratives, notamment de Klee ou de Rothko :

Voilà donc ce que Pierre aimait voir dès qu'il se réveillait et au moment de se coucher : un haut rectangle de soleil, et en lavant sa vaisselle : un paysage en damier vibrant délicatement au rythme de tons ocre, vert pâle, mauves, bleu lavande et de lin, jaune paille et mirabelle. Espace, couleurs, lumière, pas de figuratif⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ *I*, 164. Cela va dans le même sens que le constat que fait Sabine, en regardant les albums photos de Pierre : elle remarque qu'il « y en avait davantage de lieux que de personnes », avant que quelques portraits ne réintroduisent « enfin un peu d'humanité dans cet album » (*I*, 166).

Alors que Pierre, qui disparaît plus tard dans le roman, n'est encore qu'absent de chez lui, nous voyons le personnage d'Henri s'introduire « en fraude » dans son appartement, « dans l'intention d'y dénicher des preuves [...] de sa malhonnêteté », qu'il ne trouve pas. En revanche, avant de partir, il aperçoit un tableau qui se révèle véritablement pour lui sur le mode de l'apparition :

Et c'est alors que lui était apparue la tache jaune sur le mur de la chambre, qu'il n'avait pas remarquée quand il était venu fouiner à plusieurs reprises dans la pièce. La tache, pourtant, était immense – une flaque de lumière découpée rectangulairement dans le corps du soleil. Elle se dressait face au lit, plus imposante et lumineuse qu'une fenêtre⁴⁶⁹.

Devant cet épanchement de lumière, qui semble avoir été directement prélevé sur le soleil et qui se présente comme une ouverture, Henri fait une expérience d'abord sensorielle, abordant le poster par le toucher :

Henri s'était approché du poster géant jusqu'à poser ses mains dessus. Il avait éprouvé une sensation étrange, comme si le jaune et l'orangé de l'image lui caressaient les paumes, irradiant doucement sous sa peau, innervant son cœur, fluant dans ses yeux. Il en avait oublié les raisons de sa venue [...]. Il avait tout oublié, et avait caressé délicatement l'image comme s'il s'agissait d'un dos, d'un bras, d'un ventre de femme, d'une chevelure, d'une joue d'enfant, d'un torse de jeune homme, d'un rayon de soleil, de la peau d'un songe⁴⁷⁰.

Ces sensations évoquent des parties de corps agréables au toucher, empruntées à ce qui constitue une bonne partie de l'humanité : femme, enfant, jeune homme, comme pour donner un caractère universel à cette expérience. Puis on note ensuite un déplacement, de ces référents humains vers le soleil, puis vers l'impalpable à travers l'image de la peau d'un songe. Une transposition des sens apparaît là, puisque ce sont des noms de couleurs, perceptibles par la vue, qui sont sujets du verbe « caressaient », et qui semblent donc avoir pris leur autonomie pour s'adresser à un autre sens que la vue, à savoir le toucher. Ce moment, source de grande joie, se poursuit par une contemplation au cours de laquelle Henri adopte, par sa position allongée sur le lit, le point de vue habituel de Pierre : « et il s'était senti heureux, à la fois grave et léger, doucement ébloui. Puis il s'était allongé sur le lit disposé face au tableau solaire, dont il ignorait le nom, et l'avait longuement contemplé⁴⁷¹ ». Or, le personnage ressort de ce ravissement avec un point de vue totalement bouleversé sur Pierre, renversement complet inexplicable, non fondé en raison, mais qui a pour lui la force de l'évidence. Ainsi que l'évoque Vassili Kandinsky, l'impression produite

⁴⁶⁹ *I*, 190.

⁴⁷⁰ *I*, 190-191

⁴⁷¹ *I*, 191.

par la couleur, ici, se prolonge et se déploie dans le temps, « jusqu'à devenir un événement⁴⁷² ». Le jaune, qui selon l'artiste fait un mouvement excentrique vers l'observateur, évoque de plus dans l'œuvre de Sylvie Germain le recueil *Couleurs de l'invisible* dans lequel le texte intitulé « Jaune » se présente comme une transposition de l'épisode de la femme adultère, qui échappe à la lapidation, le chapitre se terminant sur le mot de « délivrance⁴⁷³ ». Ici, l'expérience du jaune qui vient vers Henri le conduit à ne pas condamner Pierre – ce changement intérieur constituant un véritable événement, s'inscrivant dans un mouvement de délivrance qui touche les deux personnages.

Or, cette contemplation heureuse s'accomplit par l'affleurement d'un visage en filigrane : « À force de l'observer, il avait eu l'impression qu'un visage y affleurerait, mais il n'aurait su dire lequel. Aucun précisément, juste la possibilité d'un avènement, de la gloire très nue, étincelante, d'un visage trop intense pour être représenté⁴⁷⁴ ». Ce surgissement, qui évoque les anamorphoses perçues par Ragouël dans *Tobie des marais*, souligne la puissance créatrice qui réside dans le regard du contemplateur aidant à faire advenir une sorte de surgissement. Il ouvre aussi sur une contradiction apparente qui est peut-être la dialectique, ou le paradoxe, d'un art non figuratif : le visage, dont on connaît l'importance dans l'œuvre de Sylvie Germain comme dans sa formation philosophique, est bien entendu l'essence même du portrait, figuration par excellence ; il suppose la singularité de la personne, son unicité, et soulève aussi la question du sacré. Or, ici se révèle un visage qui n'appartient à personne et qui est à la fois un visage hyperbolique, « intense », mais lié intrinsèquement à l'impossibilité même de sa représentation. Ce visage se définit donc par sa seule capacité d'apparition, il est pure épiphanie. Ainsi sorti de l'informe, il reste encore marqué par lui. La peinture dans ce roman déplace ainsi la question de l'identité au mystère duquel elle se confronte, pour aller vers une révélation. Ici l'affleurement, concentrant l'idée de présence et la difficulté de représenter, articule l'irruption et l'insaisissable. Le motif de la contemplation de l'art inséré dans la trame romanesque présente celle-ci comme une voie qui permet de sonder les profondeurs et d'en extraire une figuration qui conserve le souvenir de l'infigurable.

Or, la scène d'éblouissement que vit Henri face à la reproduction d'un tableau de Rothko conduit vers le cœur de la question de l'identité par son lien avec le mystère de

⁴⁷² Vassili Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, traduction de Nicole Debrand et Bernadette du Crest, Paris, Denoël, 1989, réédition Folio essais, p. 106.

⁴⁷³ Sylvie Germain, *Couleurs de l'Invisible*, dessins de Rachid Koraïchi, éditions Al Manar, 2002, p. 67.

⁴⁷⁴ *I*, 191.

l'origine. En cela, le traitement du motif de la peinture dans ce roman rencontre significativement sa structure profonde, de même que l'affleurement du sourire et du poisson rentrent en confluence avec l'itinéraire de délivrance figuré par *Tobie des marais*. La première confrontation d'Henri à l'œuvre de Marc Rothko est en effet suivie d'une autre, après la disparition de Pierre cette fois-ci. Henri récupère le poster et, au dos, y lit le nom de l'artiste et la date d'exécution du tableau, 1953. Or, Henri remarque que cette année est celle de sa naissance : « Un détail au fond insignifiant, mais qui a resserré le lien qui l'attachait à ce tableau. "Image de l'instant de ma conception, celle de ma gestation, ou celle de l'éblouissement subi à ma sortie des limbes ?", s'est-il demandé⁴⁷⁵[...] ». L'éblouissement d'Henri lors de sa première confrontation à ce tableau pourrait donc expliqué *a posteriori* par ce rapport, établi d'abord de manière non consciente, avec sa conception ou sa naissance. Sa première impression est alors complétée : on peut faire l'hypothèse qu'être touché comme il l'a été par le tableau est un fait qui se produit justement parce que l'on entre profondément en résonance avec lui, en y retrouvant peut-être une image de son origine. On peut alors penser à la fascination reliée à cette origine en tant qu'image manquante, évoquée par Pascal Quignard dans l'avant-propos de *La Nuit sexuelle* :

Je n'étais pas là la nuit où j'ai été conçu. [...].

Une image manque dans l'âme [...]. On appelle cette image qui manque « l'origine » [...]. Si derrière la fascination, il y a l'image qui manque, derrière l'image qui manque, il y a encore quelque chose : la nuit⁴⁷⁶.

Le roman, entre peinture et éblouissement, provoque la mise en présence du sujet avec la question de son commencement, qui se pose à lui plutôt sur le mode de la fuite que par la découverte d'une assise fondatrice. En cela, cette question paraît traitée d'une manière représentative d'un changement de paradigme à l'égard de la pensée de l'origine et de la façon de se situer par rapport à elle. De même que la préhistoire, dans son rapport à l'histoire, n'est pas seulement une histoire *avant* l'histoire, mais marque par rapport à elle

⁴⁷⁵ I, 193. Un dessin d'Orion évoque aussi, indirectement, la période qui précède la naissance, le lien étant assuré par l'interprétation de la narratrice et confirmé tacitement par Orion : « L'aventure de l'île Paradis numéro 2 ralentit. Il apporte encore quelques beaux dessins, l'un est un panorama de l'île, un grand ballon attaché le surmonte, il n'y a personne dedans, son air innocent le fait ressembler à Orion. Il est solidement arrimé à l'île par un gros câble. "Ton ballon a un bon cordon ombilical, Orion." Il rit, comme quand on touche sans méchanceté un point sensible de sa vie. Il ne répond pas » (*EB*, 234).

⁴⁷⁶ Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, réédition « J'ai lu », 2009, p. 7-8. L'auteur ajoute : « Il est difficile d'assister au jour qui vous précède » ; « Nous dépendons d'une posture qui a eu lieu de façon nécessaire mais qui ne se révélera jamais à nos yeux » (*ibid.*, p. 7).

un bond qualitatif, qui se traduit notamment par l'impossibilité d'en faire un récit (notion qui s'accorde en revanche en profondeur avec celle d'histoire), le motif de l'origine ne marque pas un hypothétique point zéro qui serait situable, et qui permettrait à chacun de construire le récit de soi à partir d'un point de départ fixe, grâce auquel une vision d'ensemble pourrait être organisée. Quand il est présent dans le texte, il ouvre au contraire une béance, exprime l'impossibilité de revenir plus en amont, fait signe vers un point de fuite en lequel tout se défait. Le symbole, s'il tend vers cette origine déliquescente, se trouve impacté par le fait qu'on ne croie plus vraiment en l'existence d'un point de commencement absolu, isolable et représentable : il ne peut par conséquent s'édifier sur une base solide et doit être institué sur des assises mouvantes. Ce mouvement qui concentre quête de soi et perte rencontre en profondeur permet aussi de percevoir l'évolution interne à l'œuvre de Sylvie Germain, entre l'édifice romanesque formé par *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* ou la généalogie, les racines et la transmission sont centrales, et un roman comme *L'Inaperçu* où ces thématiques restent présentes sur un mode plus évanescent, renforçant le sentiment d'incertitude à l'égard de ces questions qui ne peut être définitivement levée. Il n'est pas jusqu'à l'évolution des références picturales, qui renvoient comme nous l'avons signalé dans ce roman vers des peintres non figuratifs, qui ne pourrait être interprété en ce sens.

La peinture dans le roman permet de figurer la plongée vers l'origine ; c'est en donnant forme à cette tension vers ce mystère qu'elle se rattache au domaine symbolique. L'expérience de fascination d'un personnage, mêlant intimement la représentation et l'absence, souligne en cela une conception de l'image profondément ambiguë, qui montre et efface ce qu'elle montre, ou s'y substitue, dans un même mouvement.

La construction du destin d'Henri suggère que l'éblouissement de la plongée à rebours vers l'inconnu prolonge l'illumination par une exploration de zones d'ombres, désignées entre autres par le terme « d'inaperçu ». Le tableau de Rothko, qui évoque la conception d'Henri, décide de surcroît de sa vocation professionnelle. Il devient photoreporter, afin d'être « un témoin itinérant, soucieux d'arracher à l'inaperçu, et donc à l'oubli immédiat, des destins qui passent et aussitôt s'effacent, engloutis par des guerres, des révolutions⁴⁷⁷ ». S'il répond à cette vocation, c'est en grande partie à cause de Pierre, qui pour Henri suscite, par son effacement aussi radical que brutal, une interrogation

⁴⁷⁷ I, 229.

lancinante : « comment un homme peut-il passer d'un coup et radicalement de la présence à rien, au silence⁴⁷⁸ ? ». Or, cette volonté de retrouver une présence dans l'inaperçu, ou de l'empêcher d'y sombrer, rejoint en profondeur la peinture de Rothko, qui est non seulement pour Henri l'unique trace laissée par Pierre, mais surtout qui est liée à cette idée d'inaperçu par ses caractéristiques picturales : « la reproduction du tableau de Rothko demeure pour Henri une fenêtre ouverte sur le monde, sur l'inexploré du monde – là encore, il s'agit d'un *inaperçu* qu'un homme s'est appliqué à rendre discernable, sensible, l'inaperçu de drames où le visible et l'invisible, la lumière et la nuit se frôlent [...]»⁴⁷⁹ ». Cette mise au jour de l'inaperçu est bien la fonction que le peintre revendique, comme l'indiquent ces paroles qui sont rapportées dans le roman : « À une admiratrice sensible à la force contemplative exprimée dans ses peintures, et qui pensait qu'il devait être "mystique", Rothko avait répondu : "Pas un mystique. Un prophète peut-être – mais je ne prophétise pas les catastrophes à venir. Je me contente de peindre celles qui sont déjà là"⁴⁸⁰ ». Son propos est ainsi glosé par la voix narratrice : il peut être « un prophète qui se bornait à dire ce qui est parce qu'il prenait la peine, la patience de regarder. Regarder jusqu'à ouïr, écouter jusqu'à voir en transparence des choses, jusqu'à déceler des résidus de nuit épars dans le jour, des traces de lumière à vif dans le noir⁴⁸¹ ». Ouvrant une fenêtre sur l'envers du monde, Rothko discerne cette dimension cachée grâce à une contemplation qui va jusqu'au dérèglement des sens, provoquant une alchimie du visible qui ouvre vers une transcendance du principe de non-contradiction. Prophète du présent comme il y a eu des prophètes du passé, il est celui qui « donne à voir » ce qui est déjà là, rejoignant en principe la manière de dessiner d'Orion qui semble être reconnaissance. Henri entend prendre la suite de Rothko à cet égard, dans le domaine du reportage et de la photographie. Ce personnage figure donc un parcours qui part d'une expérience esthétique devant un tableau non figuratif, informant son rapport au monde jusqu'à faire de lui un témoin, c'est-à-dire avant tout un regard⁴⁸². La photographie accomplit sur ce point la peinture, afin de répondre à un questionnement existentiel sur la présence des hommes au monde et leur effacement.

Dans un subtil va-et-vient, on relève donc que l'expérience d'Henri, de par son

⁴⁷⁸ I, 193.

⁴⁷⁹ I, 229.

⁴⁸⁰ I, 232.

⁴⁸¹ I, 232.

⁴⁸² À l'instar de Ragouël qui est moins caractérisé par sa virtuosité d'artiste que par l'acuité de son regard sur les œuvres des maîtres, le peintre et le photographe doivent avant tout savoir discerner, avant de le montrer, ce que la nuit contient de jour, la part de lumière que comporte le noir...

rapport avec la question de l'origine, part du plus intime, puis s'élargit aux dimensions du monde, entre catastrophes et guerres, pour revenir en définitive vers le plus profond de l'intériorité. Car si « [l]es guerres ont décapé son regard de toute aménité [...], ont brouillé ses repères, disloqué les frontières entre le bien et le mal, l'intelligence et l'idiotie, l'instinct et la raison, les espèces humaine et animale⁴⁸³ », Henri apprend aussi face à la guerre que des événements se jouent « hors champ de visibilité », « lui échappent », et qu'il y a beaucoup « d'angles morts dans les villes en insurrection, sur les champs de bataille, dans tout espace, et en soi-même ». Précisément, « le plus dangereux de ces points aveugles, Henri le situe dans le cerveau, quelque part dans l'un de ses replis, et dans cette cache se tient une bête insomniaque sous ses airs endormis, une sorte de "Folle au cerveau dormant" prête à bondir à la première occasion⁴⁸⁴ ».

Au bout de la démarche de mise en évidence de l'inaperçu par le photographe, on retrouve donc par un chemin singulier le visible qui se dérobe, et qui suggère une zone ombreuse située à l'intérieur même de l'individu, renfermant une part d'animalité. La localisation de cet espace, exprimée par l'image très biologique du cerveau, fait écho avec le diaporama du début du roman. On entend alors le délirant Docteur Zagueboum, alias Henri, présenter le cerveau comme « un État minuscule et plein d'allant », qui « existe en quelque six milliards d'exemplaires ». Et il ajoute : « À chacun son histoire, son régime, ses alliances, ses complots, ses insurrections, ses temps de paix et ceux de guerre [...], ses révolutions, toniques ou funestes⁴⁸⁵ ». Le cerveau est donc évoqué comme un microcosme, par des termes qui renvoient aux tribulations de la grande Histoire, comme un prélude au rapprochement ultérieur effectué par Henri entre les guerres et la bête tapie dans le cerveau. De façon significative, dans le diaporama, le cerveau est suivi d'une image de « fantastiques protubérances solaires⁴⁸⁶ », qui introduit le défilé de photos de la famille. Cet enchaînement relie donc le cerveau aux zones sombres de l'Histoire, et au motif solaire qui rappelle le caractère « solaire » du tableau de Rothko, puis à la question des liens familiaux.

Cette confluence évoque le parcours de Pierre qui, après avoir quitté la maison des Bérinx, est retrouvé dans un wagon qui transporte des bœufs, entièrement nu et mutique : il y gagne, dans l'hôpital où on le recueille, son surnom de « Jésus le Bœuf ». Pendant huit

⁴⁸³ *I*, 233.

⁴⁸⁴ *I*, 235.

⁴⁸⁵ *I*, 189.

⁴⁸⁶ *I*, 90.

ans il descend en lui-même, ce qui est évoqué là aussi par le terme de « cerveau » : « cette apnée [...] a duré le temps que de nouvelles connexions s'établissent dans son cerveau sur les ruines des anciennes. Alors il s'est aventuré dans ces labyrinthes [...]»⁴⁸⁷. Par cette plongée, il est dit qu'il « œuvrait à sa délivrance, à l'élargissement de son esprit⁴⁸⁸ ». Il le fait par une rumination qui le conduit lui aussi vers le mystère de sa conception, vers sa préhistoire en quelque sorte puisqu'il s'agit aussi de l'histoire de ses parents, avant même sa naissance. Et dans la construction romanesque, c'est là qu'est insérée l'histoire de Céleste, Pacôme et Zélie, comme reconstituée par la rumination de Pierre⁴⁸⁹.

Ce parcours intérieur est donc retour vers ses origines : il « a remonté le cours du temps », il est « descendu par degrés méandreux jusqu'à la nuit de sa conception » ; il a « revisité ces limbes où s'était opérée la rencontre hasardeuse de deux cellules infimes chargées d'histoires [...], il les a éclairées, pacifiées », remontant « jusqu'à la source aussi ténue qu'impétueuse de la vie⁴⁹⁰ ». Cette plongée est décrite aussi bien par un mot scientifique comme « cellules » que par « limbes », venu du vocabulaire théologique, ainsi que par des termes qui rappellent l'expérience d'Henri devant le tableau de Rothko : Pierre y trouve en effet « une fleur de feu limpide dont la senteur, aussi fugace que prégnante, l'a ébloui⁴⁹¹ » : on retrouve là, de nouveau, le motif du feu et de l'éblouissement associés au jaune du tableau de Rothko.

Le roman symbolique s'inscrit donc au nombre des réalisations intellectuelles et artistiques qui témoignent du désir de l'homme de se situer, c'est-à-dire de comprendre ce qui l'entoure et d'habiter pleinement la place qu'il occupe dans un univers qui le dépasse. Nous y lisons la mise en œuvre de la capacité liante du symbole, qui s'exerce à travers une spiritualisation de la réalité tangible, et des pratiques qui constituent le monde comme un cosmos en postulant une totalité avec laquelle il s'agit de se mettre en relation. L'accent est mis sur une logique de participation et d'échange, une expérience de l'état de créature, plutôt que sur l'emprise exercée sur un monde dont on pourrait se rendre maître s'il était

⁴⁸⁷ I, 238.

⁴⁸⁸ I, 239.

⁴⁸⁹ On peut penser aussi au personnage de Magnus qui reconstruit la scène originelle du bombardement de Hambourg, qui avait emporté sa mère biologique quand il était tout petit et qui s'était effacé de sa mémoire, alors que, devenu adulte, il est frappé par la fièvre dans le désert mexicain : voir Sylvie Germain, *Magnus, op. cit.*, p. 89-101.

⁴⁹⁰ I, 275.

⁴⁹¹ I, 275.

clos. La réalité est considérée comme recelant une doublure d'invisible, les romans montrant diverses voies pour se mettre en relation avec un envers du monde qui se révèle notamment par l'exercice d'une capacité de déchiffrement. Si une dimension sacrée affleure, c'est notamment l'art qui se présente comme la transposition d'une forme de sacerdoce. L'artiste est un voyant, un intercesseur, ou le médiateur d'une quête orphique, abordant par d'autres moyens que la perception une sphère qui relève avant tout de l'intériorité. Les formes symboliques semblent dès lors n'avoir pas pour vocation de fournir un système d'explication du monde, mais permettent surtout de représenter des bouleversements qui, s'ils peuvent prendre une dimension universelle, sont toujours rattachés à des expériences intimes. L'art explore ainsi les profondeurs de l'être et permet de figurer, voire de dominer des hantises, réalisant cette autre potentialité du symbole, à savoir son aptitude à donner une forme à ce qui n'en a pas. Mais nous avons vu, notamment à travers le thème de l'origine, que quelque chose échappe à la représentation symbolique qui ne permet pas de se rendre possesseur de l'insaisissable. Le symbole, déplacé et renouvelé, ne se définit donc pas simplement par la concrétisation de l'abstrait. S'il fait signe vers l'invisible, ce n'est pas pour le faire entrer, de manière stable, dans le visible, pas plus qu'il ne sonde l'inconscient pour en faire une autre conscience, domestiquée.

Héritier d'un roman idéaliste ou spiritualiste, le roman symbolique se confronte aux incertitudes de son temps. Celles-ci pourraient prendre la forme d'énigmes, proposant avec les formulations symboliques une sorte de cryptage qui suppose une résolution possible, vers laquelle le roman pourrait conduire à coup sûr. Elles conduisent plutôt à l'appréhension du mystère, celui-ci renvoyant plutôt à la nature religieuse du sens qui le fonde sans pour autant le donner de manière assurée. En cela la transposition romanesque du personnage d'Œdipe, qui après avoir résolu l'énigme du Sphinx, puis s'être perdu par le mystère de son origine, reprend sa marche vers lui-même, est tout à fait emblématique d'un roman symbolique qui tend moins vers la résolution d'un problème qu'il ne laisse se déployer les implications de la confrontation au mystère. Celle-ci nous semble donc, à l'issue de cette partie, caractéristique du roman symbolique dans son renouvellement, et paraît devoir être abordée par ses conséquences poétiques, en tant que manifestation d'un dépassement et d'une inadéquation à son objet.

TROISIÈME PARTIE
UNE POÉTIQUE SYMBOLIQUE DU ROMAN

INTRODUCTION

Nous avons vu dans notre première partie que le roman symbolique s'inscrivait à l'égard de la représentation dans une histoire (en diachronie) et un panorama (en synchronie) littéraires, apportant ainsi une contribution à l'histoire des formes en tant qu'elles renouvellent la question du rapport entre la *mimèsis* et la réalité. Le réinvestissement du récit, passant notamment par la figuration de « vies majuscules » et l'intégration en mode majeur de ressorts romanesques dans la trame des romans, y vise une configuration du récit permettant d'engager un rapport au sens. Le corpus rejoint en cela, par certains de ses aspects, le roman mythologique, initiatique, et le récit poétique.

Le roman symbolique peut dès lors se révéler porteur d'une vision du monde : dans ces récits se donnent à lire diverses mises en relation du sujet avec le monde, perçu comme une totalité, comprenant une part d'invisible, la réalité se présentant parfois comme un tremplin vers un dépassement des catégories temporelles. Le monde représenté fait aussi la part belle à l'intériorité, que les œuvres étudiées tentent de cartographier selon des modalités singulières.

Entre un désir de représentation, qui va jusqu'à l'ostentation de ses moyens, et la tension vers une dimension sacrée, éventuellement invisible, réputée infigurable ou qui défie en tout cas la même représentation, se pose ainsi un paradoxe qui engage la question d'une poétique du roman symbolique. La logique du symbole articule le choix assumé d'insérer dans l'écriture des éléments choisis pour leur puissance figurative, et l'idée qu'un signe brisé fait signe vers autre chose, dont il suggère l'existence tout en signifiant le manque. Cette tension affecte et modèle l'écriture romanesque : elle approche la sphère du sacré et les profondeurs de la psyché, qui ne sauraient être considérées comme des thèmes dont des symboles, ou des éléments considérés comme tels, permettraient de dessiner une représentation fidèle et stable. L'écriture n'apparaît pas simplement comme le véhicule d'interrogations historiques, philosophiques, voire théologiques, entretenant un rapport d'extériorité avec un contenu de sens dont on pourrait restituer l'idée de manière isolée ; mais elle joue un rôle direct dans la venue au langage de motifs et pensées qui ont à voir avec le symbole. Ce sont les esthétiques romanesques elles-mêmes, dans leur singularité, qui se révèlent comme des points de convergence entre l'acte d'écrire et l'instauration d'un être-au-monde symbolique. C'est pourquoi l'hypothèse d'une poétique caractéristique du

roman symbolique doit être envisagée : à travers ces romans, dans leurs ressemblances et leurs différences, nous pouvons poser l'hypothèse que si une philosophie du symbole se dessine, c'est parce qu'une poétique du symbole affleure. Dans un rapport de concomitance, qui dépasse la relation de cause à conséquence ou celle d'antériorité et de postériorité, la présence, au cœur des récits étudiés, des questions à portée philosophique que nous avons évoquées assigne à l'écriture une fonction de révélateur d'une vision du monde. C'est dans et par l'écriture que peut s'élaborer une telle vision ; elle noue avec l'idée non un rapport de contenant à contenu, mais elle la manifeste et la constitue, ce qui par ricochet permet aussi de repenser la notion même de symbolique.

La représentation d'un domaine qui renvoie au sacré, et la plongée dans les profondeurs de l'intériorité au cœur d'œuvres romanesques doit nous conduire en effet à réactualiser le débat qui traverse l'histoire de l'étude des symboles, consistant en une interrogation sur leur nature : sont-ils des réalités de langage seulement, ou renvoient-ils à une sphère extralinguistique ? Par conséquent, le nœud existentiel vers lequel conduisent les romans que nous étudions relève-t-il lui aussi essentiellement du langage, ou existe-t-il en dehors de lui, la fonction du langage étant alors de l'approcher ? De telles questions, on le voit, se posent en définitive au niveau poétique : après avoir étudié le traitement auquel une approche symbolique soumet la réalité, entre figuration, transfiguration et configuration, d'une part ; puis après avoir considéré que le roman symbolique se donnait un objet qui relève de la transcendance, d'autre part, il semble bien que les conséquences de toutes les particularités relevées soient à rechercher du côté de la relation qui s'établit entre la notion de symbole et l'écriture littéraire. En effet, là où une approche philosophique, voire théologique, du symbole peut conduire à appréhender ce dernier comme un signe fini d'une réalité infinie, associant à une image un sens éventuellement fixé par le système ou le dogme, nous souhaitons maintenant établir que le roman symbolique élabore une pensée de l'invisible parce que celle-ci ne relève pas seulement du domaine des idées et de la pure réflexion spéculative, mais procède de l'établissement d'un rapport poétique au monde. L'écriture et le symbole se rencontrent non pas tant lorsque la première paraît porteuse d'une signification à traduire que lorsqu'elle crée les conditions en son sein d'un jaillissement, d'une émergence. Dès lors, nous pouvons poser l'hypothèse d'une confluence entre l'interrogation sur la manière dont le symbole vient au langage, à travers ces mises en œuvres singulières que la littérature nous donne à voir, et la façon dont

les mots peuvent être employés à dire ce qui les dépasse et ce qui leur échappe. La deuxième partie nous a conduit en effet à voir que le roman symbolique empruntait au roman métaphysique, idéaliste, spiritualiste ; nous souhaitons désormais souligner que sa singularité réside aussi dans le rôle assigné au langage et à l'écriture pour approcher cette autre sphère vers laquelle on bée sans pouvoir l'arraisonner. La notion de symbole suppose en effet que l'on ne parvienne pas forcément à saisir des termes absolus, mais des rapports ; c'est là l'une de ses particularités :

Le symbole, en définitive, permet une succession de relations, de chaînes où se groupent et s'attirent signifiants et signifiés.

Ce « mis-ensemble » [...] soutient la rencontre, au croisement, à la jonction [...], à la commissure, celle des paupières ou des lèvres, et dans le rassemblement qu'il ordonne garde l'éparpillement, en combat, convergence et divergence, avec, pour laisser entendre l'allusion, le serrement de « nœud » à défaire, tel un serment¹.

Ainsi, l'idée que l'écriture ait vocation à dire les relations, et peut-être à les établir, permet de déplacer la perspective, et d'aborder par le prisme de la poétique les enjeux de la notion protéiforme de symbole, parce que celui-ci est par excellence force de médiation, qui ne sert pas à rendre compte d'une analogie qui serait présente au préalable dans la nature, mais établit des rapports qui n'existeraient pas en dehors de lui.

Approfondissant donc le questionnement consistant à se demander ce qui l'emporte, dans le symbole, entre la signification et la convention, nous soulèverons le problème de l'adéquation du langage à ce vers quoi il fait signe. Nous pourrions ainsi voir que la philosophie du symbole, transposée dans le domaine de la poétique, repose sur une tension entre un élan vers la transcendance accompagné de l'impossibilité de s'en rendre pleinement maître et possesseur. L'écriture porte la trace de cette postulation tout autant que de cet échec ; elle rencontre ainsi la notion de révélation, voire d'épiphanie, où la manifestation d'une présence s'articule avec l'idée que perpétuellement quelque chose *échappe*. Un tel dévoilement, s'avérant l'œuvre du langage lui-même, procède dès lors du symbolique au sens du substantif masculin.

Pour tirer les conséquences de notre deuxième partie et de la construction d'une vision du monde dans l'univers du roman symbolique, nous poserons donc la question du rapport entre l'idée d'une « doublure d'invisible » et celle d'un au-delà du langage. En effet, de même qu'une réalité tangible se présente comme un tremplin vers une autre

¹ Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1969, p. 116.

dimension, la première incarnant la seconde qui la prolonge et la dépasse sans l'annuler, il semble que le roman symbolique mette en jeu la relation de l'écriture avec le défi de l'indicible, de l'ineffable, du silence, de ce qui va au-delà d'elle, sans pour autant conclure fermement à son impuissance. Le propre de la mise en œuvre de l'écriture dans le roman symbolique nous semble donc être l'inscription, dans le mouvement même du langage, de son propre dépassement, comme pour proposer une synthèse singulière résolvant par la poétique la dialectique entre la transcendance et l'immanence. Prolongeant l'idée selon laquelle la doublure d'invisible, comme nous l'avons vu, n'était pas posée comme un *autre* monde, nous partirons donc de l'hypothèse selon laquelle la notion de symbolique appliquée à l'écriture permet la coexistence d'un au-delà de l'écriture et du constat qu'il n'existe pas dans le roman d'extériorité pure et absolue à cette même écriture. Si le roman symbolique fait signe vers un au-delà du langage, c'est toujours paradoxalement le langage lui-même qui exprime cela, ce qui est souligné dans les œuvres selon des modalités diverses.

C'est pourquoi nous verrons que l'écriture dans le roman symbolique articule de différentes manières le dépassement et l'inadéquation, proposant plusieurs combinaisons entre la rhétorique moderne de l'insuffisance des mots, de l'impuissance à dire, et l'héritage d'une conception peut-être plus traditionnelle de la parole, ouverte sur une réalité supérieure et advenant ici par le langage, voire grâce à lui. Dans un premier temps, il apparaîtra que le caractère spectaculaire de l'écriture, poétique, éventuellement maximaliste, rencontre les notions de baroque et de sublime, et imprime en elle un mouvement de dépassement qui marque une distance à l'égard d'un usage plus quotidien du langage. Puis nous considérerons une autre particularité de l'écriture symbolique, consistant dans le maintien d'une forte tension interne sans résolution, où les contraires demeurent et se déploient, inscrivant à même le texte une béance qui ne peut être comblée, tout en suggérant une échappée hors de la logique ordinaire. Enfin nous verrons que l'inachèvement peut pratiquer une ouverture dans la construction de l'œuvre, suscitant un appel d'air qui permet une figuration en creux du dépassement, *via* l'intégration au cœur même de l'écriture d'un vide auquel le langage romanesque permet précisément de donner forme. Une esthétique de l'approche et du détour, empruntant aussi à la langue poétique, voire mystique, permet au dévoilement du mystère de s'articuler ainsi avec sa préservation, afin de conserver son caractère insondable.

Chapitre I - Écriture et roman du symbolique : une parole habitée par son dépassement

1. Un usage de la langue qui marque la distance symbolique

Nous pouvons d'abord poser, en nous appuyant sur certaines réflexions des auteurs eux-mêmes à propos de la langue, qu'un usage particulier de celle-ci se trouve impliqué par la vision du monde qui émane de leurs œuvres. Dans un texte publié en 2006, Philippe Le Guillou se réfère ainsi à un extrait de *Solitude de la pitié* de Jean Giono et écrit : « Ceux qui ont asphyxié le roman français [...], ceux qui l'ont anémié en le privant des ressources d'une langue inventive et forte feraient bien de méditer ces lignes que fouette le vent salubre des départs rimbaldiens² ». D'une fin de siècle l'autre, la mention de Rimbaud peut évoquer la nébuleuse du Symbolisme de la fin du XIXe siècle, entendue dans l'acception large du terme, et non pas limitée à l'école réunie autour du manifeste de Jean Moréas publié en 1886. Or, Henry Bauchau fait lui aussi référence au travail de la langue par la poésie symboliste, comme l'indiquent ces phrases qui concernent le versant poétique de son œuvre, mais qui peuvent s'étendre à la langue littéraire en général :

Devant la formidable inflation verbale des médias et surtout de la publicité, qui use, érode et affadit constamment le langage par le caractère répétitif de ses effets de choc, la poésie n'a pas d'autre voie que de "donner un sens plus pur aux mots de la tribu", ainsi que l'a dit ou prophétisé Mallarmé. La découverte de ce sens plus pur demande aux lecteurs un certain effort de décryptage [...]³.

L'écriture, y compris romanesque, peut dès lors avoir vocation à actualiser la distinction entre l'usage ordinaire de la langue et son utilisation poétique, exprimée significativement à l'aide des mots de Mallarmé qui évoquait en effet dans *Crise de vers* le « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel⁴ ». Un lien peut ainsi se tisser entre deux époques différentes, unifiées par la conjonction entre le désir de marquer une distance symbolique dans et par le langage, et celui de se démarquer du réalisme. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle l'écriture porte en elle-même une charge déterminant nécessairement à cet égard la situation littéraire des auteurs qui l'emploient, en suivant ce que Julien Gracq

² Philippe Le Guillou, *Déambulations 2*, essai, chapitre « Notes du laboratoire central », Paris, Éditions Flammarion, département Pygmalion, 2006, p. 192.

³ Henry Bauchau, « La Chine intérieure », in *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 43.

⁴ Stéphane Mallarmé, « Crise de Vers », in *Divagations* (1897), cité par Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 177.

affirme dans *En lisant en écrivant* à propos de Huysmans : « Le rejet à terme du naturalisme était, chez Huysmans, dès le début inscrit dans son style : en littérature, comme en politique, les moyens subvertissent inmanquablement les fins⁵ ». Transposée aux auteurs du corpus et à l'époque contemporaine, cette assertion, si on y adhère, suggère que c'est leur usage de la langue qui peut les écarter d'une approche purement réaliste et inscrire dans les œuvres ce « quelque chose » qui, selon Francine Figuière et Yannick Haenel, résiste dans la littérature, et qui l'empêche d'être « tout à fait absorbée dans la simple langue de communication », ayant « à voir avec du "sacré"⁶ ». La présence du sacré se révèle donc indissociable d'un état du langage qui le révèle ou qu'il modèle – sans que l'on cherche, naturellement, à déterminer un ordre de préséance entre le fond et la forme. Quoi qu'il en soit, une écriture marquant une distance symbolique semble le pendant stylistique d'une volonté de résister à une forme de positivisme : de même que le Symbolisme littéraire reposait sur une critique du naturalisme, le roman symbolique nous paraît s'inscrire en opposition contre des formes d'écriture où l'exactitude peut mener à une certaine platitude dans la représentation – et surtout contre un usage utilitaire de la langue.

Dès lors, nous pouvons nous pencher sur la façon dont les auteurs inscrivent à même l'écriture des effets de distance symbolique, afin de provoquer fascination et interrogation, de sorte que la langue elle-même dans laquelle les ouvrages sont modelés se révèle en résonance profonde avec la figuration expressive du monde et la constitution d'un cosmos, comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie. Philippe Le Guillou reconnaît ainsi dans son écriture la manifestation d'« un penchant descriptif très marqué », qui accompagne précisément « une attention que certains jugeront excessive aux astres, aux lumières, aux arbres, aux limons et aux minéraux⁷ ». Cette tendance peut aller jusqu'à l'*ekphrasis*, dans laquelle la restitution de la réalité décrite s'accompagne d'une mise à distance. Ainsi son penchant descriptif doit-il selon l'auteur être distingué d'autres façons d'écrire visant un dépouillement qui irait plutôt de pair avec une perspective réaliste. C'est ainsi que Le Guillou écrit :

⁵ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, in *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 703.

⁶ Francine Figuière et Yannick Haenel, « Avant-propos » de *La Littérature contemporaine et le sacré*, Paris, Bibliothèque publique d'information, collection « En actes », 2009, p. 9.

⁷ Philippe Le Guillou, *La Main à plume*, *op. cit.*, p. 29.

Autant dire, et sans ambages, le peu d'intérêt qu'éveille en nous le roman confidentiel, intimiste et anémique. Pâle décalque de la réalité, fidèle miroir, tout entier asservi à un monde qu'il recopie, sans rupture, ni transfiguration [...]. Il ne nous appartient pas de condamner cette forme de roman, mais force est de dire que notre quête ne s'inscrit nullement dans ce sillage⁸.

Si l'écriture ne doit pas être un « décalque de la réalité », elle n'est pas non plus présentée, significativement, comme une écriture du surnaturel, qui viserait à relier le monde réel à une transcendance qui lui serait extérieure, et vers laquelle on pourrait faire signe, sur le mode de la référence. L'intention manifestée dans cette réflexion très consciente d'un écrivain sur sa propre pratique est donc de réaliser, par l'écriture elle-même, une transfiguration par l'esthétisation qui est en soi un remodelage de la réalité, soit une rupture à son égard. En cela la démarche de Philippe Le Guillou rejoint celle de Sylvie Germain, appuyée selon Bruno Blanckeman sur la « puissance spectaculaire d'une langue qui, en esthétisant son objet, instaure à même la narration une distance propice à l'interrogation fascinée⁹ ». Or, cette distance marquée à même l'écriture par sa dimension esthétique nous semble rejoindre ce que Marthe Robert appelle l'exhibition du *comme si*, idée que nous avons évoquée dans notre première partie, dont il faut rappeler qu'elle distingue selon elle une littérature réaliste d'une autre, « rangée sous la rubrique plus large du symbolique¹⁰ ». Si nous avons interprété dans ce sens certains effets de spécularité, il s'agit ici de souligner que la mise en œuvre de la langue par les auteurs permet d'établir une telle « distance symbolique¹¹ », et traduit un refus de placer la littérature de plain-pied avec le réel, à l'instar d'un Victor Hugo choisissant l'alexandrin pour son théâtre, parce que cet héritage classique, malgré toute son artificialité, avait la vertu de marquer à même le langage, l'écart qui sépare l'art de la réalité. Nous trouvons à l'échelle de la fiction une image de cette esthétisation lorsque Erich Sebastian Berg, dans *Les Sept noms du peintre*, revendique ceci pour ses tableaux : « J'exige simplement qu'ils soient richement et lourdement encadrés, et protégés par une vitre. Je veux qu'éclatent aux yeux de ceux qui les regardent la distance et l'artifice de ces déjections¹² ». Le commentaire méta-textuel affleure ici : distance et artifice éclatent aussi dans la langue en effet, à travers la richesse du vocabulaire et l'emploi de termes rares, le déploiement des phrases, en somme par la

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ Bruno Blanckeman, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », in *Roman 20-50*, « Revue d'étude du roman au XXe siècle », n° 39, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ Marthe Robert, *op. cit.*, p. 70.

¹¹ L'expression se réfère au chapitre ainsi intitulé par Thomas Pavel dans son ouvrage *L'Art de l'éloignement, Essai sur l'imagination classique* (Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 1996).

¹² *SN*, 16.

naissance d'une forme de prose poétique que nous allons étudier plus précisément par la suite. Nous pouvons dès lors relire ce thème important de la peinture dans cette perspective. Nous avons vu que celle-ci permettait de sonder l'intériorité, l'envers du monde. Mais d'un point de vue esthétique, ce que suggère la peinture et qu'intègre donc le roman symbolique, en lui accordant la place importante qui est la sienne, c'est que la langue a cette capacité de procéder à une figuration au deuxième degré qui donne plus d'intensité à l'objet de la représentation :

Sans cesse, il convient de re-présenter, avec l'ambiguïté du préfixe « re », à la fois itératif : représenter c'est rendre visible une seconde fois (comme dans « recommencer ») ; mais aussi intensif : représenter, c'est rendre visible avec un éclat particulier ce qui était jusque-là voilé (comme dans « rechercher »). Ainsi, grâce à une fresque, Clios figure le chemin parcouru [...] ¹³.

Si la peinture est présente dans les romans en tant que moyen de rendre visible ce qui ne le serait pas sans elle, comme nous l'avons vu, sa présence peut donc être aussi analysée sur le plan poétique comme un moyen pour le langage qui l'évoque de « sur-présenter », en quelque sorte. C'est dans cette optique que l'on peut aussi réinterpréter la question de la specularité comme une représentation au deuxième degré ; intégrée pleinement à une démarche de réinvestissement du récit et d'ancrage dans un socle culturel assumé, comme nous l'avons vu, la part de réécriture dans le roman symbolique se présente aussi comme un moyen de signifier que l'écriture est habitée, tendue vers plus qu'elle-même, permettant une représentation dans le sens intensif du préfixe suggéré par Jacques Poirier.

Une langue fréquemment qualifiée de « spectaculaire », d'« envoûtante » et de « baroque » semble ainsi la traduction naturelle du recours à l'univers des contes et légendes, du réinvestissement de l'imaginaire merveilleux, biblique et celtique, comme si une langue ordinaire ne pouvait pas épouser un tel imaginaire. De même le jeu sur les frontières entre le réel et la fiction, incluant la specularité des récits, peut être interprété comme étant ce qui permet de décrire « un monde hanté par une doublure fantastique ¹⁴ » et trouve son expression dans le recours à l'analogie. Le caractère spectaculaire de l'écriture mêle ainsi distance et inscription plus forte de ce qui est représenté, par son côté visuel

¹³ Jacques Poirier, « Le rocher et la vague – Morceler, dissoudre, représenter », in *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 21-31 juillet 2001, sous la direction d'Anne Neuschäfer et Marc Quaghebeur, Bruxelles, A.M.L. éd., collection Archives du futur, 2003 p. 270-271.

¹⁴ Laurent Demanze, « Sylvie Germain : les plis du baroque », in *L'Univers de Sylvie Germain*, Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007) publiés sous la direction d'Alain Goulet, *op. cit.*, p. 188.

aussi. Il s'agit de faire advenir dans et par le langage la réalité du monde, démarche en profondeur du symbolique, ainsi inscrite en mode majeur dans certaines fictions par les effets de spécularité.

Aussi, pour poser les bases d'une « poétique symbolique » reposant sur un usage particulier de la langue littéraire, il importe d'abord de souligner que l'écriture de ces auteurs établit une distance qui inscrit dans le langage un mouvement vers son propre dépassement. C'est pourquoi elle peut être analysée en des termes qui font référence à d'autres périodes de l'histoire littéraire ou à d'autres usages du langage, qui éclairent en retour ses caractéristiques propres, tout en posant une problématique poétique pour notre temps. Ainsi observe-t-on une articulation des termes de maximalisme et de baroque pour qualifier notamment l'écriture de Sylvie Germain, au moins à propos de ses premiers livres, et celle de Philippe Le Guillou. Dans l'article que nous avons cité, Laurent Demanze écrit ainsi : « À rebours des écritures minimalistes, Sylvie Germain forge une langue qui enivre, comme si le déchaînement du mal imposait un déferlement de la langue, libérée des entraves parfois asséchantes de l'ère du soupçon¹⁵ ». Effectivement une langue ainsi chargée peut être considérée comme une réaction au soupçon, jusqu'à même en faire un rejeton paradoxal : « L'ère du soupçon n'a pas seulement conduit au "minimalisme", qui en est sans doute l'un des accomplissements, mais aussi au "maximalisme" de Sylvie Germain¹⁶ ». La référence au baroque et le lien suggéré avec le soupçon renvoient certes l'écriture vers l'ostentation et la profusion verbale, mais aussi vers la conscience lucide de l'illusion, de l'artifice, de l'inconstance. En somme, si le tremblé d'une écriture baroque peut étourdir et enchanter, on peut aussi l'interpréter comme une réaction à une période d'incertitude qui, pour être le contrepoint des écritures blanches, n'en procède pas moins de la même appréhension d'un monde en équilibre instable. C'est pourquoi nous analyserons le caractère baroque des œuvres étudiées de la manière suivante : il s'agit de faire ressentir par l'écriture que celle-ci est informée par ce qui la dépasse, là où une écriture blanche ou minimaliste peut chercher à signifier le caractère infinitésimal de ce qui lui échappe. Les deux options divergent certes nettement, au nom de partis pris opposés dans le rapport à la transcendance : c'est donc parce que le roman symbolique est attaché comme nous l'avons vu à la représentation de ce qui est invisible, et tend vers le sacré, qu'il implique ce rapport

¹⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹⁶ Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, « Introduction » à *Roman 20-50*, Revue d'étude du roman au XXe siècle, « Sylvie Germain », n° 39, *op. cit.*, p. 6.

à la langue singulier et rencontre les notions de maximalisme et de baroque. Sans que l'opposition apparaisse exagérément polémique dans l'intention de nos auteurs, il s'avère en effet que le roman symbolique est sous-tendu par une logique radicalement différente de celle du récit minimaliste, réactualisant de la sorte des oppositions passées dans l'histoire littéraire. Dans leur « Avant-propos » à l'ouvrage *Le Récit minimal*, Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Viegnes indiquent ainsi que la notion de « récit minimal » renvoie notamment à « un texte ayant toutes les apparences formelles d'un récit, mais dont le signifié narratif est très mince et correspond dans l'univers référentiel à une durée atone, non-dramatique, sans aucun événement saillant¹⁷ ». Significativement, ils établissent alors un rapprochement entre cette problématique du récit minimal et celle qui « s'est posée dans le théâtre français de la seconde moitié du XVII^e siècle », où l'on voit s'opposer d'une part Racine et l'idéal d'une pièce pauvre en « accidents », et d'autre part « la notion cornélienne de la pièce « implexe » et « chargée de matière » », qui met sur scène « les accidents mêmes », et cela « conformément au goût baroque de la tragicomédie, et sous l'influence du théâtre espagnol¹⁸ ». Or, nous avons souligné dans notre première partie quelle était la situation singulière du roman symbolique à l'égard de la question du « livre sur rien » : il apparaît donc que la représentation, parfois fortement dramatisée, de nombreux « événements saillants », alliée à l'importance de la configuration dans la mise en intrigue, peut être opposée au surgissement d'éléments diégétiques « sans causalité explicite » ni « développement ultérieur¹⁹ » qui est l'une des caractéristiques de la narration minimaliste. Ce qui apparaît donc ici, à travers la référence au théâtre baroque, c'est que ces caractéristiques ont des implications esthétiques et poétiques : une écriture spectaculaire, assumant une dimension d'ostentation de ses moyens, s'y révèle comme le corollaire nécessaire de cette optique du roman symbolique qui se dessine par contraste avec la perspective minimaliste.

Mais ces tendances se rejoignent aussi dans la monstration par le langage d'une incomplétude qui le marque en son centre. Il ne s'agit donc pas d'araser les différences entre des états très divers de la langue littéraire, mais de souligner, pour éviter tout contresens, qu'un spectre hante aussi une écriture maximaliste et spectaculaire, qui ne doit pas être lue comme l'expression d'une certitude satisfaite et apaisée à l'égard du monde, ne

¹⁷ « Avant-propos » de l'ouvrage *Le Récit minimal*, « Du minime au minimalisme », sous la direction de Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Viegnes, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 7-8.

tenant compte ni des apports du soupçon, ni des brisures de l'Histoire. La mise en œuvre du langage, dans le roman symbolique, se présente donc comme une réponse singulière, qui existe pleinement à côté d'autres formes, à l'appel inouï lancé par le réel ; sa particularité réside dans la cohabitation en elle d'une impression de dépassement du langage avec la présence d'une béance.

2. Roman et écriture poétique

Les notions de maximalisme et de baroque nous conduisent ainsi à aborder sous un autre angle de vue l'idée de transfiguration qui signale le passage dans la fiction à un ordre symbolique. Nous avons étudié en effet dans notre première partie des extraits dans lesquels l'Histoire était abordée par le prisme de la légende, ce qui commandait une interprétation symbolique des épisodes narrés, situant les œuvres du corpus dans un rapport singulier à la représentation. La mention du baroque permet ici de faire le lien entre l'imaginaire de la métamorphose que nous avons alors repéré et le caractère spectaculaire de certains événements devenant en effet « saillants », d'une part, et d'autre part une écriture qui est non pas le moyen mais le théâtre même d'une telle irruption. En somme, il apparaît que les changements de niveau, les effets de seuil ménagés dans la fiction, doivent être appréhendés comme des faits d'écriture : si le roman symbolique fait place à des événements marquants, c'est parce que l'écriture elle-même se fait événement.

L'écriture baroque, par sa profusion, rejoint en effet la démarche d'écart par rapport au réalisme de la représentation, par l'intermédiaire de ce que Umberto Eco appelle « l'implicature » : il s'agit d'une transgression de la règle de pertinence du discours, celle-ci voulant qu'on ne cherche ni à être obscur, ni à en dire plus que ce qui est nécessaire à la communication. Si ces règles sont outrepassées, naît une « implicature », qui fait comprendre que le locuteur veut « donner à entendre » autre chose que des éléments de communication. Selon Eco, si toutes les implicatures ne renvoient pas au mode symbolique, toute apparition du mode symbolique dans un contexte artistique en revanche prend au départ les formes de l'implicature. Bien au-delà du recours à des symboles identifiés, l'écriture devient ainsi symbolique quand apparaît en elle une forme de dépense dont la pertinence n'est pas à percevoir sur le plan littéral.

C'est pourquoi nous pouvons étudier la présence, dans les romans du corpus, de passages empruntant à la poésie certaines de ses caractéristiques, ce qui fait advenir dans le langage l'implicature, surgissement d'un événement de nature scripturaire dans la trame narrative. Le passage au mode symbolique se fait alors actualisation au niveau de l'écriture d'une élévation vers un au-delà qui n'est pas alors un fait thématique, mais poétique. C'est ce qui apparaît en premier lieu à travers un certain usage de la comparaison. L'analogie se présente comme l'essence même de la logique symbolique : elle est la forme prise de manière attendue dans l'écriture par l'adhésion à une vision du monde où des liens peuvent être établis entre deux ordres, où ce qui est perçu peut être le signe d'une autre réalité qui ne relève pas du monde tangible, mais d'un ordre éventuellement spirituel. Or, certaines comparaisons employées dans le roman symbolique se présentent essentiellement comme un fait de langage, soit une interprétation du monde que le langage élabore et a pour fonction de faire advenir par sa seule puissance, dans la mesure où la ressemblance ainsi signalée n'est ni topique, ni une homologie évidente à l'observation de la nature ; elle n'est pas enfin appelée par une nécessité dans l'économie narrative puisqu'elle ne fait pas progresser le récit. Ainsi l'univers familier des Péniel au début du *Livre des Nuits* est-il d'emblée décrit de la manière suivante : « La terre, alentour d'eux, s'ouvrait comme une paume formidablement plate tendue contre le ciel dans un geste d'attente d'une infinie patience²⁰ ». La réalité géographique d'une étendue sans relief et vaste devient par la comparaison un geste humain, matérialisant une sorte de prière, tendue vers un au-delà qui ici n'est pas une dimension rencontrée par les personnages au moyen d'un événement de la fiction, mais qui est suggéré à un autre niveau énonciatif, et par la seule puissance de l'écriture imagée. L'instance narratrice est présente par l'affleurement d'une voix, par laquelle s'actualise la capacité du langage à réaliser par les mots une liaison, qui n'existe pas en dehors d'eux, entre un paysage et une attitude significative. C'est ainsi que l'on peut aussi interpréter l'emploi par Sylvie Germain des verbes « *exhausser, confluier, transhumer, transfondre, transsuder* », repérés par Christian Morzewski comme étant pour l'auteure « les verbes fétiches de son glossaire secret » : ils « disent tous la communication rétablie, le dépassement réussi, l'eurythmie retrouvée avec les flux et les forces du monde – le « chant de la terre » enfin réentendu²¹ ». Ces verbes font eux-mêmes entendre une parole

²⁰ LN, 15

²¹ Christian Morzewski, « *L'Enfant Méduse* ou l'enfance bestournée », in *Cahiers Robinson*, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », n°20, sous la direction d'Évelyne Thoizet, Presses de l'Université d'Artois, octobre 2006 p. 151.

qui va au-delà de la perception première pour inscrire dans les textes une capacité de dépassement appuyée sur le sens originel du préfixe « trans » qui, signifiant à la fois au-delà et à travers, témoigne « d'un désir constant de passer de l'autre côté du visible », et permet de « suggérer la présence sensible d'une forme de transcendance immanente²² ». Le matériau lexical que la romancière emploie inscrit directement dans le texte le désir et le pouvoir d'une transfiguration opérée par les mots. De tels verbes, évoquant la transmutation alchimique ou la transsubstantiation de la liturgie catholique, suggèrent des procès qui sont en eux-mêmes tension vers un au-delà dont l'idée infuse dans la prose. Ici encore, nous pouvons donc souligner que la transcendance n'est pas un thème, mais la conséquence d'une certaine mise en œuvre du langage : « le langage courant étant insuffisant pour rendre le miracle de la transformation de la transcendance en principe immanent, la romancière, à l'instar des poètes, invente un langage suggestif pour "rémunérer le défaut de la langue" selon la célèbre formule de Mallarmé²³ ». Le caractère flamboyant de l'écriture est donc impliqué de manière non contingente, mais nécessaire, dans une mise en relation entre le ciel et la terre qu'elle réalise parce qu'elle « donne à voir », « montre le monde et se montre²⁴ ». Dans ce cadre, les « métaphores qui arriment le spirituel au sensible » deviennent une composante d'un langage mystique : « Selon Dom Pierre Miquel, le langage mystique est caractérisé par le recours à des oppositions symboliques et des comparaisons qui « *spatialisent* ce qui est au-delà de l'espace et *sensibilisent* ce qui est au-delà du sensible²⁵ » ». Le recours fréquent et régulier à ces figures permet à l'écriture poétique de Sylvie Germain de devenir la langue même de ces différents « au-delà » advenant au langage par l'effet du symbolique – et venant à l'existence ou à la conscience à travers lui. C'est ainsi que s'accomplit dans le roman symbolique l'idée aristotélicienne selon laquelle la métaphore est d'abord quelque chose qui arrive à la *lexis*, une irruption qui se produit au niveau élémentaire du langage.

On retrouve des caractéristiques proches du baroque dans certains des romans de Philippe Le Guillou, singulièrement dans *Livres des guerriers d'or* avec par exemple la

²² Milène Moris Stefkovic, « La langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », in *La Langue de Sylvie Germain : « en mouvement d'écriture »*, sous la direction de Cécile Narjoux et Jacques Dürrenmatt, *op. cit.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴ Laurent Demanze, « Sylvie Germain : les plis du baroque », *op. cit.*, p. 186.

²⁵ Dom Pierre Miquel, *Les Oppositions symboliques dans le langage mystique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 5-6 ; cité par Milène Moris Stefkovic, *op. cit.*, p. 25.

présence des motifs du double et du miroitement. La conception cyclique de ce roman composé de différents « livres » qui ont eux-mêmes des parentés de construction, structure cet ensemble narratif par des effets d'échos qui recourent le réinvestissement de la matière arthurienne inscrivant le texte, sur le plan macro structurel, dans une perspective de répétition créatrice. Ainsi le motif du double, dans cette œuvre où la gémellité est très présente, apparaît lui-même dupliqué à l'intérieur du récit, la rencontre du double, qui en soi est miroitement, produisant elle-même des échos. À la déchirure initiale entre Fern et Luin Gor répond la rencontre de Luin Gor avec l'Homme Vert : celle-ci se produit, alors même que l'un est associé à la mer et l'autre à la forêt, sur un rivage, lieu perçu comme une frontière, un point de contact entre les univers contradictoires de l'eau et de la terre. Le passage du roman où ces deux personnages sont en présence l'un de l'autre se termine par une fusion symbolique et un échange des cuirasses, la résolution de la dialectique entre deux espaces contradictoires s'accompagnant de l'abolition des contraires dans le retour à une unité primordiale.

Or, la répétition du mot « miroitement » ou du verbe miroiter dans cet épisode de la rencontre avec l'homme vert inscrit dans la chair du texte la réfraction produit sur le plan thématique par le motif du double. Mais surtout ce moment de confluence s'accompagne significativement de l'intégration, dans la trame romanesque, d'un passage où le langage semble plus poétique tandis que le déroulement narratif y est suspendu. Dans *Livres des guerriers d'or* en effet, plusieurs fragments sont isolés par une typographie différente, en italique, du reste du chapitre dans lequel ils sont intégrés, et s'en différencient sur le plan énonciatif. Et c'est précisément le cas dans « Le livre des Hautes Terres », où la rencontre entre Luin Gor et ce double qu'est l'homme vert, aboutissant à l'acte pour Luin Gor de se glisser dans sa cuirasse abandonnée, conduit ainsi le personnage à une rêverie le renvoyant à son origine – moment tout à la fois onirique et initiatique puisque son être semble s'y défaire puis renaître. Ce moment produit donc une rupture, une suspension du récit, exprimée dans un texte au statut indéfinissable, s'ouvrant toutefois sur une évocation de l'armure qui permet la suture avec ce qui précède : « *Armure ciselée de feuilles, de fougères, de glands, de bogues et de houx, armure laissée sur une rive des Hautes Terres, près du loch que sillonne la nef rouge*²⁶ ». La phrase, ne comprenant pas de verbe conjugué, indique ainsi que sa fonction n'est pas de faire avancer l'action : dénuée de procès, elle

²⁶ LGO, 99.

relève de la pure évocation. Le passage se termine en revanche sur des paroles qui semblent devoir être attribuées à la mère défunte de Luin Gor : « *Va, jeune cavalier, va, Luin Gor. Toujours plus bas. Dans la boue et la mort. Mon miroitement t'a fait renaître. Celui de la souche et de mon corps fendu. Va. Tu seras toujours seul* ²⁷ ». Ces phrases, par l'appel à « aller » lancé à Luin Gor, et l'emploi du futur, orientent en revanche vers la suite du récit et la reprise de la narration. Entre temps, le texte est caractérisé par la reprise, comme part une sorte de litanie, des motifs présents dans la partie du roman qui précède. Ainsi observe-t-on dans ce texte une conjonction de symboles avec lesquels le lecteur est déjà familiarisé à ce stade du récit : la Polaire, l'épée d'émeraude, le « *heaume surmonté d'un cerf dont les bois se découpent sur la Haute Constellation* ²⁸ », constituent de fait des rappels des deux premiers livres, centrés sur la mort de la reine Néra et le début du voyage initiatique du personnage, entre errance et quête, pour ce qui concerne « Le livre des glaces ». L'énumération de ces motifs tend à enrichir la phrase, qui prolifère et inscrit ainsi, dans son mouvement même, la logique de la reprise qui sous-tend à une autre échelle l'ensemble du texte, dont la fonction est de rassembler et de condenser les symboles activés dans l'ensemble du récit, et non de faire avancer l'intrigue sur le plan dramatique. Tandis que le rappel de la mort de la Grande Reine se fait aussi anamnèse de son élargissement à une dimension cosmique, la « décomposition » de Luin Gor dont la chair se défait dans l'armure végétale le tourne donc vers son origine avant d'être remis au monde : « *Le mouvement des étoiles s'accélère. La femme porte les galaxies entre ses ramures. La chair pourrie de Luin Gor peut enfin lire ce miracle, elle se retisse dans la vision de l'or, de l'étoile, du cerf galactique, du corps dressé qui enfante* ²⁹ ». Or, l'écriture ne raconte pas ce processus comme elle rendrait compte d'un événement qui lui est extérieur, mais elle le réalise, en répétant ce qui a déjà eu lieu : elle le défait, le décompose, puisque l'on se situe en marge du déroulement narratif configuré dans le sens d'une progression de l'intrigue, mais le recompose aussi par une langue qui donne à ce passage une autre forme d'unité, à travers son ton. Le sens symbolique du récit est ainsi reconfiguré par la récapitulation, puisque la geste de Luin Gor est condensée dans ce passage ; mais son isolement topographique, énonciatif, stylistique, provoque aussi un effet de rupture par rapport au déroulement du récit, et inscrit dans le texte une dénivellation analogue à celle

²⁷ LGO, 101.

²⁸ LGO, 100.

²⁹ LGO, 101.

qui sépare un langage sacré d'un langage profane. La tonalité poétique du texte en fait par conséquent le lieu même d'un affleurement du sens qui s'actualise de telle sorte que l'écriture romanesque apparaît habitée par son propre dépassement, comme par exemple dans l'extrait suivant.

L'os, le muscle, le sang, le désir et la mémoire, dans le creuset de l'armure posée sur la berge molle, indépendamment de leur canton respectif dans la géographie du corps vivant, entrent chacun dans le songe, dans une vie surmultipliée. L'os est le nerf du monde. Les muscles montent à l'assaut des falaises, dans le treillis des chutes blanches. Le sang gonfle les ramures de la nef. Le désir et la mémoire cheminent vers cet appât miroitant qui vibre à la ligne des flots. Partition souveraine, éclatée, contenue dans la cuirasse hérissée de feuilles et de racines, et, en même temps, lancée au-dehors, dans le jet de surgeons qui se ramifient³⁰.

Ce passage se présente comme le développement en plusieurs phrases d'une énumération première, dont chacun des termes est repris à l'entame de phrases suivantes, de sorte que dans un même mouvement s'articulent la répétition et l'amplification. À cet effet d'écho et de prolifération s'ajoute une autre caractéristique du langage poétique, à savoir un glissement où la parenté phonétique des signifiants se substitue, dans la construction du sens, à une association logique sur le plan des signifiés. Ainsi le « nerf » du monde que serait l'os et la « nef » se font écho et suggèrent un troisième terme, absent, celui de « cerf », qui serait le complément attendu du nom « ramures ». Ce motif symbolique se trouve être très présent dans l'ensemble du roman, singulièrement dans la partie qui précède ce passage, de sorte que la phrase condense dans une sorte d'évocation *in absentia* le cerf et le vaisseau, en un seul mot qui placé dans le contexte de cette phrase permet, par capillarité, de réaliser la confluence de ces deux symboles. L'association du sang et de la nef se présente par ailleurs comme un écho de la « nef rouge », présente sur le loch que Luin Gor vient de traverser juste avant dans le déroulement de la narration. Elle annonce la circulation dans la chair de Luin Gor d'« un *afflux de sang, d'énergie venue du pôle*³¹ » à la fin du chapitre. On voit donc que dans ce passage le travail sur les signifiants n'a pas pour fonction de rapporter des faits, ni même de traduire une pensée, mais construit véritablement le sens de l'ensemble à même l'écriture. Significativement, en évoquant le « creuset » de l'armure, l'auteur recourt à un terme par lequel il désigne fréquemment l'écriture, tandis que la partition éclatée ou l'articulation des racines et des ramifications de surgeons peuvent aussi évoquer, en un commentaire méta-textuel pleinement intégré, le

³⁰ LGO, 99-100.

³¹ LGO, 101.

projet même des *Livres des guerriers d'or* : l'ouvrage peut en effet être perçu comme l'interprétation d'une partition revisitée, éclatée en une pluralité de livres, par contraste avec le projet unificateur du *Livre du Graal*, et s'enracine de fait dans le matériau arthurien tout en projetant par le jet de l'écriture des développements narratifs qui en sont les ramifications. Écriture poétique et spécularité se rejoignent donc pour faire de ce passage un moment où le cheminement symbolique du personnage s'actualise sur le plan poétique plutôt que diégétique. C'est donc dans un passage où la distance symbolique est marquée par un recours à la fonction expressive du langage que le sens peut être refondu et reconfiguré à même l'écriture. Ainsi apparaît clairement la façon dont le symbolique participe à une élaboration singulière de la signification, forgée dans le creuset de la langue. Non seulement le langage n'est pas voué ici à refléter un sens qui lui serait extérieur, mais c'est bien en s'affranchissant de sa fonction de communication et de ce qui pourrait apparaître comme utilitaire, y compris sur le plan de la narration, qu'il produit un affleurement du sens indissociable des mots et de leurs combinaisons, contre toute idée d'un récit qui pourrait exister en dehors de lui, à l'état de « sujet », de « thème », ou d'une « histoire » isolable. Le passage, tout à la fois analeptique et proleptique, se situe vraiment dans un à-côté par rapport au déroulement de l'intrigue et se présente plutôt comme la doublure poétique du récit où se déploie sa dimension symbolique.

Un autre de ces textes, distingué de la même manière sur le plan typographique, fait ressortir la fonction de sacralisation de cette modalité d'écriture : dans « Le livre du druide », un ensemble de paroles est prononcé par Luin Gor, précisément, d'une « voix cérémonieuse ». Ce texte, composé d'une seule phrase relancée et allongée par des juxtapositions successives, est travaillé sur le plan du rythme par des retours à la ligne isolant des fragments et rompant la continuité de la prose pour y substituer une structure qui évoque le verset claudélien :

Toutes rames dehors, le vaisseau roule, éclatant, minuscule, comme la conque mystérieuse des tourbières, il va, attiré par les feux lointains, les vols de bernaches, d'oies cendrées, les voiles sanglantes des guerriers, avec ses douze rames qui lacèrent la chair du vieux Maître, celui qui vit brûler le feu du loch de Gill celui qui, la nuit de la mort, dans les genêts et les galets, et l'odeur de la mort qui plane sur les vagues décapitera la Grande Reine, emportant le cimier d'or, le Vaisseau roule, s'enfoncé, trop fragile pour défier l'inconnu, vaisseau des gouffres, des caches tortueuses de la rivière, il plonge, glisse sous les ruisseaux de mousse, flamboie à l'horizon de la nage du Dormeur du songe du veilleur des tourbières³².

³² LGO, 39

Le texte prend un caractère litannique par la répétition, soit d'un même syntagme sujet / verbe (« le vaisseau roule »), soit simplement de mots (outre « vaisseau », « feu(x) », ou « tourbières »), ou encore de cette structure nom / groupe prépositionnel complément du nom que l'auteur affectionne particulièrement (« la nuit de la mort », « l'odeur de la mort », « vaisseau des gouffres », « veilleur des tourbières »), ainsi que par des allitérations et assonances (« les vols de bernaches, d'oies cendrées, les voiles sanglantes des guerriers » ; « glisse sous les ruisseaux de mousse »). Le caractère poétique de l'écriture s'harmonise donc avec la circonstance solennelle dans laquelle il est prononcé. Mais de plus, ce texte se conclut sur une proposition qui en est comme l'aboutissement : « *j'entends déferler la mort de la Grande Reine* ». Le verbe « déferler » propose une amplification du mouvement qui impulse un dynamisme à la mort de la Reine, et procède à un glissement où la mort se trouve liée à l'élément aquatique présent dans la trame romanesque sous de multiples formes, entre la hantise de l'immersion, les lochs et rivières, mais aussi la glace, eau figée qui est comme le contrepoint du déferlement. L'amplification contenue sur le plan sémantique par le mot redouble celle qui est suggérée par la construction même de la phrase, et permet donc à l'écriture d'incarner le caractère expansif d'une mort épiphanique, cosmique, spectaculaire, mais aussi de suggérer, par la conjonction de la mort et de l'eau, le motif de la traversée dangereuse dont il est question sur le plan sémantique, à travers le vaisseau – image dont la valeur initiatique innerve l'ensemble du récit. Aussi cet extrait paraît-il condenser poétiquement le roman dans son ensemble, lequel se lit, symétriquement, comme le déploiement de ces virtualités poétiques. Un tel passage se trouve ainsi à la confluence d'un mouvement d'amplification poétique, à l'échelle de la phrase, et de condensation du sens, en regard de la structure romanesque ; évoquant l'éloge huysmansien du poème en prose (suc qui contiendrait la quintessence de la matière narrative), ces textes de prose poétique se révèlent caractéristiques de ce qui pourrait définir une écriture symbolique : la logique du symbole articule en effet concentration métonymique (quand une partie représente un ensemble) et tension vers un dépassement. Ces vignettes poétiques extrêmement denses montrent ainsi que le langage est habité par ce qui le transcende.

Chez Philippe Le Guillou, de tels moments sont en congruence avec le jeu sur plusieurs claviers que le romancier affectionne, et qui le conduit à faire varier l'énonciation de ses récits pour nous faire entendre d'autres voix que celle du narrateur principal qui en a

la charge³³. La parole de Luin Gor ou le chant poétique au statut énonciatif indécidable que nous avons cités rejoignent donc sur ce point un chapitre comme « Disjecta membra de l'architecte ». Si l'écriture de Philippe Le Guillou ne limite pas son caractère poétique à ces passages distincts du reste de la trame narrative, il apparaît donc que le pas de côté énonciatif favorise et permet d'inscrire en mode majeur, au cœur du récit, cette dénivellation. Tout se passe ainsi comme si ce que nous appréhendons comme une écriture symbolique accompagnait l'émergence d'une parole par laquelle un personnage dit la coagulation de motifs structurant son intériorité. En cela, elle participe donc en profondeur de la logique du symbolique : c'est le langage lui-même, singulièrement poétique, qui donne forme à l'intériorité, et ce qui est valable dans l'univers de la psychanalyse est figuré dans l'univers romanesque par ces moments de récapitulation. On retrouve cette même logique dans la relecture par l'architecte Orwin de son existence :

Je viens des côtes austères, des falaises creusées par le vent et l'embrun. Enfant, je me tapissais dans les vieilles sépultures de ma famille princière [...]. J'ai été abreuvé de lumière froide, de pluie, de neige qui dissimule le chemin des sépultures. Sur la côte, à l'entrée des grottes, j'ai attendu que se lèvent des voiles sur la mer, des animaux marins, des villes, des pierres. Très tôt j'ai cru à la nécessité des pierres, des pierres qui se dressent et croissent, des pierres qui seraient voiles, vaisseaux et villes. Comme j'ai cru à la nécessité de la légende, de ces récits qu'on se dit et dont la transmission commande la naissance d'une journée nouvelle. La légende double les pierres, la légende hante constamment le corps mouvant de la mer³⁴.

Le retour du personnage sur son origine le conduit à configurer sa vie sur le mode du récit. Mais ce fragment d'autobiographie fictive, cette construction de soi figurée dans le roman, prend la forme ici aussi d'un texte scandé par le retour de mêmes mots : la répétition de « pierres » se fait sur le mode d'une reprise poétique suivant là encore un mouvement d'amplification : « des pierres » en effet est repris en ajoutant une relative d'abord construite sur un rythme binaire (« des pierres qui se dressent et croissent »), puis ternaire (« des pierres qui seraient voiles, vaisseaux et villes »), cette dernière énumération unifiée par l'allitération en « v » se faisant aussi gradation. De façon significative, après que l'affirmation de la nécessité de la légende a succédé à celle de la nécessité des pierres, une phrase condense le tout : « La légende double les pierres ». Le doublement des pierres par la légende est ainsi figuré par le doublement des termes auquel procède une telle structuration par la reprise. Le fait que la pierre puisse être habitée par le sens, idée qui

³³ Nous renvoyons au « Log-book » de Miltiade II dans *Le Dieu noir*, aux carnets d'Erich Sebastian Berg dans *Les Sept noms du peintre* ou au « Carnet secret du Professeur Von Gerhaf » dans *Livres des guerriers d'or*.

³⁴ *LGO*, 131.

reprend celle de présence de l'invisible dans la réalité tangible que nous avons vue dans la partie précédente, et qui est la clef de voûte de tout l'imaginaire lié aux cathédrales signifiant au moyen des pierres des vérités d'ordre spirituel, n'est donc pas seulement un parti pris philosophique : c'est aussi une réalité poétique, esthétique, qui se dit *via* une écriture épiphanique de nature à faire affleurer ce redoublement de la légende. En somme, de même que les pierres deviennent villes et sont nimbées de légende qui en sont l'âme, les mots disposés dans un texte poétique permettent à une parole *autre* d'émerger. La légende dont il est question est profondément tissée au mouvement même de l'écriture, qui l'engendre.

Par conséquent, si le roman symbolique tend vers un au-delà, c'est dans l'écriture que ce mouvement est imprimé, dans sa matérialité même, où les signifiants sont travaillés pour permettre l'irruption d'un sens transcendant. C'est ce qui apparaît de manière particulièrement éclatante dans *Le Livre des Nuits*, au début du chapitre intitulé « Nuit du sang ». L'auteure y adopte une tonalité biblique, étiologique, inscrivant son texte dans la lignée des récits des origines tel celui de la Genèse :

Dieu créa le monde et toutes choses au monde mais il ne nomma rien. [...] Alors il confia cette multitude de choses innommées à la discrétion de l'homme, et l'homme, à peine éveillé de sa torpeur de glaise, se mit à nommer tout ce qui l'entourait. Chacun des mots qu'il inventa alors donna aux choses une allure et un relief nouveaux ; les noms ombrèrent les choses d'une doublure de glaise où déjà s'imprimait le jeu des ressemblances et des confuses différences³⁵.

Cette rêverie s'inscrit à la fois dans le prolongement et le démarquage de la création du monde selon la Bible. Elle se prolonge en une rêverie spécifiquement poétique, qui porte sur le langage à travers l'exemple du nom de la rose :

Quand le nom de la rose brûle de trop de désir et commence à prendre chair il s'éploie jusqu'à s'invertir en éros. Alors le nom s'affole sous la poussée d'autres vocables et d'un coup il se resserre pour s'aiguiser en verbe oser.

Éros. Oser la rose, le don de la rose.

Mais le verbe à son tour se met en marche, et tourne. Quand le nom de la rose s'emporte de la sorte et entre en rotation il devient roue. Alors le nom de la rose s'écorche à ses propres ronces et se prend à saigner. Parfois le sang de la rose se colore de jour et brille comme la claire salive d'un rire. D'autres fois le sang de la rose se brasse dans la nuit et il s'y mêle alors une sueur amère et sombre.

Oser. La blessure de la rose. Rose violente, et violentée.

Rose-sang, rouge-sang, éclatant, qui, sitôt écoulé, brunit puis noircit³⁶.

³⁵ *LN*, 193.

³⁶ *LN*, 193-194.

Le motif topique de la rose est donc repris pour être profondément retravaillé par une réflexion appuyée sur le mot lui-même et les glissements de sens qui peuvent s'opérer en s'attachant aux lettres qui le composent. La paronomase, dans un traitement poétique du langage, s'inscrit toutefois dans un texte qui demeure narratif, où les mots sont sujets de verbes d'action au présent de narration, comme pour signaler qu'il arrive quelque chose au langage, littéralement animé – et ainsi actualiser par le texte même ce pouvoir créateur des noms, conféré à l'homme, et dont il fait usage non pas directement dans l'univers de la fiction, mais en marge et, par un effet de mise en abyme, au niveau énonciatif de l'auteure elle-même. Enfin, la référence aux mots, matière première de l'écrivain, articulée à la présence de la Genèse en filigrane, permet d'évoquer aussi le travail de création de l'auteur d'un point de vue méta-textuel, ce qui fait écho à cette réflexion d'Henry Bauchau dans le *Journal d'Antigone* :

À une réunion à Bruxelles, on m'interroge sur la création artistique et littéraire. Je réponds que, pour la première phase du processus tout au moins, le mot création est inadéquat. Il s'agit alors de laisser monter en soi ce qui vient d'une source inconnue et qui a sans doute son origine dans la toute petite enfance. La création, au sens de la Genèse, se fait à un second stade, lorsqu'il s'agit de mettre en ordre, de séparer ou d'établir des passerelles et des cheminements souterrains entre les différentes parties³⁷.

Dans le passage cité se donne ainsi à lire explicitement l'établissement de « passerelles » entre les mots, au plan micro-structurel, tandis que le roman par la suite procède au déploiement des implications contenues dans ce texte poétique³⁸, qui joue donc un rôle structurant par rapport à l'ensemble du récit, comme les passages de *Livres des guerriers d'or* que nous avons analysés. Ainsi l'écriture du roman symbolique est-elle caractérisée par le fait de ménager des espaces de respiration du langage, où s'opère une refonte du sens par un usage poétique de la langue.

Ce texte permet ainsi de souligner, par conséquent, que ce qui arrive aux personnages sur le plan diégétique est aussi, est surtout, un fait de langage :

À Terre-Noire, les noms des choses, des bêtes et des fleurs, les noms des gens, n'en finissaient pas de se décliner, de dériver dans les méandres des assonances et des échos.
Des assonances parfois si inattendues, si incongrues même, qu'elles se brisaient en dissonances.
Rose-sang, rose-nuit. Nuit-sang et feu-vent-sang.
Rose-rouge-rauque³⁹.

³⁷ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 17.

³⁸ À titre d'exemple, on peut relever que dans le chapitre qui suit Sang-bleu fait un rêve dans lequel jaillit « la rose violacée qui s'ouvrit alors sur un cœur rotatif », en écho à la rose et la roue du prologue (*LN*, 228).

³⁹ *LN*, 194.

Les événements historiques sont aussi appréhendés comme se passant d'abord au niveau des mots, ce qui est manifeste dans le préambule de la cinquième « nuit », « Nuit des Cendres », qui fait écho au début de la « Nuit du sang ». Cette fois-ci le point de départ qui est le temps des origines dérive très vite vers celui de la vie des Péniel, le « *in illo tempore* » mythologique glissant vers la légende tout en conduisant de proche en proche vers l'Histoire :

En ce temps-là les Péniel étaient devenus tout à fait gens d'à-terre [...]. Une terre demeurée sauvage qui murmurait à la tombée du jour d'anciennes légendes de sorciers, de fées, d'invincibles galvaudeux et d'esprits en errance. Une terre tant de fois traversée par les guerres qu'elle demeurait toujours en veille – terre-mémoire en alarme où toujours battait le sang de son passé⁴⁰.

La tonalité biblique des premiers mots cohabite donc avec la légende et l'Histoire, de sorte qu'en quelques lignes s'opère dans le langage une entrée dans l'Histoire, abordée ici aussi sous l'angle de ce qui se passe autour des noms :

Et leurs cœurs avaient pris racine à leur tour, allant jusqu'à fleurir comme des roses sauvages, qui toutes s'étaient teintés d'un même rouge sang.

Rouge-sang.

Les noms des choses et des roses prenaient toujours davantage de nouvelles et étranges désinences jusqu'à même devenir imprononçables. Il se trouva en effet des hommes qui truquèrent à tel point la liberté de nommer et le jeu des ressemblances qu'ils les faussèrent totalement. En fait ils dénommèrent tout et plombèrent toutes choses d'une doublure de sang noir où ne s'imprimait plus qu'un jeu de dissemblances.

Ils firent rimer sang avec cendre et néant.

Rouge-sang.

Les noms des roses et des hommes se déchirèrent en cris, et tombèrent en silence.

Sang-cendre, sang-nuit-et-brouillard.

Alors l'homme lui-même se rendit innommable, – et Dieu par contrecoup⁴¹.

L'idée de l'enracinement des Péniel convoque à nouveau l'image de la fleur, qui suscite par conséquent le rappel de la rose et le prolongement de la méditation précédente sur les noms. Ainsi l'interprétation des événements historiques conduit à l'idée d'une inversion maligne, retournant ce pouvoir de nommer donné originellement à l'homme : la « doublure de glaise » devient dès lors « doublure de sang noir », le « jeu des ressemblances et des confuses différences » se fait avant tout « jeu de dissemblances », tandis que le sang noir et le verbe « imprimait » évoquent en filigrane l'écriture dans sa matérialité d'encre.

Ce qui est affirmé, c'est donc que le dérèglement de l'Histoire par excellence est

⁴⁰ LN, 267.

⁴¹ LN, 268.

d'abord un dévoiement de cette capacité humaine de nommer ; le texte portant encore sur les mots et leur matérialité a une fonction proleptique dans le récit, annonçant la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale qui est abordée dans les pages qui suivent, et situe le drame sur le plan des mots. C'est ainsi que la mort de Ruth, Sylvestre, Samuel, Yvonne et Suzanne est présenté comme le résultat tragique de l'action d'un « nom annulatif », celui de Sachsenhausen, « raturant d'un seul trait⁴² » ceux des proches de Nuit-d'Or. Une telle bataille des mots se poursuit dans *Nuit-d'Ambre*. Pour Charles-Victor, les mots sont « pareils à des choses » et lui permettent de marquer des buts « en plein silence », « contre la peur, contre la mort », « contre le cri de la mère, les sanglots du père, la puanteur du frère⁴³ ». L'accumulation permet d'assimiler l'usage des mots à des coups de poings assénés. Si « l'enfant blessé » survit grâce à leur « force magique⁴⁴ », puis semble abandonné par eux⁴⁵, il trouve après l'épisode de la lutte, sur lequel nous reviendrons, une forme de paix qui est, elle aussi une histoire de mots. Le chant de l'*Agnus Dei* par le père Delombre exprime alors, comme le signale Milène Moris-Stefkovic, « une forme de communion avec le divin qui passe par les sens, par la voix et par le chant⁴⁶ », mais qui renvoie en profondeur, dans le cadre du roman, à la définition par Sylvie Germain de la « quête poétique » comme « transfiguration de la douleur en chant⁴⁷ » ou encore comme « transsubstantiation en images musicales⁴⁸ ». Et cette irruption de la voix se résout dans l'alliance de deux mots latins issus de ce chant, *Peccata* et *Pacem* : « Deux mots irréconciliables, absolument. Deux mots insensés dans une même phrase. Deux mots de radicale désunion entre lesquels seule la grâce pouvait jeter un trait d'union⁴⁹ ».

Après avoir signalé dans notre deuxième partie que la voix et le chant, comme la danse, mettaient en lien avec le cosmos ou manifestaient une part d'invisible, nous pouvons maintenant relire ces motifs, à travers l'*Agnus Dei*, à l'irruption d'une parole poétique qui transfigure le roman et en refonde la signification par un effet de condensation. L'écriture renvoie le parcours de *Nuit-d'Ambre* vers la question d'une antithèse lexicale qui en appelle à la grâce ; le caractère concret des mots et le caractère spirituel vers lequel reconduit l'exploration de leurs significations sont reliés intimement dans une synthèse singulière.

⁴² *LN*, 312.

⁴³ *NA*, 41.

⁴⁴ *NA*, 53.

⁴⁵ Cf. *NA*, 281-282.

⁴⁶ Milène Moris Stefkovic, « La langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷ Sylvie Germain, *Céphalophores*, Paris, Gallimard, collection « L'un et l'autre », 1997, p. 72.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁹ *NA*, 425.

Cette évocation de la matérialité du langage et de son rôle dans la fiction est un effet de specularité dans l'écriture qui se révèle consciente d'elle-même, tout en étant ouverte à un au-delà. L'intrigue s'en trouve auréolée de sa doublure méta-poétique qui fait surgir au cœur même de la parole et de son fonctionnement, considéré sans naïveté, son propre dépassement.

Ainsi la tonalité poétique de passages comme ceux que nous avons commentés permet-elle d'établir qu'il n'y a pas, en profondeur, de séparation entre les enjeux historiques, métaphysiques et poétiques – ces derniers donnant véritablement leur forme aux premiers. L'écriture ne procède pas seulement de l'ambition de désigner le réel, mais répond à ce défi formulé par Henry Bauchau : « la nécessité de dire l'indicible, l'indicible du vécu, avec les moyens de langage élaborés pour le dicible et pour la vie courante⁵⁰ ». Elle déplace donc la question d'un envers du monde, qu'il ne s'agit pas de refléter mais de faire advenir au langage, préférant une logique de l'actualisation à celle de la référence. C'est donc en se faisant véritablement *poiesis*, en visant une pertinence autre que l'exactitude, que le roman peut faire émerger ce qui le transcende, afin que se produise au niveau même des mots une dénivellation en harmonie avec le dépassement de la réalité tangible dont nous avons évoqué l'importance thématique. Implicitement est suggéré le caractère pragmatique de l'écriture, qui doit faire exister son objet plus qu'il ne le reproduit. La prose éventuellement poétique est alors plus qu'un ornement : non seulement elle peut participer à la configuration du récit, comme nous l'avons vu dans notre première partie, mais plus fondamentalement elle met en jeu au cœur du langage le symbolique en tant que fondement même de la signification qui s'élabore à l'échelle du signifiant. Un tel mode symbolique devient indissociable du texte même, impropre à tout décryptage de type allégorique qui renverrait le sens à l'extérieur des mots. C'est l'écriture qui se fait avènement, dévoilement, et constitue en soi un événement, car elle correspond à cette définition donnée dans l'« avant-propos » du *Récit minimal* : « Par sa capacité signifiante, l'événement est à la fois déchirure et suture : il répare la perturbation qu'il cause à la continuité atone du temps en transformant celui-ci en une durée créatrice⁵¹ ».

Se rapprochant de la poésie, elle provoque dans le contexte narratif un dépaysement qui rejoint la notion d'épiphanie selon Joyce : des passages comme ceux que nous avons

⁵⁰ Henry Bauchau, « La circonstance éclatante », in *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 19

⁵¹ « Avant-propos » de l'ouvrage *Le Récit minimal*, « Du minime au minimalisme », sous la direction de Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Viegnes, *op. cit.*, p. 9.

cités permettent en effet de « se pencher sur les choses présentes pour les travailler et les façonner de telle sorte qu'une prompte intelligence puisse, en les dépassant, saisir leur signification toujours inexprimée⁵² ». Lorsqu'une forme de surabondance se manifeste dans le style, il semble donc que ce ne soit ni dans une intention purement esthétique, ni pour dérouter et provoquer une impression d'obscurité, mais afin de faire place à une surabondance de l'être que l'écriture est particulièrement apte à exprimer, provoquant une forme d'irradiation⁵³. Mais elle transpose au roman cette expérience associée à la poésie de manière non accidentelle mais essentielle. L'écriture romanesque empruntant ainsi à la poésie a besoin en effet de la durée narrative pour figurer « l'attente de ce que le mouvement lyrique donne à comprendre, [...] un rapport d'abord dissimulé », afin que « finalement, par le jeu des évocations, se constitue un nouvel aspect du monde », ce que Hans Robert Jauss appelle « une consistance lyrique⁵⁴ ». De même l'épiphanie « révèle notre être dans le temps⁵⁵ ». Il s'agit donc de combiner les vertus configuratrices du récit et l'affleurement d'une parole fondamentale, qui peut provoquer l'émerveillement. Interprété comme ayant une portée méta-textuelle, le passage suivant de *Nuit-d'Ambre* paraît condenser à travers le personnage de Jasmin Desdouves ce qu'opère le roman symbolique :

Jasmin ne traquait l'exotisme inscrit au creux du réel, tel que l'avaient senti jusqu'à l'émerveillement et la louange Segalen ou Saint-John-Perse, que pour mieux ressaisir la présence de l'homme, dans l'immensité des choses et du temps [...]. Il se mettait à l'écoute de la parole poétique pour percevoir en elle le rythme sourd de l'histoire, incessamment en marche, battre à travers le chant du monde et ajuster ainsi ce chant à la mesure de l'homme⁵⁶.

La parole poétique permet en effet un dépassement qui conduit éventuellement jusqu'à l'émerveillement, souvent rattaché en effet à l'expression poétique et au registre épique. Mais c'est pour mieux revenir à l'homme saisi dans le flux temporel de l'histoire – ce qui correspond au développement dans la durée du roman. La perception du

⁵² James Joyce, *Stephen le Héros*, Paris, Gallimard, 1948, p. 77, cité par Umberto Eco, « Le mode symbolique », in *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 229.

⁵³ Rappelons la définition de l'épiphanie par Joyce comme « moment où l'âme de l'objet le plus commun paraît s'irradier » ; cité par Marie-Hélène Boblet dans « Désintéressement et gratuité du récit dhôtelien », in *Le Récit minimal*, « Du minime au minimalisme », sous la direction de Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Viegnès, op. cit., p. 160.

⁵⁴ Hans Robert Jauss, « Le texte poétique et le changement d'horizon de la lecture », dans Lucien Dällenbach et Jean Ricardou (dirs), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Ed. Clancier Guénaud, 1982, p. 100. Cité par Marie-Hélène Boblet dans « Désintéressement et gratuité du récit dhôtelien », in *Le Récit minimal*, op. cit., p. 160.

⁵⁵ Marie-Hélène Boblet, « Désintéressement et gratuité du récit dhôtelien », in *Le Récit minimal*, op. cit., p. 159.

⁵⁶ *NA*, 194.

rythme et de la marche condense deux images que l'on peut associer respectivement à la poésie et à la prose ; leurs effets rassemblés ont en commun d'inviter de deux façons différentes à l'écoute, un motif qui se retrouve au cœur de la fiction.

3. L'écriture et l'irruption par le langage

De même que les extraits à valeur poétique que nous avons cités, et dans la lignée du jeu sur les variations énonciatives que nous avons évoqué, nous pouvons observer que l'irruption d'une parole différente de la parole ordinaire et le déploiement de ces implications peut être, à l'échelle de la fiction, une composante importante du récit. C'est le cas de *L'Enfant bleu* où les « dictées d'angoisse » d'Orion interrompent le fil de la narration assumée par le personnage de la psychanalyste Véronique, et font place à une autre modalité discursive, dont l'émergence est marquée et soigneusement délimitée par les mots qui introduisent et concluent ces dictées : « « [...] on va faire une dictée d'une autre sorte. C'est toi qui dicteras et moi j'écrirai. » [...] Il réfléchit quelques instants puis dit à ma grande surprise : « DICTÉE D'ANGOISSE NUMÉRO UN » J'admire. Quel titre ! Jamais je n'aurais pu formuler ça de façon aussi juste⁵⁷ ». Chaque dictée est terminée uniquement quand Orion prononce : « Fin de dictée d'angoisse⁵⁸ » et pour l'une d'entre elles, le passage dans cette autre mise en œuvre du langage est signalé par cette notation : « Sa voix change⁵⁹ ».

Ces dictées d'angoisse sont dans l'économie romanesque des moments clefs qui, émanant d'une autre source énonciatrice, permettent à Orion de raconter des aspects de sa vie qui ne peuvent manifestement être dévoilés que par cette forme singulière de la parole : « on ne peut dire ça que par dictée⁶⁰ ». La narratrice réalise ainsi que presque tout ce qu'elle sait d'Orion « vient de ces dictées où son besoin maniaque des détails le mène

⁵⁷ *EB*, 106.

⁵⁸ Orion le rappelle explicitement à la narratrice : « On n'a pas fini, Madame, c'est fini seulement quand on dit : fin de dictée d'angoisse » (*EB*, 207). Significativement, la dernière des dix-sept dictées d'angoisse fait exception à cette règle : « Il ne dit pas : Fin de dictée d'angoisse » (*EB*, 415). Cette dictée se termine sur un véritable dialogue avec Véronique, au cours duquel s'élabore un « projet commun » pour Orion par rapport à son lien avec Myla. Ainsi la dictée d'angoisse débouche-t-elle sur une autre parole, et une forme d'action, qui la fait déborder de son cadre ordinaire, comme un prélude à la fin du roman.

⁵⁹ *EB*, 152.

⁶⁰ *EB*, 132.

parfois à exprimer ce qu'il ne peut dire autrement ou s'évertue à cacher⁶¹ ». Elles sont donc un moyen privilégié pour faire entendre les hantises du jeune psychotique⁶². Par un effet de redoublement, le flot de paroles qui jaillit dans ces dictées est évoqué en tant que tel au sein même d'une de ces dictées : « Pourquoi pas de copine ? [...] Parce qu'on parle trop, trop vite, mais c'est qu'il y a des vagues, des rouleaux de mots qui viennent dans la bouche⁶³ ». Le langage d'Orion fait place à l'image pour signifier que la parole le traverse, tout le temps, et les dictées précisément permettent de canaliser ce flux qui est une manifestation, peut-être une source, de ses difficultés.

La défaillance du langage ajoute au malheur du jeune patient en effet, qui ne peut nommer ce qui le tourmente : « Alors on ne connaît pas de mots pour dire ça, mais la chose est déjà dans la tête⁶⁴ ». Dès lors, la parole en général, dans la psychothérapie, tente de pallier ces lacunes, et les dictées d'angoisse mettent en avant cette fonction. On y retrouve certaines caractéristiques de la parole d'Orion quand elle est rapportée par la narratrice : l'emploi du « on » à la place du « je » bien sûr, le vocabulaire déformé propre à Orion (« malheurifié⁶⁵ »), l'intégration très directe d'autres mots que les siens (« [...] parfois elle est avec ceux qui écrivent sur des feuilles de papier : On t'aura, connard !⁶⁶ »). Cette modalité du langage est aussi propice à des associations libres d'idées, provoquées parfois par les sonorités, qui matérialisent ensuite des hésitations ou une peur, comme dans cette phrase insérée dans le récit par Orion d'un épisode traumatisant de son enfance : « On a

⁶¹ *EB*, 262.

⁶² De même, un autre patient de Véronique, Roland, exprime son mal-être par un certain usage du langage, en l'occurrence la répétition, à voix basse, de tous les noms de stations de métro qui jalonnent les étapes de son trajet entre son domicile et son école : « C'est sans doute le malheur qu'il vit là que Roland a voulu me dire en murmurant son chapelet de stations, celui qu'Orion a déchiffré » (*EB*, 233). Une forme singulière de parole peut exprimer les angoisses que l'intégration au roman permet de déchiffrer. Par l'image du chapelet, cette énumération se fait litanie, prière. Elle évoque le chapelet des portes du boulevard périphérique qui met en forme la souffrance de la vie urbaine dans *Le Boulevard périphérique*.

⁶³ *EB*, 395.

⁶⁴ *EB*, 335. Comme nous l'avons souligné avec l'idée du peuple du désastre, privé de la compréhension du monde dans lequel il vit, le fait de ne pas comprendre son environnement est pourvoyeur d'angoisse. La mise en mots, au contraire, permet donc d'essayer de construire cette compréhension. L'enfant bleu, avec qui Orion parle « sans mots » (*EB*, 334), est en cela un modèle : lui qui « devine tout » et « n'obéit jamais », par opposition avec Orion enchaîné par ce que lui ordonnent de faire par exemple les « mots-démons », « comprend tout ce qu'on ne comprend pas ». « Il ne le dit pas, il montre, très lentement, et quand on sait faire il dit les mots » (*EB*, 336). Le langage avec lui vient après : l'enfant bleu permet donc la transmutation en une source d'éclaircissement ce qui d'ordinaire embrouille le jeune Orion.

⁶⁵ *EB*, 106, 152. Le langage ainsi retravaillé a un pouvoir de dévoilement, un pouvoir évocateur : c'est ainsi qu'en expliquant un de ses dessins, Orion parle de la « gouille gare » ; non pas la gargouille, mais « cette gouille gare par où le démon de Paris et banlieue envoie ses TGV de rayons » (*EB*, 348). Entre le dessin et l'univers intérieur d'Orion, le passage à l'expression est assuré par un travail sur le signifiant, de nature symbolique.

⁶⁶ *EB*, 107.

envie de pleurer aussi mais le mot interdit crie qu'on ne peut pas car..., carcasse !... car on est un garçon⁶⁷ ». La dictée d'angoisse permet ainsi de thématiser le rapport du jeune homme aux mots, fait d'assimilation et d'hostilité :

Tout devenait un labyrinthe inextricable... Inextricable, c'est un des mots qu'on avait étudiés le matin. On le comprend pas encore bien et le mot s'est mis à siffler qu'à Paris, avec les autos et les gens partout, pour ne pas se perdre, on doit toujours prendre le même métro, le même autobus et que ça fait de la peur et de l'ennuiable⁶⁸...

Le texte apparaît ici comme le lieu où se déploient les implications contenues par les signifiants eux-mêmes et leur mise en relation avec l'existence. C'est pourquoi, au-delà même des dictées d'angoisse, le roman montre que c'est au niveau du langage que se produisent les événements importants dans la progression du récit. C'est d'abord à l'intérieur des mots que se cristallise le devoir qui enferme Orion : « Alors on ne veut plus sortir mais... mais par un mot-démon on doit⁶⁹ ». Prenant la forme d'une parole, émanation d'une voix dont on ne connaît pas la source, cette contrainte qui l'enserme se concentre donc en ces deux mots : « Je sais qu'il est aussi impossible d'interroger "on doit" que "on ne sait pas", il faut laisser faire Orion jusqu'à l'échec inévitable, qu'il désire peut-être⁷⁰ ».

En revanche, le combat contre le démon, dans la tête d'Orion, est aussi un combat de langage puisqu'il lui oppose notamment « le médiouse », une « langue à part » dont la narratrice rappelle à Orion que « l'enfant bleu la connaissait, il la lisait dans ta tête⁷¹ ». Elle est présentée comme le soubassement de la parole d'Orion et même de son art graphique : « je commence un peu à comprendre le médiouse à force de t'entendre le parler et de te voir le dessiner⁷² ». Aussi Véronique tente-t-elle de convaincre Orion que la tête du démon-dictateur qu'il a dessinée pour sa bannière, dans la perspective de la manifestation organisée par Ariane, et que le jeune homme juge disproportionnée, n'est pas ratée parce qu'elle « n'est pas dessinée en français mais en médiouse, c'est pour ça qu'elle est si bien⁷³ ».

L'histoire d'Orion et de Véronique est donc essentiellement une histoire de mots, centrée sur la parole et l'écoute. C'est l'histoire de la conquête d'un « je » par un « on » ; le

⁶⁷ *EB*, 226.

⁶⁸ *EB*, 112-113.

⁶⁹ *EB*, 224.

⁷⁰ *EB*, 262.

⁷¹ *EB*, 304.

⁷² *EB*, 304.

⁷³ *EB*, 304.

dernier chapitre, qui permet à Véronique d'être bouleversée parce qu'Orion « a pris livraison de son analyse⁷⁴ », relate bien en effet un événement qui a lieu dans le langage. Orion, pressé de parler au téléphone à la narratrice, prononce alors ses premiers « je » : « Madame... Madame... on doit te parler, ça presse... ça presse ! Je n'ai pas pu jusqu'ici, les parents étaient là [...] Je prends le bus [...], je te rejoins à Charenton⁷⁵ ». Aussi Véronique est-elle « troublée par l'événement du "je" d'Orion⁷⁶ ». Au-delà même de cela, il se met à parler « autrement que d'habitude », « plus bas, plus lentement⁷⁷ ». Le « je » se révèle significativement associé à une certaine retenue par rapport au « on » comme le révèle cette phrase à propos de son attitude avec Myla : « je vais doux, *je* ne fais pas les premiers pas qu'*on* aurait voulu faire⁷⁸ ». Rappelant à cette occasion les grandes lignes de son existence, Orion se dit aussi tourmenté par « la chaîne des pourquoi⁷⁹ ».

De ce roman émane donc l'idée qu'un mot peut exprimer toute une façon d'être au monde. Ainsi Véronique et Orion prennent-ils conscience de faire partie d'une catégorie de personnes définies par l'adverbe « presque ». En effet, Orion déclare que « presque » est « un mot sorcier », et passe de l'œuvre qu'il est en train de réaliser à son cas personnel pour préciser ce qu'il veut dire :

Une œuvre quand elle est presque finie, on sent une chaleur, un début de rayon pour qu'on ne finisse pas. Moi on est une espèce de presque, de pas fini. Être comme les autres, est-ce que c'est être fini ? On voudrait et le presque ne veut pas. [...] Toi, Madame, tu es une presque ou une finie ?
 - Une presque, Orion, je le crains, mais aussi je l'espère.
 - On est content qu'on soit des presque, les deux. [...] Vasco, Madame, c'est un fini ou un presque ?
 - C'est un presque... lui aussi...⁸⁰

⁷⁴ EB, 443.

⁷⁵ EB, 436.

⁷⁶ EB, 437.

⁷⁷ EB, 438.

⁷⁸ EB, 438. Nous soulignons. Dans un renversement très significatif, Henry Bauchau, en son nom propre, accomplit le chemin inverse en évoquant la création d'un de ses poèmes, dans « L'innocence de l'oreille » : « Pour cela il faut que je renonce au "je", car ce n'est pas seulement par lui qu'une instance plus vaste que "je" a vécu cette expérience et cette histoire.

Un matin d'avril de cette année on s'éveille sur ces mots [...] On éprouve qu'il y a là un appel [...]. On écrivait alors le roman *Antigone* et le choc de l'événement provoque un refus, une impossibilité de continuer » (in *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 151). « On » signifie une dilatation du « moi » bousculé par l'événement (la maladie de l'épouse du poète en l'occurrence) mais qui s'ouvre sur l'idée que l'art est fondamentalement échange, y compris la création poétique qui se réalise vraiment quand « elle se détache de l'expérience individuelle pour parler de condition humaine et ouvrir un accès partagé à la connaissance » (Joëlle Caullier, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'Ange », in *Revue internationale Henry Bauchau*, « L'écriture à l'écoute », n°2, « Henry Bauchau et les arts », sous la direction de Catherine Mayaux et Myriam Watthée-Delmotte, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2009, p. 39).

⁷⁹ EB, 441.

⁸⁰ EB, 370-371. Dans une dictée d'angoisse, Orion qui raconte un match dit ainsi : « On a presque gagné, mais presque ça veut dire qu'on a perdu » (EB, 377).

Ce passage, qui ouvre sur la problématique de l'inachèvement sur laquelle nous reviendrons, et sur l'espoir qui lui est afférent, montre surtout qu'un mot, à qui on attribue un pouvoir sorcier, concentre une expérience de la vie, douloureuse mais aussi source d'une sorte de joie. Les « presque » sont unis autour de ce mot comme ils sont membres du peuple du Désastre. De même, quand il envoie son labyrinthe à Myla, sa réaction permet d'élargir à toute sa vie les implications d'un mot : « Orion est content de ma réaction spontanée et de celle de Vasco mais – car comme toujours dans sa vie il y a un mais – il doute que son labyrinthe parvienne à Myla⁸¹ ». Si le démon est l'adversaire pour Orion, le « mais » adversatif est tout désigné pour exprimer le fait qu'il vive, en permanence, dans la confrontation. On peut aussi voir là un écho de l'idée selon laquelle l'histoire d'Antigone est l'histoire d'un « non », mot que dans *L'Enfant bleu* prononce le personnage de Myla : « Non, elle ose enfin, mais un peu seulement, dire non⁸² ». C'est ainsi que le langage manifeste ce qui est essentiel dans la « symbolicité » selon Freud, à savoir le rôle de la dénégation :

Freud montrait que le symbole de la négation, dont la création est à l'origine de l'activité de l'entendement dans la fonction du jugement, a un rôle positif dans l'accomplissement de la pensée. Car le symbole logique et linguistique de la négation ne vise pas à détruire ni à supprimer quand il entre dans une dénégation, mais constitue un des subterfuges de l'inconscient pour construire le refoulé : la tournure négative présente cet avantage de permettre de formuler négativement, mais de le formuler tout de même, ce qui, par ailleurs, résiste à notre pensée. Ainsi ce qui est dit négativement est néanmoins « pensé »⁸³.

À des degrés divers, le langage permet donc de cristalliser le malaise, singulièrement celui d'Orion ; il est à la fois ce qui donne forme à la négativité de l'angoisse et la tentative de la dépasser, afin d'en faire un objet de dialogue, de pensée, assurant par son passage dans le formulé la possibilité de rentrer de plain-pied dans la vie pratique.

Le lien profond entre l'écriture, le travail sur les signifiants, et la conquête d'un calme intérieur se retrouve aussi dans l'exemple du songe de Baladine, dans *Nuit-d'Ambre*. La nuit, coulant comme « une encre noire⁸⁴ » dans le cœur de Baladine, y écrit un songe qui produit un apaisement représenté par l'image d'un « lac » qui « s'était ouvert tout au fond de la mer⁸⁵ ». Or, ce songe explore les implications d'un mot :

⁸¹ *EB*, 432.

⁸² *EB*, 418.

⁸³ Denise Le Dantec, article « Symbolicité » [philo gén.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 2516.

⁸⁴ *NA*, 409.

⁸⁵ *NA*, 410.

Voilà ce qu'avait écrit le songe en elle ; le songe avait sondé le verbe aimer comme on sonde le lit d'un fleuve, un gouffre, un souterrain, une maladie ou une plaie, pour en mesurer la profondeur, l'ampleur, la qualité, – la gravité. Le songe avait arpenté le verbe aimer dans tous ses sens, avait exploré toutes ses formes et ses voix, l'avait conjugué à tous les temps, pour en éprouver la résistance, l'étendue et la force⁸⁶.

Mimant par l'énumération le sondage, la reprise permettant d'approfondir la réflexion sur le verbe, ces phrases prennent une dimension spéculaire : elles permettent de porter l'attention non pas sur une histoire d'amour mais sur le mot « aimer » et indiquent que la découverte d'une paix intérieure se produit par la mise à l'écoute d'un mot et de ce qu'il peut révéler comme vérité.

Le roman souligne ce rôle de dévoilement tenu par le langage par l'inscription, non plus seulement de passages poétiques, mais de moments internes à la fiction qui permettent de commenter ce qui advient au langage dans la poésie. Véronique dans *L'Enfant bleu* est certes thérapeute, mais elle est aussi une femme qui écrit de la poésie, transposition romanesque de l'auteur. Elle accompagne ainsi sa propre création picturale, à savoir la bannière qu'elle réalise pour la manifestation organisée par Ariane, de quelques mots, « un demi-vers » : « En lumière acharnée ». Orion souligne d'emblée que d'après lui, « ce sont des mots qui dérayonnent⁸⁷ ». De façon différente, mais parallèle, par rapport aux dictées d'angoisse, le roman fait ainsi place à l'émergence de cette autre parole qu'est la parole poétique, par exemple quand la narratrice est poussée par une sorte d'inspiration pour écrire au sujet de l'enfant bleu. Quelques vers sont intégrés ainsi dans un chapitre, accompagnés d'une réflexion sur la façon dont ces mots arrivent à l'écriture, dans un passage significativement encadré par deux dictées d'angoisse d'Orion :

Je suis troublée après le départ d'Orion, je sens en moi naître et bouillonner quelque chose. Pour une fois j'ai un peu de temps, je peux. Ce qu'Orion a dit c'est un poème, un poème de malheur. [...] Ce sera un poème-histoire, plus personne ne fait ça. Pas d'importance. J'écris, j'écris très vite plusieurs pages. Tumulueuses, sûrement pleines d'erreurs et de fautes. Peu importe. Le rythme, la forme viendront plus tard, ça peut attendre. Aujourd'hui c'est la matière qui est là, celle que crachent les volcans d'Orion. [...] Le soir, seule, je relis. Il y a là un chaos, une matière qui donne à vivre et à penser⁸⁸.

Le poème est donc une émanation de l'intériorité de la narratrice mais aussi, sans qu'il y ait là contradiction, le prolongement du flot de paroles d'Orion, comme une domestication de

⁸⁶ NA, 410-411.

⁸⁷ EB, 318.

⁸⁸ EB, 330-331.

cette matière brute, qui en fait entendre les résonances. Sa présence au roman⁸⁹ s'accompagne donc d'un commentaire sur la manière dont cette écriture se forme, tout en intégrant la référence au travail de psychanalyse. En montrant comment celui-ci devient matière à poésie, c'est aussi la façon dont l'esthétique romanesque peut être nourrie par ces apports qui est mise en lumière.

Depuis que la présence de l'enfant bleu grandit entre Orion et moi, je reprends souvent le brouillon du poème que j'ai écrit sur lui dans un moment de fatigue et d'enthousiasme obscur. [...] ce n'est pas seulement pour Orion que l'enfant bleu apparaît et grandit. Il parle aussi en moi et j'ai beau écouter ses paroles, être attentive à ses inspirations, à ses actes en nous, je sais que je ne l'entends pas, que nous ne l'entendons pas encore. Pas tout à fait. Patience... on ne sait pas... on ne sait pas.

Je n'écris donc que des fragments, aujourd'hui j'ai, peut-être, mis au point quelques vers⁹⁰.

On le voit, l'entrée plus avant dans l'univers d'Orion et de ses figures familières s'articule avec le rappel de la nécessité d'écouter et la progression de l'écriture. La construction du poème suit ainsi le déroulement de l'année : « Le printemps se déroule, l'été s'annonce et le poème s'achemine vers sa fin⁹¹ ». En emmenant le poème vers sa conclusion, l'écriture débouche ainsi sur un tout autre type de discours encore, à savoir la prière :

*Seigneur, si l'on peut vivre
Ce qu'on doit vivre encore
Fais que l'on soit toujours dans la simplicité,
La lumière de l'enfant bleu,
Au carrefour d'Angoisse⁹².*

Le fait de retrouver l'enfant bleu dans et par l'écriture conduit ainsi à formuler une adresse à Dieu, sans que cela procède d'un acte de foi conscient et assumé. Un tel passage à l'oraison évoque la prière finale attribuée à Des Esseintes dans *À rebours* de Huysmans⁹³, prononcée par un narrateur incroyant et venant sous la plume d'un auteur qui ne croit pas non plus, mais qui se convertira ensuite, comme si ce changement de discours était la préfiguration de bouleversements intérieurs éventuellement à venir, renvoyés à l'au-delà du texte. À travers l'évocation de la transcendance religieuse s'inscrit ainsi, quoi qu'il en soit, une tension de la parole romanesque vers une transcendance du texte. Ainsi est renouvelée

⁸⁹ Ces vers, en dehors de quelques menues modifications, sont bien les premiers du poème d'Henry Bauchau publié sous le titre « Le Carrefour d'Angoisse » (in *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 314 sqq.)

⁹⁰ *EB*, 354.

⁹¹ *EB*, 355.

⁹² *EB*, 356.

⁹³ « Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir ! » (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, [1884], édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, collection Folio, n° 898, p. 349).

et complexifiée la thématique de l'inspiration⁹⁴ qui fait de l'artiste une sorte de prophète, un mage, qui pour porter attention à une parole émergente doit combiner à l'écoute l'idée d'un vide : « J'ai besoin d'être seule, d'être vide, d'être rien pour écrire, pour écouter ce qui parle en moi sans paroles⁹⁵ ». La mise à l'écoute de ce qui parle d'abord sans mots, afin de le formuler, se produit ainsi dans et par l'écriture, d'abord poétique, puis agglomérée à l'écriture romanesque. La poésie représente en effet par excellence la parole qui émerge des profondeurs, cette parole qui selon Catherine Mayaux « constitue l'amande du poème enclose dans la bogue du langage ou de l'inconscient et qu'il s'agit de dégager en se laissant guider par elle⁹⁶ ». Comme la sculpture qui demande de se laisser guider par ce que la pierre contient déjà et veut dire, la parole poétique est une ascèse, qui réclame de l'attention – comparable à celle du poète symboliste devenant capable d'entendre le langage des choses muettes.

L'image du vide et le silence permettant l'irruption d'une présence autre, éventuellement transcendante, renvoie ainsi au motif de l'expérience épiphanique faite par le prophète Élie sur le mont Horeb, qui perçoit la présence divine non sous les formes spectaculaires attendues mais par un « son de fin silence⁹⁷ », ce qui entraîne pour réaction le fait de se voiler le visage. C'est une image capitale pour Sylvie Germain, qui y fait référence à de multiples reprises, l'analysant par exemple dans son essai *Mourir un peu*⁹⁸,

⁹⁴ Ainsi Philippe Le Guillou : « Il ne comprenait pas le sens de ces paroles qu'il avait dites sous l'effet d'une force mystérieuse » (*SN*, 35).

⁹⁵ *EB*, 180. Par opposition, le démon de Paris est ce qu'il est précisément aussi par défaut d'écoute : « il parle, il parle, il gueule, il pète, il bombardise, mais rien, il n'écoute rien. Jamais ! » (*EB*, 346). Sylvie Germain associe elle aussi l'écriture à la solitude et à cette attention extrême portée à ce qui peut habiter le silence, ce qui apparaît par exemple dans ces phrases : « Tant de voix "hors champ" rôdent à l'orée de nos bouches. Tout silence est tissé de rumeur, toute solitude est visitée par d'invisibles présences, toute parole frémit d'infimes réverbérations – et toute écriture est réponse inachevée à des questions posées par d'autres, de même que toute lecture est seconde écriture poursuivie blanc sur blanc dans la marge des livres » (*Céphalophores*, Paris, Gallimard, collection « L'un et l'autre », p. 27). Selon Aude Bonord, l'image du saint à la tête coupée présente dans *Céphalophores* « dévoile celle d'un écrivain qui ne constitue plus l'unique centre de son discours » : elle suggère l'idée d'une voix qui traverse l'auteur, « redéfinit comme un creuset » (Aude Bonord, *Les « Hagiographes de la main gauche »*, « Variations de la vie de saints au XXe siècle », Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 424.) Prolongeant cette interprétation, elle suggère aussi de voir dans « l'image de tous les saints à la tête tranchée qui poursuivent néanmoins leur marche » un écho de la parole littéraire toujours rejaillissante (*op. cit.*, p. 561). Ainsi peut être renouvelée l'image de l'artiste inspiré, traversé par une parole qui le dépasse, qui demande une disponibilité à l'autre, ce qui confère une dimension spirituelle à l'intertextualité qui devient le signe de cette ouverture d'une parole ou d'une écriture à autre chose qu'elle-même. « La figure de l'écrivain inspiré apparaît finalement comme le pendant laïc du saint, l'écriture est traversée par les autres comme les mystiques le sont par l'Autre » (Aude Bonord, *op. cit.*, p. 423-424).

⁹⁶ Catherine Mayaux, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », in *Nu(e)*, n° 35, mars 2007, p. 204.

⁹⁷ Sylvie Germain, *Les Échos du silence*, Paris, Desclée de Brouwer, collection « Littérature ouverte », 1996, p. 46.

⁹⁸ Sylvie Germain, chapitre « Paradoxe IV : l'infini dans un souffle », *Mourir un peu*, Paris, Desclée de

ou dans *Les Échos du silence* : « Il faut avoir aiguisé son ouïe à l'extrême, s'être entraîné à l'absolu de l'attention, pour devenir apte à percevoir un souffle si ténu. Il faut s'être sondé, s'être soi-même exploré jusqu'au plus obscur de sa conscience, [...] enfin avoir atteint l'intime désert de l'oubli de soi, pour pouvoir être effleuré, touché, visité par un tel inaudible soupir⁹⁹ ». Or ce motif se trouve présent aussi dans *Le Dieu noir*, à la fin du chapitre « L'ange décapité », lorsque le secrétaire de Miltiade II, Din, lui annonce qu'il a perdu la foi : « Ses lèvres restaient muettes. Je récitais seul, à l'unisson de la pluie qui mouillait les pierres d'Ombrie. Élie sur l'Horeb avait entendu le passage de Dieu. Non pas dans l'ouragan, ni dans le tremblement de terre, ni dans le feu mais dans le "bruit d'une brise légère". Dieu était là, avec nous, dans cette pluie qui infiltrait la sécheresse des tuiles¹⁰⁰ ». Ce passage complète l'idée de l'écoute par celle de l'infiltration, une pénétration insensible de la pierre par l'eau, alors même que Din, « pétrifié », ayant perdu « des blocs entiers de certitude », est renvoyé du côté du minéral. Le texte est enfin présent à la dernière page du *Boulevard périphérique*, puisqu'il est lu par le narrateur aux obsèques de Paule : « Le silence ténu de l'Éternel, l'instant sans début ni fin passe sur l'assistance. Il transperce, il confronte à l'événement, à la densité, à la nudité de ce monde que nous ne percevons que par intermittences¹⁰¹ ». Mise en présence paradoxale par sa ténuité, ce texte semble ainsi offrir le modèle à la fois d'une écriture procédant de l'écoute, mais aussi d'une lecture qui permette au sens de s'imprégner, même s'il se manifeste de manière déroutante – qu'il s'insinue ou qu'il transperce la surface des mots. L'émergence d'une voix dit quelque chose obliquement de l'écriture et de la lecture qui doivent se faire accueillantes à elle et s'apparenter à des exercices spirituels. Alors peut s'ouvrir par les mots une autre dimension de l'échange.

Brouwer, collection « Littérature ouverte », 2000, p. 45 sqq.

⁹⁹ Sylvie Germain, *Les Échos du silence*, *op. cit.*, p. 46-47. L'auteure transpose aussi cette scène biblique à la fin du roman *Magnus*, en dehors de notre corpus d'étude. Cf. *Magnus*, *op. cit.*, « Fragment 0 », p. 263 à 268.

¹⁰⁰ *DN*, 284.

¹⁰¹ *BP*, 257.

4. L'écriture comme forme de l'échange

Les liens entre les êtres que nous avons évoqués dans notre deuxième partie paraissent eux aussi structurés par le langage. Entre dictée d'angoisse, songe et poésie, la parole romanesque se fait accueillante à d'autres discours, comme pour faire émerger au cœur du dispositif narratif d'autres voix. Mais il faut noter que, entre la parole émise dans le cadre d'une cure analytique, l'enfant bleu qu'il faut écouter et la prière adressée, les motifs de l'écoute et de l'échange sont étroitement liés à cette irruption. Ainsi, l'idée que le langage peut être le théâtre de véritables événements dans le roman symbolique se prolonge par le constat que cette parole est fondamentalement mise en lien. C'est en elle et par elle que peut se réaliser l'action unifiante que l'on prête au symbole d'après son étymologie.

Dans une sorte d'alchimie complexe, certains des poèmes de Véronique sont évoqués parce qu'ils sont mis en musique par son mari Vasco. Le roman permet d'amalgamer des vers et l'évocation des effets de leur mise en musique, permettant d'en aborder le sens sur le mode du déploiement. La poésie s'intègre alors pleinement dans la logique romanesque : il ne s'agit pas d'entrer en concurrence avec la publication des poèmes, mais de participer à la constitution d'un système de personnages et de mettre en relief ce qui se passe dans la création poétique et artistique en termes de mise en lien avec autrui. C'est ce que l'on observe par exemple quand Vasco fait écouter à Véronique la musique jouée et chantée à partir de son poème *Mélopée viking* :

Cela laisse beaucoup de liberté au chant, à l'invention. [...] Le dernier vers soudain me perce le cœur : "Les chevaux de la mer n'auront plus de poulains." Ils n'auront plus de poulain, moi non plus, je n'aurai plus d'enfant et le mien est perdu. Est-ce que je pensais à cela quand j'ai écrit ce vers ? Je ne sais plus mais cette blessure ne cesse pas d'être présente. [...] Vasco me regarde, il voit ma détresse. Je fais un effort pour la surmonter et horriblement j'éclate de rire¹⁰².

Le roman déplie le sens du vers par le monologue intérieur et la relation entre les personnages, sous la forme d'un échange de regards, afin de renvoyer vers une blessure fondamentale de la narratrice, la perte de l'enfant qu'elle attendait. La poésie articulée à la musique, et l'exégèse que cette rencontre occasionne, permet d'explorer l'intériorité du personnage tout en disant quelque chose du lien entre Véronique et Vasco.

¹⁰² *EB*, 214. On peut là aussi se reporter au poème d'Henry Bauchau, « Mélopée viking », in *Poésie complète, op. cit.*, p. 23.

L'écriture romanesque, accordant comme nous l'avons vu une place importante aux autres arts et singulièrement à la peinture, évoque et actualise la transposition d'art qui révèle par ricochet le mécanisme psychanalytique du transfert : « Il dit : "Tu écris et on dessine, on se parle comme ça." Nous nous plongeons chacun dans notre travail, je vois que son dessin prend forme et cela agit sur mes mots qui sont plus fermes et se découvrent l'un par l'autre plus activement¹⁰³». Le motif du dialogue entre les arts suggère une interaction entre l'écriture, la musique et le dessin, la parole romanesque devenant un premier lieu où cet échange se réalise. Mais à travers lui se dit une autre relation, fondée sur l'écoute. Ainsi la présence de la parole dans le roman dépasse la seule question de l'expression, fût-ce celle des angoisses et de l'intériorité, pour intégrer pleinement la question de sa réception. C'est ainsi qu'Orion accorde une grande importance à l'écoute – au mot comme à la chose, ce qui ressort de ce fragment de dictée d'angoisse :

On part avec Bernadette, c'est une fille gentille de l'ancien centre où on était avant. On ne la rencontre plus mais on aime la voir dans la tête. [...] Avec Bernadette, on passe le mors à deux chevaux blancs. On aime ça : passer le mors [...]. On va jusqu'au port et là on loue un bateau pas trop grand. Moi, on tient le gouvernail et Bernadette elle tient l'écoute, on pense que ça s'appelle comme ça... L'écoute, ça rappelle toi dans le petit bureau, pour ne pas avoir peur et ne pas s'énerver¹⁰⁴.

Cette idée d'écoute peut aussi imprégner les dessins d'Orion : « Le monstre a de grandes oreilles... c'est pour effrayer, c'est aussi pour bien écouter comme toi¹⁰⁵ ». Le partage autour des dessins conduit ainsi à cette affirmation du jeune homme : « Toi, on était sûr que tu allais aimer le monstre. C'est presque comme s'il y a un téléphone entre toi et moi. Un téléphone sans se parler¹⁰⁶ ». En somme, ces paroles de dictée d'angoisse mettent précisément au jour le transfert alors même que les mots, d'ordinaire, le voilent plutôt qu'ils ne le révèlent : « Dans le train [...] je pense [...] à l'échange silencieux qui sous-tend nos paroles. Au transfert, au contre-transfert qui demeurent si mystérieux derrière les mots qui les cachent¹⁰⁷ ». Les dictées d'angoisse, l'écoute dans la psychanalyse, et les échanges silencieux entre dessin et poésie soulignent l'existence de plusieurs ordres du langage et manifestent dans le texte la présence d'un au-delà ou d'un en-deçà des mots – un dépassement de la parole qui permet une extension du domaine de la lutte contre

¹⁰³ *EB*, 344-345.

¹⁰⁴ *EB*, 107.

¹⁰⁵ *EB*, 114. Cf. *EB*, 118 : « Orion a vu en moi la beauté de l'écoute, une beauté à l'écoute comme dit Vasco [...] ».

¹⁰⁶ *EB*, 115.

¹⁰⁷ *EB*, 174-175.

l'indicible. En répartissant les rôles, partageant l'irruption brute du langage et l'écriture entre analysant et analysé, et surtout en mettant au premier plan l'écoute et la disponibilité à l'autre qu'elle induit, la parole thérapeutique, notamment à travers la forme singulière des dictées d'angoisse, devient objet romanesque et met en évidence, plus encore que le langage en lui-même, l'échange qu'il permet¹⁰⁸. Ainsi voit-on la narratrice « bouleversée par ce qui a eu lieu », après un délire d'Orion, advenu dans les mots, et qui l'a emportée :

J'ai été emportée dans son délire. J'ai aimé sa violence, son malheur, son allégresse déchirante. J'y ai participé car il ne lui suffisait pas de pouvoir délirer librement, il avait besoin que nous délirions ensemble, comme nous l'avons fait déjà. Était-ce une faute professionnelle de ma part ? Orion a répondu pour moi : On ne sait pas. Puis pour me remettre à distance : On ne sait pas, Madame. Et il est parti à toutes jambes [...]. Reste un « on » insondable. D'où vient ce flot d'images et de sons [...] ? Où vont-ils ? On ne sait pas. [...] Il y a eu une présence, une musique, une danse inouïe des mots et puis Orion a revêtu à nouveau son masque apeuré [...] ¹⁰⁹.

Ce délire partagé qui permet la sortie de la banalité et l'affleurement d'une présence est donc fondamentalement une « danse des mots ». Cet événement marquant dans le parcours des deux personnages, qui a lui aussi lieu dans la langue, est restitué par une réflexion de la narratrice qui manifeste une porosité entre son propre discours et les mots habituels d'Orion¹¹⁰. Il souligne à quel point la parole singulière qui traverse Orion est accomplie quand elle est pleinement reçue.

Le corollaire du déploiement singulier du langage, ainsi que du transfert et du contre-transfert qu'il opère, est une sorte de révélation mutuelle. Si le nœud de ce que vit Orion se trouve dans le langage et que celui-ci est avant tout échange dans les profondeurs avec la narratrice, celle-ci se trouve en effet associée à lui par ricochet :

Alors un cri : "Moi, on veut vivre ! On veut vivre, moi !
- C'est bien, Orion, de vouloir vivre mais tu devrais dire carrément : Moi, je veux vivre.
- Non, Madame, on ne peut pas parler le français bon. Nous... (ah, que ce nous me touche!) on ne peut parler que le français handicapé, le français des bazarés, des charabiacés. Ceux qui partent le matin pour être domestiqués à l'hôpital de jour et en sortir le soir pour la gueule du métro¹¹¹.

Ce fait de langage, l'emploi du « nous », met en relief le transfert et rejoint l'appartenance conjointe d'Orion et de Véronique au « peuple du désastre ». La narratrice, touchée, paraît alors découvrir une vérité nouvelle grâce à ces mots d'Orion, comme en retour de ce que

¹⁰⁸ Orion met en avant le caractère d'œuvre commune que prennent les dictées d'angoisse, justement parce qu'elles sont fondamentalement échange : « Dans les dictées d'angoisse on parle et Madame pas mais ce qu'elle écrit, c'est comme si on l'avait écrit les deux » (*EB*, 307).

¹⁰⁹ *EB*, 165-166.

¹¹⁰ Cf. *EB*, 270.

¹¹¹ *EB*, 261.

son écoute permet à son jeune patient de formuler. C'est aussi ce qui se produit quand elle rumine une phrase entendue au cours d'un de leurs entretiens : « La journée se passe en réunions qui m'absorbent et au cours desquelles résonne sourdement en moi la phrase d'Orion : "Le zèbre, il est blanc et noir, comme toi, Madame." Je sens que ces mots me révèlent ce que je suis et une vérité encore cachée sur ce qui nous lie, obscurément, Orion et moi¹¹² ». Les mots, jaillis de l'esprit d'Orion puis médités, jettent une lumière sur l'intériorité de la narratrice quand elle s'efforce de les interpréter¹¹³. L'écriture romanesque, par la restitution de la puissance d'association du discours analytique, qui peut en retour éclairer l'analysant, indique que le langage, s'il peut dévoiler une vérité essentielle, le fait quand il est animé par une dynamique d'échange et quand il est parachevé par une démarche herméneutique.

Cet échange peut parfois être intériorisé sous la forme d'un dialogue mené par un personnage avec lui-même. Ainsi peut affleurer dans le texte une autre voix que celle de la conscience, comme par exemple dans un récit de rêve de Véronique : « À ce moment je perçois en moi une lutte. [...] Je résiste, [...] je finis par entendre les mots de mon angoisse : Est-ce qu'Électricité de France va capter cette chute ?¹¹⁴ » Pour qu'elle puisse percevoir pleinement son angoisse, comme si elle émanait d'une altérité, le rêve lui impose une attitude d'écoute prolongée, attentive au surgissement d'un mot là encore : « J'écris le texte de mon rêve, je m'apprête à noter mes associations. Une certitude m'arrête : ce n'est pas ce que désire le rêve. Il veut que je continue à l'écouter. Un mot surgit : le visionnaire. Le rêve ne doit pas être analysé, il doit être donné au visionnaire¹¹⁵ ». À cet appel à

¹¹² *EB*, 202.

¹¹³ Le dialogue permet d'être révélé à soi-même aussi quand il a lieu avec le personnage de Gamma, intégrant de surcroît une contradiction dépassée : « "Tu es une vraie ligne droite, tout en courbes et en zigzags [...]". Je suis stupéfaite, je suis comme ça, oui, et je ne le savais pas encore » (*EB*, 186).

¹¹⁴ *EB*, 130.

¹¹⁵ *EB*, 178. L'émergence d'une autre voix dans l'intériorité de Véronique apparaît dans d'autres passages laissant percevoir une polyphonie intérieure : « Une voix barbote dans ma tête : Bourreau d'enfant, bourreau d'enfant ! Une autre proteste : Orion n'est plus un enfant. La première voix reprend : Si, c'est un enfant et le pire c'est que tu le sais. Console-le, c'est ton métier ! » (*EB*, 142) De façon atténuée, l'adresse à elle-même, exprimée à la deuxième personne du singulier, décline aussi ce motif : « Pour une fois que j'étais seule toute une journée et que je pouvais écrire. Tu n'es pas si bonne que tu le crois, Véronique » (*EB*, 238). Nous renvoyons aussi à *EB*, 241, et 362 : « Toute la fatigue de cette année tombe sur mes épaules. Que vais-je faire en attendant ? La réponse survient avec une force qui me surprend : Ne fais rien ! Ce n'est pas un conseil, une suggestion, c'est un ordre. Arrête, arrête de faire ! Est-ce que tu ne sens pas comme il fait chaud, comme tu es fatiguée ? ». Combinant les modalités exclamative, interrogative et injonctive, cette riche parole intérieure prend force afin d'avoir un retentissement dans l'action. On peut enfin noter d'autres modalités d'affleurement en elle d'une parole plurielle, à travers la formule : « Je dis » (exemple : *EB*, 149), ou encore la surprise éprouvée par la narratrice elle-même à propos de ce qu'énonce cette voix qui la dépasse : « je dis avec une certitude qui me stupéfie : "Impossible [...]" ». C'est parfois sur

l'interprétation correspond une forme de délibération, ménageant une ouverture métatextuelle qui montre que le roman intègre véritablement une parole herméneutique, commentant à un second degré ce qui vient d'être dit à un premier niveau de la fiction. Ainsi, après avoir déclaré à Orion son admiration après qu'il a raconté sa défense contre l'inspecteur qu'il a rencontré enfant, elle développe ce propos qui se termine sur une interrogation sans réponse : « Je sais que sa "psycho-prof" ne devrait pas dire ça. Je devrais seulement écouter. Mais comment ? J'admire vraiment son courage. Le lui cacher serait mentir [...]. Je l'admire, est-ce que je n'ai plus le droit de dire ce que je pense ?¹¹⁶ » Ces caractéristiques convergent dans un texte qui combine associations libres, évoquant la poésie, et le dédoublement, qui intériorise le mécanisme de l'échange, pour saisir le mouvement intérieur des mots qui est censé se produire pendant une méditation de Véronique :

Ah, il est loin le temps où tu pensais que la psychanalyse est une science précise. Avoue-le, fille d'un instituteur espérant tellement de la science, tu as cru devenir un jour un ingénieur de l'âme. Tu ris, mais c'est ce que tu espérais, même si très vite tu t'es aperçue qu'il faut compter avec les catastrophes, puis avec le Désastre. Et pourtant, tout au fond, tu penses toujours comme ton cher papa : Hors la science, point de salut ! Détends-toi, tout n'est pas si grave, Orion est mieux maintenant. [...] Détends tout l'édifice, les jambes, les pieds. Tout ce qui doit rester souple, souple, mouvant. Pas un chêne, pas le grand Modèle. Même pas un roseau plus ou moins pensant. Fluide, fluide, rivière, avec de belles arches de pont comme ces longues jambes, ces genoux de bronze qui plaisaient tant aux hommes [...]. Détends-toi, libère-toi, délie-toi... tu le sais bien, tu boites un peu... beaucoup... passionnément... pas du tout... Gamma dit que tu paries sur elle, sur Orion, sur Vasco, jamais sur toi-même¹¹⁷.

On trouve juxtaposés, reliés de manière souple dans ce passage, des moments où la récapitulation du passé, à travers notamment le rappel des paroles du père, côtoie des références à la vie au présent de Véronique, avec Orion, Vasco et Gamma ; des ordres qu'elle se donne à elle-même cohabitent avec des fragments de récit et de paroles d'autrui rapportées ; les mots anoblis par une majuscule, qui font référence à des pensées, sur l'image du chêne ou la notion de désastre, qui peuvent se lire par ailleurs et qui procèdent d'une réflexion au long cours pour le personnage, côtoient des associations quasi enfantines (un peu... beaucoup... passionnément...). Enfin ce passage par un langage intérieur marqué

le mode du cri que s'épanouit la présence d'une telle voix intérieure : « Je murmure en moi-même : Je ne suis pas ta mère. C'est trop, je ne peux pas. [...] Quelque chose crie en moi : J'ai déjà un enfant, un enfant mort et j'ai Vasco sur les bras. Je ne peux pas ! » (*EB*, 217). Ce dialogisme intérieur prend donc des formes différentes, afin de laisser affleurer une vérité profonde, de mettre au jour une certitude possédée mais ignorée, ou encore de corriger une image erronée de soi.

¹¹⁶ *EB*, 227.

¹¹⁷ *EB*, 268-269.

par une certaine liberté permet de faire remonter des réminiscences littéraires, où La Fontaine, présent à travers le passage du chêne au roseau, conduit vers Pascal et le roseau pensant d'abord, puis le pari ensuite. Le langage se révèle donc à la fois spontané et empreint de culture.

C'est donc un traitement singulier de la polyphonie et du dialogisme qui permet de transposer dans l'écriture romanesque des motions expérimentées dans la psychanalyse, mettant en forme l'intériorité et ses tourments, apparaissant sous forme d'une voix à écouter, que le roman nous fait entendre, dans un récit précisément dont les ressorts principaux se situent sur le plan du symbolique dans le langage. Venant de loin dans les profondeurs, une telle voix ne peut s'incarner que dans les mots en concentrant la ténuité de l'affleurement et la puissance de l'épiphanie, afin de révéler l'être comme le véhicule d'une parole qui le dépasse, qui doit être écoutée. La disponibilité demandée souligne le caractère essentiel de l'échange, mis en évidence par la voix de l'enfant bleu pour Orion. D'après lui, dans les dictées d'angoisse, cette voix parle en lui pour s'opposer à l'action du démon : « Il est dix heures quarante-cinq, le démon prend la table et la met debout sur le canapé. [...] L'enfant bleu dit : Faut pas ! Jette tes allumettes et ta petite bougie par la fenêtre du bureau¹¹⁸ ». Orion se perçoit ainsi comme assiégé par un combat qui le dépasse, et si le démon est surtout tourné vers les gestes, les actes, l'enfant bleu en lui se manifeste principalement par la parole¹¹⁹. C'est ainsi en essayant de discerner « ce que dirait l'enfant bleu, s'il pouvait parler dans ce métro bondé¹²⁰ », et en se mettant à l'écoute d'une « voix d'enfant bleu¹²¹ », qu'Orion a l'idée de mendier, ce qui joue un rôle capital dans son évolution finale.

La fin du roman permet ainsi de relier l'émergence du « je » à l'entrée d'Orion dans « une économie de la dette¹²² », par son geste de mendiant¹²³. Celui-ci a une résonance

¹¹⁸ *EB*, 399. Cf. *EB*, 429.

¹¹⁹ Il arrive toutefois que le démon d'après Orion parle avec sa voix : « On laisse le démon la pousser contre le mur [...] Elle entend la voix démon qui dit : Gueule pas ! » (*EB*, 401). Quant à l'enfant bleu, il peut aussi agir : « on prend son élan pour défoncer la porte. L'enfant bleu l'ouvre juste avant et on tombe sans rien casser » (*EB*, 400).

¹²⁰ *EB*, 441.

¹²¹ *EB*, 442.

¹²² Laurent Demanze, « La bibliothèque fantastique de Sylvie Germain », in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux, op. cit.*, p. 73.

¹²³ Il évoque d'autres personnages de mendiant comme Roselyn dans *Nuit-d'Ambre* : « il avait le regard d'un pauvre, d'un homme-enfant qui souffre d'être si seul parmi la foule et qui mendie discrètement, passionnément, la reconnaissance et l'affection des autres ». (*NA*, 265). Cet acte de mendicité est une réponse à l'importance des considérations financières dans *L'Enfant bleu* (payer, être payé) et permet à Orion de dépasser « l'esprit de rétention et d'économie qui l'opresse » (*EB*, 220).

spirituelle, sur laquelle nous reviendrons, puisqu'il s'agit de réaliser « la vocation humaine d'être pour autrui¹²⁴ ». Mais il prend aussi une signification poétique, car il évoque en effet le motif du suppliant selon Maurice Blanchot, caractérisé par sa « force incantatoire » dans la tragédie grecque. Le suppliant peut s'inscrire dans la logique selon laquelle la langue romanesque est le siège de l'irruption d'une parole qui constitue en soi un événement. Pour Blanchot, lui-même cité par Sylvie Germain dans *Les Personnages*, le suppliant est « l'homme de la venue, toujours en route parce que sans lieu, à propos duquel il faut donc poser la question mystérieuse entre toutes, celle de l'origine¹²⁵ ». Il concentre donc l'interrogation et l'irruption, et puisque l'on ne peut répondre à la question de l'origine avec certitude, il la fait advenir sous la forme de sa présence, mystérieuse, et d'une venue qui est toujours surprenante, littéralement déroutante. Or, une portée véritablement poétique est ajoutée à cette réflexion par Blanchot qui ajoute que le suppliant « est, par excellence, le parlant. Par la parole, il est, lui le très bas, en rapport avec le très haut et, sans rompre l'éloignement, il fait venir son puissant interlocuteur dans un espace qui ne leur est pas encore commun [...] : cet entre-deux (vide et sacré) est le lieu même du milieu, la mystérieuse "chose médiane"¹²⁶ ». La parole, étant « tout ce qui [...] reste¹²⁷ » au suppliant, est essentiellement ce qui assure le lien ; elle réalise en elle-même l'action du symbole, ce *sumballein* qui ne saurait être tissé sans elle. Ainsi, le mendiant que devient Orion peut être abordé comme une image du langage dans sa fonction reliaante ; un jeu de réfraction fait que le langage permet d'exprimer ce qui se passe sur le plan relationnel tandis que la relation, basée sur le don et le contre-don, renvoie symétriquement à l'action de la parole.

D'une façon plus générale encore, la relation semble la condition nécessaire à la création, ce que symbolise la posture, épaule contre épaule, de Vasco et Orion quand ils peignent leurs bannières pour la manifestation d'Ariane, contrepoint du face-à-face de la psychothérapie : « On est toujours en face d'elle pour les dictées que-de-faute et pour les dictées d'angoisse et pour apprendre. L'enfant bleu... il était à côté de moi... Il m'apprenait... comme moi on t'apprend à bien étendre les couleurs en te touchant l'épaule¹²⁸ ». L'apprentissage suppose la relation, frontale dans le cas de l'enseignement

¹²⁴ Marie-Hélène Boblet, « La convocation de l'enfance », in Sylvie Germain – *Éclats d'enfance*, Cahiers Robinson, n° 20, *op. cit.*, p. 21. On retrouve là l'importance de la philosophie de l'intersubjectivité de Lévinas, dont la pensée influence Sylvie Germain.

¹²⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, cité par Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op. cit.*, p. 16.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁸ *EB*, 312. La narratrice évoque explicitement la différence entre ces modalités relationnelles : « c'est pour Vasco qu'Orion a commencé à ouvrir la porte de l'enfant bleu [...]. C'est bien, Orion a besoin d'amis, moi

combiné à la thérapie, latéral quand il s'agit de l'amitié et de l'initiation artistique¹²⁹. C'est significativement dans ce dialogue qu'Orion évoque avec Vasco les moments où, avec Véronique, ils se parlent sans se parler¹³⁰. La mise en relation qui conduit à la création peut aussi prendre la forme de la résistance. C'est ce qui apparaît à travers l'émergence de la musique de Vasco : « c'est dans son travail avec Gamma que naît sa vraie musique, celle qui rencontre de plus en plus de succès mais aussi des résistances¹³¹ ». Pour Bauchau, la création véritable est émanation de l'inconscient, en tant que « ce qui parle dans une langue qui n'est jamais tout à fait la nôtre, ce qui exige d'être écouté¹³² ». Il ne s'agit donc pas seulement de s'exprimer, mais d'être tendu dans l'écoute vers une forme d'altérité, comme ce qui se passe dans le dialogue ; c'est sous cette forme que la relation à l'autre apparaît symbolique en ce qu'elle est « réglée par la structure qui régit la langue », condition nécessaire pour établir un rapport avec l'inconscient. La résistance peut dès lors devenir

je suis sa psycho-prof-un-peu-docteur. Ne pas l'oublier » (*EB*, 215).

¹²⁹ L'art permet aussi une telle interaction entre Orion et Myla, fondement de leur relation : « "Myla, me raconte Orion, m'apprend pour la gravure, c'est elle surtout qui montre. Moi, quand c'est difficile on l'aide pour son dessin." Je comprends que Myla, très timide, est heureuse de cet échange où chacun enseigne et apprend à son tour » (*EB*, 408). Ici l'échange permet d'assurer un équilibre entre le flot de paroles d'Orion et le quasi silence de Myla, régulant cette différence.

¹³⁰ La relation peut alors devenir complexe, et prendre la forme d'une triangulation : « Vasco ne reviendra pas avant un mois, Orion, mais si tu fais une dictée d'angoisse sur l'enfant bleu, j'en ferai une copie pour lui et la lui enverrai [...]. Quand il l'aura lue, il te téléphonera un jour et on sera trois comme tu le souhaites » (*EB*, 326). La pesanteur du transfert entre la psychanalyste et son patient déborde en effet de la relation duelle pour venir peser sur le couple : « Et moi, est-ce que je ne suis pas dédiée à lui [Vasco] tout entière ? Je pense, non plus tout entière. Il y a Orion, la détresse d'Orion à laquelle je suis aussi dédiée pour longtemps. Vasco le sait, je vois dans son regard qu'il comprend. Peut-être même qu'il le veut » (*EB*, 193). Il y a quelque chose de durassien dans cette réflexion de la narratrice, qui significativement survient lors d'une danse, et dans ce dispositif en général dans lequel l'identité et l'altérité deviennent poreuses : « Avec l'enfant bleu dans la tête, on soulève le copain avec la force qu'on n'a pas, comme si on était Vasco » (*EB*, 390). Le transfert et le contre-transfert peuvent même reconduire Véronique vers la figure de son père mort, se superposant à celle d'Orion, dans un renversement des rapports de parent symbolique à enfant qui se produit à la lisière du sommeil et de la veille : Je m'éveille à demi, j'entends mon cher papa, sans doute penché sur moi, me dire : "Tu dormais si bien." C'est vrai, je dormais si bien, je dors encore un peu. Soudain le cœur se serre. Ce n'est pas mon père, il est mort. J'ouvre les yeux. Penché vers moi, au-dessus du bureau, Orion me regarde m'éveiller avec un très beau sourire d'indulgence sur les lèvres. Le sourire d'un jeune père pour son enfant endormi » (*EB*, 363).

¹³¹ *EB*, 297.

¹³² Henry Bauchau, « L'innocence de l'oreille », in *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 149. C'est aussi ce qui ressort de cette expérience de l'écriture évoquée par Sylvie Germain : « Les mots appellent les mots, les images provoquent d'autres images ; le récit prend en fait sa source au fond de l'imaginaire, dans l'inconscient, les profondeurs de la mémoire, réveillant des souvenirs, des sensations, des pensées qui sommeillaient et qui, sans l'écriture, seraient peut-être restées dans les limbes ». (Sylvie Germain, « Entretien » avec Michèle M. Magill et Katherine S. Stephenson, *op. cit.*, p. 335). L'inconscient n'est donc pas un thème, dont il s'agirait de rendre compte au moyen de l'écriture ; il est à la source même de l'écriture qui révèle son rapport avec lui par des effets de glissements et d'échos. C'est donc à-même l'écriture que se joue l'exploration et la révélation de cet inconscient, ce qui y fait entrer une part de dessaisissement et qui maintient en elle quelque chose de l'informulé et des limbes dont elle procède, ce qui requiert une écoute attentive de la part de l'écrivain.

une des modalités de cette écoute, tournant le créateur vers l'ouverture qui lui est nécessaire pour que se noue un lien avec l'inconscient : « Le matériau résiste, une manière de dire que la conscience est impuissante à créer et qu'il est nécessaire de faire confiance à une autre instance, obscure celle-là, immaîtrisée, qu'il convient d'appivoiser. Il doit y avoir disponibilité du créateur à sa vérité qui cherche à sourdre en marge de la rationalité¹³³ ». La résistance est ainsi l'une des formes d'une disponibilité fondamentale qui ne se confond pas avec la passivité. Avec l'écoute, elle contribue à faire de l'art l'instauration d'un dialogue actif, magnétique, loin de toute clôture de l'individu sur lui-même. Le roman, en tant qu'œuvre de langage et système de relation complexe entre les personnages, permet de donner forme à ce dialogisme profond qu'est le dialogue avec l'inconscient. Tandis que la mission de l'art telle que nous l'avons étudiée dans la Deuxième partie pourrait être remplie lorsque l'œuvre a permis de mettre en forme des hantises personnelles, cette thématique de l'échange montre par conséquent que l'art ne peut être accompli que s'il est partagé, dans la création ou dans la réception. En lui peut alors entrer une part de catharsis, de sympathie, voire de substitution mystique : « Par l'attitude esthétique, chaque être humain soulage à son tour l'artiste de sa souffrance et progresse sur le chemin de la connaissance¹³⁴ ».

5. Le regard qui anime : le jaillissement dans la réception

C'est ainsi que la disponibilité nécessaire pour que le langage et l'art puissent laisser affleurer une voix, qui peut être celle de l'inconscient ou d'une forme de transcendance, se prolonge dans l'intégration à même le texte du motif de la réception, dont on voit qu'il participe pleinement de l'œuvre puisqu'il permet littéralement de l'animer – c'est-à-dire de lui insuffler une âme. De nouveau, le traitement romanesque de la peinture se révèle central pour explorer ce fonctionnement. La peinture pour le personnage d'Erich Sebastian Berg est d'abord fondamentalement relation et cela, dès le stade de la création. Elle se présente moins comme une image fixe que comme une matière mise en mouvement. L'obsession du peintre pour les séries et les triptyques permet déjà de faire en sorte qu'un

¹³³ Joëlle Caullier, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'Ange », *op. cit.*, p. 41. C'est notamment ce que peut symboliser la résistance du matériau minéral dans la sculpture, comme dans *Œdipe sur la route*.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 44.

tableau s'inscrive de manière dynamique dans un rapport avec d'autres. La peinture est dès lors apte à saisir des processus, et non seulement des états, ce qui se traduit dans l'écriture par exemple lorsque des natures mortes paraissent s'animer, prenant la forme d'une « succession de lames blanches transparentes sous lesquelles s'accouplaient les reliques¹³⁵ ». La transposition de l'image en écriture donne ici le sentiment, par l'emploi de l'imparfait dans sa valeur inchoative, que le tableau représente des actions en cours. La fragmentation du premier triptyque réalisé à Anvers, « Le marin, le moine, le chevalier », permet de représenter trois postures différentes, ce qui impulse un mouvement à l'ensemble : « L'effet d'ensemble du triptyque dépendrait de la pose qu'il retiendrait. Le marin était saisi de profil, appelé par la pluie, le large, son frère de hamac. Le moine, lui, jaillissait thanatique de sa robe de sang. Erich Sebastian imagina Parsifal, légèrement de profil, dressant l'épée des deux mains comme pour défier le ciel¹³⁶ ». Chaque pose est déjà la traduction d'un mouvement, qui attend une suite, de sorte que la peinture ne devrait pas sembler statique (tension vers un appel, jaillissement, défi ou révolte). Mais de surcroît la juxtaposition des trois images donne quelque chose de cinématographique à l'ensemble formé par les trois images.

Cette manière de peindre est cohérente avec une vision du dessin, donnée par le maître d'Anvers au début de la formation d'Erich Sebastian Berg :

Vos dessins sont compartimentés, extraordinairement statiques. Il n'y a pas de figure fermée dans la nature. Voilà votre credo. Un fruit, un objet, dans la lumière, n'ont plus une surface continue. Pensez chez Rembrandt à l'irruption de nappes lumineuses ou obscures dans le corps de l'objet. Déformez, organisez rythmiquement la surface. Je vous rappelle cet aphorisme que Degas hurlait souvent et que vous devez faire vôtre : Le dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme. Peindre, ce sera vivifier le dessin¹³⁷.

La peinture appuyée sur de tels principes favorise l'irruption, et guide le regard afin que celui-ci lui donne vie. L'organisation rythmique de la peinture, en polyptyques, correspond à cet objectif, et fait de l'image la promesse d'un surgissement. Même la

¹³⁵ SN, 177.

¹³⁶ SN, 162.

¹³⁷ SN, 129. Ces propos évoquent la leçon de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac : « je n'ai pas marqué sèchement les bords extérieurs de ma figure et fait ressortir jusqu'au moindre détail anatomique, car le corps humain ne finit pas par des lignes. [...] La nature comporte une suite de rondeurs qui s'enveloppent les unes dans les autres. Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas ! [...] La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets ; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein ». Dans son tableau, au contraire, « le corps tourne, les formes deviennent saillantes, l'on sent l'air circuler ». (Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, [1831], Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 55).

composition d'un seul tableau vise pour Berg à « une superposition de figures », « une décomposition stratifiée », ce qui ressort par exemple du panneau central de son triptyque d'Anvers : « On suivait toutes les phases de la prise et de l'adoration de l'épée par Parsifal, le corps du chevalier se fragmentait à l'infini dans la nuit du volet central, une lumière tournoyait qui faisait advenir l'or de la chevelure et de la lame¹³⁸ ». Parce qu'elle est fondamentalement fragmentation et mise en mouvement de la lumière, la peinture fait advenir.

La série permet aussi à Berg de réaliser par sa peinture une superposition des époques qui en fait comme une concrétion de ce qui, dans la biographie du modèle, se déploie dans le temps. Nous avons signalé que la série consacrée à Rimbaud est déconstruite afin que, dans « l'icône du sage communiant de Charleville », « apparaissent les stigmates de la voyance et de la gangrène¹³⁹ ». La confluence des époques permet que se produise une forme d'apparition, par un effet d'entrechoc qui induit une certaine réception, supposant une connaissance de la vie de Rimbaud, afin d'y être sensible. C'est le procédé de la mise en abyme employé dans la peinture qui est présenté comme le moyen d'y inscrire un mouvement perpétuel, inscrivant au cœur de l'œuvre un échange qui peut être prolongé à l'infini. Dans un autre triptyque en effet, intitulé *Hommage à Véronique Berg et Egon Oder*, qui « se déroulait comme un film », le peintre tente de figurer le fait que tout soit « prêt à sombrer, à s'engloutir dans la mouvance du sol¹⁴⁰ ». Or, dans cette œuvre sont introduites d'autres images, à savoir deux portraits de sa fille défunte, l'un qui la représente quand elle apprenait à marcher et l'autre « en cavalière juste filigranée ». Mais surtout, Berg crée au centre un dispositif qui contribue à animer la peinture :

Au centre, au-dessus du crâne mordoré que contemplait Egon, le mur était creusé d'une petite anfractuosité. Comme un tabernacle. [...] Erich Sebastian, vingt-deux ans jour pour jour après la première toile, avait reproduit là, en miniature, le portrait-cinéraire du maître d'Anvers. AVJ, déformé, bitumeux, ruisselant, pétri de coaltar et de cendre, regardait Egon qui regardait la mort¹⁴¹.

Ce jeu de reflets tend à faire du triptyque un « branloire pérenne », qui suggère aussi que la mort représentée en appelle à une approche par réfraction, comme pour signifier que son mystère ne saurait être regardé en face.

Dans *Tobie des marais*, l'intégration de la peinture dans la trame du roman s'opère

¹³⁸ SN, 164-165.

¹³⁹ SN, 179.

¹⁴⁰ SN, 364.

¹⁴¹ SN, 365.

de telle sorte qu'elle semble prendre vie sous le regard qui la contemple. Ainsi l'artiste Ragouël, on l'a vu, fait-il une lecture « cinématographique¹⁴² » de *L'Arrestation de Jésus* par le Caravage. Et c'est chez ce peintre que Tobie est fasciné par un tableau qui reprend partiellement les caractéristiques des triptyques, « représentant deux femmes assises côte à côte, l'une vue de dos, l'autre de face. Il s'agit peut-être du même modèle ayant posé deux fois¹⁴³ [...] ». La suite apprend au lecteur qu'il s'agit d'un tableau représentant Edna, femme de Ragouël et mère de Sarra, mais Tobie assimile cette image à la jeune fille qu'il rencontre ensuite, sans être immédiatement démenti sur le plan de la fiction¹⁴⁴. Or, l'inscription de ce tableau dans le récit ne se fait pas par la seule description ou l'*ekphrasis*, mais de manière dynamique, par le traitement que lui fait subir le regard de Tobie qui le découpe, le décompose et le recompose, le mêle enfin à ce qui lui est extérieur dans une intense rêverie créatrice dont le tableau ressort électrisé. Il est ainsi moins image que mise en scène. Tout un jeu de réverbération se met en place : en écho à « la forme d'un triangle sombre au bas du ventre », qui suggère le sexe, « un autre triangle se dessine, invisible, – bien qu'à chacune de ses pointes vibre et s'embrace le visible¹⁴⁵ ». Le tableau devient un élément d'une structure plus vaste que lui, qui l'englobe et le dépasse, structure triangulaire qui paradoxalement n'est pas présentée comme directement visible, mais comme ce qui donne vie et énergie au visible. Le triangle évoque le travail de Kandinsky, qui fait le lien entre des « couleurs » dites « aiguës », dont le jaune fait partie, et cette « forme aiguë¹⁴⁶ » permettant à la peinture une montée en intensité. La figure permet de suggérer un point de fuite ; elle imprime un mouvement qui accomplit la composition du tableau, le reliant d'une part « à un miroir ornant le mur d'angle et où se dédouble le nu frontal réduit au torse et aux cuisses », et d'autre part « aux yeux de Tobie qui tantôt fixent le tableau tantôt le reflet en oblique » ; « Ses yeux se font aussi miroir, miroir ardent qui enflamme l'image¹⁴⁷ ». Le tableau, grâce à ce jeu de reflets, s'anime ; il prend vie par la circulation qui s'établit entre chacun des trois sommets du triangle – comme une sorte de Trinité qui

¹⁴² *TM*, 224.

¹⁴³ *TM*, 218. On retrouve là le motif du miroitement, du double, plus précisément encore de l'être bicéphale, un être sans doute unique mais travaillé par le dédoublement, ce qui fait écho à la statuette qui fascine Tobie dans son enfance et au corps « tricéphale » perçu par Ragouël dans le tableau du Caravage, dont on a vu que le drame de Sarra condensait ses trois composantes.

¹⁴⁴ Signalons que si ce tableau ne représente pas directement Sarra, il fait signe à travers Edna enceinte vers la source même de sa vie, c'est-à-dire vers son origine, sa conception.

¹⁴⁵ *TM*, 218.

¹⁴⁶ Vassili Kandinsky, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴⁷ *TM*, 218.

serait avant tout relation, et dont la force d'irradiation proviendrait de la circulation qui s'établit entre ses hypostases. Or, c'est le regard de Tobie qui permet cette vitalisation, il « s'aiguise, file comme un insecte ivre du tableau à la glace, de la glace au tableau, butinant le corps nu, fouillant la toile, fouillant le tain¹⁴⁸ ». Ce mouvement est d'autant plus dynamique qu'il semble en engendrer un autre, qui se présente dans le texte sur le mode du surgissement :

Et voilà que s'ouvre un troisième triangle, à la droite du tableau cette fois, reliant le nu au vasistas et à l'œil-de-bœuf. [...] Nuages et oiseaux semblent surgir de la chevelure de la fille nue, ce sont ses songes, ses pensées, ses peurs et ses désirs mêlés qui s'envolent ainsi. Nuages et oiseaux s'engouffrent dans le corps de Tobie, nagent dans son sang, tournent autour de son cœur et brûlent dans ses reins¹⁴⁹.

Dans un double mouvement assez complexe sont renversées les frontières qui séparent l'œuvre d'art et la réalité, le corps de celui qui perçoit et la chose perçue, les songes immatériels et la réalité charnelle, l'intérieur et l'extérieur : le ciel devient d'abord un élément vivant du tableau, il le prolonge, sort du cadre, de sorte que les météores et les animaux le parachèvent en figurant l'invisible des songes et des désirs du personnage représenté. Dans un mouvement qui fait retour par rapport au premier, ces éléments célestes, qui sont comme l'âme du tableau, sont incorporés par Tobie, circulant dans son cœur, son sang, ses reins. Par ce basculement, le tableau devient plus qu'un objet regardé, il s'insinue en Tobie à la manière d'un principe vital. Ce mouvement double figure ainsi l'incarnation comme compénétration de la chair et d'un élément spirituel, souffle et songe. L'extrait passe ainsi de la contemplation d'un tableau au récit d'une expérience épiphanique consistant en un échange intense entre ces deux substances. Enfin, dans l'œil-de-bœuf Tobie « voit, en pleine lumière, ce que le tableau ne montre qu'à peine : le sexe de la jeune fille, – le doux, le voluptueux, le très violent secret de son corps où tout est danse et pulsation¹⁵⁰ ». Par ce jeu de miroir qui est lui-même danse et pulsation, le regard part donc du sexe féminin et y revient. La triangulation donne à l'image un relief et un mouvement qui l'anime, intégrant le regard du spectateur, qui se trouve ainsi reconduit vers ce qui peut symboliser l'origine.

Or, il faut souligner que l'action du regard de Tobie est décrite dans des termes qui rappellent ce que font les peintres révéérés par Ragouël. « Le regard de Tobie ne cesse plus d'inspecter ces deux triangles, [...] de les superposer, les briser, les recomposer, les faire

¹⁴⁸ *TM*, 219.

¹⁴⁹ *TM*, 218-219.

¹⁵⁰ *TM*, 219.

entrer en rotation pour mieux s'approcher du premier triangle à demi enfoui et immobile¹⁵¹ ». On trouve là en effet un écho du travail de Bacon, dans ces séries de portraits qu'il a réalisés de mémoire et à partir de photos : « les visages sont ébranlés par une bourrasque intérieure, leurs traits se disloquent et tournoient, profils, faces et trois-quarts se superposent, entrent en collision, se compénètrent¹⁵² ». Quant aux triangles entrés en rotation, ils rappellent, eux, le « vif mouvement de rotation » imprimé selon Ragouël par le Caravage au tableau *L'Arrestation de Jésus*¹⁵³.

Cette « rotation » évoque aussi celle des mots et les métamorphoses qui les affectent à travers l'exemple du mot « rose » dans *Le Livre des Nuits*. Aussi ce passage met-il en œuvre sur le plan de la fiction, dans un jeu de réverbération qui renvoie aux miroitements du baroque, une vision de la peinture qui n'est pas la capture dans une forme de l'invisible, mais fondamentalement mise en mouvement qui requiert le regard du spectateur pour advenir. À l'échelle de la fiction, l'art n'est pas séparé de ce qui est présenté comme la réalité pour les personnages. Aussi Tobie rencontre-t-il Sarra juste après : « "C'est vous !" s'exclame-t-il à mi-voix. Il pense au modèle du nu et à celui du portrait. Il réunit les deux images, les confond, s'émerveille de les voir incarnées, d'être remonté à la source¹⁵⁴ ». Le roman permet la conjonction de l'art et de l'expérience, réunissant deux images comme les deux parties du symbole. Ici se révèle donc la différence entre une approche philosophique du rôle du symbole, et une approche poétique : il s'agit moins de figurer ou d'incarner le spirituel que de saisir une relation, et ainsi de « remonter à la source ». L'approche du mystère des origines, si elle échoue en tentant de la circonscrire de manière statique, ne peut se faire que si on l'appréhende en tant que « danse et pulsation », par une saisie dynamique qui seule peut en rendre compte. La représentation ici de l'art rejoint dès lors l'ouverture au mystère par l'écoute de ce qui peut se passer à fleur de mots. Il s'agit bien de saisir un mouvement analogue à celui qui affecte le langage, notamment poétique, quand il est glissement ou dévoiement. Le roman semble ainsi mettre en évidence, au moyen d'un détour par la figuration d'une peinture animée, ce qui se produit à l'intérieur même de la vie des mots, réalisant dans et par le langage l'opération du symbolique. Ce que le traitement poétique d'un texte, procédant par glissements et établissement de liens souterrains, peut dire, l'animation d'une image sous un regard le

¹⁵¹ *TM*, 219.

¹⁵² *TM*, 209.

¹⁵³ *TM*, 204.

¹⁵⁴ *TM*, 222.

figure aussi. Il s'agit moins alors de saisir un esprit considéré comme déjà présent au préalable, que de l'insuffler. Basée sur l'échange, une telle mise en œuvre du langage requiert une logique de participation. Le symbole ici n'est pas puissance clinquante qui s'imposerait à la raison des hommes, et qui serait une démonstration éclatante, évidente, de la présence de l'invisible, du spirituel, de la transcendance. Mais il suggère d'emprunter la voie d'un acquiescement représenté par ce qui arrive à un personnage dont le regard se met en mouvement afin que se produise une coïncidence entre l'extériorité et l'intériorité – relation établie dans l'écriture, jetant une lumière sur une profondeur, où la nature de l'être s'avère être avant tout faite de langage. Ces passages où la peinture est irruption, animation, et échange pérennisé, peuvent être lus comme la mise en œuvre de la « puissance de fascination¹⁵⁵ » de l'écriture.

6. Représentation d'un dessaisissement

La disponibilité et l'écoute évoquées peuvent aller jusqu'à un renversement de perspective. De même que par la fascination le spectateur peut être englobé dans un mouvement qui le dépasse et se trouve dessaisi de lui-même, la fiction romanesque peut thématiquer le dessaisissement ; actualisant certains motifs baroques, elle prend alors une dimension spéculaire et fait signe vers l'effet que peut produire aussi la lecture. Ainsi, à l'approche de la fin du roman se trouve dans *Livres des guerriers d'or* un passage où un déchirement d'ampleur cosmique s'accompagne d'une forme d'apothéose du personnage ; or, celle-ci donne lieu à une sorte de retournement du dehors et du dedans : « Le monde craquait [...]. Le ciel se fendait [...]. Le roi du crépuscule contemplait, impuissant et ravi, la folie des éclairs et des trombes. [...] Sa nudité brillait, métallique sous l'orage. [...] Il semblait libéré de toute entrave terrestre. Il était un fragment de la furie qu'il avait déchaînée¹⁵⁶ ». La libération ici est littéralement un ravissement, et de façon significative le texte, pour dire ce moment d'apocalypse et d'épiphanie, évoque une érosion des contours régulant habituellement la relation entre le fragment et ce qui le dépasse. Un tel passage met en œuvre la logique du symbole au sens des correspondances baudelairiennes ; sous la

¹⁵⁵ Bruno Blanckeman, « L'enfance absolue », in *Cahiers Robinson*, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », n°20, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁶ *LGO*, 280.

forme du renversement entre le dehors et le dedans, et entre la partie et l'ensemble, qui se répondent, une circulation s'établit entre les plans, actualisation poétique du symbolique d'une autre manière encore que quand des signes constituent un texte en une chambre d'échos. C'est ainsi que l'on peut analyser le motif de l'œuvre cathédrale en miniature dans les « *Dissecta membra* de l'architecte », qui s'articule à l'évocation de la tombe¹⁵⁷ du personnage d'Orwin, l'architecte du « livre de la cathédrale » (*LGO*, 123-124) : « Puis il s'attela à mon gisant, macabre, éviscéré, avec une miniature de la cathédrale glorieuse émergeant de l'affaissement des entrailles¹⁵⁸ ». La mise en abyme et le renversement se combinent, dans un jeu de miniaturisation et de condensation¹⁵⁹ : l'architecte appelé à être enterré au cœur de la cathédrale est représenté comme ayant en lui, exactement sortant de lui, cette reproduction de la même cathédrale, comme fruit de ses entrailles. Ainsi s'opère une « superposition omphalique, un empilement de centres : celui de l'architecte, celui de la cathédrale et celui du monde¹⁶⁰ ». Cette mise en perspective est donc, comme peut l'être la peinture, une image de l'ouverture sur les mystères de l'être, indissociable d'un vertige provoqué par le dynamisme des renversements entre les différents niveaux, seuls aptes à en rendre compte dans l'écriture.

La miniaturisation des objets est, par excellence, une concentration magico-symbolique, une épuration substantielle, une réduction à l'essence, à un principe actif toujours susceptible de réveiller, de redynamiser les grands ensembles symboliques auxquels il est lié. [...] cette immersion dans la matière a pour vocation de la revitaliser, de l'incarner ou de la désincarner : le talisman est le pivot de la dialectique de l'être et du non-être, celle qui place l'être dans la tension du chaos et de l'incarnation¹⁶¹.

L'écriture se trouve par ricochet électrisée par ce mouvement qui, à l'instar de l'animation de la peinture par le regard, procède à une mise en mouvement qui figure, et éventuellement produit, une irruption de l'esprit dans la matière. Suscitant l'étourdissement

¹⁵⁷ « [...] Orwin avait insisté pour qu'au-delà du mur des glorieux, plus on remontait vers l'intimité du chevet et de la crypte, la cathédrale eût son labyrinthe de fosses et de sarcophages où pourraient les clercs et les preux. [...] - Conduis-moi jusqu'à ma tombe, ordonna Orwin. [...] La sépulture avait été creusée selon ses volontés, sous l'autel » (*LGO*, 124).

¹⁵⁸ *LGO*, 136.

¹⁵⁹ Orwin se lamente plus loin en ces termes : « J'ai peu connu le monde, [...] et le peu que j'ai connu, je l'ai toujours saisi dans le cadre de lieux condensés » (*LGO*, 147).

¹⁶⁰ Marc Nagels, *Aspects du mythe dans Livres des guerriers d'or de Philippe Le Guillou : de la matière du mythe au mythe de la matière*, Mémoire de D.E.A. de Lettres modernes de l'Université d'Angers, 1998, p. 36.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 29. La partie d'échecs de Luin Gor avec la mort, où l'échiquier représente le monde même, est une autre illustration de cette miniaturisation, détour symbolique pour un combat par ailleurs interdit, détour symbolique.

baroque du trompe-l'œil, ce dispositif a donc des implications méta-textuelles, évoquant un transfert alchimique de l'auteur dans son œuvre et de l'œuvre dans son auteur, une relation d'inclusion symbolisant les rapports entre le créateur et la créature, éventuellement dévorante, mais aussi vouée à faire signe vers la postérité, par une image qui emprunte à la vie organique pour suggérer son dépassement. La cathédrale est particulièrement fondée à signifier le renvoi vers l'intériorité de l'architecte et vers l'absolue extériorité, de par sa dimension cosmique¹⁶², condensant en elle les deux mouvements contradictoires d'expansion et de concentration qui peuvent être enclenchés par les symboles. À travers le personnage d'Orwin affleure l'idée que la plongée vers les profondeurs de l'intériorité conduit à y trouver l'altérité, et à s'éprouver comme dépassé, dessaisi de soi-même.

Enfin la conjonction des motifs du corps et du Temple évoque le passage biblique où le Christ assimile la destruction de son corps à celle du Temple. Or, ce renversement et les éléments qui se déchaînent peuvent être rapprochés du discours à propos des symboles que le personnage du Kommandeur tient à Abel Tiffauges dans *Le Roi des Aulnes* : « Rappelez-vous la Passion de Jésus. De longues heures, Jésus a porté sa croix. Puis c'est sa croix qui l'a porté. Alors le voile du temple s'est déchiré et le soleil s'est éteint. Lorsque le symbole dévore la chose symbolisée, lorsque le crucifère devient crucifié, lorsqu'une inversion maligne bouleverse la phorie, la fin des temps est proche. Parce qu'alors, le symbole n'étant plus lesté par rien devient maître du ciel¹⁶³ ». Un lien est donc tissé entre certains basculements cosmiques et le renversement entre symbole et symbolisé ; ils confèrent aux moments où se lisent de tels renversements dans la fiction une portée méta-textuelle, invitant à lire à travers ce qui se produit à l'échelle symbolique une épiphanie, ou une irruption de la transcendance. Les renversements évoqués, réalisant l'idée d'« intérioriser le dehors¹⁶⁴ », l'« emboîtement de l'ailleurs dans l'ici », et « inclusion de l'infini dans le fini¹⁶⁵ » peuvent être apparentés à l'esthétique baroque. Ils sont aussi un moyen de figurer et de réaliser l'ouverture du langage sur l'infini, l'irruption en l'être de ce qui le dépasse et éventuellement le bouleverse, rejoignant en profondeur le travail du symbolique dans l'écriture jusqu'à donner à celle-ci, éventuellement, une tonalité

¹⁶² Ainsi dans ce passage où l'architecte Orwin visite « sa » cathédrale, l'évocation des astres s'articule-t-elle à l'intériorité : « La lune, bientôt, se lèverait, éclairant les statues d'une autre lumière, comme intérieure. La lune prendrait le relais du soleil, créant ce trait d'union qui avait toujours été l'obsession de la basilique alchimique d'Orwin » (*LGO*, 123).

¹⁶³ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, [1970], réédition Folio, 1975, p. 473.

¹⁶⁴ Laurent Demanze, « Les plis du baroque », *op. cit.*, p. 193.

¹⁶⁵ Sylvie Germain, *Patience et songe de lumière*, repris in *Ateliers de lumière*, « Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Georges de La Tour », Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 47.

apocalyptique.

Ce dessaisissement est présent dans l'univers romanesque de Sylvie Germain, où il réalise des épiphanies paradoxales, inscrivant dans la chair des textes ces bouleversements qui peut laisser penser qu'un principe transcendant se saisit alors de l'écriture. Cela passe par exemple à travers le motif du rêve, qui scande *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain. Lors de la scène où Victor-Flandrin rencontre un loup, on peut lire : « Il fit un rêve ; à moins que ce ne fût le loup qui rêvât à travers lui¹⁶⁶ ». Puis, beaucoup plus tard dans le récit, tandis que le même personnage se trouve aussi dans une clairière, de sorte que les deux scènes se font écho : « Il rêva tout éveillé ; à moins que ce ne fut Margot qui rêvât à travers lui¹⁶⁷ » Enfin, alors qu'on s'approche de la fin du roman, on lit :

En fait, peut-être n'était-ce pas même lui qui veillait ainsi dans la nuit, c'était la nuit elle-même qui veillait à travers lui, en lui. Il n'était plus qu'un lieu vide, guérite d'os et de peau à l'abandon où la nuit elle-même était entrée en sentinelle pour monter la garde de sa propre immensité, de son propre silence¹⁶⁸.

Ces renversements ont donc pour effet de suggérer en creux un principe transcendant, par lequel on est rêvé, et veillé. Ce sont là des formes de dessaisissement, de ravissement au double sens du terme, dont on trouve une autre figuration à la fin de *L'Inaperçu*. Dans ce roman, le personnage de Pierre Zébreuze, après une longue rumination, a plongé vers ses origines, donné l'absoute à ses morts, transmuté ses peurs en audace, et son attitude est ainsi décrite :

Pierre se tient debout devant ce ciel en radieuse incandescence [...]. Il est dedans. Être dedans, « ce n'est pas quelque chose qu'on décide », disait Rothko. [...] Pierre est dans cette crue de lumière qui va bientôt basculer, refluer [...]. Il se dresse dans l'embrasement d'un tableau prodigieux, en expansion et variations illimitées, dans la splendeur du visible¹⁶⁹.

La phrase de l'artiste qui est citée ici apparaît plus tôt dans le roman, en effet, lorsque sont rapportés ses propos par lesquels il explique pourquoi il a réalisé des peintures monumentales :

Je peins de très grands tableaux, disait-il, précisément parce que je veux être intime et humain. Peindre un petit tableau, c'est se placer soi-même hors de sa propre expérience, c'est considérer une

¹⁶⁶ *LN*, 74.

¹⁶⁷ *LN*, 233.

¹⁶⁸ *LN*, 324.

¹⁶⁹ *I*, 293.

expérience [...] au moyen d'un verre réducteur. Quelle que soit la manière dont on peint un plus grand tableau, on est dedans. Ce n'est pas quelque chose qu'on décide¹⁷⁰.

La peinture comme matière pour l'écriture permet de nouveau de représenter en son cœur l'irruption d'une transcendance qui se dit par un dessaisissement : Pierre délivré est *dans* un tableau, après avoir été longtemps contemplatif. Le roman permet à travers l'ego expérimental de Pierre d'approfondir l'expérience recherchée par Rothko, dont le suicide donne lieu à cette hypothèse :

[E]st-il parti [...] se rejoindre pour mieux se dessaisir de lui-même, à moins que ce ne soit l'inverse, qu'il se soit abandonné pour parvenir enfin à une haute confrontation avec soi. La mort est un renversement et un encastrement du dedans et du dehors, et « ce n'est pas quelque chose qu'on décide », quand bien même on se la donne en se taillant les veines¹⁷¹.

L'esthétique romanesque, faisant une place au motif du renversement et de la circulation entre le dedans et le dehors, permet donc de montrer que des moments épiphoniques, voire extatiques, confrontent le sujet à la perte de lui-même, l'amenant à devenir objet, et à reconnaître que quelque chose dépasse toujours sa volonté et se saisit de lui. Elle fait écho à l'expérience d'écriture racontée par Henry Bauchau, évoquant le personnage de Gengis Khan et la résonance qu'il a pu prendre dans son existence : « Avant lui, je me demande comment écrire, après lui comment écrire en étant écrit¹⁷² ». C'est ce qui ressort aussi de ces vers extraits de son recueil *Géologie* : « J'entre dans le courant, je m'enfonce, je nage / Survient que ne comprenant plus, je suis compris¹⁷³ ». Par le renoncement à une emprise, celle des mots et de la pensée, l'auteur dit une expérience de dessaisissement ; passant de sujet à objet, il ne saisit plus, mais il est saisi. Une forme de lâcher-prise suscite par conséquent l'épiphanie, qui dit en creux la présence d'autre chose, ce qui écrit et ce qui comprend – quelque chose de fondamentalement autre, et de plus grand que l'auteur.

La référence à la démarche de Rothko permet encore de souligner que la création

¹⁷⁰ I, 230. Les personnages de *L'Enfant bleu*, alors qu'ils peignent leurs grandes bannières, se trouvent concrètement dans la situation évoquée par Rothko : « Certains peignent debout, d'autres à genoux sur le sol ou sur leur toile. [...] Nous sommes tous les deux bien désorientés par les dimensions de nos bannières. Jamais nous n'avons travaillé sur des surfaces aussi vastes » (*EB*, 302).

¹⁷¹ I, 231.

¹⁷² Henry Bauchau, « La Circonstance éclatante », in *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 27. Cette expérience est comparable à la sculpture pour Orion (« c'est le bois qui l'a formé », *EB*, 273) et pour Erich Sebastian Berg : « Je jette beaucoup de peinture sur la toile. Je ne sais pas où je vais. Et la peinture est fluide, ductile. C'est toujours une surprise, ou un miracle... J'ai bien sûr une vague idée de la forme, de la figure, mais je ne sais pas ce qui va arriver » (*SN*, 318).

¹⁷³ Henry Bauchau, « Géologie », in *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 19.

artistique est par excellence ce qui peut permettre la survenue de l'inattendu, forme paradoxale prise par la transcendance, suggérée indirectement, en creux. Le dessaisissement permet ainsi de poser un trait d'union entre le choix de grands sujets, évoqués en première partie, en contrepoint de l'esthétique du minuscule, et une écriture qui oscille entre un caractère spectaculaire, fascinant, et la dimension d'écoute que nous avons évoquée. Paradoxalement, c'est dans un roman dont l'écriture paraît plus épurée que l'idée d'être happé par l'œuvre d'art est évoquée explicitement, comme pour prendre le relais d'un usage du langage dont on peut considérer qu'elle réalisait par elle-même cette fascination renversante de manière manifeste. Quoi qu'il en soit, que cela passe par des bouleversements cosmiques ou par une attention nocturne au frêle bruit, l'écriture propose à travers le renversement un prolongement de la mise en mouvement pour suggérer qu'une extériorité peut sourdre en elle et en faire le lieu d'un surgissement.

Si l'écriture se fait événement dans le roman symbolique, par la mise en relief de passages où le langage poétique va de pair avec une récapitulation ou une reconfiguration du sens, au niveau de la fiction même sont captés des mouvements qui figurent une irruption, qui se produit « à fleur de mots ». Le roman est alors symbolique au sens où « pourra être dite symbolique toute formation réglée par la structure qui régit la langue¹⁷⁴ ». L'écriture manifeste ce qui advient au jour et qui sous-tend le langage, structuré comme lui et par lui, comme par exemple les relations configurées en profondeur comme un dialogue, dans laquelle l'écoute et l'échange jouent un rôle-clef. L'art et la création sont à reconsidérer dans cette perspective : nous avons souligné dans notre deuxième partie que la peinture était présentée dans les romans, sur le plan thématique, comme un moyen de représenter l'invisible et de cartographier l'intériorité. Sur le plan scripturaire, l'évocation de la peinture nous est ici apparue comme un moment privilégié par les auteurs pour manifester par l'écriture l'animation et le dessaisissement, incluant pleinement le mécanisme de la réception, ce qui accomplit dans l'écriture même le travail du symbole.

¹⁷⁴ Guy Lardreau, article « Symbolique » du *Dictionnaire des Notions philosophiques*, *op. cit.*, p. 2517.

Chapitre II - La poétique symbolique : la forme de l'inadéquation

La suggestion d'un au-delà du langage ouvre donc sur un paradoxe : à travers le dessaisissement est suggéré qu'un vide peut permettre l'affleurement, et se révéler comme la condition nécessaire pour que surgisse une autre forme de présence. Par conséquent, ce sont les modalités paradoxales d'affirmation de cette présence *autre*, reposant sur la coexistence des contradictions et le rapport que le langage peut établir avec l'absence ou le silence, dont nous allons maintenant étudier l'actualisation par la poétique des romans.

Le roman symbolique emprunte à la poésie un certain fonctionnement de son langage et le recours à l'analogie, articulant ainsi puissance de figuration et force de débordement inscrite à même le texte, dans une représentation qui donne à voir et se donne à voir parfois. Il s'appuie aussi sur les potentialités de l'oxymore, étendues à l'échelle macro-structurelle, afin de donner poétiquement une idée de son objet. Ainsi peut-on relever que Sylvie Germain « joue également de l'opposition entre les ténèbres et la lumière, le chant et le silence, le vide et la plénitude, ressentis au cœur d'une expérience sensible¹⁷⁵ » ; c'est pourquoi Milène Moris Stefkovic souligne dans son écriture « l'importance des paradoxes, des négations, des préfixes significatifs et des créations verbales pour exprimer un au-delà du langage¹⁷⁶ ». Puisque c'est aussi par la négative que s'appréhende l'absolu, le roman symbolique nous semble caractérisé par une cohabitation des contraires qui informe en profondeur son écriture.

1. L'écriture oxymore

Si l'on reprend l'image du symbole comme signe brisé, en relation avec le sens originel du mot, on peut en effet remarquer qu'une poétique symbolique entend certes construire des passerelles et faire des liens avec une altérité ainsi suggérée et actualisée. Mais il faut aussi souligner que cette autre partie vers laquelle le symbole fait signe reste fuyante, ou encore que même réunis, les deux fragments qui ont été séparés sont comme maintenus à distance, de sorte qu'une trace de la cassure subsiste. C'est pourquoi nous

¹⁷⁵ Milène Moris Stefkovic, « La langue de Sylvie Germain : un style mystique et poétique », *op. cit.*, p. 37.

¹⁷⁶ *Ibid.*

affirmons comme une caractéristique importante de la poétique symbolique la coexistence des contraires, voire l'expression de la nécessité du maintien de la contradiction, dans une tension appelée à demeurer sans être résolue. Dans l'un de ses poèmes, Henry Bauchau écrit ainsi cette forme de vœu : « Que je demeure en violence », qu'il commente dans *L'Écriture à l'écoute* en y voyant « la devise de l'énigmatique blason de ma vie¹⁷⁷ ». Ce vers rejoint ce qui est dit au narrateur de *La Déchirure* par la Sibylle, transposition romanesque de la psychanalyste Blanche Reverchon-Jouve : « Nous ne sommes pas dans la réconciliation. Nous sommes dans la déchirure. On peut vivre aussi dans la déchirure. On peut très bien¹⁷⁸ ». Une esthétique nous apparaîtra marquée par la logique du symbole quand elle vise à restituer une tension, sans volonté de réduire à l'un une dualité éprouvée ; mais cela implique qu'on adhère à l'idée selon laquelle « il y a [...] un certain intérêt à dialectiser les symboles¹⁷⁹ ». En effet, l'écriture après Freud déplace l'intérêt du symbole qui n'est pas à appréhender seulement comme le produit d'un refoulement qui, en commandant une expression détournée, s'offre à l'enquête et à la traduction. À l'opposition entre dissimulation et ostentation tend à se substituer une autre approche du signe brisé, qui porte à un degré élevé la tension magnétique entre ses deux parties à la fois rapprochées et séparées.

Ce principe se révèle actif à l'échelle des récits. C'est ainsi que l'on peut interpréter par exemple l'idée exprimée par Orion, lorsqu'il réalise plusieurs dessins inspirés par le labyrinthe, selon laquelle « Tuer le Minotaure, l'enfant bleu n'aurait jamais fait ça¹⁸⁰ ». Dans les dessins d'Orion, le meurtre du Minotaure est d'ailleurs associé à une tristesse sur le visage de Thésée. Il s'agit là d'un ressort fondamental dans le parcours d'Orion qui, à la fin du roman, racontant le scandale qui l'amène à quitter l'établissement de la Colline, confie à Véronique : « Madame... pendant que le démon me chauffagisait en attendant le docteur, il y a eu un moment... Un moment... on sentait... qu'on aurait pu arrêter tout ça... en cassant la

¹⁷⁷ Henry Bauchau, « La Chine intérieure », in *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 34.

¹⁷⁸ Épigraphie du « Premier jour » dans *La déchirure*, Paris, Gallimard, 1966, réédition Luc Pire, Bruxelles, 2009, p. 13. L'image de la déchirure évoque ce qu'écrit Claude Louis-Combet quand il oppose la « vocation à l'unité et à la vérité » pour laquelle la vie « avait été créée et que l'on ne trouve que dans les vies de saints », à son expérience : « Moi, je vivais dans la déchirure, dans la contradiction, dans le passage et la succession ». (Claude Louis-Combet, *Le Recours au mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1998, p. 294).

¹⁷⁹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, [1948], réédition dans la collection « Les Massicotés », 2010, p. 255.

¹⁸⁰ *EB*, 76.

gueule à son démon... oui, on sentait ça... mais on sentait que, l'enfant bleu, il aurait jamais fait ça... L'enfant bleu, Madame, ne veut pas tuer son démon... pas le tuer pour le faire taire¹⁸¹ ». La négativité à laquelle le personnage est confrontée, représentée par le démon ou le Minotaure, ne doit donc pas être éradiquée. C'est précisément l'expérience d'Œdipe dans *Œdipe sur la route* : il est conduit à se mesurer au Minotaure sans le tuer, ainsi que le mettent en exergue ces phrases commentant la rencontre avec Thésée à la fin du roman :

Il s'approche d'Œdipe avec respect et peut-être une certaine crainte. Ils sont tous deux, dans leur jeunesse, entrés dans le Labyrinthe. Œdipe l'a traversé de vive force, en combattant le Minotaure sans le tuer. Thésée a tué le Minotaure et est parvenu par ruse et par séduction à revenir en arrière. Il est devenu le roi et le fondateur d'une grande cité, Œdipe, un mendiant et un aède aveugle¹⁸².

Cette mise en parallèle, alors que l'apothéose d'Œdipe se profile, fait ressortir que son destin, fait de renoncement au pouvoir, de sublimation artistique et d'initiation à la clairvoyance, est marqué par un mouvement de retrait qui fait sa grandeur singulière et paradoxale, et qui est rapproché du fait de s'être empêché de tuer le Minotaure, suggérant un lien logique entre ces deux éléments : là où l'exploit meurtrier conduit au pouvoir, l'homme qui s'empêche est marqué par le dénuement, la privation d'une aptitude physique, et le chant, suscitant ce mélange de respect et de crainte qui entoure le personnage sacré. Ainsi souterrainement la naissance du chant de l'aède peut être liée au fait d'avoir préservé l'animalité dans un combat sans vainqueur, ce qui donne une force autre, ouverte par exemple sur la création. Le Minotaure, on l'a vu, est lui-même présenté comme « la grande statue vivante de l'homme dans l'animal et de l'animal dans l'homme. Un témoignage indéchiffrable, face à nos présomptueuses pensées¹⁸³ ». Sa nature aussi est fondamentalement double, et vouée par conséquent à être préservée. Elle appelle une attitude autre que celle qui consisterait à faire taire ou même à décrypter : on retrouve ainsi l'appel à renoncer à la compréhension, pour laisser vivre la dualité.

Une telle dualité conduit donc au terme de lutte. Or, ce motif imprègne l'écriture romanesque et peut se retrouver au cœur même de son travail de configuration. Il se fait structurant quand il s'agit de la lutte de Jacob avec l'Ange, importante dans l'imaginaire de Sylvie Germain comme dans celui d'Henry Bauchau, dont nous avons signalé qu'il avait aimé l'écriture du diptyque formé par *Le Livre des nuits* et *Nuit-d'Ambre*. Dans ce roman, en effet, la lutte paraît d'abord interminable : « La lutte dura toute la nuit. [...] Ils

¹⁸¹ *EB*, 405.

¹⁸² *OSR*, 377.

¹⁸³ *EB*, 59.

tombaient, roulaient enlacés contre le sol, se relevaient pareillement enlacés. À bout de souffle, le cœur battant, ils reprenaient inlassablement leur lutte. La force de l'inconnu semblait inépuisable¹⁸⁴ ». Ce combat n'aboutit pas à une résolution, conforme en cela à son modèle biblique. Il se prolonge même au-delà de la nuit selon certaines interprétations dans le judaïsme où le fait que Jacob boite après la nuit du combat est perçu comme symbolisant l'intériorisation de la dualité entre l'homme et l'ange dans la personne de Jacob. Dans le roman, c'est une autre infirmité qui frappe Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, à savoir la perte de la perception des couleurs. Mais elle aussi ouvre la lutte sur un prolongement indéfini :

Celui avec lequel il avait lutté toute une nuit l'avait vaincu, avait terrassé en lui toute fureur et toute haine. Celui contre lequel il avait lutté toute sa vie l'avait soumis. Mais cette soumission n' était pas engourdissement, indifférence et passivité, elle était encore tension, attente et étonnement.

Il s'étonnait de tout, tant sa nouvelle perception appauvrie du sens des couleurs rendait toute chose infiniment étrange. Cette monochromie transformait le monde et les êtres autour de lui, il lui semblait les découvrir. Découvrir en eux, précisément, la part du vide, la densité des zones d'ombre, qu'il n'avait su voir autrefois.

[...] Pareillement tout lui semblait inachevé, – paysages et visages étaient semblables à des lavis et des esquisses. Ils se montraient à lui dans un inachèvement qui les rendait tout à la fois plus fragiles et infiniment plus étonnants, car alors les lignes qui dessinaient leurs formes, les traits qui structuraient les faces, se révélaient lignes de fuite filant sans fin, traits s'étirant, en perpétuelle mouvance et métamorphose. Et c'était cet étonnement constant qu'il éprouvait face à tout et à tous depuis la transformation de son regard, qui ouvrait en lui tant de tension et de force d'attente. Il n'aurait pu dire ce qu'il attendait, mais il aurait pu encore bien moins faire décliner cette démesure d'attente tendue en lui¹⁸⁵.

La lutte, en tant que confrontation, débouche sur une tension maintenue qui prend la forme d'une attente sans objet, et une perception du monde qui rejoint en partie les motifs du renversement et de la métamorphose analysés précédemment. Ceux-ci sont prolongés indéfiniment, comme l'indique l'image des « lignes de fuite filant sans fin », creusant en Nuit-d'Ambre une capacité d'étonnement se présentant comme une faille qui n'est pas vouée à être comblée. La lutte sans vainqueur, intériorisée, amène éveil et sentiment de découverte face à la nouveauté qui fait du présent un recommencement perpétuel et révèle une béance plutôt qu'une plénitude. Par conséquent cette image, d'autant plus qu'elle est la clef de voûte de l'écriture du diptyque, imprime sa béance à la construction romanesque qu'elle aiguillonne ; c'est ainsi que l'on peut réinterpréter les images finales du livre qui se défait, que nous avons citées. En profondeur, la lutte, par son inachèvement même, irrigue l'ensemble du livre. Comme le fait de laisser vivre le démon

¹⁸⁴ *NA*, 402. Esthétiquement la lutte est un motif qui inspire le peintre Erich Sebastian Berg (*SN*, 123, 260-261, 269).

¹⁸⁵ *NA*, 404-405.

ou le Minotaure, cette incomplétude appelle une interprétation. La confrontation à l'altérité ou à la sauvagerie prend avec ce traitement singulier du motif de la lutte une autre résonance : « Dans les mythes grecs, c'est la bête qu'il faut terrasser pour accéder à l'humanité, dans la Bible, c'est l'ange qu'il faut accueillir pour renouer avec Dieu après la faute originelle¹⁸⁶ ». En lien avec l'appel à se mettre à l'écoute dont nous avons déjà signalé la présence, il s'agit donc avec la lutte d'accueillir et de chercher la co-existence. L'articulation d'idées à première vue antagonistes doit être acceptée aussi sur un plan philosophique, comme une condition même de l'existence ; c'est ce que suggère, sous forme de question, cette réflexion de la narratrice de *L'Enfant bleu* : « L'absurde ne fait-il pas partie de la vie ? N'est-il pas la face obscure, peut-être nécessaire, de la liberté ?¹⁸⁷ » Un devoir d'acceptation s'impose, car comme une médaille, la vie comporte deux faces et l'on ne saurait détruire l'une sans porter atteinte à l'autre. La conciliation des contraires est ainsi un motif poétique qui s'accorde en profondeur, chez Henry Bauchau, à des convictions que l'on peut rapprocher de son rapport à la pensée chinoise, et singulièrement à la figure de Mao, ainsi que l'indique Catherine Mayaux : « C'est aussi une des leçons qu'il retient de l'itinéraire intellectuel de Mao et de son essai *De la contradiction*, opposant au dogmatisme immuable de l'ancien confucianisme une pensée de la mobilité et des contradictions dominées à laquelle la dialectique léniniste n'est pas étrangère¹⁸⁸ ».

En demeurant dans la dualité, l'homme est pleinement immergé dans son humanité ; il accepte sa part d'animalité sans s'y soumettre, et ne se dissout pas non plus dans son rapport éventuel avec la divinité ou la créature angélique : la lutte, en cela, manifeste un refus de la fusion¹⁸⁹. Elle correspond à la capacité liante du symbole qui, loin de la plénitude de l'allégorie quand on parvient à faire se rejoindre ses deux termes, combine à la tension vers l'autre chose le maintien d'une distance, son rapport avec la chose symbolisée ne s'établissant pas sous le mode de l'identité.

¹⁸⁶ Joëlle Caullier, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'Ange », *op. cit.*, p. 34. « Ainsi n'est-ce pas tant le monstre qui restait à vaincre que l'indulgence envers soi-même qu'il fallait découvrir » (*ibid.*)

¹⁸⁷ *EB*, 292.

¹⁸⁸ Catherine Mayaux, « Habiter la Chine en poète selon Henry Bauchau », in *Henry Bauchau – écrire pour habiter le monde*, sous la direction de Catherine Mayaux et Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*, p. 267.

¹⁸⁹ On retrouve ici une image du rapport à la transcendance qui établit un lien tout en maintenant un écart, ainsi présenté par Emmanuel Lévinas dans *Totalité et Infini* : « La transcendance est une relation avec une réalité infiniment distincte de la mienne, sans que cette distance détruise pour autant cette relation et sans que cette relation détruise cette distance ». (Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, « Essai sur l'extériorité », [1961], Paris, réédition Le Livre de poche, collection Biblio essais, 1980, p. 31.)

La danse que nous avons étudiée dans son rôle de mise en relation avec le cosmos peut aussi être relue dans cette perspective : elle apparaît quant à elle comme une version adoucie de la lutte, à la fois accord et distance maintenue, surtout quand elle est inachevée parce que le récit se conclut sur un mouvement de danse en cours, comme à la fin de *Tobie des marais*.

Un autre récit se révèle profondément structuré par l'impératif d'articuler sans résorber la dualité, qui se présente comme une diffraction de la lutte bien au-delà de la place qu'occupe la confrontation entre deux antagonistes dans la narration. Dans *Le Boulevard périphérique*, l'antagonisme entre Shadow et Stéphane apparaît comme une matrice essentielle de l'écriture romanesque, intériorisée et déployée par le travail herméneutique du narrateur, la reconstruction de sa mémoire, la superposition des plans temporels et les résonances qui s'établissent entre eux.

Nous avons vu que Shadow, dans une onomastique transparente, représentait une part d'ombre en l'homme, qui a partie liée avec l'idée de mal. Mais le roman ne se construit pas autour de ce personnage négatif et de son évolution comme s'il en était le seul centre : sa confrontation avec Stéphane en revanche paraît en être le ressort. Celle-ci étant reconstituée par le narrateur des dizaines d'années plus tard, nous pouvons donc souligner que cette confrontation est moins un ressort narratif que le produit du langage et de sa *mise en œuvre* dans la mémoire du narrateur. Jamais celui-ci, en effet, n'a pu rencontrer Shadow et Stéphane ensemble, leur confrontation est donc le fruit d'un travail rétrospectif qui s'opère au cœur du monologue intérieur du narrateur, qui constitue le fil du roman. Élaborée par l'écriture, l'opposition entre les deux personnages structure en retour l'univers de la fiction. Pour le narrateur, la fréquentation de Stéphane et Shadow est d'abord présentée comme une expérience, celle de deux regards. La rencontre du colonel nazi est en effet une confrontation à un regard pénétrant jusqu'à l'insoutenable : « Il me regarde et j'ai l'impression d'être vu comme je suis, il me perce à jour, me dénude, sait des choses innombrables sur moi, les classe, les emmagasine. Cela va loin, très loin. Je suis blessé, vidé par cette façon qu'il a de pénétrer en moi¹⁹⁰ ». Le personnage est donc lié à l'idée d'une révélation par la négative dont lui-même raconte avoir fait l'expérience dans sa jeunesse mais son influence s'articule pour le narrateur avec cette expérience d'un autre regard, celui de son ami Stéphane. Alors que tous deux s'adonnent ensemble à l'escalade,

¹⁹⁰ *BP*, 94. Au contact de Shadow on peut ainsi faire l'expérience du « poids de tous ces secrets » qu'il a « eus à connaître d'une épouvantable connaissance » (*BP*, 97).

pendant la Seconde Guerre mondiale, Stéphane ouvre une voie puis entraîne le narrateur à sa suite précisément à la force de ce regard :

Cela me semble irréalisable pour moi, je vais lâcher, glisser [...]. Je pense : Je vais dévisser. À ce moment je vois son regard, tourné vers moi, pendant qu'il tend un peu la corde pour m'assurer mieux, et j'entends sa voix très calme [...]. Je sens que ce moment est décisif, j'oserai ou n'oserai pas être un grimpeur et de toutes mes forces je veux le devenir. Je passe, je le rejoins¹⁹¹.

Tandis que Shadow ouvre sur les profondeurs de l'intériorité dans un sens descendant, Stéphane aide le narrateur à devenir un grimpeur et, par le truchement d'une ascension réelle, en montagne, mais aussi symbolique, le conduit à s'élever au-delà de ce dont il se sentait capable. Ainsi le regard de Stéphane permet-il de transcender la peur et le vertige et invite à l'action, quand celui de Shadow évide et méduse. Quand l'un éblouit, l'autre montre. À l'ascendant de Shadow, dont l'autorité ressemble à celle d'un pouvoir totalitaire, répond donc celui de Stéphane comme passeur, « maître qui se plaît à initier ses disciples dans une relation qui privilégie le partage¹⁹² ». Or, il apparaît justement que c'est face à Shadow que l'assurance de Stéphane se révèle pleinement. C'est ce que le narrateur éprouve quand il le rencontre pour la première fois : « Le visage de Shadow est un visage dans lequel on pourrait tomber. Dans ce vertige Stéphane est présent avec son demi-sourire [...]. Oui, Stéphane est présent et m'assure contre ce vertige avec sa corde, avec ses yeux ou, plus rarement, sa voix qui me désigne des prises [...]»¹⁹³. Le visage de l'un suscite le souvenir de du regard et de la voix de l'autre, et associe donc ces deux personnages de sorte que le côté aérien de Stéphane paraît donner sa pleine mesure dans le vertige, quand existe la possibilité de tomber, comme lors d'une autre de leurs ascensions partagées où le narrateur a eu l'impression que Stéphane allait se mettre à voler précisément « au moment où avant de s'élever pour ce franchissement impossible il a risqué sa chute et la

¹⁹¹ *BP*, 11.

¹⁹² Isabelle Vanquaethem, « Roman et mémoire – à propos du *Boulevard périphérique* », in Sofiane Laghouati, Isabelle Vanquaethem et Myriam Watthée-Delmotte, *Henry Bauchau – la parole précaire*, Bruxelles, éditions La maison d'à côté, 2009, p. 145.

¹⁹³ *BP*, 88. Le vertige devant le visage de Shadow évoque ce que son père, violent avec l'enfant qu'il était, a éprouvé lors d'un affrontement avec son fils qui est ainsi raconté : « Il [le père] appelle au secours la colère. Mais chez son fils il n'y a pas de colère, rien que l'espace en creux, en vide, en désespérante profondeur de ce qu'on nommait autrefois l'espoir » (*BP*, 130). De même Stéphane « sent bien que Shadow est le contraire de l'espérance » (*BP*, 148). Comme l'indique l'onomastique, Shadow semble l'ombre portée d'un espoir qui a laissé, comme son père après leur combat, une place vide. Ainsi incarne-t-il par extension à la fois l'idéologie meurtrière nazie, mais aussi un cynisme lucide et nihiliste, l'absence d'idéal, la mort de toute idéologie, l'abandon de toute téléologie, ne pouvant que marquer en creux leur absence et le souvenir de leur passage.

mienne¹⁹⁴ ». L'élévation n'est donc en aucun cas un affranchissement de la pesanteur ou de la peur de tomber, mais elle se fait malgré elles, et même avec elles. C'est donc ainsi que les figures de Shadow et Stéphane s'opposent et s'articulent auprès du narrateur ; leur antagonisme recoupe celui de la pesanteur et la grâce, et par conséquent leur conjonction permet d'expérimenter un émerveillement singulier, celui du vertige surmonté, de l'angoisse à laquelle on fait face, non effacée ni escamotée, mais transcendée. Or, on retrouve là un motif essentiel de la structure du roman et de son sens, puisque tous deux, qui sont déjà indissociables dans le parcours du narrateur en lequel plusieurs temporalités cohabitent, apparaissent encore étroitement liés dans les toutes dernières phrases du roman, encore une fois non pas malgré leur antagonisme mais grâce à lui. Ils se font face en effet symboliquement, présents auprès de Paule au moment de sa mort, dans une dernière image d'elle qui se compose dans l'esprit du narrateur au cours de ses obsèques :

Je revois Paule mourante, à sa droite la mère pleure, à sa gauche Mykha agenouillé la tient dans ses bras. Au pied du lit, la présence de Stéphane, à la tête l'ombre immense de Shadow. Ils se font face, les yeux clos comme les grands gisants des abbayes d'autrefois. Ils protègent Paule de leurs yeux fermés, ayant vu ce que je n'ai pas su voir, ils me forcent à comprendre qu'elle était, qu'elle est un être mystérieusement éveillé à sa condition mortelle¹⁹⁵.

Il y a dans cette avancée de Paule vers la mort une dimension d'éveil qui « déclenche [...] le mouvement vers la connaissance¹⁹⁶ », et permet l'initiation à un secret, en lequel s'articulent un savoir et la persistance d'un mystère. La fin du roman nous dit ainsi que cet éveil mystérieux à la condition mortelle de l'être se fait au croisement des contraires, dans une conjonction que dit l'image qui se met en place dans l'esprit du narrateur, rejoignant une situation qui est en soi oxymorique, et non pas dans une illusoire unité.

Ainsi, l'antagonisme et l'articulation des contraires structurent l'ensemble du roman, scandé par une exploration des conséquences de la confrontation de Shadow et Stéphane. Procédant du « même mouvement vers la concentration », ils suivent bien deux voies divergentes d'exploration du réel¹⁹⁷. Tandis que « l'un déborde, se vide, devient de l'air, de la lumière, atteint peut-être le vide nécessaire au dieu¹⁹⁸ », l'autre représente « une

¹⁹⁴ *BP*, 89.

¹⁹⁵ *BP*, 257.

¹⁹⁶ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, « Émerveillement et récit au XX^e siècle - Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain », Paris, Librairie José Corti, 2011, p. 30.

¹⁹⁷ « Tous deux sont allés bien plus loin que moi dans la réalité, Shadow dans la pesanteur, dans la dure complexité du monde, Stéphane dans l'allègement, dans une allégresse blessée par la vie, dans un soulèvement de plante qui sort de la terre sans savoir encore s'il y a un soleil » (*BP*, 91).

¹⁹⁸ *BP*, 97.

pesanteur satanique où tout est puissance, métaux, lourdes matières de l'esprit¹⁹⁹ ». D'autres oppositions s'agrègent à la première : entre « la connaissance de tous et de tout au fond du métal ou de la pierre » et la « merveilleuse ignorance²⁰⁰ », entre la volonté de « faire face », « par la vertu d'espérance », et le fait d'être « le contraire de l'espérance²⁰¹ », ou encore entre l'esprit d'enfance et l'âge adulte. Cet affrontement symbolique passe aussi par un moment de combat dans sa dimension physique. Stéphane est emprisonné parce qu'il avait la mission, en tant que résistant, de tuer Shadow : il s'agit donc bien entre eux, dès leur rencontre, d'une lutte à mort, qui culmine lorsque Stéphane tente de s'évader et parvient, au prix d'un véritable exploit physique accompli grâce à une ascèse mentale et spirituelle, à s'élever sans prise jusqu'à sortir par le soupirail de la pièce où il est enfermé. Shadow, qui avait « senti l'imminence d'un événement », est là pour cueillir Stéphane juste après cet exploit.

Je me tiens immobile près de l'homme de garde, je sens que je pèse, que je durcis et deviens de plus en plus dense [...]. Je suis lourd, insupportablement lourd. Je vois Stéphane dans les miroirs qui s'anime, se lève, s'étire, chasse de lui toutes les contractions de la vie pour n'être plus que détente.

Il se recueille, il fait un geste, il fonce sur ma pesanteur pour l'anéantir. Il s'en sert, il prend appui sur mes deux murs, sur mon angle droit, sur mon abrupt. Il s'élançait et passe superbement, follement comme un coup de lance, comme une flèche non pas en ligne droite mais par une impossible oblique à travers le soupirail. Il a trouvé, il a osé s'élancer vers ma lumière noire [...] il s'écroule à mes pieds [...]. Il me regarde, moi qui suis en train de redevenir chair vivante, humaine et il rit de notre action commune. Victoire ou défaite ? En tout cas, commune est juste²⁰².

La logique de lutte à mort et d'opposition entre l'extrême lourdeur et l'extrême légèreté est bien présente, mais conduit à l'idée d'une œuvre « commune », accompagnée de l'affleurement d'un rire ; elle passe aussi par un jeu de regard où se reflète une admiration réciproque²⁰³, qui aboutit à une sorte de révélation mutuelle :

Alors moi, Shadow, celui qui ne veut aucune amitié, aucun amour avec personne, je pousse un cri de douleur. Je bondis à mon tour, pas bien haut mais cela suffit et de toute ma pesanteur je retombe sur le bras droit de Stéphane qui se brise. Stéphane hurle [...]. Je me dis que ma rupture intérieure est devenue insurmontable. Je préfère ne pas regarder, ne pas voir la formidable lézarde, qui vient de s'ouvrir au sein de ce que je croyais savoir de moi²⁰⁴.

¹⁹⁹ *BP*, 90.

²⁰⁰ *BP*, 97 : « Comment celui qui concentre la matière, celui qui poursuit la connaissance de tous et de tout au fond du métal ou de la pierre, ne haïrait-il pas celui qui parvient au même résultat en escaladant gracieusement rochers et glaciers, en dilatant sa merveilleuse ignorance jusqu'à la rendre aussi transparente que la lumière ».

²⁰¹ *BP*, 148.

²⁰² *BP*, 150-151.

²⁰³ Les gardes « surveillent avec admiration » Stéphane, mais lui aussi, tombant aux pieds de Shadow, se demande comment il est parvenu à être là au moment décisif. « Shadow est vraiment très fort. Stéphane le regarde en souriant et dit avec une sorte d'admiration : "Encore vous !" » (*BP*, 149).

²⁰⁴ *BP*, 151.

Ce passage laisse donc les deux personnages blessés, de deux façons différentes, entre la fracture physique du bras de Stéphane et la lézarde intérieure de Shadow. Or, il apparaît que cette complémentarité déchirante a une valeur d'enseignement existentiel mutuel pour chacun des deux hommes. Shadow analyse ainsi ce qu'il a fait vivre à Stéphane : « ce que j'ai fait, ce que j'ai fait vivre à Stéphane c'est que la vie, même si on a tout perdu, reste ce qui importe le plus. C'est moi son assassin qui l'ai contraint à cela. [...] ce qui compte, c'est que par des moyens horribles j'ai forcé Stéphane à reconnaître jusqu'au bout [...] le caractère sacré de la vie²⁰⁵ ». Et Shadow en tire des conséquences pour lui-même, au moment de l'approche de sa propre mort : « Si la vie est si importante, je dois comme Stéphane le reconnaître, je lui dois de le reconnaître jusqu'au bout, jusqu'à la dernière minute de vie. [...] je ne peux pas faiblir, je dois vivre mon inachèvement, mon incomplétude jusqu'au bout et saluer la vie au plus profond de ma misère²⁰⁶ ». On trouve donc derrière ce face-à-face d'autres modalités de l'éveil à la condition mortelle de l'homme, qui se fait rappel ou découverte, par des voies douloureuses et paradoxales, de ce qu'est la vie dans son essence, et surtout de l'incomplétude fondamentale de l'être, une faille qui blesse sans pouvoir être refermée, mais qui conduit aussi à célébrer la vie ou du moins à lui faire honneur, comme si c'était par cet espace non comblé que pouvait passer cette modalité de reconnaissance de la vie. L'antagonisme irréconciliable des deux hommes est ainsi intériorisé dans la reconnaissance d'une brisure qui se loge au plus intime de l'être et ne peut être réparée, ayant à voir avec ce qu'est la vie elle-même, ce qui en marque le caractère sacré.

Il est difficile de trouver à cet affrontement devenu œuvre commune et révélation réciproque, un véritable vainqueur. Stéphane, jugé puis condamné à mort, doit être exécuté de manière singulière, au bord d'un étang, alors même que la peur de l'eau qui le tétanise est sa grande limite physique. Or, il se jette justement de lui-même dans l'eau, contre toute attente, « d'un mouvement superbe²⁰⁷ », ce qui est un moyen d'échapper finalement à Shadow. Celui-ci est donc présenté dans l'ensemble du roman comme l'assassin de Stéphane mais, de fait, ne l'a pas tué, puisque Stéphane s'est symboliquement soustrait, par un autre de ses bonds, et de manière définitive, à l'empire de sa pesanteur. Dans le cadre très contraint de la condition mortelle de l'homme, il a donc fait du moment de la mort un

²⁰⁵ *BP*, 125.

²⁰⁶ *BP*, 125.

²⁰⁷ *BP*, 248. Notons que ces mots sont retrouvés par le narrateur au terme d'un complexe processus de reconstruction par la mémoire (*BP*, 246-248).

instant de liberté, qui rejoint en cela la mort de Paule telle que le narrateur l'interprète. Mais il faut souligner que c'est dans l'esprit et les mots du narrateur, trente-cinq ans environ après ces deux décès, que Stéphane remporte finalement une victoire symbolique :

Finally l'amour est une lumière, une chaleur, c'est aussi un nœud, un nœud coulant : ne va pas trop vite, ne va pas trop loin, sinon ça va serrer. On apprend cela tout enfant, on cherche à ne pas le savoir, on le sait pourtant. L'amour tient une laisse invisible. Shadow, lui, n'était pas en laisse, c'est pour cela qu'il faisait peur. [...] Oui tout cela a été vrai jusqu'à ce que... Jusqu'à ce qu'il rencontre Stéphane. Je ressens une sorte de joie effrayée à l'idée que Shadow, lui aussi, a été pris dans la grande laisse de la vie. Stéphane a été le plus fort, c'est lui qui a pris Shadow en laisse : c'est ce que je découvre soudain. Pourtant Shadow l'a tué de la manière la plus cruelle, les faits vont dans l'autre sens²⁰⁸.

Sur le plan narratif, la construction complexe du roman et de ses différents plans conduit à montrer que le passé n'est pas une partie du temps qui serait figée pour l'éternité, mais se présente au contraire comme mouvant, dynamique. Cette animation des images du passé est ainsi le produit du symbolique, c'est-à-dire de la mise en mots, dans la mémoire du narrateur à un premier niveau, puis dans l'écriture naturellement à un second niveau, d'une zone dont le rattachement au passé et le caractère mystérieux demande à être ainsi revisitée et mise en mouvement. Une telle prise de conscience diffuse ainsi, dans l'intériorité du narrateur où elle prend forme, le caractère contradictoire de la relation entre Shadow et Stéphane, qui se trouve transposée sur le plan du sentiment par cette « joie effrayée » elle-même oxymorique, qui définit une sorte d'émerveillement singulier. Le cadre, dans lequel le narrateur se trouve au moment où ces réflexions s'enchaînent, s'harmonise significativement avec le contenu de ces pensées : « Je vois entre les arbres l'eau noire du fleuve. La Seine [...] suit irrésistiblement son cours. Comme je fais aussi mais en allant constamment à contre-courant²⁰⁹ ». On retrouve cette image du courant et de la contradiction plus loin, juste après la mort de Paule :

Mon Antigone intérieure me prend par la main, je la suis jusqu'à la terrasse et là je regarde le jardin trempé par la pluie, la nuit mouvante où parfois la fuite des nuages laisse voir une étoile. Plus loin il y a cette masse sombre, la Seine, qui coule à contre-courant des nuages. Je regarde ces deux mouvements qui vont chacun dans leur sens sans se heurter. *Ni l'un ni l'autre ne contient toute la vérité*²¹⁰.

²⁰⁸ *BP*, 209. Juste avant, on lit : « L'amour de Dieu a éclairé ma vie par signes vifs et intermittents. Les intermittences de Dieu, c'est la réalité que j'ai vécue. Cela m'a éclairé, parfois illuminé mais c'est l'amour humain qui m'a réchauffé. »

²⁰⁹ *BP*, 210.

²¹⁰ *BP*, 231. Nous soulignons. On peut voir là un écho des parallèles que seraient Stéphane et Shadow : « Shadow a dû se coucher sur la paille dans une position parallèle à celle de Stéphane. On a appris que deux parallèles ne se rencontrent jamais » (*BP*, 154). La formule « on a appris... » indique une prise de recul du narrateur qui, en laissant se déployer dans l'intériorité de sa mémoire, par son travail d'interprétation du passé, les conséquences de ce qu'a vécu Stéphane dans ses derniers jours, semble avoir

Si une vérité existe, elle réside donc dans la coexistence de ce qu'une logique plus étroite pourrait chercher à simplifier. De même que l'angoisse du vertige peut être surmontée et non annulée, on observe ainsi que le travail de recomposition symbolique et poétique auquel le roman donne forme prend bien entendu véritablement en compte les faits, longuement médités et non niés, tout en s'inscrivant malgré tout, à leur égard, dans un mouvement de contre-courant. À travers les figures de Stéphane et Shadow, il apparaît donc que l'éveil à la condition mortelle de l'homme, ainsi qu'un mélange de joie et d'effroi, s'expérimentent quand on consent à laisser vivre la contradiction, à laisser affleurer ses enseignements se déployant dans le temps, au fil d'un travail herméneutique qui s'opère dans les profondeurs. C'est ainsi que Bauchau montre comment la construction romanesque peut prendre en charge à sa manière tout à fait singulière, à un haut niveau de tension, une puissance de contradiction alliée à l'entrelacement des plans, qui confère au récit son épaisseur temporelle, afin de forer la mémoire ; c'est aussi la cohabitation des contraires, si on la laisse déployer ses effets, qui peut animer le passé, lui donner des résonances dans le présent afin de délivrer éveil et révélation. La narration peut dire dès lors une expérience d'émerveillement fondamentalement contradictoire qui apparaît comme le développement d'un trope associé souvent au langage poétique. Ici le récit n'est pas seulement suspension du temps, ni recherche du temps perdu et finalement retrouvé, mais il permet que se développent, sans refoulement ni réduction, à travers le mouvement des souvenirs qui suivent leur pente, les conflits entre les personnages et leurs implications. Shadow et Stéphane donnent forme à l'appréhension par Paule de la mort et conduisent le narrateur vers l'expérience épiphanique de la joie effrayée parce que leur dualité, qui s'est manifestée au cours de leur existence à un moment donné, est devenue un objet symbolique au sens poétique du terme : elle est un fait vivant au croisement du langage et de la mémoire, et s'est ainsi infusée dans les profondeurs de l'être telle que la voix narrative les fait entendre. Dans la mise en mots des souvenirs et de leurs prolongements, configurés par une narration qui développe les virtualités poétiques de l'oxymore et du maintien d'une tension non résolue, se construit ainsi une œuvre où la mise en ordre le dispute à la béance de l'œuvre ouverte, ce qui est rien moins que la forme prise par la condition humaine et ses contradictions quand on accède à sa connaissance par l'écriture.

fait un autre apprentissage : dans la géométrie non euclidienne qui trace le plan de l'intériorité humaine, les parallèles se sont en effet rencontrés.

Comme l'indique la mention que nous avons relevée du Tao, qui est contradiction mais aussi chemin, la dualité persistante, par son absence de résolution, s'ouvre aussi sur une poétique de l'inachèvement, conduisant à porter une attention au fait que les constructions romanesques ne soient pas toujours pleines ou clôturées.

Nous avons déjà souligné que la danse dans *Tobie des marais* permet de transformer le point final en point de fuite. Il apparaît de surcroît que l'ensemble des romans, mais plus particulièrement ceux dont nous avons vu qu'ils empruntaient au schéma du roman initiatique, semblent suggérer une ouverture qui déjoue le désir d'un roman « plein », y compris même par la pratique de la réécriture. Certains effets de specularité qui ont été commentés, comme la mention du livre qui se défait à la fin de *Nuit-d'Ambre*, vont aussi dans ce sens. C'est ce que nous pouvons souligner en considérant la démarche singulière de Philippe Le Guillou dans *Livres des guerriers d'or* : la matière mythologique arthurienne est dans cet ouvrage revivifiée en se cristallisant sur le personnage de Luin Gor qui fait que cette entreprise dépasse la seule réécriture. Il s'agit d'une synthèse à la fois totalisante et électrisée par ce personnage entièrement neuf qui souligne, sur le mode majeur, que l'hypotexte est mobilisé en vertu de son caractère vivant, qui redonne vie à un autre récit, et qui ne se présente pas comme un patrimoine figé. Le roman semble ainsi illustrer l'affirmation de Julien Gracq dans l'avant-propos du *Roi pêcheur*, selon laquelle les « mythes du Moyen Âge ne sont pas des mythes tragiques, mais des histoires "ouvertes"²¹¹», par opposition aux « mythes *fermés*, ces procès-verbaux implacables d'échec²¹²» que seraient les mythes grecs. Un mythe ainsi ouvert peut être complété, et accueillir variations et continuations. Or, il semble que cela se traduise dans l'économie romanesque par la sanctuarisation de l'errance dans *Livres des guerriers d'or* : le triple interdit qui pèse sur Luin Gor, (sur le nom, les armes et les femmes) le prive en effet de toute perspective de sédentarité, d'identité qui puisse être réalisée dans sa dimension de reconnaissance par autrui, voire de postérité dans la fondation d'une lignée. Le cheminement qui structure le roman se fait l'image de la modification, en profondeur, de l'identité du personnage. Par conséquent, la pérennisation de l'errance tend à suggérer que l'incomplétude de l'être fait partie de son fondement même, et sera vouée à demeurer telle.

²¹¹ Julien Gracq, « Avant-propos » de la pièce *Le Roi pêcheur*, [José Corti, 1948], in *Œuvres Complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 329.

²¹² *Ibid.*, p. 328.

Plus que les nuits, plus que les jours, ce qui le séparait de l'adolescent qu'il avait été, c'étaient les banquises, les mers, les lacets des routes, les vues plongeantes sur l'incurvation des tourbières, les rencontres. Le Luin Gor qui s'était dissocié de Fern dans un fracas de pierrailles foudroyées était comme un projectile, un arpenteur sacré lancé à travers l'espace. Un arpenteur sans lieu, un projectile sans demeure²¹³.

Le parcours qui informe le roman est donc la conséquence d'un arrachement premier, fondateur, une brisure dans un couple gémellaire qui apparaît comme l'élément déclencheur de la marche, présentée comme un pur élan où il ne s'agit pas de demeurer, un mouvement qui ne tend pas vers d'autre but que lui-même et qui aurait par conséquent vocation à se prolonger indéfiniment. Or, le livre sanctuarise l'errance jusque dans sa forme, puisque la composition en plusieurs « livres », sans suture explicite qui permettrait de lier les uns aux autres, travaille de l'intérieur l'idée même de cycle, contre la clôture du livre au singulier, qui ne peut aboutir à un véritable achèvement. La réécriture elle-même, toujours recommencée, pourrait être le signe sur le plan du récit d'une brisure vouée à demeurer ouverte. C'est là une interprétation possible du motif du rouleau dont nous avons souligné la présence dans notre première partie à la fin de ce roman. De même, la conclusion de *Nuit-d'Ambre* montre que l'accomplissement du personnage passe par le fait de devenir une figure de l'errance : « Il n'était plus un extradé, pas même un exilé. Il était simplement un errant. Un errant sur sa propre terre. Un vagabond qui portait Dieu sur ses épaules²¹⁴ ». La nuance entre l'exil et l'errance permet de voir que cette dernière n'est pas appréhendée comme un arrachement. Elle est un état d'esprit que *Nuit-d'Ambre* peut vivre même sur sa terre. Portant Dieu sur ses épaules, il coïncide avec l'imagerie de saint Christophe, le voyageur par excellence. Notons encore qu'Erich Sebastian Berg est aussi fondamentalement un errant²¹⁵.

Le chemin et l'errance renvoient ainsi à l'image de la voie dans la tradition mystique : « Est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est *pas ça*, qu'on ne peut résider *ici* ni se contenter de *cela*²¹⁶ ». Ici l'inadéquation peut rejoindre souterrainement le dépassement en articulant le manque du désir à l'excès : « Le désir crée un excès. Il excède, passe et perd les lieux. Il fait aller plus loin, ailleurs. Il n'habite nulle

²¹³ *LGO*, 111.

²¹⁴ *NA*, 431.

²¹⁵ *SN*, 179, 272, 367-368.

²¹⁶ Michel de Certeau, *La Fable mystique*, I, « XVIe-XVIIe siècle », Paris, Gallimard, [1982], réédition dans la collection « Tel », 1987, p. 411.

part²¹⁷ ». Notons que le rapprochement entre ces personnages portés par un mouvement de départ et la mystique convient particulièrement à l'expression d'une spiritualité détachée de l'institution : « *Devient "mystique" ce qui se détache de l'institution* » ; « *Devient "mystique" ce qui cesse d'avoir la "transparence" du signe (communautaire)*²¹⁸ ». L'errance accompagne et accomplit leur solitude. Dans le cas d'Œdipe, elle a des résonances sur l'idée même d'identité.

Le cheminement perpétuel comme représentation d'une incomplétude travaille en profondeur, en effet, la structure du roman *Œdipe sur la route* jusqu'à en faire une « œuvre ouverte ». Le parcours d'Œdipe qui à la fin du roman de Bauchau est « toujours sur la route » est un itinéraire labyrinthique, à la fois aimanté vers une apothéose et percé par cette ouverture finale sur une route à poursuivre indéfiniment, significative elle aussi sur le plan méta-textuel puisque se dit ainsi la vocation du personnage à continuer sa marche vers chacun, *via* Sophocle et Freud. C'est par l'ouverture du texte que semble pouvoir s'engouffrer sa reprise sur le mode de la réécriture. Mais cette fin du roman qui ne coïncide pas avec la fin de la route peut aussi être interprétée, comme nous l'avons souligné pour le cas de Luin Gor, par ses résonances sur le plan de l'identité :

De cette dissolution du moi, la marche d'Œdipe est d'ailleurs la transposition, puisque le roi quitte Thèbes, non pour accéder à quelque lieu déterminé mais pour s'abandonner à la marche elle-même, devenue sa propre fin. Comme si le vrai savoir passait par l'abandon au monde ; comme si l'homme aux pieds gonflés devait s'en remettre à eux pour se connaître enfin. Nomade plus que voyageur par ce renoncement à toute maîtrise. S'abandonner complètement, c'est renoncer au principe d'identité, et donc à n'être que soi²¹⁹.

Si nous avons signalé que le roman *Œdipe sur la route* empruntait à la structure du roman initiatique, il importe de préciser que son point d'aboutissement n'est pas l'accès à une identité stable, à une situation apaisée, mais déplace l'idée d'initiation (ou revient au sens étymologique de ce terme) en en faisant le simple commencement d'un processus qui demande à être poursuivi. Cette route qui devient une fin en soi trouve un écho dans l'idée, à la fin d'*Antigone*, que le chant d'Io fait entendre, selon laquelle « il n'y a rien d'illimité que le présent²²⁰ ». Ainsi la reprise d'un personnage mythologique va de pair avec la suggestion d'un caractère inchoatif de ce chant, de cette parole, et de l'écriture qui le relaie.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 115-116.

²¹⁹ Jacques Poirier, « Le rocher et la vague – Morceler, dissoudre, représenter », in *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 268.

²²⁰ Henry Bauchau, *Antigone*, Arles, Actes Sud [1997], réédition Babel, n° 362, 1999, p. 350.

Mais en dehors de la réécriture, le parcours de Ludvik dans *Éclats de sel*, dont nous avons souligné la valeur initiatique, se termine pour sa part sur le motif du rire qui se présente comme une ouverture, le roman portant par ailleurs des signes de non résolution. Quand le récit prend fin, Ludvik reste par exemple dans l'ignorance du mal qu'il a pu faire à Eva, ce qui altère nécessairement la portée de sa sortie de l'indifférence. Seul le troisième terme, le lecteur, peut faire le lien entre le parcours du personnage, avec sa dimension d'éveil, et le drame du mal profondément intériorisé qui s'est joué avec lui et en lui – lui qui n'est pas seulement le trahi en amour, mais le traître aussi. On ne saurait mieux dire que la synthèse en lui des deux positions par rapport à la trahison amoureuse est renvoyée à l'extérieur du texte, du côté du lecteur. Il y a donc une part d'inachèvement dans le récit qui ne donne pas ses clefs, et si le parcours de Ludvik tend bien vers un apaisement, il ne s'agit pas d'une résolution, ce qui sur le plan de la construction narrative, doit être distingué.

2. L'entrelacement des forces de la création et de la destruction

En effet, l'idée que la sauvagerie, la monstruosité, n'a pas vocation à être annihilée, ni l'altérité réduite violemment à l'unité, est appréhendée dans une perspective poétique par Henry Bauchau, qui la met en rapport avec sa pratique d'écriture, par exemple à propos de l'arbre de Gengis Khan, poème qui « exprime l'espoir de paix intérieure et de réconciliation des contraires²²¹ ». Selon l'auteur, cet espoir tend à lui faire oublier « qu'il faut presque toujours défaire avant de faire et que les forces de destruction sont autant celles de la vie que celles de la mort²²² ». Bauchau pointe une contradiction entre le poème qui « voulait la réconciliation » et le personnage qui « ne se souciait pas de cela²²³ ». Cette tension vers un apaisement finalement refusé ou impossible, cette écriture qui manifeste le souci de l'ordre tout en ménageant une place à la destruction et à l'ensauvagement, devient ainsi elle-même le lieu d'une lutte dans laquelle la tension vers la réconciliation intègre en quelque sorte la survie des contraires.

²²¹ Henry Bauchau, « La Circonstance éclatante », in *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 26.

²²² *Ibid.*, p. 27.

²²³ *Ibid.*

Gengis Khan ne refusait pas les valeurs de culture et de civilisation auxquelles j'étais attaché, mais il en apportait d'autres qui allaient détruire les miennes si je ne m'engageais pas dans la lutte. Dans cette lutte, je ne pouvais pas seulement m'opposer à lui. J'étais aussi obligé de l'aimer en reconnaissant en lui une image immensément agrandie de ma sauvagerie originelle, celle que j'avais laissé écraser par la méconnaissance des valeurs inconscientes. Gengis Khan ne niait pas le poème, il était le poème, un autre poème, que je portais en moi²²⁴.

Cette lutte qui se mène au niveau de la création, pour le poète, entre son personnage qui représente les forces de l'inconscient, les pulsions qui ont un caractère sauvage, d'une part, et les valeurs civilisées de culture en rapport avec la construction des œuvres, évoque en somme la dualité entre les versants apollinien et dionysiaque de la création que le poète entend articuler. Et le poème est non la résolution mais le résultat de ce combat, qu'il pérennise plutôt que de lui trouver un vainqueur. L'écriture poétique naîtrait donc d'une alliance des contraires, de sorte que le motif de la lutte peut aussi prendre une valeur emblématique, méta-textuelle, et représenter le rapport au langage et à la création artistique :

[...] dans une époque où la langue est constamment pillée par la publicité, détournée vers des mécaniques de haute précision par la science et la technique, l'exercice du langage, dans la musique corporelle du poème, ne peut plus s'exercer que dans l'obliquité du soleil levant ou déclinant, dans la déchirure intime qui est celle de notre temps. Les mots essentiels, les mots donnés par le rapport de liberté avec la bouche d'ombre de l'inconscient, c'est à la porte du délire qu'il faut les entendre. C'est là, entre Dionysos et Apollon, au milieu de leurs inventives contradictions, que se situe l'écoute du poète. C'est dans cet espace, dans cette lutte où aucun d'eux ne doit l'emporter, c'est dans cette obscurité déliante que le poète, sans être maître chez lui, se trouve cependant chez lui²²⁵.

Ce passage, très dense, fait écho à l'idée de l'appréhension de la parole comme un flux qui évoque l'analyse et la venue au jour de l'inconscient, ainsi qu'aux motifs de l'écoute, de la déchirure, et de la lutte qui doit demeurer ; en retour, il nous permet d'appréhender la présence de ces différents motifs au cœur de romans, comme la conséquence d'une certaine vision de la création langagière, toute de disponibilité et de tension maintenue.

La construction du roman permet donc de transposer ces principes esthétiques quand elle fait ressortir une tension qui demeure ; celle-ci s'accompagne de l'image d'une faille,

²²⁴ *Ibid.* Une formule de Gengis Khan est citée dans *L'Enfant bleu*, renvoyant à l'intégration de la négativité : « En moi retentit le formidable : "Rien n'est sale" de Gengis Khan que Vasco admire tant » (*EB*, 284).

²²⁵ Henry Bauchau, « L'innocence de l'oreille », in *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 155. Ce qu'Henry Bauchau écrit ici à propos de la poésie peut être rapproché de la façon dont Richard Millet caractérise ce qu'il appelle le « livre de haute solitude » : sa lecture impose en effet d'entrer dans « les motifs, les échos, les hantises, les aversions, les contradictions dont il se nourrit et dont la résolution est souvent plus musicale que dialectique ». (*Le Sentiment de la langue*, I-II-III [1993], édition revue et augmentée, Paris, La Table ronde, collection « la petite vermillon », 2003, p. 10).

une ouverture que la contradiction pérennisée pratique dans le tissu de l'œuvre. Loin d'être contraire au sens, celle-ci apparaît chez Henry Bauchau comme le lieu du sens lui-même : « La césure n'est pas ce qui vient borner le sujet, mais le sujet lui-même [...]. Nous sommes donc là dans une dualité non dialectique, c'est à dire dans un système d'antithèses qui ne parviennent pas à leur dépassement²²⁶».

C'est aussi ce qu'on retrouve dans cette interprétation d'une autre image importante pour Henry Bauchau, celle de la muraille :

La Grande Muraille aurait pu instaurer du sens, en séparant le Bien du Mal, la Loi du Désir... Mais dès lors qu'elle traverse chaque élément du réel, elle rend les valeurs réversibles. Au lieu d'ordonner le monde, elle l'interdit d'harmonie et met en suspens la signification. [...] après la verticalité érigée de l'interdit, l'exploration de la faille, la quête du Vrai dans une verticalité abyssale. C'est que le sens ne se situe pas en haut de quelque mur, mais « dans le creux, dans la faille, en tout cas dans l'endroit béant » où le narrateur est descendu avec la Sibylle²²⁷.

Le principe d'écriture qui sous-tend l'œuvre n'est donc pas la séparation qui ordonne, à la manière de la création selon la Genèse où le monde naît de la discrimination entre le ciel et la terre ou entre les ténèbres et la lumière : mais le propre de cette création poétique, au sens large du terme appliqué aussi à l'écriture romanesque, est de se construire en intégrant en elle des forces de destruction ou d'autres formes de non-résolution qui ont pour conséquence de faire béer, au cœur de l'œuvre, une faille irradiante.

Ainsi, de façon générale, la suspension du principe logique de non-contradiction, le refus de dépasser les antithèses, opération à laquelle on préfère le maintien d'une faille ouverte ou d'une tension, peut signifier que l'on passe en quelque sorte dans le régime symbolique, en rapport avec l'image du symbole comme signe brisé. Le roman symbolique est donc une construction certes configuratrice, mais porteuse d'une brisure en elle.

De nouveau la présence dans le roman de l'œuvre d'art, en tant que condensation du sens et matière à réflexion, se révèle centrale pour illustrer ce point. Elle permet d'imager les enjeux importants de l'œuvre, en réalisant par exemple la coexistence des contraires, comme l'atteste ce décryptage par la narratrice d'un dessin de zèbre exécuté par Orion : « Dans le train qui me ramène chez nous, je pense au Tao chinois, cette forme parfaite où le noir et le blanc sont à la fois unis et séparés dans le cercle par la douceur d'une courbe lente. Dans le noir, le germe du blanc et, dans le blanc, celui du noir²²⁸». À partir de ces

²²⁶ Jacques Poirier, « Le rocher et la vague – Morceler, dissoudre, représenter », *op. cit.*, p. 264-265.

²²⁷ *Ibid.*, p. 266-267. La citation interne provient de *La Déchirure*, et évoque ce roman avec le personnage de la Sibylle.

²²⁸ *EB*, 202.

considérations sur les couleurs, contradictoires et complémentaires, dont le rapprochement évoque la danse par le fait que ce mouvement concentre union et séparation, la méditation de la narratrice s'élargit en abordant par ce prisme la relation qui existe entre Orion et elle :

Est-ce que c'est cela que nous tentons de nous apporter l'un à l'autre ? Pour Orion le blanc est la couleur de la lumière, celle de la feuille blanche sur laquelle il pourra dessiner, c'est le moyen de sa marche en avant. Le noir c'est le trait qui lui fait découvrir ce qui est en attente dans sa tête, c'est aussi la couleur du démon. En le poussant en avant, en l'engageant à se risquer, je suis aussi pour lui du côté du démon²²⁹.

Le dessin, par le biais d'un détour par l'image du Tao chinois, permet de déplacer la perspective et de montrer comment, en étant à la fois blanc et noir, trait et couleur, il est en lui-même une contradiction qui dit d'une autre manière la confrontation au démon. La fonction de l'art n'est donc pas une opération simple, permettant d'assurer le passage de l'ombre à la lumière, mais une sorte de transmutation alchimique, synthèse singulière des tensions non résolues qui l'habitent. Alors l'œuvre peut canaliser sans les annihiler les forces mystérieuses qui en sont la source. C'est ce qui caractérise le parcours d'Orion, « cette psychothérapie inhabituelle où délires, fantasmes et passages à l'acte ont pu, sans disparaître, diminuer et se transformer en œuvres²³⁰ ». L'idée de ne pas disparaître est importante : il ne s'agit pas de s'attaquer à ces fantasmes afin de les éradiquer, comme il ne faut pas tuer le démon ni le Minotaure, mais permettre la sublimation par la création artistique. C'est ainsi qu'un dessin d'Orion, à l'encre de Chine, montre « le blanc rendu lumière par le noir intrépide qu'il a suscité sans pinceau », une œuvre qui « n'a pas été pensée avec des mots mais vécue dans la lutte et l'amour attentif du blanc pour le noir²³¹ ». Par un approfondissement de la perspective, l'antagonisme entre le blanc et le noir est approfondi par celui de leur relation, à la fois lutte et amour, permettant en revanche une distinction entre ce qui est pensé et ce qui est vécu.

L'intégration d'une faille dans l'œuvre, qui a pour conséquence de la rendre visible et lisible, se manifeste par certaines réalisations d'Orion : « Le bois est beau mais il y a des fissures, nous pouvons les remplir, mais ça n'a pas l'air de plaire à Orion. – Laissez le bois tel qu'il est, pour Orion les fissures font partie de sa statue²³² ». La sculpture comprend une béance ; notons que l'une de ces fissures « traverse le front et coupe en deux la joue droite

²²⁹ *EB*, 202.

²³⁰ *EB*, 365.

²³¹ *EB*, 290.

²³² *EB*, 349.

comme un coup de sabre », évoquant la blessure du personnage de Théodore-Faustin dans *Le Livre des Nuits*, comme si la création, artistique et romanesque, pouvait être interprétée comme l'histoire d'une faille à circonscrire, à situer, mais non à combler, nuance qui permet de compléter les fonctions de représentation de l'invisible que nous avons étudiées en Deuxième partie. Ainsi un ogre sculpté par le jeune Roland devient-il « un totem sommaire, brutal, excessif », « ce n'est plus la gueule ouverte et les organes digestifs d'une béance abominable ». Alors « Roland peut rire » devant « un souvenir un peu comique de terreurs révolues²³³ ». La faille à laquelle l'œuvre peut renvoyer, liée à une terreur, se trouve délimitée par l'œuvre et se présente comme une survivance qui a perdu son caractère effrayant. La capacité contradictoire qu'a l'art de montrer et de cacher dans un même mouvement peut s'inscrire dans cette logique. Nous avons vu en effet que parfois certains personnages étaient reconnaissables dans les tableaux d'Orion en dépit des apparences, comme pour révéler une identité profonde d'une autre nature que ce qui est visible. Or, cela conduit Orion paradoxalement à « cacher » Myla derrière « une jeune fille blonde », en mêlant ainsi intimement présence et effacement : « Il a sans doute raison de cacher ses espoirs et son bonheur menacé [...]. Il vaut mieux ne pas montrer, ne pas avouer et cacher sous le voile du silence ou de l'art ce qui susciterait chez les autres le rire ou la réprobation²³⁴ ». Cette contradiction permet donc à l'œuvre de témoigner d'une absence, en quelque sorte, ce qui rejoint la description faite par ailleurs de Myla : « il y a dans ses traits et sa façon d'être quelque chose d'indécis, de vague, presque d'effrayé [...] Sur son visage flotte, plus qu'il n'apparaît, un demi-sourire incertain [...]»²³⁵. La façon d'être au monde qui lui est associée, comme par exemple la comparaison de son baiser donné à Véronique au « passage d'un papillon²³⁶ », ou sa voix « toute proche du silence²³⁷ », font que ce personnage est caractérisé par sa « présence-absence » que le tableau d'Orion traduit pour que le roman en soit le relais.

La musique de Vasco, reprise au violon par Gamma, devient quant à elle une autre musique lorsqu'elle intègre des coupures qui la transforment en profondeur : « je vois qu'elle saute des notes, des accords, qu'elle crée des béances, des discordances qui font vivre plus fort la musique. Ce n'est plus la beauté qui est cherchée, ni trouvée, plus

²³³ *EB*, 283.

²³⁴ *EB*, 431. On peut aussi penser à la façon dont Véronique est présente dans certains tableaux d'Orion, mais en marge.

²³⁵ *EB*, 410.

²³⁶ *EB*, 411.

²³⁷ *EB*, 418.

l'harmonie, c'est autre chose. Qui n'est pas atteint, qui ne peut pas l'être dans le bonheur mais qui existe par la musique dans la présence et l'au-delà du malheur²³⁸». Les béances créées par Gamma produisent une intensité qui significativement permet à la musique de devenir une expression tendue vers un au-delà sans l'atteindre, comme si un jeu de reflet s'instaurait entre les failles présentes à un premier niveau, dans la musique, et une incapacité plus fondamentale à atteindre la beauté et l'harmonie, de sorte que l'art ne peut que manifester par son intensité que quelque chose lui échappe.

Cette intégration de la faille doit être, à son tour, rattachée au langage. Parmi les nombreux mots inventés par Orion dans son langage « bazardifié », celui de « réparaturé²³⁹ » est ainsi révélateur, évoquant l'idée d'une réparation qui intègre pleinement la rature. Il peut être relié à la réflexion de Sylvie Germain sur le mot de *Wungelesenes*, présent dans un poème de Paul Celan, « étrange concrétion substantive formée à partir d'un adjectif et d'un participe passé²⁴⁰ », traduit par « de la blessure lue ». Il s'agit donc du « lu meurtri, de la blessure lue, rendue lisible²⁴¹ ». À l'instar du langage d'Orion, l'incorrection grammaticale ouvre le langage sur une implication de sens qui lui permet de signifier *autrement*. La référence à l'écriture ou à la lecture s'y agrège avec les idées de blessure et de réparation, ce qui permet de créer une interaction : le langage intègre une faille qui sans elle ne serait pas visible et qu'elle fait accéder à la lisibilité – elle peut alors être déchiffrée, devenir objet de lecture. En cela, le mot est profondément symbolique. Or, cette « blessure lue » a des résonances sur la poétique du personnage qui grâce à elle se trouve ainsi intégré à l'humanité : « Ce discret stigmaté [...] serait [...] l'indice de leur humanité, [...] de leur appartenance à l'immense et tumultueuse communauté humaine qui, de génération en génération [...] se transmet une faille – une griffure d'incertitude, une plaie d'incomplétude que rien ne peut suturer [...]²⁴² ». On le voit, l'intégration de la faille dont il est question laisse ici sa trace dans le langage lui-même, qui se fait signe d'une béance caractéristique de l'humanité.

Ainsi structurée par l'oxymore, cette écriture peut donc renvoyer au mécanisme psychanalytique de la sublimation tout en se révélant marquée en profondeur par l'idée

²³⁸ *EB*, 188-189. Le chant de l'ami d'Orion, Jean, procède aussi à une transformation analogue : il chante « autre chose » que la musique de Vasco, composée sur un poème de Véronique, à qui Vasco affirme, ayant entendu Jean chanter : « tes mots non dits étaient présents » (*EB*, 383).

²³⁹ *EB*, 337.

²⁴⁰ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 39.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

²⁴² *Ibid.*, p. 47-48.

d'incarnation, dont nous avons vu en Deuxième partie qu'elle correspondait à une part importante de la pensée du symbole, en tant que ce qui permet de figurer ce qui est rattaché d'ordinaire à l'invisible. La contradiction non résolue paraît ainsi une conséquence esthétique de ce que représente l'incarnation sur un plan spirituel, comme pour en tirer les enseignements stylistiques. Rappelons ce qu'écrit à ce sujet Auerbach dans *Mimésis* : il affirme en effet que « l'enseignement central du christianisme, la doctrine de l'Incarnation et de la Passion, était incompatible avec le principe de la séparation des styles²⁴³ », tel qu'il est énoncé dans la rhétorique antique, mais conduit à fonder « un nouveau style élevé », qui « assume la réalité concrète avec sa laideur, son indignité et sa bassesse²⁴⁴ ».

Christ n'est pas venu en héros et en roi, mais en homme de la plus basse condition sociale ; ses premiers disciples furent des pêcheurs et des artisans [...] Que le roi des rois eût été traité comme un vulgaire criminel, [...] un tel récit anéantit, sitôt qu'il s'imposa à la conscience des hommes, l'esthétique de la séparation des styles. [...] il institue un nouveau *sermo humilis*, [...] qui dépasse de beaucoup son domaine primitif pour se mouvoir à l'aise dans les questions les plus hautes et les plus profondes, dans le sublime et dans l'éternel²⁴⁵.

L'écriture des romans symboliques nous semble ainsi réactualiser un tel questionnement. Auerbach relie en effet la question du mélange des styles décrit au goût d'Augustin pour « le phénomène de l'antagonisme et de l'accord des forces intérieures, les vicissitudes de leurs conflits et de leurs synthèses²⁴⁶ ». L'articulation des contradictions a par la suite marqué l'esthétique baroque, avec la *coincidentia oppositorum*, mais se trouve aussi derrière l'idée du « point » surréaliste :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. On voit assez par là combien il serait absurde de lui prêter un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est a fortiori celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre²⁴⁷.

C'est ainsi que les œuvres étudiées transposent dans l'agrégation des contradictions la double attention portée à la vie de l'esprit comme à celle de la chair, le goût de l'élévation

²⁴³ Erich Auerbach, *Mimésis*, « La représentation de la réalité dans la littérature occidentale », [C.A. Francke A G Verlag, Bern, 1946], traduction française de Cornélius Heim, Paris, éditions Gallimard, 1968, collection « Tel », p. 82.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 82-83.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 82.

²⁴⁷ André Breton, « Second manifeste du surréalisme » [1930], in *Manifestes du surréalisme*, Paris, [Pauvert, 1962], réédition Folio essais, 1985, p. 72-73.

et celui de la plongée dans les profondeurs, la rencontre avec l'Ange et la confrontation avec la bête. La coexistence de mouvements contraires dans l'art peut aller jusqu'à l'articulation en effet de la construction et de la destruction en effet, comme l'indique cette réflexion attribuée au personnage de Berg, consignée dans ses « Tablettes romaines » :

J'ai trouvé mon unité dans la dispersion du désir, et souvent mon désir fragmentait et fétichisait les corps. Mon œil de voyeur ne saisissait qu'une bribe qu'il hypostasait dans l'incandescence de son désir. Seule me sauvait ma main de peintre. La main qui toujours rassemble, comme au plafond de la Sixtine : l'œil divin éclaté en rayons et la main qui donne forme au monde²⁴⁸.

Image de la création et du désir, l'œuvre d'art concentre en elle des mouvements centrifuge et centripète, tension vers l'unité et éclatement. La pleine intégration de la destruction dans le processus créatif est représentée de manière emblématique par l'image du feu qui détruit les œuvres d'art. Erich Sebastian Berg brûle des toiles, dans certains accès de rage ou d'ivresse²⁴⁹. C'est aussi ce que fait Orion : cet acte est fondamentalement perçu comme contradictoire, Orion affirmant qu'il tient le dessin jusqu'au « beau moment du feu » qui est beau « de la beauté du démon²⁵⁰ ». Comme pour associer ce geste à une sombre liberté, la destruction d'un dernier dessin marque son départ de La Colline qui est elle-même une forme d'alliance des contraires puisqu'il s'agit de partir sans être jeté²⁵¹. Le feu permet ainsi de réaliser une transposition pour Orion de son alliance impossible avec Myla, en brûlant une lettre qu'il a envoyée et a été refusée : « on voudrait que le ménage, le mariage qu'on ne peut pas, on aimerait que tu les voies en feu avec moi²⁵² ».

Soudain il crie : "Regarde !" Pendant un instant je vois jaillir du carton qui commence à flamber un bleu et un rouge d'une beauté fulgurante qui s'éclairent au soleil du feu, s'unissent dans un incomparable vitrail et retombent en lambeaux calcinés. Orion exulte : "Tu as vu !" L'enfant du bleu, la petite fille sauvage du rouge, les couleurs d'un mariage étincelant, que je n'avais jamais vus jusqu'ici, les ai-je vraiment vus ? De mes yeux ? Ou avec le regard émerveillé d'Orion, dans l'instant de transport que les autres appellent délire... ?²⁵³

²⁴⁸ SN, 381. La saisie par bribe comme la référence à la Chapelle Sixtine trouvent un écho dans le fait que le *Jugement dernier* que lui a commandé le pape Miltiade II « peine », mais qu'on y trouve au centre « un pied parfait, un pied crucifié. Celui d'Egon » (SN, 383). Le pied comme seule relique dans un tableau par ailleurs incréé ou dévasté rappelle aussi la « Belle Noiseuse » du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac : « En s'approchant, ils aperçurent [...] le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs [...] ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! [...] Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée » (*op. cit.*, p. 69-70).

²⁴⁹ Cf. notamment SN, 318, 331.

²⁵⁰ EB, 394.

²⁵¹ EB, 403.

²⁵² EB, 434.

²⁵³ EB, 434-435.

Transposition symbolique d'un amour marqué par l'impossible, le dessin brûlé est fusion en un point incandescent des couleurs, d'images féminine et masculine, où la création de l'image s'accomplit par sa destruction en donnant liant à un moment de beauté éphémère et fulgurante, relié à l'expérience elle-même contradictoire de l'émerveillement, et dont la perception même renvoie à l'échange : le délire est peut-être, en effet, perçu à travers le regard de l'autre.

3. Le « ciel en creux » : l'inadéquation, représentation paradoxale de la transcendance

Un paradoxe se présente ainsi au fondement de l'écriture du roman symbolique : son ressort narratif ne semble pas être la résolution des conflits, l'élimination radicale de la négativité, ni l'achèvement d'une quête d'identité. Le souffle qui l'anime naît de la cohabitation des contraires, comme la pulsation cardiaque ou la respiration, de sorte que l'écriture, marquée par l'oxymore et l'inachèvement, paraît saisir son objet non de manière figée, ou statique, comme pour en figurer le mouvement et la vie. Sur le plan de la construction romanesque, l'errance n'apparaît pas, on l'a vu, comme un moment du récit qui aurait vocation à s'arrêter : elle s'oppose d'autant moins à la recherche d'identité que la première se révèle être l'essence même de la seconde. Deux enseignements semblent pouvoir être tirés de cette assimilation de l'aventure de l'identité et de l'individuation à une route appelée à se poursuivre, jusqu'à être à elle-même sa propre fin. Tout d'abord, une éventuelle « vérité » ne saurait vivre que dans le mouvement que la littérature romanesque, en tant que processus se déroulant dans le temps, est habilitée à restituer. Le déploiement narratif en cela n'est pas accidentel, mais nécessaire, et la poésie par exemple ne pourrait viser à la saisie d'un tel flux. Par conséquent, même si le roman emprunte au schéma du roman initiatique, a des implications philosophiques, et se caractérise par une écriture parfois poétique, il ne s'agit pas en l'espèce de faire signe vers une vérité extérieure qui serait comme la transcendance du récit : ce que celui-ci peut éventuellement nous révéler est immanent à la narration même, ou n'est pas. C'est paradoxalement l'incomplétude, sous différentes formes, qui atteste de cet état de fait : elle permet de signifier que la langue n'atteint pas complètement, par le parcours d'écriture, une plénitude résidant dans le ciel

des Idées, qui la rémunérerait et lui donnerait *satisfaction*. En second lieu, d'un point de vue ontologique, l'être ainsi saisi dans son inachèvement se présente comme ouvert à son propre dépassement. Le prolongement de cette identité qui selon la formule de Jacques Poirier « renonce à n'être que soi » est à trouver dans la formule d'Œdipe ne voulant pas « d'un tout qui soit tout » : « Ce que j'essaie de comprendre, Antigone, c'est que la nécessité ni l'amour ne sont tout. Je ne veux pas d'un tout qui soit tout ²⁵⁴». Le fait de placer l'objet de sa quête littéralement *au-delà de tout* impose à toute chose que l'esprit puisse concevoir de conserver une part d'incomplétude, ce qui, paradoxalement, est peut-être le seul moyen de suggérer le dépassement d'une manière qui puisse véritablement correspondre à son objet. Si le « tout » que l'on essaie d'approcher peut garder sa puissance de sidération et apparaître véritablement sans limites, il ne saurait donner l'impression d'avoir lui-même des frontières. La pleine saisie d'un tout supposerait sa clôture ; aussi, paradoxalement, le seul moyen de représenter fidèlement son caractère infini passe par une création demeurant ébréchée. Ce n'est donc pas par refus de l'idée même de totalité, mais parce que celle-ci ne saurait être représentée comme une monade, que le roman s'attache à figurer que toujours quelque chose s'y dérobe. Il apparaît que c'est ici la forme prise, dans le roman symbolique, par la transcendance. L'image du chemin qui se poursuit et ne connaît pas de point d'arrivée représente particulièrement nettement ce fonctionnement, de telle sorte que sur le plan poétique l'inachèvement est une transposition de l'idée de symbole en tant qu'il n'atteint jamais ce vers quoi il fait signe, non pas dans l'optique d'une négation de la transcendance, mais pour lui conserver sa force de dépassement.

Le prolongement de la tension magnétique que produit l'écriture par la non-coïncidence entre les contraires, est donc une incomplétude qui marque une non-coïncidence plus fondamentale, celle de l'écriture elle-même avec son objet, contribuant à redéfinir le symbole dans une approche contemporaine.

Si l'on parle bien de symbole, il n'est en effet donc pas question d'un retour à la « pensée symbolique » en tant qu'expression qui caractérise le mieux, selon Armand Strubel, « la "mentalité" de l'homme médiéval », intrinsèquement liée au fait que « [l]e Moyen Âge nous renvoie l'image d'un monde saturé de sens, d'un univers peuplé de symboles, de références à une vérité supérieure et de manifestations divines²⁵⁵ ». On l'a vu,

²⁵⁴ OSR, 345.

²⁵⁵ Armand Strubel, « Le sens de l'écriture et le déchiffrement du monde – I. Le Moyen Âge », in *Histoire de la France littéraire*, Tome 1, « Naissances, Renaissances – Moyen Âge – XVIe siècle », sous la direction

les symboles affleurent, marquent un écart avec la réalité, permettent la figuration de l'invisible et son exploration, animent l'écriture habitée par son propre dépassement ; mais la plénitude du sens qui sous-tend la vision symbolique médiévale semble bien rester hors d'atteinte pour notre temps. Ainsi, tandis que « [l]e Moyen Âge est fasciné par l'image d'une totalité ordonnée que l'on peut saisir globalement²⁵⁶ », les récits sur lesquels nous nous penchons sont eux caractérisés par le fait qu'ils ne peuvent être comblés par une institution ou l'instance divine. Ils se réfèrent plutôt, comme l'écrit Bruno Blanckeman dans un passage de son essai *Les Fictions singulières*, où la démarche de Sylvie Germain est d'ailleurs rapprochée de celle de Philippe Le Guillou, à « un principe transcendant à la fois insistant et fuyant », hantés qu'ils sont par « l'idée du lien perdu, du dieu défait, de l'indifférence à l'autre dans la communauté moderne²⁵⁷ ». Et cette différence a des conséquences sur les contours à esquisser d'une esthétique symbolique adaptée à notre temps.

Par opposition à un fonctionnement allégorique renvoyant, par l'adéquation entre la chose qui représente et la chose représentée, à une forme de plénitude, le roman symbolique, lui, apparaît habité par un vide qu'il ne comble pas, qu'il n'ignore pas (ni ne dissimule), mais qu'il intègre. On retrouve ainsi le principe transcendant relié étroitement à son caractère fuyant dans l'image d'un vide laissé par la croix, à travers cette histoire racontée par Sylvie Germain dans *Rendez-vous nomades* :

[...] un jour, vers la fin de l'adolescence, m'est arrivé cet incident au cours de l'effectuation du signe si « familier » de la croix : l'oubli d'un des noms à invoquer. « Au nom du Père, _____, et de l'Esprit-Saint. Amen. »[...] Peu importe la durée de l'oubli, celui-ci s'était produit, crevant le signe en son milieu, frappant la salutation au cœur [...]. Le trou de mémoire, aussi bref eût-il été, venait de creuser un autre trou, bien plus ample et persistant : à la place de la Croix, une cavité béait, sombre, couleur de terre, de houille, sur fond de nuit. La Croix dissoute n'était plus qu'un indicateur de vide²⁵⁸.

Mais ce vide se retourne en question : « Le Fils tait son nom [...]. Il fait silence, absolument, il fait absence. Il fait *grand rien*. Et par là même, il fait question, et *refait signe* – tout autrement²⁵⁹ ». Cette image du signe autre, paradoxal, crevé en son milieu entre en résonance avec cette autre phrase où l'auteur écrit que « [l]a pensée va, [...] sans

de Frank Lestringant et Michel Zink, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige – Dicos Poche », 2006, p. 237.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 239.

²⁵⁷ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, « étude sur le roman français contemporain », Paris, Prétéxte éditeur, 2002, p. 52.

²⁵⁸ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 43-44.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 47-48. Nous soulignons.

autres balises que les bords mouvants d'un cratère²⁶⁰ ». Une certaine approche de Dieu est ainsi suggérée, qui est portée par exemple dans le discours du Père Delombre dans *Nuit-d'Ambre*. Répondant à l'interpellation révoltée de Pauline, lui demandant où se trouvent la chance et la paix pour des hommes comme les Péniel, il répond : « La chance [...], c'est simplement, à l'instant où le monde s'effondre, où tout s'écroule autour de nous, à l'instant où l'on tombe, à pic dans le vide, la nuit... la chance alors c'est... c'est de reconnaître que Dieu gît au fond de ce vide... qu'Il est cette nuit même...²⁶¹ ». Notons que le père Delombre, par son bégaiement, semble intégrer l'hésitation, le doute, l'incertitude, au cœur même de son discours de foi.

Nous pouvons rapprocher cette manière singulière de faire signe d'une autre image, employée par Michel Leiris dans *L'Âge d'homme*, qui concerne la poésie dans l'esprit de l'auteur, mais qui peut éclairer le rapport qui se tisse entre une esthétique symbolique et l'absence, ou le vide, se trouvant en son cœur. Leiris écrit en effet :

L'édifice poétique – semblable à un canon qui n'est qu'un trou avec du bronze autour – ne saurait reposer que sur ce qu'on n'a pas et [...] il ne peut, tout compte fait, s'agir d'écrire que pour combler un vide ou tout au moins situer, par rapport à la partie la plus lucide de nous-même, le lieu où bée cet incommensurable abîme²⁶².

Rapprocher sur le plan esthétique ce qu'écrit Leiris de l'entreprise romanesque symbolique peut apparaître fructueux, dans la mesure où l'on retrouve cette idée que la place centrale de l'œuvre peut être occupée précisément par ce qui a laissé un vide, comme Dieu ou la croix dans l'expérience racontée par Sylvie Germain. Mais ce vide n'est pas le néant, il est rayonnant et on tourne autour de lui. L'écriture dans cette perspective a moins vocation à combler ce vide qu'à le situer, c'est-à-dire à le circonscrire, à lui donner une forme, à le nommer, et à figurer des postures de tension vers lui. Ainsi la notion de divinité articulée à celle d'absence peut elle demeurer le centre de l'écriture, mais en creux, sur un mode qui figure aussi bien un élan que la vacuité de ce vers quoi il est dirigé.

Cette façon de faire signe nous reconduit à la notion de symbole, dans sa vocation à intégrer la négativité dans la pensée :

Le symbole est la conscience d'une absence. Il est la condition d'un esprit à qui n'est donné qu'une intuition indirecte ou une saisie réfractée. Il est le signe d'un manque. Mais par le fait que ce manque devient conscient, la pensée ne coïncide plus avec ses propres limites. Elle projette sa finitude, elle traverse les significations bornées qu'elle tient devant elle. Et par cette

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

²⁶¹ *NA*, 86.

²⁶² Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, *op. cit.*, p. 155.

critique d'elle-même et de ses objets, elle ébauche sa propre libération.

Ainsi apparaît le caractère bi-valent du symbole et de la distance interne. Le symbole est une négation active qui commence à nous purifier de notre non-être en l'affirmant comme tel²⁶³.

C'est bien en témoignant d'une absence que le symbole apparaît tendu vers un dépassement. Rejoignant la thèse de Plotin selon laquelle la « pensée est entachée de négation, non seulement telle qu'elle est en nous et dans l'état de déchéance, mais en tant que pensée », de telle sorte qu'il ne peut y avoir ni simplicité ni immutabilité parfaite, ni pleine possession du bien chez un être qui pense. Du fait même qu'il pense il est divisé²⁶⁴ », la logique du symbole transposée dans la littérature paraît procéder de cette idée. L'écriture aussi est imprégnée de cette absence radicale qui fait que la postulation vers une transcendance, étudiée dans notre deuxième partie, ne peut s'envisager que sous le mode d'une approche, faisant nécessairement la part de l'ombre et de la négativité qu'il y a en elle. Le roman symbolique, en cela, se révèle proche de la théologie négative ; une écriture habitée par un vide auquel elle donne forme au lieu de pouvoir arraisonner une présence se révèle dans ces œuvres singulières le pendant poétique, peut-être paradoxal, de l'élan vers le divin et de la croyance en l'invisible que nous avons analysés. C'est aussi ce rapport au vide qui fonde le caractère symbolique de cette écriture en rapport avec le sens que ce terme peut avoir dans la pensée de Lacan : « Pour que quelque chose ex-siste, il faut qu'il y ait quelque part un trou. C'est autour de ce trou simulé par le « Je pense » de Descartes, puisque ce « Je pense », il le vide, c'est autour de ce trou que se suggère l'ex-sistence²⁶⁵ » ; « L'ex-sistence comme telle se définit, se supporte de ce qui, dans chacun de ces termes, R.S.I., fait trou, il y a dans chacun quelque chose par quoi c'est du cercle, d'une circularité fondamentale qui se définit, et ce quelque chose est ce qui est à nommer²⁶⁶ ». Tandis que la psychanalyse s'attache à désigner dans le moi « rien d'autre que ce qui dans la représentation fait trou²⁶⁷ », le roman symbolique, accordant une large place comme nous l'avons vu à l'intériorité comme à la transcendance, peut donc être caractérisé par une poétique circonscrivant un trou sans le combler. Nous allons donc porter notre attention sur les modalités mises en œuvre dans les romans pour représenter cette béance.

²⁶³ Jean Trouillard, « Symbole et distance », in *Le Symbole*, « Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français », *op. cit.*, p. 40-41.

²⁶⁴ Cité par Jean Trouillard, *ibid.*, p. 39.

²⁶⁵ Jacques Lacan, *R.S.I.*, « Séminaire 1974-1975 », transcription, p. 24. Cf. p. 26 : « C'est au Réel, comme faisant trou, que la jouissance ex-siste ».

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁶⁷ *Ibid.*

Le motif de la question correspond tout à la fois à la figuration de l'incomplétude et à une modalité d'approche qui permet dans le roman de dire cette inadéquation, et de se construire par moments autour d'un creux. L'interrogation est une modalité de la parole qui porte en elle-même un vide, qui attend la réponse pour être comblé. Elle figure une aspiration à la plénitude, qui dit la lacune sur laquelle elle est édifiée en même temps qu'elle postule une altérité à qui la question est adressée. Par conséquent, la représentation de questions sans réponse maintient ouverte une béance, sans la combler, mais en en délimitant les contours. On retrouve cela dans *Tobie des marais* par exemple. L'interrogation y apparaît comme une manifestation de l'étonnement face à l'ordre du monde, un moyen de sonder le mystère et l'infini. Le personnage de Déborah, tandis que son époux et ses deux filles sont morts et ont disparu sans pouvoir recevoir de sépulture, chantonne en revenant dans sa maison vide des marais une chanson ainsi traduite : « Peut-on monter au ciel et demander à Dieu / Si les choses ont le droit d'être comme ça²⁶⁸? ». Il s'agit donc d'une question au deuxième degré, qui demande si l'on peut demander, tout en retournant vers Dieu et vers l'ordre des choses la notion de « droit ». Signe brisé, la question postule Dieu ; elle lui est adressée mais n'obtient pas de réponse et ne suggère sa présence qu'en creux . Le roman figure par cette question une attitude possible de l'homme qui bée vers un incommensurable mystère sans l'aborder sur le mode de l'assertion, tout en étouffant sa charge potentielle de révolte. Or, cette question fait retour vers la fin du roman, lorsque Tobie se recueille sur la tombe de sa grand-mère. Comme venue d'outre-tombe, l'interrogation maintient ouvert le doute de ce personnage, matérialisé par des hélianthes plantées sur sa tombe :

Jusque sous la terre la vieille Déborah continue, par le biais de ces plantes qui tout le jour tordent leurs tiges rugueuses pour soutenir un constant et muet face-à-face avec le soleil, à questionner l'invisible[...]. Voilà des années que Déborah est montée au ciel, mais la question qui traversa sa vie de part en part, sans faillir ni fléchir, demeure là, vivace et têtue, enracinée dans la terre des vivants et des morts²⁶⁹.

La mort n'est donc pas perçue ici comme ce qui permet d'accéder à la connaissance et à la certitude, mais plutôt comme un prolongement indéfini du questionnement. C'est enfin sur cette question que se clôt le roman, tandis que Tobie rit en dansant avec son père, et que son rire « tourne au ras du ciel pour demander à Dieu si les choses, vraiment, ont le droit d'être comme ça ». Cet écho de la chanson de Déborah est souligné par la dernière

²⁶⁸ *TM*, 80.

²⁶⁹ *TM*, 244.

phrase : « Et les hélianthes plantés sur la tombe de Déborah dispersent leurs pétales comme autant de points d'interrogation dans le vent nocturne²⁷⁰ ». On le voit, le roman se conclut sur la béance, les points d'interrogation des hélianthes prenant la place du point final. De même, le maître de Ludvik dans *Éclats de sel*, qui avait senti « brûler en lui tous les livres », garde un intérêt très vif seulement pour un livre traitant de la rencontre entre l'empereur Rodolphe et Rabbi Loew, parce qu'il constitue « un creux où luisait une promesse de sens, ou un point d'interrogation très aigu », ce qui en fait selon Marie-Hélène Boblet un « signe de la pensée en acte et de son énergie heuristique²⁷¹ ». L'interrogation, de fait, est essentiellement mouvement et peut traduire, chez celui qui la pose, une attitude d'interprétation du monde qui cherche à l'approcher avec son caractère mouvant.

La question peut aussi être posée non pas par l'homme à Dieu, mais par Dieu à l'homme, bouleversant la représentation de la figure divine passant de l'omnipotence à une posture de mendiant : ainsi, le père Delombre entre-t-il dans une sorte de lutte « contre le cri révolté de Pauline », et cela par le truchement d'un cri « murmuré », qui résonnait en lui, « tout de supplication, – « M'aimes-tu ?...²⁷² » Reprenant la question posée à trois reprises par le Christ à saint Pierre, après son reniement, ce cri en sourdine fait donc entendre par la question non une affirmation de puissance, mais « la voix mendicante du Christ²⁷³ ». Cette appréhension de Dieu est chère à Sylvie Germain, qui écrit par exemple dans *Les Échos du silence* que « Dieu mendie sa demeure dans l'esprit des hommes²⁷⁴ ». D'une certaine façon, cette vision de Dieu comme dépouillé de sa toute-puissance tire les

²⁷⁰ *TM*, 265.

²⁷¹ Marie-Hélène Boblet, « Du merveilleux spirituel dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux, op. cit.*, p. 22.

²⁷² *NA*, 83.

²⁷³ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain – La hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, collection « Critiques littéraires », 2007, p. 87. Cette image du Christ mendiant ou suppliant rencontre un écho à la fin de *Chanson des mal-aimants* : évoquant la phrase latine, entendue au couvent par la narratrice, et citée dès le début du roman, « *Mane nobiscum, Domine, advesperascit* » [Reste avec nous, Seigneur, le soir tombe] (p. 30), le personnage de Laudes-Marie, à la dernière page du roman, se livre à cette méditation : « Non, ce n'est pas moi qui la prononcerai, cette phrase si troublante sous son air anodin, mais le Seigneur lui-même, dans un chuchotement. Il me demandera, ainsi qu'il le demande à tous, de rester avec lui pour veiller dans le froid et l'obscurité de la terre où tant et tant le méconnaissent, ou le trahissent, ou le renient, ou bien le tourment en ridicule, en rien, en illusion » (Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, [2002], réédition Folio, 2004, p. 270). Ici aussi, c'est la figure du Seigneur qui est associée à la prononciation d'une phrase sous forme de chuchotement, qui le place en position de demander quelque chose à l'homme, inversant la logique traditionnelle de la prière, demande de l'homme adressée à Dieu, et qui souligne le bouleversement de l'image divine, passant de la Toute-Puissance à la faiblesse. Ce renversement de paradigme implique une autre approche de Dieu par l'homme, qui est moins faite de révérence que d'attention et de soin. Cette parole, parce qu'elle n'est plus tonitruante, demande pour être perçue à ce que l'on aiguise ses capacités d'écoute.

²⁷⁴ Sylvie Germain, *Les Échos du silence, op. cit.*, p. 96.

conséquences de l'incarnation et de la croix.

Le questionnement peut ainsi définir l'être-au-monde de l'homme, son attitude face au mystère et à l'infini, et dévier vers l'énigme. Il s'agit bien d'appréhender les mystères de l'existence sans les résoudre. Ainsi, dans *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau, une question sans réponse surgit dans la bouche du personnage de Paule, tandis que significativement sa mère, par ailleurs très présente, et figuration d'une forme de complétude, a laissé sa place vide :

Paule tourne lentement la tête vers moi et dit : « Qu'est-ce qu'on veut vraiment quand on ne veut plus vouloir ? » J'entends la question avec un point d'interrogation qui semble s'adresser à moi. Je lui ai parfois parlé, à sa demande, de la conception taoïste de non-vouloir [...]. Elle m'a plusieurs fois interrogé là-dessus. J'entends une question mais elle détourne la tête et me laisse en suspens. Je ne peux pas ici, dans cette chambre, tenter de comprendre ce qu'elle veut. Elle n'attend pas de moi une réponse. Elle ne me posait pas de question. Pas à moi. Qui d'autre pouvait-elle, en ce moment, interroger qu'elle-même²⁷⁵ ?

La question de Paule est une interrogation abyssale qui, pour prendre la forme de l'interlocution comme l'indique le fait que le narrateur ait d'abord *entendu* la question comme si elle lui était posée, n'en est pas moins avant tout question posée à soi-même, interrogation en miroir, confrontation à ce qui, en soi, échappe à la compréhension et va continuer à y échapper, ne pouvant être appréhendé sur le mode du savoir ou de la connaissance.

L'expérience du deuil ou du travail de la mort en soi creuse donc un abîme qui, dans ces romans, peut prendre la forme de questions énigmatiques qui demeurent ouvertes, résistant au passage du temps figuré dans les récits. Le questionnement se présente comme la forme adéquate pour exprimer la découverte en soi d'une blessure fondamentale, par laquelle on aspire à l'autre ou à l'infini. Nous avons souligné que dans son antagonisme avec Stéphane, Shadow faisait l'expérience d'une lézarde bouleversant l'image qu'il se faisait de lui-même : « Je pensais que rien ne pouvait plus me toucher et voilà que je m'intéressais à Stéphane et ressentais son ironie et sa gaieté calme comme une blessure²⁷⁶ ». Or, ce renvoi à une béance intérieure est lié au questionnement : selon le narrateur en effet, « Shadow est double, il y a celui qui vit [...] Il y a l'autre qui lui apporte sa force, mais aussi son caractère imprévisible. Je suis obligé de constater que l'autre s'intéresse à Stéphane [...] comme à quelqu'un qui lui pose une question, peut être une

²⁷⁵ *BP*, 214.

²⁷⁶ *BP*, 134.

énigme²⁷⁷ ». L'homme qui interroge et torture est placé à son tour face à une question qui le tourmente et reste ouverte, sans la complétude de la réponse, l'obligeant à faire le deuil du savoir qu'il pensait avoir acquis.

La confrontation à l'énigme évoque des grandes figures littéraires, mythologiques, philosophiques et religieuses, qui sont présentes à des degrés divers sous la plume des auteurs. Œdipe, par exemple, représente par son parcours même l'homme qui a su résoudre une énigme, celle du Sphinx, par la force de son intelligence, sans pour autant en avoir fini avec le mystère, confronté à celui de son origine qui se dérobe à sa sagacité. On peut penser aussi au Christ, en congruence avec l'idée de Sylvie Germain que le vide laissé par la croix fait signe *autrement*, sous le mode de la question. Or, Jésus enfant apparaît justement comme un inlassable interrogateur dans *Douze années dans l'enfance du monde* de Philippe Le Guillou. Et le Christ est profondément lié à la question dans un court essai d'Henry Bauchau, qui traite du fait d'écrire sur le sable :

Comment oublier l'ironie supérieure de celui qui sauve de la lapidation la femme adultère par une seule phrase qui, sous l'apparence d'une réponse, pose aux accusateurs une question qu'ils ne peuvent supporter. Pendant qu'ils s'interrogent et se sauvent, Jésus écrit sur le sable des mots que nous ne connaissons jamais, ceux peut-être de l'effacement et du sommeil profond où sans actes, sans pensées, nous ne sommes plus que vie²⁷⁸.

La question, insupportable pour certains, est liée à des mots voués à demeurer inconnus, liée à l'informulé, à l'écriture qui porte en elle, du fait de son support meuble, une tension vers son propre effacement. Mais l'auteur fait l'hypothèse que la disparition des mots, l'absence d'actes et de pensées, forment les conditions paradoxales d'accès, par dépouillement, à la pureté de la vie. L'ironie évoque aussi le nom de Socrate, associé dans un autre essai par Henry Bauchau à sa première analyste, qu'un autre de ses patients identifiait au philosophe alors que Bauchau, pour sa part, voyait en elle une Sibylle :

Quelle surprise que la confrontation de ces deux images. Socrate, le grand interrogeant, celui qui faisait voir qu'on ne savait pas ce qu'on croyait savoir et que l'on savait ce que l'on pensait ignorer. Socrate qui est une image laïque, alors que la Sibylle était une image reliante qui vous rattachait à la parole entrecoupée du dieu, du prophète ou du poète et à la part mystérieuse de l'existence²⁷⁹.

Par le truchement de ces figures d'interrogeur et du questionnement en général, ce n'est pas un simple renoncement à la connaissance qui est prôné, mais l'acceptation du

²⁷⁷ BP, 134.

²⁷⁸ Henry Bauchau, « L'innocence de l'oreille », in *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 154.

²⁷⁹ Henry Bauchau, « Chemins d'errance », in *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 95-96.

caractère inaccessible d'un certain savoir, ou le bouleversement de l'attitude à adopter pour y accéder, ce qui peut aller jusqu'au paradoxe. On peut dès lors penser à la différence, pointée par Lévinas, entre la pensée grecque, qui vise à comprendre, et la pensée juive, qui vise à approcher. Or, le symbole est selon Gilbert Durand para-bole, parce qu'il est « [i]nadéquat par essence », si l'on donne au préfixe grec *para* son sens le plus fort, « qui n'atteint pas²⁸⁰ ». Le symbole, en tant qu'il est étymologiquement un signe brisé, est donc ce qui est le plus adéquat pour dire une telle inadéquation. Il a partie liée avec l'ineffable et le silence, qui n'est pas seulement le néant, le non-bruit. Un roman symbolique peut donc être un récit qui met en forme cette incomplétude, et dans lequel l'objet d'une attente, d'une espérance, d'une tension, figurée par l'interrogation, est approché sans être atteint. La question est en cela emblématique : elle est tout à la fois lacunaire et manifestation d'un appétit de savoir qui est déjà une manière de faire exister et d'approcher son objet :

La question, si elle est parole inachevée, prend appui sur l'inachèvement. Elle n'est pas incomplète en tant que question ; elle est, au contraire, la parole que le fait de se déclarer incomplète accomplit. La question replace dans le vide l'affirmation pleine, elle l'enrichit de ce vide préalable. Par la question, nous nous donnons la chose et nous nous donnons le vide qui nous permet de ne pas l'avoir encore ou de l'avoir comme désir. La question est le désir de la pensée²⁸¹.

4. Les mots et la perte: une écriture-suaire

Au-delà même des modalités de l'inachèvement qui en signalent l'ouverture, certains romans apparaissent construits autour d'une image de la perte, habités par un creux, à l'instar du canon dans l'image choisie par Michel Leiris. Nous avons signalé au cours de notre deuxième partie que *Tobie des marais* commençait par la décollation accidentelle d'Anne et que le fait de retrouver cette tête momifiée coïncidait avec l'acheminement du roman vers sa conclusion. Dans ce roman la poésie, dont on a vu précédemment le rapport avec l'émergence d'une parole *autre*, montre comment les mots peuvent s'agréger autour d'un vide laissé par une absence, dans une sorte de variation sur le thème du tombeau qui se trouve presque pris au pied de la lettre. Le jeune Tobie acquiert

²⁸⁰ Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 12. L'auteur cite alors J.-L. Leuba : « Les paraboles évangéliques sont un exemple frappant de ce rapport à la fois essentiel et inadéquat » (*ibid.*, p. 12).

²⁸¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14. C'est pourquoi Blanchot avance que « La réponse est le malheur de la question » (*ibid.*, p. 15).

en effet le « goût des mots », et sa lecture du recueil « Morgue » de Gottfried Benn conduit à l'insertion d'un passage où la citation de quelques vers et les réflexions présentées comme intérieures de Tobie s'articulent dans un texte qui prend lui-même des allures de poème – scandé par la reprise anaphorique de « Morgue » au début de chaque paragraphe : « Morgue, – chaque poème se présentait comme un table de dissection [...]. Morgue, – et les cadavres se faisaient chantres pleins de lyrisme et d'insolence [...] Morgue, – chaque poème comme une touffe d'herbes urticantes dans les mains de l'enfant [...]. Morgue, – dans l'esprit de Tobie ce mot finit par se confondre avec bibliothèque²⁸² ». Ce passage poétique se fait aussi commentaire métatextuel, offrant une réflexion sur le pouvoir des mots. Une représentation de l'acte de lecture est livrée au cœur du roman, proposant une image de la poésie comme ce construction qui établit un lien avec les morts tout en étant habitée par le vide de l'absence : « Et le corps de sa mère se recomposait indéfiniment à partir de tous ces fragments, grand puzzle proliférant de pièces toujours en mouvement mais auquel manquait dans le même temps un élément central pour pouvoir être achevé²⁸³ ».

La parole poétique intègre la perte sans réparation, pour permettre une anamnèse qui ne comble pas la lacune constatée : « Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable²⁸⁴ ». D'une façon très différente sur le plan esthétique et idéologique, on rejoint avec cette idée de perte le refus du deuil en tant qu'oubli et écran d'illusion tendu sur la réalité de la mort, qui se manifeste dans l'œuvre de

²⁸² *TM*, 102-104. Laurent Demanze voit dans la bibliothèque chez Sylvie Germain « le lieu des fantômes », mais « si l'on accepte d'y entendre la puissance de retour des revenants, l'accroissement de vie de la *survivance* : non pas nécropole figée, mais remise en mouvement inquiète ». (« La bibliothèque fantastique de Sylvie Germain », *op. cit.*, p. 71.) Aussi ce motif participe-t-il du caractère parfois spectral que peut prendre l'écriture de Sylvie Germain. Le préfixe « sur », souligné par l'auteur, nous permet de mettre en lien la part d'excès de l'écriture avec cette idée de survie – soit de ce qui excède les limites de l'existence. L'écriture, tournée vers la postérité et la durée, dialogue entre les morts et les vivants, est en soi un moyen d'aller vers ce dépassement et des passages intégrés à la trame romanesque peuvent inscrire ce mouvement. C'est aussi dans ce sens que l'on peut réinterpréter la présence dans les œuvres d'autres réalisations littéraires, suivant Laurent Demanze qui suggère de préférer à la notion d'intertextualité celle de « mémoire des œuvres », selon l'expression de Judith Schlanger (*ibid.*) Mise en mouvement, déploiement du sens des mots, rythme de la parole poétique, mise en relation avec la mort et poésie comme reliquaire de l'absence se rejoignent donc.

²⁸³ *TM*, 104.

²⁸⁴ Giorgio Agamben, *Le Temps qui reste*, cité par Laurent Demanze, *op. cit.*, [2015], p. 77. La veille d'un mort est un autre moyen « de l'accompagner jusqu'au bout de l'impossibilité radicale de "l'être-ensemble" » (Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage. Transgression ; dé-création ; trans-figuration*, sous la direction de Daniel Charles, Thèse de doctorat du 3e cycle de Philosophie de l'Université de Paris X-Nanterre, 1982, p. 175), c'est-à-dire un moyen d'être *avec*, dans l'absence absolue.

Philippe Forest par exemple.

L'idée que les mots puissent enserrer un vide se retrouve aussi dans la quête du nom qui achoppe. Significativement, le dernier des sept noms d'Erich Sebastian Berg n'en est pas vraiment un, mais un simple « signe de [son] passage », tracé « dans le sable », à la demande du maître Sengai, dans un temple japonais : « C'est le signe du *porteur d'éclair*. Vous êtes le *porteur d'éclair*...²⁸⁵ ». Ce nom fait l'objet d'un interdit formulé par le maître : « N'écrivez jamais ce nom [...]. Il est là sur le sable : immobile comme une pierre tombale. Cela suffit²⁸⁶ ». Écrit sur le sable, il semble voué à la disparition dès qu'il est dessiné, malgré l'image de la pierre tombale. Le septième nom à la fois présent et absent évoque aussi par analogie la pierre manquante du temple de Ryôan-ji : « Un long mur en terre protégeait l'espace. Quinze pierres de tailles différentes émergeaient. [...] Les quinze pierres étaient donc bien rassemblées en cinq groupes, mais quelle que fût la position de l'orant, il n'en pouvait jamais voir plus de quatorze à la fois. Erich Sebastian se déplaça, traquant la quinzième pierre²⁸⁷ ». C'est une pierre absente qui doit aimer le parcours de l'orant, l'engager à faire le tour du jardin, sans qu'elle puisse être trouvée. Ainsi peut être symbolisée toute quête vouée à ne pas aboutir et à faire l'expérience d'une incomplétude, d'une totalité qui perpétuellement se dérobe, comme pour inviter à faire le deuil d'un noyau de l'être que l'on pourrait trouver et qui se matérialiserait dans la concrétion du nom. *Le Dieu noir* se termine ainsi sur l'image du pape qui se voit « tendant la main vers le ciel – l'hostie blanche et le secret de mon nom²⁸⁸ ». Sa quête du nom qu'il souhaite pleinement habiter demeure ainsi inaboutie, figurée par un geste de tension qui le montre tout comme le ciel, hors de sa portée.

Les mots servent ainsi à approcher une réalité irradiante qui refuse de se livrer totalement à eux. C'est ce qui ressort de certains discours d'Orion évoquant « l'île qu'on ne doit pas dire, celle qui n'est pas dans l'océan Atlantique tropical et qui n'est pas seulement dans la tête ». La perte du lieu se double d'un interdit sur le langage : « On ne doit pas

²⁸⁵ SN, 370. Recevoir ce nom accomplit la parole dite à E.S. Berg par le président Mitterrand lors d'une rencontre à l'Élysée : « Vous êtes un mystique, vous n'avez pas besoin de vous cacher derrière tous ces noms, vous êtes un mystique. Un mystique a toujours un nom lumineux » (SN, 337).

²⁸⁶ SN, 370.

²⁸⁷ SN, 353.

²⁸⁸ DN, 373. *Les Sept noms du peintre* se termine pour sa part, comme en écho de ce nom écrit dans le sable, sur une promesse d'effacement des « tablettes romaines » sur lesquelles Berg écrit : elles doivent en effet être enfouies, après avoir été bénies par le Pape, « dans la crypte basaltique de l'église San Salvatore in Onda » et « ne résisteront peut-être pas aux inondations du Tibre » (SN, 385).

parler du perdu²⁸⁹ ». Mais l'évocation même par la négative de cette perte assure sa présence paradoxale par les mots. Mais cette île étant associée à la couleur bleue est comme présente en creux à travers l'adjectif de couleur du titre²⁹⁰ – centre paradoxal qui contribue à aiguillonner l'écriture. Ce bleu perdu est aussi par moments « retrouvé » par Orion, comme par exemple « à l'école infantine avec Mademoiselle Julie²⁹¹ ». Il peut donc être appréhendé comme l'un des éléments qui aimantent le parcours d'Orion. Comme pour le dernier nom de Berg, un mot absent est relié à un interdit que l'écriture romanesque contourne par essence sans véritablement le transgresser, comme tournant autour de l'informulé.

Ce vide présent comme un soubassement d'un mot ou d'un édifice langagier peut aller jusqu'à aimer la construction du récit dans son ensemble. Une autre modalité de cette circonscription du vide par l'écriture apparaît en effet quand l'écriture d'un roman entier tourne autour de personnages absents. C'est le cas de *L'Enfant bleu*, puisque ce titre renvoie vers ce personnage apaisant qui n'est présent que par le souvenir et les pensées d'Orion, évoqué principalement dans les dictées d'angoisse où peuvent ressortir les ambiguïtés de son existence : « C'est un enfant de l'hôpital, un enfant vrai qui tient ma main et c'est aussi l'enfant qu'on se fabricole pour ne pas être trop malheureux²⁹² ». Au-delà de l'enfant évoqué, cette figure pour Orion devient plus largement l'image de « ce qui soigne et donne du courage²⁹³ ». À la fois très présente à l'esprit du personnage principal et absent du premier niveau de l'intrigue, « l'enfant bleu » est donc le principal point de fuite du récit, dans un roman hanté par d'autres absents capitaux comme la mère de la narratrice, morte à sa naissance, et son enfant qu'elle a perdu lors d'un accident de moto²⁹⁴. Comme pour signifier le rapport entre le récit et la perte, c'est par l'acte de raconter que Véronique peut évoquer sa mère absente :

Orion m'écoute avec grande attention, on dirait que je suis entrée dans son monde. Si je ralentis ou m'arrête pour rassembler mes idées, il lève vers moi des yeux presque suppliants et dit : "Et après ?" Cela me rappelle mon père et ses histoires, il s'arrêtait toujours un peu pour préparer l'arrivée d'un événement ou annoncer le dénouement. Alors suspendue à ses lèvres, je disais, moi aussi : "Et après ?" Cela établit entre Orion et moi une étrange connivence, comme si j'étais mon père, le conteur, et lui,

²⁸⁹ *EB*, 211.

²⁹⁰ Le lien entre l'île perdue, sur laquelle pèse un interdit au moment de l'évoquer, et l'enfant bleu est explicite dans cette phrase lapidaire d'Orion : « l'île de l'enfant bleu est devenue l'île qu'on ne doit pas dire » (*EB*, 307).

²⁹¹ *EB*, 223.

²⁹² *EB*, 333.

²⁹³ *EB*, 392.

²⁹⁴ Cf. *EB*, 20-21.

l'enfant que je suis toujours, avide d'histoires et de visions d'un autre monde. L'enfant, qui en naissant a fait mourir sa mère, celle qui me manquera toujours²⁹⁵.

Ce passage, s'inscrivant dans la question plus large du transfert et du contre-transfert qui se mettent en place dans l'analyse, permet de mettre en avant le désir du récit comme étant lié, dans le cas de la narratrice, à une absence fondamentale, celle de la mère. Ainsi le récit semble-t-il procéder d'une béance, source paradoxale de l'acte de raconter.

Ce fonctionnement évoque le premier roman d'Henry Bauchau, *La Déchirure*, dont il raconte une partie de la genèse à travers ses conversations sur le sujet avec Jean Amrouche. Celui-ci lui dit notamment : « Il y a dans votre livre une absence formidable. Est-ce que vous l'éprouvez ? » « – C'est l'absence de la mère. Elle était réelle, il fallait bien la faire sentir²⁹⁶ ».

On rejoint ainsi le motif de l'abandon parental qui, sous des formes variables, est récurrent dans les romans de Sylvie Germain, de sorte que cette « injure faite à l'enfance²⁹⁷ » produit « un phénomène de structuration par le vide » qui apparaît tout particulièrement dans le cas de *Nuit-d'Ambre*, où le délaissement maternel s'articule au motif du cri : « Son cœur en perte où le cri de sa mère s'était fiché comme une ronce noire, déchirant son enfance et blessant au plus vif sa confiance en les autres²⁹⁸ ». Nous avons vu que le peintre Ragouël essayait de représenter le cri, émanation de l'intériorité et expression d'une colère qu'il s'efforçait de rendre tangible. Ici, le motif paraît devoir être interprété comme l'affleurement de l'informulé dans la voix à la place de la parole, à la fois constat de l'impuissance des mots et profération qui vise à sonder les profondeurs de ce qui entoure – à l'image du cri permettant de délimiter les dimensions d'un espace dans l'obscurité.

La perte est aussi au cœur de la construction des *Sept noms du peintre*, puisqu'elle est présentée comme le pendant nécessaire de l'initiation, peut-être même ce qui l'accomplit véritablement, ce qui permet de retravailler ce motif structurant pour le roman. Par une sorte de formule mathématique, en Erich Sebastian Berg la figure de l'initié additionnée à l'absence de l'errant devient le prodigue. Le testament de son maître d'Anvers, Adam Van Johansen, contient une méditation à ce sujet :

Je crois fondamentalement au prodigue. C'est le retour de celui qui avait fui qui parachève la paternité spirituelle du maître. Parmi mes fils dans l'art et le désir, il suffisait que l'un d'eux prît ses distances

²⁹⁵ *EB*, 56-57.

²⁹⁶ Henry Bauchau, « Jean Amrouche ou la Déchirure », in *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 64.

²⁹⁷ Bruno Blanckeman, « L'Enfance absolue », *op. cit.*, p. 10.

²⁹⁸ *NA*, 196.

pour que fût mise en péril l'unité de mon univers. [...] La charge d'initiateur comporte plus de douleur que de puissance. Un candidat à l'initiation, même si ce sont nos yeux de chair qui le repèrent, on ne le détourne pas, on ne le pervertit pas, on le consacre. Tout maître aime celui qu'il initie. Jusqu'à l'acceptation de la perte²⁹⁹.

Comme pour revenir pleinement au sens littéral du mot, l'initiation est donc bien un commencement et non un accomplissement. Elle renvoie à l'au-delà d'elle-même pour être achevée, ce qui prend la forme de la perte du côté de l'initiateur. Berg est associé à l'image du prodigue : ainsi, lors d'un retour à Paris après une longue éclipse, ses amis Gaëlle Ausborne et Pierre Girard organisent une réception par laquelle « Paris fêtait le retour du prodigue³⁰⁰ ». Toutefois, ce qui caractérise le prodigue c'est aussi de faire retour. Le testament du maître fait de Berg le propriétaire de son pavillon de Delft et l'initiation, après la perte, passe aussi par une étape unitive après la rupture : « Le maître avait bouclé mon initiation en me nommant veilleur du pavillon d'automne – en m'obligeant à découvrir la vertu de la fidélité³⁰¹ ». Le personnage concentre donc en lui le motif de l'errance (il se présente comme « l'homme des départs et des ruptures³⁰² ») et celui du retour³⁰³. Dans le cas du rapport au maître, ce retour induit toutefois une attitude de veilleur – soit une sorte de guet, d'affût, une attente qui implique elle aussi une forme d'absence³⁰⁴.

En Berg se produit tout de même une rupture de la transmission. Il affirme que « les disciples ne [l']ont jamais intéressé » et qu'il restera « toujours le fils de maîtres morts³⁰⁵ ». Il voit toutefois en Egon « un disciple et un héritier », mais celui-ci se révèle à son tour comme un « être de fuite³⁰⁶ ». Le peintre expérimente à son tour la perte évoquée par le

²⁹⁹ SN, 243.

³⁰⁰ SN, 254. Notons que c'est sur ce mot de « prodigue » que s'achève le roman *Magnus*, citant un poème de Saint-John Perse : « *S'en aller ! S'en aller ! Parole du Prodigue* » (*op. cit.*, p. 277).

³⁰¹ SN, 249.

³⁰² SN, 221.

³⁰³ Celui-ci imprègne l'ensemble du roman dans la mesure où beaucoup des figures marquantes qu'il rencontre dans sa vie finissent par y réapparaître (Ingrid, Fabian, Roman Anton Boos, Luc de Teffène...) de sorte que peu de ruptures sont véritablement définitives. C'est aussi ce qui se produit par rapport aux lieux, d'après ce commentaire inséré dans la trame romanesque où le « nous » paraît révéler l'affleurement de l'auteur, assumant ce commentaire : « On ne quitte jamais ses paradis, ses lieux de révélation. Tout un faisceau de capillarités secrètes nous relie aux êtres, aux villes, aux lieux qu'on pensait avoir quittés avec la brutalité d'une brisure » (SN, 271).

³⁰⁴ On trouve un écho de cette attitude générale dans le toast énigmatique porté par Berg « *en l'honneur de celui qui arrivait* » (SN, 302, souligné dans le texte).

³⁰⁵ SN, 270. De même que Berg chemine en fils bien plus qu'en père dans le roman, Gaëlle Ausborne est pour sa part marquée par une forme de stérilité : « par son inaptitude à la création proprement dite, par son amour des femmes, Gaëlle Ausborne était vouée à la mort. Elle était trop lucide pour ne pas le savoir. C'est ainsi qu'elle avait fait d'Erich Sebastian Berg son fils, son amour, le personnage d'une œuvre qu'elle édifiait. Elle animait. Elle attisait. Elle manipulait sans relâche. Les biographes sont des démiurges qui s'ignorent ou se travestissent » (SN, 263). La distinction entre une écriture biographique et la création donne un horizon à cette réflexion du côté de la littérature.

³⁰⁶ SN, 314.

maître d'Anvers, mais l'accusation d'Egon, qui se suicide en reprochant à Erich Sebastian de l'avoir « dévoyé³⁰⁷ », fait écho aux propos d'Adam Van Johansen pour aller vers l'idée que cette initiation a bien échoué.

Si la perte retravaille le motif de l'initiation au fondement du roman, elle conduit aussi à déplacer la représentation de la peinture. Par Egon est ainsi proposée une variation sur le lien entre création artistique et destruction :

Erich Sebastian avait dissimulé dans ses réserves quelques triptyques d'Egon qu'il gardait pour le Grand Palais. Ils avaient été massacrés dans un mouvement de folie ravageuse. [...] Egon avait laissé un mot. Il en voulait à celui qui, écrivait-il, avait *capturé sa grâce*. Il haïssait les triptyques, ces *images de crispation et de sueur froide*. Il les avait détruites. Il les avait brûlées. [...] Il concluait sa lettre par ces mots : *Je veux vivre*³⁰⁸.

Au-delà du seul différend amoureux, la destruction répond au danger de l'acte de peindre, considéré comme attentatoire au mouvement de la vie et à la grâce. La vaine ambition de matérialiser l'impalpable par la peinture appellerait en retour la dévastation ; c'est ce qui ressort de cette autre modalité d'écriture, les carnets secrets d'Egon, que Berg retrouve et lit après la mort du jeune homme : « Me photographier. Me peindre. M'enfermer nu dans des triptyques. L'idée était stupide, abusive et décevante et cruelle. Il faut être vaniteux comme lui pour se croire capable de [...] capturer la grâce³⁰⁹ ». Réactivant tout un imaginaire qui renverrait la représentation par l'image du côté d'une magie noire, permettant de s'approprier l'être profond de celui qui est représenté, Egon en arrive à la conclusion suivante : « Vivre et détruire, c'est la même chose³¹⁰ ».

Le lien souterrain ainsi établi entre la peinture et des puissances de mort conduit au motif du suaire, terme qui apparaît lorsque Berg peint après la mort de sa fille Véronique.

Il peignait la mort de Véronique. Alors, au centre, il traça un gigantesque linge avec des plis et des lettres, un linge-texte qui enveloppait un corps gonflé, proliférant, et qui suintait. [...] C'était la rage qui le faisait peindre. Il vomissait Dieu, sa loi, ses anges. La mort de sa Véronique, c'était un gouffre dans l'ordre du monde. C'était cette béance, ce cratère ardent qu'il voulait restituer. La tombe de sa douleur. Le suaire sans Christ, le sacrifice de sa déesse³¹¹.

³⁰⁷ SN, 330. Le dévoiement informe dans le roman la problématique de la transmission et de la filiation ; ainsi Berg affirme-t-il que sur le plan esthétique il descend « d'une lignée classique » qu'il « ne cesse de pervertir, de dévoyer » (SN, 219).

³⁰⁸ SN, 331. Les mots soulignés le sont par l'auteur.

³⁰⁹ SN, 355.

³¹⁰ SN, 356. Notons qu'Egon finit par se suicider dans l'atelier d'Erich Sebastian, donnant par ricochet, avec ce geste, une valeur prémonitoire au tableau *Crucifixus* (SN, 338).

³¹¹ SN, 309-310.

La peinture-suaire, ici, inverse les implications contenues dans le prénom de Véronique, évoquant la légende de la sainte essuyant le visage du Christ pendant le chemin de croix avec un linge sur lequel l'empreinte de ce visage reste marquée. Ici le suaire se fait pure absence, mais délimite toutefois les contours de ce cratère, reproduisant le schéma de l'édification autour d'un trou qui ouvre sur une béance et la circonscrit. La violence de la peinture de Berg associe le suaire à l'absence de manière radicale et révoltée, comme une reproduction très crue du travail de la destruction qui mine la chair et que l'art peut restituer. C'est ce qui ressort d'un triptyque qui raconte le suicide d'Egon :

Le panneau central montrait un corps pendu et noirci, un corps méconnaissable qui se balançait [...]. Les volets latéraux présentaient, au cœur d'une embrasure percée dans une muraille de bitume, la même image, inversée : et là on reconnaissait Egon, nu, dessiné jusqu'au sexe, Egon jouant et dansant avec un crâne. Autant le corps central était défait, réduit à un faisceau de lignes dans un suaire de couleurs froides, autant, sur les panneaux des côtés, la chair d'Egon resplendissait, [...] les doigts et les paumes fluides, dans la posture de l'offrande. [...] Une fois encore Erich Sebastian avait célébré la beauté et l'androgynie de celui qui proclamait que vivre et détruire étaient synonymes. Et la destruction éclatait au centre de la grisaille d'une cage de verre, avec cette lampe, ce corps qui tombait du ciel et cette viande boueuse et noire répandue à terre³¹².

Si l'on retrouve dans ce passage le dynamisme que l'écriture confère à l'image, il apparaît surtout que la peinture, ici, de même que le suaire épouse la forme du mort et délimite ainsi les contours d'un absent, est présentée ici comme une composition savante qui intègre en son cœur ce qui la creuse.

L'image du suaire est donc présente dans ce roman quand il s'agit de délimiter les contours de l'impossible ; s'il s'agit de le rendre visible, c'est en tant que négativité. Aussi le suaire est-il fondamentalement associé à une absence tout en assurant sa lisibilité paradoxale :

Dans le jeu de mes hantises les croix avaient pris le relais des crânes. [...] Les dernières croix étaient plus sauvages, plus déliées, un alphabet d'Apocalypse. Les hachures et les cris d'un suaire minéral. [...] Elles montaient noires et sans corps, sans Christ, sans cri, dans le silence des tourbières et des cairns, arbres, ponctuation sacrée, reliques d'un nom perdu. [...] Elles étaient comme les Vierges impassibles de l'Arrée, les veuves fossilisées du Verbe. D'un principe, d'un corps qui avait éclairé le monde. Elles, hautaines, phalliques, [...] signes infinis du deuil³¹³.

La contradiction première du « suaire minéral », alliant la souplesse et la dureté, conduit vers une autre coexistence des contraires : les croix, alphabet, ponctuation, reliques d'un nom et veuves du Verbe, sont des motifs liés à la parole et à l'écriture qui ne peuvent que

³¹² *SN*, 363-364.

³¹³ *SN*, 236.

marquer en creux, l'absence vers laquelle ils font signe. C'est là une illustration de la vocation profondément contradictoire d'une écriture symbolique attachée à enserrer un vide.

L'écriture en effet se construit autour d'un foyer rayonnant, qui brille par son absence. La perte, la déchirure ou le suaire rejoignent le motif du pli utilisé par Laurent Demanze pour évoquer « tous les êtres pliés et plissés du roman germanien, tous les êtres mélancoliques et qui souffrent d'un deuil impossible³¹⁴ ». Avec le voile aussi, ces métaphores réactivent la parenté fondamentale entre le textile et le texte pour caractériser une forme d'écriture qui tout à la fois cache et révèle, qui montre et qui dérobe au regard. Or, cette esthétique peut être la traduction d'une idée plus fondamentale :

[...] le personnage germanien enveloppe un vide, c'est un personnage-suaire ou un personnage-tombeau : il est habité par le cadavre d'un autre ou par un vide. C'est là la figure essentielle de l'homme baroque dont l'âme, dit Deleuze, enveloppe, contient, une part du monde : au plus profond de soi donc, non pas l'identité secrète et éternelle de l'individu mais l'altérité du monde ou d'un autre disparu³¹⁵.

La dialectique du plein et du vide ou de la présence-absence que le suaire et les plis permettent de figurer n'est pas un jeu formel, mais rejoint l'idée d'une altérité absolue vers laquelle l'individu peut être conduit. Cette image est ainsi présente à la fin de *Nuit-d'Ambre*, après la lutte que le personnage a menée : la « plaie » qui a été « refrappée par la main d'un inconnu venu lutter avec lui, au corps à corps³¹⁶ [...] se transfigurait » et « devenait suaire ». Or, le motif permet d'unir cette blessure à la nuit elle-même : « La nuit se faisait suaire où lentement, inexorablement, affleurait un visage³¹⁷ ». Le suaire comme transfiguration de la blessure, fruit de la confrontation à l'autre, complique donc l'image de la béance et de la forme enserrant un vide par la possibilité d'un visage. Ni la nuit ni la plaie ne sont purs gouffres, ils ne se confondent pas avec le néant. Mais ils pratiquent une

³¹⁴ Laurent Demanze, « Les plis du Baroque », *op. cit.*, p. 193. L'auteur attribue à ce motif du pli des répercussions sur la construction romanesque : « Le parcours romanesque consiste donc à déplier les peaux plissées des personnages [...] pour en ouvrir l'enveloppe et déployer son ourlet secret ou sa doublure de fantômes. En somme, c'est le récit comme art non de la complication psychologique mais du dépli, et le parcours romanesque dessine moins des récits d'éducation que des trames d'involution vers une essentielle simplicité [...]. On entend dans ces plis de l'âme un écho aux développements de la psychanalyse sur la crypte et le fantôme, [...] et cet art du dépli n'est pas sans faire songer à une cure psychanalytique » (*ibid.*, p. 194).

³¹⁵ *Ibid.*, p. 193.

³¹⁶ *NA*, 416-417.

³¹⁷ *NA*, 417.

ouverture par laquelle peut se manifester une présence fuyante qui pour échapper à l'indicible en appelle à la mise en forme singulière du symbolique.

C'est précisément parce qu'elle « pense avec des images et des motifs³¹⁸», que l'œuvre peut actualiser dans le domaine du récit cette construction autour d'un « trou » analysée par Lacan. Ainsi peut-on reconsidérer une esthétique faite de prise de distance avec le réalisme et une certaine idée de la transparence : si quelque chose échappe dans le réel comme dans sa représentation, l'écriture doit favoriser la mise en condition nécessaire pour s'ouvrir à une présence radicalement autre. La référence au baroque peut être relue dans cette perspective : « Tandis que le romancier réaliste ne doute pas du réel, l'artiste baroque consent lucidement au paraître, mais pour faire surgir dans cette alliance d'illusion et de désillusion une présence mystérieuse, mais comme en creux³¹⁹ ». Avant d'en conclure à la carence de la transcendance, ce sont bien, en premier lieu, les manques du monde réel et matériel et l'insatisfaction qu'il procure qui sont désignés par ces motifs ourlés de vide. Une fois les évidences déplacées quant à savoir ce que sont ontologiquement la présence et l'absence, l'écriture dit en effet un élan vers quelque chose qui la dépasse ; mais l'inadéquation avec un tel objet vise aussi à préserver son altérité. De même que l'approche de l'inconscient ne conduit pas à en faire une conscience « bis », la tension qui s'exprime dans l'écriture vers ce qui transcende la banalité du visible ne peut avoir pour objectif de rendre cette sphère banalement tangible. C'est ce que représentent les personnages jusque dans leur révolte, ce qu'exprime une écriture jusque dans ses excès, actualisation esthétique du symbole en tant que forme essentiellement inadéquate.

Témoignage d'un mouvement lancé vers le ciel en creux, mais à ce titre témoignage *tout de même*, l'écriture symbolique s'avère cohérente avec la foi telle que la conçoit Sylvie Germain, qui écrit dans *Songes du temps* : « La foi ouvre une immense brèche dans nos vies, elle nous met en position de questionnement et de méditation, non de certitude ni de possession³²⁰ ». L'image du suaire qui n'enserme rien peut aussi être réinterprétée dans la mesure où un linceul et un tombeau vides peuvent, par un renversement, devenir les signes paradoxaux de la résurrection, donc dire un absolu de la présence dans l'absolu du creux, constituant alors un symbole par excellence. Elle correspond à toute une conception de

³¹⁸ Laurent Demanze, « Les plis du Baroque », *op. cit.*, p. 194.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 195.

³²⁰ Sylvie Germain, *Songes du temps*, Paris, Desclée de Brouwer, collection « Littérature ouverte », 2003, p. 61.

Dieu évoquée par Sylvie Germain dans ses écrits non fictionnels : « la Création manifeste en effet moins la Toute-Puissance de Dieu que sa renonciation, son abdication ; elle n'est pas une expansion ni un rayonnement de lui-même, mais est un retrait et une éclipse³²¹ ».

Elle rejoint aussi dans la sensibilité à la fois esthétique et théologique de l'auteure le motif du tabernacle vide et du Vendredi saint, point de départ du chapitre « Improprès » dans *Les Échos du silence*³²², ce temps liturgique étant aussi désigné par le terme de *No God's Land*³²³.

Cette foi selon l'auteure s'appuie précisément sur la nécessité de nouer « un rapport "poétique" au monde, c'est-à-dire qui préserve toujours, neuve et vivace, une grande capacité d'étonnement et d'enchantement face au monde et à la vie, et qui surtout travaille à les réenchanter au fil souvent nouveaux, rugueux des jours³²⁴ ». Le caractère pragmatique de l'écriture poétique semble ici suggéré : mais il lui faut partir d'un étonnement conservé comme tel pour produire l'enchantement, comparable à un souffle qui ne peut passer que par une fissure qui reste ouverte. On peut donc ajouter que la brèche, comme distance maintenue, est absolument nécessaire pour que la foi reste ce qu'elle est, intégrant un vide qu'elle ne comble pas par la certitude. La différence entre la notion de symbole et l'allégorie en tant que système qui tend irrésistiblement vers sa plénitude est en cela essentielle et recoupe sur le plan esthétique cette différence entre une attitude de foi et une autre, qui prétend au savoir. En cela, des rapprochements peuvent être opérés avec des romanciers chrétiens non pas en tant que porte-parole d'une institution, mais à cause du fait que leur foi, selon André Malraux dans la section « Interpellation du roman » de *L'Homme précaire et la littérature*, « ne nourrit pas [leur] puissance de jugement », mais « leur puissance de mystère³²⁵ ». Il ajoute que selon lui le roman d'analyse « aboutit moins à préciser la connaissance de l'homme qu'à approfondir son mystère³²⁶ » : nous pouvons reprendre cette phrase à notre compte et l'appliquer à ce que nous appelons le roman symbolique qui, comme l'indique la dernière phrase du *Boulevard périphérique*, articule

³²¹ Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage. Transgression ; dé-création ; trans-figuration*, *op. cit.*, p. 300. Cette idée rejoint la phrase de *La Pesanteur et la Grâce*, de Simone Weil, citée dans *Les Échos du silence*, *op. cit.*, p. 35 : « Dieu ne peut être présent dans la création que sous la forme de l'absence ».

³²² Sylvie Germain, *Les Échos du silence*, *op. cit.*, p. 13 sqq.

³²³ *Ibid.*, p. 35. La notion théologique de kénose ou la théorie rabbinique du Tsimtsum se trouvent aussi au fondement de ces images où la figure divine est indissociable de l'absence (cf. Marie-Hélène Boblet, *op. cit.*, [2006], p. 22)

³²⁴ Sylvie Germain, *Songes du temps*, *op. cit.*, p. 61.

³²⁵ André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, [1977], réédition Folio, 2014, p. 182.

³²⁶ *Ibid.*, p. 183.

dans les profondeurs la notion d'éveil à celle de mystère. Il s'agit non de le dissiper, mais éventuellement de l'approfondir, en tout cas de le laisser vivre en tant que mystère.

La béance et la distance apparaissent donc non comme des obstacles, dans l'approche de ce qui relève de la transcendance, mais comme devant être au contraire sanctuarisées. C'est le sens que l'on peut donner au personnage du vieux Syméon qui, dans *Douze années dans l'enfance du monde*, s'est « dissipé dans un nuage de feu et d'or³²⁷ ». La conjonction de la rencontre avec l'enfant Jésus et du savoir à son sujet que lui a donné une prophétie, assurant qu'il ne mourrait pas sans avoir vu le Messie, est proprement insoutenable et entraîne la désagrégation du personnage.

De façon plus indirecte figurent dans d'autres romans des appels à accepter l'incomplétude, se déclinant sous forme de renoncements, comme celui qui pérennise le désir par son inassouvissement, ce qui approfondit l'idée de distance maintenue en la reliant à ses conséquences. C'est ce qui apparaît dans le chapitre d'*Edipe sur la route* où Clios fait le récit de sa jeunesse et de son histoire avec Alcyon : « La flûte d'Alcyon s'est arrêtée, il chantait et ce chant n'était pas formé de paroles. [...] Sans le prononcer jamais, ce chant disait mon nom et le liait au sien dans un vaste élan parallèle. Nos deux noms se faisaient face, se regardaient passionnément, sans jamais se rejoindre, prolongeant l'amour par un renoncement indéfini³²⁸ ». La danse qui allie les deux noms dans ce chant, le mouvement et la posture de face-à-face maintenant une distance, affirment que le renoncement permet la pérennité de l'amour. Symétriquement, le refus de la consolation suggère, par la voix de la narratrice de *L'Enfant bleu*, la pensée suivante : « Il ne faut pas se consoler, la vérité c'est d'être inconsolable et heureux³²⁹ ». Le chagrin ne demande pas à être guéri comme une maladie, mais doit demeurer présent tout en ouvrant à la possibilité du bonheur « tout de même » : la coexistence de ces notions en apparence contradictoires de chagrin et de bonheur constitue une « vérité » paradoxale à laquelle la narratrice accède, et qu'elle applique à Orion : « C'est pour cela qu'il faut aider Orion... sans lui enlever son malheur... ce qu'on appelle sa folie, car ce sont eux qui un jour veilleront sur lui³³⁰ ». L'espoir peut naître paradoxalement à la confluence de l'acceptation du malheur et de l'élan

³²⁷ *DA*, 65. On trouve un écho de cette interprétation de l'histoire de Syméon, qui se conclut par sa dissolution, avec l'évocation d'un tableau de Rembrandt représentant ce personnage biblique : *SN*, 244.

³²⁸ *OSR*, 89.

³²⁹ *EB*, 104. « [Vasco] me serre dans ses bras pour me consoler ou que nous nous consolions ensemble, mais aujourd'hui je ne veux pas être consolée » (*EB*, 291).

³³⁰ *EB*, 131. Cette affirmation évoque l'image de Shadow et Stéphane au chevet de Paule mourante, pour veiller sur elle, dans la vision du narrateur, à la fin du *Boulevard périphérique*.

vers un but ignoré : « Moi aussi je suis contente en emportant ce dessin qui me remplit d'espoir. Il y a les troncs castrés, leur douleur. Ne jamais oublier cette menace. On peut espérer, pas plus³³¹ ». L'espoir, lié à l'émerveillement et apparaît comme plus ténu encore que le fait de croire en quelque chose : « [Orion] traverse lui aussi un instant d'émerveillement où il découvre ce qu'il est, ce qu'il deviendra peut-être. Il ne peut y croire encore, moi non plus, mais cela nous permet d'espérer³³² ».

C'est surtout à l'emprise que pourrait donner la volonté de comprendre qu'il faut renoncer, comme le rappelle le peintre Ragouël à sa femme Edna dans *Tobie des marais* : « Tais-toi, ne cherche pas à tout comprendre, trop vite, sinon tu ne connaîtras pas l'émerveillement et la surprise³³³ ». En une phrase, le triple appel au silence, à la lenteur et à l'abandon de la compréhension est relié à la possibilité pour l'émerveillement de faire irruption. À la logique de compréhension s'oppose donc la conservation de l'étonnement, présenté comme le prolongement du motif de questionnement laissé ouvert à la fin d'*Éclats de sel*, Ludvik accédant à un espace « où les questions s'affranchissent du besoin de réponses pour ne plus que croître en force d'étonnement³³⁴ ». Le refus par l'artiste de décrypter les hantises qui sont à la source de sa création va dans le même sens : « Et c'est cela pour moi un artiste, quelqu'un qui est fondamentalement hanté par des images qu'il ne déchiffre pas. Qu'il ne veut pas déchiffrer³³⁵ ». Là où le déchiffrement pourrait stériliser les forces motrices de l'art, il s'agit plutôt de les laisser s'éployer.

Il importe donc de savoir préserver un étonnement ressenti plutôt que de l'étouffer par une tentative de maîtrise intellectuelle, ce qui revient à accepter de ne pas le combler par l'explication. Ainsi, dans *L'Enfant bleu*, la narratrice montre à deux médecins un dessin de labyrinthe par Orion, tracé sans s'arrêter et sans se corriger par l'adolescent : sa rapidité

³³¹ *EB*, 97. La narratrice se définit ainsi comme « une petite machine à espérer » (*EB*, 128).

³³² *EB*, 124.

³³³ *TM*, 239. Marie-Hélène Boblet rapproche cette imploration de « l'exhortation durassienne exprimée dans *L'Amour* "ne comprenez rien, [...] vous serez au plus près de [...] l'intelligence" (« Du merveilleux spirituel dans l'œuvre de Sylvie Germain », *op. cit.*, p. 22). Le vertige et l'étonnement sont ainsi présentés comme des voies d'accès à une forme de connaissance autre. La sagesse de l'étonnement qui peut être particulièrement celle de l'artiste, en acceptant de renoncer à un savoir fait de réponses et de compréhension, peut conduire jusqu'à une laïcisation de l'opposition, dans la mystique, entre « le pauvre, l'"idiotus", l'illettré » (Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 145) et le clerc. C'est aussi le sens d'une phrase de Spinoza consignée dans le testament d'Adam Van Johansen : « Moins l'esprit comprend tout en percevant davantage, plus grande est sa puissance de fiction ; et plus il comprend, moins grande est sa puissance » (*SN*, 240). Naturellement, ces phrases ont aussi une portée méta-textuelle, puisqu'elles en appellent à l'exercice de l'intelligence particulière de la fiction.

³³⁴ *ES*, 170.

³³⁵ *SN*, 219.

d'exécution l'a laissée stupéfaite.

Ils restent un moment à regarder le dessin. Le docteur Bruges dit : "C'est extraordinaire en effet. C'est sans doute le corps de la mère, Orion va vers la sortie, comme autrefois il est allé vers la naissance." Cette remarque ne me convainc pas. [...] "Vous savez, dit le médecin-chef, je suis très frappé par ce dessin et sa rapidité d'exécution. Bruges aussi, même s'il a voulu le masquer par sa tentative d'interprétation. Je ne peux rien vous en dire aujourd'hui, nous devons rester tous les deux étonnés et même stupéfaits devant ce labyrinthe."³³⁶

Ce passage conduit à distinguer deux attitudes devant un objet mystérieux : à la volonté d'interprétation, qui peut jouer un rôle de masque et donc dissimuler ce qui pose question dans une œuvre, s'oppose le désir de conserver l'étonnement et de le laisser croître sans le résoudre. Ce parti pris, s'il a des implications philosophiques, est peut-être surtout esthétique : il fait résonner un appel à la contemplation. C'est ce qui apparaît lorsque la narratrice fait un rêve et le note pour s'en souvenir puis le fait lire à son mari :

« Je note mon rêve en détail, je ne cherche pas les associations. Non, je veux seulement le revoir. [...] Il [Vasco] prend mon cahier et lit : "Tu l'interprètes comment ? Je ne l'interprète pas, ce n'est pas ce qu'il veut. Il veut qu'on le contemple."
Il me reprend le cahier : "Tu as raison, c'est un objet de contemplation, un poème"³³⁷ [...] »

La contemplation évoque une disponibilité au rêve comparable à celle qui est demandée devant une œuvre artistique, et que nous pouvons aussi relier à l'attitude qu'il convient d'adopter devant l'écriture – côté écrivain comme côté lecteur. Elle reconduit vers l'idée d'une mise à l'écoute qui signifie ici l'abandon de la prétention à toute certitude, demeurant inatteignable.

C'est donc en écartant à la fois les interprétations définitives et les consolations illusoire que l'on peut laisser résonner un appel à désirer, à espérer, à contempler – autant de voies obliques d'accès à l'autre, faites d'élan et de distance, permettant de tendre vers lui sans le posséder. Ainsi cette esthétique peut-elle s'inscrire « [d]ans le sillage de la pensée d'Emmanuel Lévinas » : « cette image du frôlement et de la caresse persuade notre imagination qu'un mode d'appréhension sans saisie ni surplomb est une alternative non violente à la compréhension logico-rationnelle à laquelle se substituent humblement, en douceur, l'intuition, la rêverie, le songe³³⁸ ». Elle suggère non seulement une renonciation à

³³⁶ *EB*, 38.

³³⁷ *EB*, 130-131.

³³⁸ Marie-Hélène Boblet, « Du merveilleux spirituel dans l'œuvre de Sylvie Germain », *op. cit.*, [2015], p. 17.

l'ambition de saisir, mais aussi l'exercice du « talent de ne pas saisir³³⁹ ».

Ces considérations esthétiques ont des conséquences sur la manière d'écrire ; l'appel à la contemplation rejoint le thème de la monstruosité à sauvegarder, car si « [l]e monstrueux objet est fait pour être entendu et contemplé », et non « pour être capturé³⁴⁰ », il implique de laisser libre cours à l'imagination selon cette définition de Pierre Jean Jouve : « C'est un rapport de liberté avec l'inconscient et un charme jeté sur le monstre³⁴¹ ».

Jeter un charme, contempler, et se mettre à l'écoute impliquent un usage particulier de la langue fait lui-même d'inadéquation, et évoqué par Henry Bauchau à propos de son travail de poète. Sa description de la pratique de l'écriture dans *L'écriture à l'écoute* y transpose l'idée de demeurer à distance de son objet : il n'a pas de « connaissance positive » du poème, car « poète n'est pas maître chez lui », mais une « approche négative du poème » :

Je pressens, j'entends ce qui n'est pas lui, les mots, les rythmes qui ne sont pas les siens et par découvertes successives je puis faire apparaître une certaine image, une certaine pensée, une part de la musique du poème [...] Je m'approche de sa circonstance, de ce qu'il est, mais je ne l'atteins pas, il m'éclaire de ses rayons, je ne suis pourtant que son traducteur, il ne vient pas de mon être et ne fera jamais partie de mon avoir car il n'est pas privatisable [...] ³⁴².

Les thèmes qui habitent le roman symbolique rejoignent ainsi la définition de cette pratique de l'écriture : « Le charme que la forme jette sur le monstre permet un libre rapport entre l'écriture, le corps, l'image et la musique³⁴³ ». C'est par les mots, dont nous avons vu qu'ils pouvaient être traversés par ce qui les dépasse, que le poète ou l'écrivain peut partir à l'assaut de ce non-savoir, comme lorsque Véronique écrit « Seigneur » dans un poème sans le décider : « Je sens que je dois demeurer étonnée et même stupéfaite devant ce mot Seigneur », « Celui de la route ignorée³⁴⁴ ». L'écriture est donc à la fois l'emblème de la rencontre possible et le lieu où elle s'opère.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *EB*, 168.

³⁴¹ Cité dans « L'innocence de l'oreille », in *L'écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 148.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*, p. 150.

³⁴⁴ *EB*, 356.

5. Poétique de l'Ange et du Labyrinthe : un appel à la lecture

Si la parole ou l'écriture se font écoute ou appel, dans l'incertitude de savoir s'ils atteignent un destinataire, la médiation tend en effet à devenir l'essentiel. Le medium est alors bien plus qu'un moyen. C'est dans ce sens que l'on peut interpréter l'importance, chez Sylvie Germain, du motif de l'Ange, le messenger par excellence, importance que l'on pourrait juger paradoxale dans « un monde sans Dieu ou, du moins, dans un monde où l'approche de Dieu pourrait se passer de toute médiation³⁴⁵ ». Or, l'ange peut aussi prendre une valeur d'évocation de l'écriture même, comme le suggère Anne-Gaëlle Weber à propos de la « ronde des anges » dans *Jours de colère* : « L'invention [...] de la ronde des anges [...] coïncide [...] avec l'intrusion, dans le roman, d'une parole qui se situe en-deçà du langage articulé, poussant ainsi le récit dans les limites du dicible pour le rendre audible. La ronde des anges redonne aux mots leur poids et leur matière et superpose à la logique du sens une logique du signifiant³⁴⁶ ». De fait, cette ronde peut être rapprochée de la ronde des noms qui tournent autour de Nuit-d'Or au moment de son agonie – et qui achoppe sur le nom de Dieu³⁴⁷. Grâce au motif de la ronde, le lien entre l'Ange et le nom peut donc être souligné ; il apparaît aussi dans l'épigraphe du *Livre des Nuits*, citation du livre biblique des Juges dans laquelle l'Ange est associé à l'idée d'un nom merveilleux. Déployant les implications de son prénom angélique, le personnage de Raphaël dans ce même roman, enfant albinos à la voix claire, concentre en lui plusieurs motifs riches de significations. À la fin du récit, disparu comme ses frères Michaël et Gabriel, il fait l'objet de rumeurs venues « par la voix des journaux³⁴⁸ ». Selon elles, il aurait tenu en effet à New York le rôle de l'Espérance dans l'*Orfeo* de Monteverdi. La fin du roman part de ce point et le représente en train de déborder de son rôle. Tandis que sa voix « était elle aussi devenue mendicante », à la recherche d'un « cœur pour l'écouter³⁴⁹ », elle erre au gré des « gens de cendres et de poussières » qui lui donnent le gîte, et revient vers Terre-Noire pour finir « transfondue³⁵⁰ » dans le sang de Nuit-d'Or. C'est à la suite de cela que celui-ci, que l'on

³⁴⁵ Anne-Gaëlle Weber, « La voix des anges », in *Sylvie Germain – Éclats d'enfance*, Cahiers Robinson, n° 20, *op. cit.*, p. 106.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

³⁴⁷ *NA*, 370-378. On peut aussi penser, hors corpus, à la fin de *Magnus*, le personnage étant, pour sa part, à la recherche de son propre nom comme nous l'avons déjà souligné (*Magnus, op. cit.*, p. 245-248).

³⁴⁸ *LN*, 326.

³⁴⁹ *LN*, 328.

³⁵⁰ *LN*, 329.

reconnaît sans qu'il soit nommé, se lève pour partir vers le bois des Échos-Morts³⁵¹. Passant de l'Espérance à l'errance, quittant son rôle pour aller « au-devant d'Orphée³⁵² » à la recherche d'on ne sait quelle Eurydice, Raphaël se réduit à sa voix et concentre en lui l'humilité de cette vertu théologale et la proximité avec la figure du poète par excellence, jusque dans son rapport aux morts. Ainsi le personnage au nom angélique représente-t-il la parole poétique qui prend son autonomie et se fait mendicante, c'est-à-dire en quête de sa réception ; elle est entendue ici par un homme à qui elle est sans doute secrètement adressée, préparé à la recevoir parce que ses capacités d'écoute ont été exacerbées par le deuil.

Parce qu'il se trouve à la frontière entre absence et présence énigmatique, truchement entre deux termes dont l'un demeure hors de portée, l'ange met donc l'accent sur la médiation et figure dans le texte l'action des mots dans le dévoilement d'une vérité intérieure ou spirituelle, dont la nature se révèle par conséquent essentiellement poétique. Présent aussi, dans notre corpus, à travers Raphaël dans *Tobie des marais* et l'adversaire de *Nuit-d'Ambre*, l'ange peut donc être interprété comme une image de l'écriture et de son action qui fait entrer dans le langage, par le symbolique, des réalités non pas entièrement ineffables mais qui le seraient sans elle, actualisant la présence forcément indirecte d'une sorte de transcendance. Ainsi l'ange dit-il quelque chose d'une écriture hantée par son extériorité mais qui, en faisant signe vers ce qui la dépasse, témoigne avant tout d'elle-même et de ses pouvoirs, ses sortilèges. Mais l'Ange est aussi une figure de lecteur dans le prologue de *Nuit-d'Ambre* : « Charles-Victor Péniel, celui que tous appelleraient Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, entrainé à son tour en écriture, – en passion d'écriture. Page parmi les pages vouée, comme toutes les pages, à être lue par l'Ange, jusqu'à l'effacement³⁵³ ». Ce moment où l'écriture fait référence à elle-même et rend présent le personnage en tant que tel pose de fait l'Ange en lecteur – et le lecteur en médiateur. Ainsi permet-il de rejoindre une autre interprétation de la boiterie de Jacob après le combat, inspirée par Philon d'Alexandrie, qui voit dans cette blessure « l'acceptation par Jacob de sa propre humilité devant ce qui le dépasse et ce qu'il faut toujours poursuivre d'un pas douloureux et peu sûr³⁵⁴ ». Une conséquence de la lutte avec l'Ange peut être dès lors un appel à

³⁵¹ Il est fait mention, au début de *Nuit-d'Ambre*, de « son suicide raté au fond du bois des Échos-Morts » (NA, 54).

³⁵² LN, 327.

³⁵³ NA, 20.

³⁵⁴ Anne-Gaëlle Weber, *op. cit.*, p. 113.

l'interprétation qui doit être tâtonnante devant une telle parole, renonçant à la compréhension pour se faire disponibilité, attente³⁵⁵, ouverture à la merveille – ce que semble proposer Raphaël à Tobie, significativement³⁵⁶. L'Ange, personnage tout à la fois « visible et insaisissable³⁵⁷ », peut dès lors être appréhendé comme un emblème de l'écriture romanesque dans laquelle il prend place. Il est un appel à déchiffrer, à se laisser surprendre, à la disponibilité, à l'écoute. Mais il importe de souligner que sa parole n'est pas obscure, confinant à l'hermétisme. Quand le dialogue entre Tobie et Raphaël sur l'origine de ce dernier « ressemble à une devinette » selon Tobie, forme dégradée de l'énigme, Raphaël tient à le détromper : « Ne vous fiez pas aux apparences, je suis quelqu'un d'extrêmement précis. Je sais toujours ce que je veux, je veux passionnément ce que je sais³⁵⁸ ». L'Ange appelle à être attentif à la parole et à la voix qui sont déjà là, la merveille est donnée, offerte, mais il faut la saisir et faire une partie du chemin par l'écoute et l'interprétation. Comme dans la psychanalyse, l'écoute doit tendre vers ce que les mots dits impliquent, il n'y a pas de langage crypté, mais il s'agit de redonner aux mots leur sens profond en étant capable de les accueillir « passionnément », et d'écouter « la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots³⁵⁹ ».

C'est ainsi que Nuit-d'Ambre, après la lutte avec l'Ange, peut désormais percevoir une voix, la question « M'aimes-tu ? », et la phrase de *l'Agnus Dei*, ce qui constitue un écho à l'épisode de la voix de Raphaël à la fin du *Livre des Nuits*, ainsi qu'une réponse au cri qui marque l'ouverture de *Nuit-d'Ambre*. En d'autres termes, l'Ange permet d'établir une circulation entre les ordres que l'on peut appeler la grâce ; mais celle-ci est présentée comme « une déchirure, très brève, fulgurante », que rien ne peut « refermer », mais par laquelle « tout alentour se trouve transformé », « transfiguré », car « tout prend visage³⁶⁰ ». Cette grâce trouve par le motif de la déchirure un écho dans « la brisure des mots, des noms, des cris, des chants, des voix³⁶¹ » sur laquelle le livre s'arrête, sans se refermer lui non plus. Ainsi peut-on proposer l'idée que « la mise à l'épreuve du roman par la voix des

³⁵⁵ Cf. *NA*, 404 : la soumission de Nuit-d'Ambre après la lutte n'est pas engourdissement, mais « elle était encore tension, attente et étonnement ».

³⁵⁶ « Voulez-vous une merveille ? demande Raphaël à demi étendu. – Une merveille ? répète Tobie un peu éberlué par cette étrange proposition – Eh bien oui, il y en a de délicieuses dans cette région [...] C'est un bien joli nom pour une gourmandise » (*TM*, 154).

³⁵⁷ Anne-Gaëlle Weber, *op. cit.*, p. 118.

³⁵⁸ *TM*, 155.

³⁵⁹ Sylvie Germain, *Magnus*, *op. cit.*, p. 12.

³⁶⁰ *NA*, 429.

³⁶¹ *NA*, 431.

anges³⁶² » fait de la parole romanesque une parole ouverte. L'inachèvement n'est pas propre au roman symbolique, mais ici il caractérise l'ouvrage par un but particulier : contribuant à faire passer le livre « du monde clos à l'univers infini », il épouse la forme prise par la grâce et par un Dieu désormais suppliant, comme pour montrer sans démontrer ce que peut être leur mode de présence dans un monde en proie au désenchantement. Le livre en cela se fait par lui-même symbole – béant sur sa partie manquante.

Le fait que la fin du livre soit clairement un écho du prologue et réalise ce qui était annoncé dès les premières pages (« l'effacement » et le « retournement » final) peut aussi être interprété dans ce sens. Nous avons souligné les effets de construction, de configuration dans notre première partie, y compris ceux de la réécriture du livre de Tobie. On peut voir là un appel à considérer que l'essentiel n'est pas un déroulement d'intrigue, mais ce qui se passe dans la lecture. Ce qui vit dans les mots n'y est pas enserré une fois pour toutes. Tout ne s'anime vraiment que quand il est déchiffré, ce qui explique l'appel à la reprise. L'écriture lettrée de Sylvie Germain en l'occurrence est déjà une lecture, qui en appelle une autre, celle de l'interprétation. Savoir déjà ce qu'il va advenir de *Nuit-d'Ambre* dès lors ne retire rien à cet essentiel, qui requiert avant tout une participation. La spécularité, qui fait que le roman ne semble pas manifester l'ambition de faire concurrence à l'état-civil et de décalquer la réalité, encore une fois, n'a dans ce cadre rien de ludique. Elle est un appel à la lecture qui soit d'emblée une relecture, au deuxième degré ; une lecture dans laquelle le mouvement linéaire et le mouvement à rebours se confondent, car « ni l'un ni l'autre ne contiennent toute la vérité³⁶³ ». Il s'agit de souligner la lisibilité du texte pour restaurer à travers lui celle du monde, en soulignant de manière forte la nature du roman comme objet de lecture. *L'Ange* contribue à tout cela d'une manière non anecdotique, non thématique : il a une valeur poétique, du côté de l'écriture comme de la lecture, et ses résonances spirituelles sont étroitement mêlées à ce rôle, par l'aimantation d'une écriture qui est fondamentalement réécriture – réécriture éventuellement d'un livre biblique, mais aussi celle du livre qui semble s'écrire, se défaire et se réécrire dans un même mouvement.

Comme *L'Ange* dans l'écriture de Sylvie Germain, le *Labyrinthe* dans la démarche d'Henry Bauchau paraît un motif spéculaire qui inscrit dans le texte une image de la lecture

³⁶² Anne-Gaëlle Weber, *op. cit.*, p. 117.

³⁶³ *BP*, 231.

attendue :

On ne peut sûrement pas dire de l'écriture de Bauchau qu'elle est métaphorique, ni qu'elle est allégorique. Elle semble plutôt naître de la ressemblance vivante, celle-là qui se fait récit, qui se jette au-delà de soi sous le feu croisé des interprétations, et ne se laisse pas ramener à son centre, à son origine ; ou, lorsqu'on parvient à l'y ramener, on découvre que son cœur est un labyrinthe. [...] Comme un labyrinthe, l'écriture tourne à l'intérieur d'elle-même, elle cherche obstinément une issue qui appelle la lecture. Les récits de Bauchau apparaissent comme autant de variations de cette issue. Ils ont l'allure de paraboles ; toutefois nous ne pouvons les comparer à rien. Nous pouvons les raconter à notre tour comme dans une espèce de « théologie » narrative. [...] Et ainsi, notre interprétation même finit par être impliquée dans le drame du labyrinthe, qui est que nous ne pouvons jamais être sûrs de posséder le sens de ce que nous avançons³⁶⁴.

Adriano Marchetti n'emploie pas ici le terme de symbolique ; mais l'idée de « ressemblance vivante » qui se fait récit rejoint le symbole en tant que puissance d'analogie qui a le pouvoir de configurer en récit, en faisant passer dans la langue (par le symbolique), un message qui sollicite l'acte de lecture pour être *actualisé*. Or, cette modalité d'instauration du sens échappe. Cette analyse nous semble en effet bien définir la poétique de ce que nous appelons le roman symbolique, telle qu'elle se retrouve mise en œuvre singulièrement par Henry Bauchau. Nous proposons en effet d'appeler roman symbolique ce qui ne se ramène ni à l'allégorique ni au métaphorique, mais intègre la dimension de lecture et d'interprétation au cœur de son fonctionnement. La particularité de la synthèse que propose Henry Bauchau et, avec lui, les auteurs que nous regroupons sous cette appellation, est l'entrelacement d'une configuration narrative fortement marquée, que nous avons étudiée dans notre première partie, avec cette ouverture du sens qui n'est pas hermétiquement clos par une volonté de déterminer l'interprétation. Au contraire, l'œuvre relève de l'ordre du symbolique aussi parce qu'elle porte en germe les éléments qui génèrent dans l'esprit du lecteur ce qui est de nature à les faire agir sur la signification ; l'ouverture vers un point de fuite situé à l'extérieur du texte fait partie de ce qui en définit la poétique, et rentre véritablement en résonance quand le lecteur l'anime : « Nous sommes fascinés par les incertitudes du sens, par le soupçon que nous avons d'avoir affaire à quelque énigme jamais entièrement déchiffrable mais toujours en instance de l'être³⁶⁵ ». L'inachèvement des récits et tout ce qui relève de la non-clôture du sens permet le renvoi vers le lecteur amené à se déchiffrer à travers ces récits. C'est dire que l'écriture symbolique aspire non seulement à saisir la réalité dans son caractère mouvant, mais tend

³⁶⁴ Adriano Marchetti, « Le Labyrinthe, mythe de l'écriture / écriture du mythe », in *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 289.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 291.

aussi à le répandre autour d'elle, à l'impulser en dehors d'elle-même. C'est dans ce sens aussi que nous pouvons relire le réinvestissement des formes du récit qui ne se confond pas avec un simple retour, ce que nous avons posé dans notre première partie, puisque l'autonomie de l'œuvre, qui n'est pas la clôture autotélique, s'y harmonise avec une mise à distance du formalisme³⁶⁶. Ces éléments qui nous permettaient de situer la singularité de nos auteurs et du roman symbolique dans l'histoire trouvent un écho dans la définition de cette poétique singulière, selon laquelle le texte ne s'appuie pas sur un référent extérieur, politique, théologique ou philosophique, pour fonder sa légitimité, et n'a pas pour ambition ultime de renvoyer vers une vérité qui relèverait de ces sphères ; tout en mettant en son cœur la force de suggestion qui suscite la participation, cette autre manière d'ouvrir l'œuvre vers un au-delà d'elle-même.

La prose du roman symbolique, se distinguant très nettement en cela du Symbolisme comme mouvement littéraire qui « n'a pas suscité de grands textes narratifs³⁶⁷ », allie étroitement un travail du matériau langagier à la puissance de configuration narrative qui en étend les effets. Le langage y fait événement, et dans la fiction l'événement peut s'y révéler comme un fait de langage. Les ressources du récit permettent une amplification de l'expérience poétique, en accordant une attention aux mots jusqu'à saisir en eux le principe même de la signification en tant que processus mouvant. Il s'agit moins d'enfermer le sens que de l'animer. Une forme de confiance dans le langage s'exprime ainsi. Si les avant-gardes manifestaient le souci de libérer les mots, il semble que les romanciers étudiés postulent plutôt leur pouvoir libérateur, sans ignorer le potentiel de destruction qu'ils recèlent. Ils peuvent certes être trompeurs mais aussi révélateurs, à l'instar du lapsus calami. Aussi doivent-ils faire l'objet de la plus grande attention, et c'est pourquoi l'écriture se doit d'être à l'écoute. Mais comme le symbole qui n'est qu'un objet inerte s'il ne fait pas l'objet d'une approche herméneutique, une telle écriture demande aussi à être accomplie par la lecture.

C'est aussi parce que l'écriture du roman symbolique peut intérioriser la tension de

³⁶⁶ « Il est vain de chercher ailleurs que dans l'œuvre le principe de sa détermination. Elle se détermine du dedans. La forme, jamais conforme à un modèle préconçu, ne cesse d'inventer le chemin de sa propre formation. Ce chemin ne mène pas à la forme, mais la forme est ce chemin » (Adriano Marchetti, *op. cit.*, p. 291).

³⁶⁷ *La Langue littéraire*, « Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon », sous la direction de Gilles Philippe et Julien Piat, Paris, Fayard, 2009, p. 445.

l'oxymore qu'elle est irradiante. Une logique du symbole renouvelée nous semble donc sous-tendre la poétique des romans étudiés : le signe brisé renvoie vers ce qui le dépasse tout en rendant compte de la fragmentation du monde. Tout ce qui a pour fonction de relier ne semble plus pouvoir accomplir cette mission que sur un mode spéculatif, interrogatif, incertain. Aussi les récits témoignent-ils d'une dynamique d'élan qui postule une présence mais marque aussi la place laissée par l'absence. L'écriture témoigne de cet essor autant que de son inaboutissement. Si elle est habitée par son dépassement, c'est en creux ; son inadéquation avec ce vers quoi elle tend s'interprète aussi comme la forme paradoxale prise par ce qui ne peut que déborder les limites des mots.

Une telle écriture ne relève donc pas du symbole en tant que profession de foi qui pourrait être rattachée à une institution. Elle prend la forme d'une « croyance poétique³⁶⁸ », qui fait la part de la perte comme on fait la part du feu, ou la part du diable, et qui n'en appelle pas à la renonciation au désir, mais à son maintien en tant que pure force d'élan. Cette articulation profonde de l'écriture, de la foi et du désir prend des formes variées chez les trois auteurs qui la font vivre dans leurs romans ; sans réduire la complexité de chacun, on peut dès lors en synthétiser les manifestations. Elle se traduit par une écriture profondément labyrinthique chez Henry Bauchau, écriture du tâtonnement, de la reprise et de l'épanorthose, qui entrelace progression et résistance, et conduit à l'idée que le chemin lui-même est la destination. Elle se fait sensibilité à l'affleurement dans le cas de Sylvie Germain, ce qui peut expliquer son évolution stylistique déjà constatée³⁶⁹ : si l'on reprend en l'inversant la proposition de Gracq que nous avons citée à propos de Huysmans, on peut avancer l'hypothèse que l'attention de l'auteure à l'infinitésimal et à « la voix de fin silence » devait nécessairement la conduire vers une écriture en sourdine, en harmonie avec une forme d'éloge de la caresse. Enfin, chez Philippe Le Guillou, cet entrelacement prend la forme de la transsubstantiation, de la transfiguration, d'une illumination de la chair que l'esprit n'annule pas, inscrivant dans l'écriture l'inclination de l'auteur pour une forme de sainteté qu'il évoque au début de *Saint Philippe Néri, un ludion mystique*. Il loue en lui

³⁶⁸ Philippe Le Guillou, *Le Déjeuner des bords de Loire*, op. cit., p. 43.

³⁶⁹ « L'évolution se fait d'elle-même, les choix échappent à la conscience et à la volonté [...]. Je suis partie d'une écriture plutôt foisonnante, déroulant de longues phrases, mêlant avec allégresse le réel et un certain fantastique. [...] Après plusieurs romans portés par cet élan, je suis passée progressivement à une écriture moins exubérante, plus condensée, plus dépouillée peut-être ». L'auteure évoque ensuite Etty Hillesum : « Mais le silence, "l'espace inspiré" auxquels elle aspirait en écriture, elle les portait déjà en elle, confusément au début, puis de façon de plus en plus lumineuse » (« En guise de conclusion : questions à Sylvie Germain », in *L'Univers de Sylvie Germain*, op. cit., p. 319-320).

en effet un saint qui est « un homme pleinement homme, avec ce que cela peut comporter d'élan, de vitalité, de sang vif, d'opacité charnelle³⁷⁰ », comme une incarnation de « cette liberté solaire, cette joie d'être, contagieuse et simple, que, pour ma part, je n'ai jamais dissociée du christianisme³⁷¹ ». Les tropes qui animent l'écriture révèlent les mouvements de la vie de l'esprit. C'est ainsi que la littérature se fait symbole – dépassant sa définition comme lien entre le concret et l'abstrait pour se présenter comme une concrétion fluctuante, un foyer de tension hautement magnétique, que l'on peut se représenter aussi comme une danse du langage et du sens, virevoltant ensemble sans jamais fusionner.

³⁷⁰ Philippe Le Guillou, *Saint Philippe Néri, un ludion mystique*, Brest, Éditions Dialogues, 2014, p. 16.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

CONCLUSION

Nous avons vu que le roman symbolique s'inscrivait dans le cadre de ce qu'on a appelé la « renarrativisation du texte », et mobilisait les ressources de la fabulation, afin de proposer une représentation de la réalité qui s'articule avec un recours assumé à l'imaginaire. De cela résulte la constitution d'univers romanesques qui ne semblent pas totalement coupés de la réalité référentielle, tout en ouvrant la figuration à une opération de configuration, et à une forme de transfiguration. Les œuvres étudiées permettent ainsi de contribuer à la réflexion sur la *mimèsis*, à penser avant tout comme la constitution d'un monde cohérent par le langage, plus que comme une copie du réel. Nous avons donc émis l'hypothèse d'une écriture transitive indirecte pour souligner que les œuvres de notre corpus se saisissaient du monde afin d'en proposer une formalisation qui leur soit propre, empruntant à la logique du mythe ou de structures comme celle du roman initiatique. Cette composition d'un univers, dans et par les romans, relève dès lors du symbolique dans la mesure où elle vise à assurer la lisibilité du monde, en mêlant spécularité et caractère poétique d'une telle construction.

De ce rapport singulier à la représentation, qui permet de situer les œuvres d'Henry Bauchau, Sylvie Germain et Philippe Le Guillou par rapport à des questionnements inhérents à la création littéraire, et tout particulièrement soulevés par certains débats récents et contemporains, émane une vision du monde. Par-delà la situation historique du roman symbolique, c'est en effet une vision philosophique et spirituelle du monde qui est proposée – un monde qui se présente comme un cosmos, permettant sous certaines conditions à l'homme de se mettre en relation avec une totalité qui transcende les frontières de l'espace et du temps, ainsi que les limites de son individualité. Le roman propose des modèles de ces dépassements à travers la représentation d'expériences épiphaniques, comme l'art, la danse, ou la liturgie, qui ont à voir avec le sacré. Mais on trouve aussi dans certains de ces récits l'idée d'une surréalité pouvant surgir parfois du cœur même de la banalité. Ainsi le roman symbolique se révèle-t-il habité par l'ambition de rendre compte d'une présence de l'invisible en lien avec la réalité sensible, ce qui rejoint une fonction fondamentale du symbole, à savoir donner forme à ce qui défie la figuration. C'est

pourquoi nous avons établi un lien entre l'appellation de « roman symbolique » et le fait de sonder les profondeurs de l'intériorité, le désir de cheminer vers le cœur de l'identité et de la mémoire, y compris en se confrontant à l'expérience du mal.

Des conséquences poétiques de cette mise en relation avec l'informe et l'invisible nous ont semblé devoir être retirées, précisant certaines des remarques faites dans notre première partie. La tension du signe vers sa transcendance pose l'écriture elle-même comme lieu d'un surgissement, où peut se manifester une présence par laquelle peut être tout à la fois figurée et réalisée une sorte de dessaisissement par une parole orientée vers son propre dépassement. L'hypothèse d'une écriture symbolique particulière conduit à rencontrer les notions de maximalisme, de baroque, de sublime, reliées à la fonction poétique du langage. Les œuvres attestent aussi d'une forme d'inadéquation, épousant une sorte de perplexité, de sorte que l'écriture peut dire le désir et son inassouvissement, l'approche plutôt que l'emprise, la foi, voire une sorte de mystique, plutôt que la certitude satisfaite. L'œuvre demeurant ouverte, dans son inachèvement, en appelle aussi à la lecture pour tendre vers son accomplissement. Aussi le roman symbolique propose-t-il de voir le monde comme ce qui nécessite d'être déchiffré, ce qui suggère une démarche herméneutique, mais en se faisant lui-même appel à l'interprétation. Le fond et la forme se rejoignent en profondeur, jusqu'à demander au lecteur d'adopter lui-même une attitude d'empathie avec le roman qui se trouve sous ses yeux. L'écriture se trouve à la fois pratiquée de manière fervente et distanciée, sans naïveté et en dehors du soupçon. C'est pourquoi l'alliance d'une démarche romanesque et du recours aux symboles est fondamentalement mise en perspective, au sens véritablement visuel du terme : point de fuite, elle garantit que le roman est doublé, augmenté, mis en relief et qu'il s'élabore en intégrant à même son écriture une perspective de lecture.

Ce que nous avons proposé d'appeler le roman symbolique nous semble donc interroger d'une façon qui lui est propre le rapport de l'époque contemporaine au réel et à sa représentation. Parce qu'elle confronte la question du langage à celle de l'élaboration symbolique, la littérature configurant le monde se retrouve au centre de ce questionnement. Sa nature langagière lui offre de passer d'une perception sensible du réel à sa transcription par le processus de la *mimèsis*. La notion de fiction, mise en cause et déplacée, semble moins perçue comme une reproduction de la réalité que comme ce qui procède à sa

recomposition. Le problème des conditions de saisie d'une réalité déroutante, mettant en question l'hypothèse d'un sens, et celui des conditions d'élaboration d'univers fictionnels sont ainsi apparus comme deux questionnements souterrainement unis. Cette confluence d'interrogations ne nous semble donc pas traitée uniquement par des œuvres qui tendent vers le silence, exhibant la difficulté de dire par le minimalisme, mais apparaît aussi par l'intermédiaire du recours à la métaphore, à l'analogie, au pouvoir de figuration et de transposition par le langage.

Les romans étudiés nous ont paru caractérisés par le recours aux thèmes de l'art, de la connaissance et de l'initiation qui peut mener vers elle, s'alliant au mythe pour proposer une vision idéaliste et spirituelle du monde, le tout en explorant les ressources poétiques du langage, déployées au long d'une narration configuratrice. Ainsi les œuvres de ces trois écrivains peuvent-elles participer de l'édification d'une « théorie générale des significations », visée par Ernst Cassirer, dans laquelle « l'élément mythique et l'élément linguistique sont indissolublement unis et se rapportent corrélativement l'un à l'autre¹ ». A cause de cela, les œuvres singulières que nous avons étudiées relèvent donc des formes symboliques. Elles mobilisent le caractère heuristique de la fiction pour tenter d'adopter un point de vue unifiant sur l'être et son inscription dans le monde, avec l'ambition de le prendre en compte dans sa totalité, à la confluence de la nature et des références culturelles qui en informent la perception, d'une réalité perçue dans son extériorité et du rôle de la subjectivité dans l'élaboration de sa connaissance, de la mise en relation avec l'autre, parfois le tout-autre, et l'exploration des profondeurs de l'intériorité.

Dans les œuvres que nous avons étudiées, entre leurs particularités et certaines constantes se dégageant dans leur rapport au sens, le récit nous est apparu aimanté vers une signification qui en est en quelque sorte la transcendance, vers laquelle il tend, mais qui peut aussi rester inatteignable. Le sens est donc indissociable de l'impression qu'il peut échapper à celui qui le cherche, ou encore se présenter sous une forme fragmentée, à la manière d'un vitrail éclaté dont un morceau seul ne peut se suffire à lui-même mais qui, si on le met en perspective, devient porteur d'une charge et peut s'animer. Cette diffraction est indissociable d'une appréhension des symboles renonçant à en proposer une clef unique d'explication : une certaine unité de but (comprendre le monde et se situer en lui) autorise, et même nécessite, le maintien d'une pluralité d'approches.

¹ Ernst Cassirer, *op. cit.*, tome 2, p. 39.

Symboliser la réalité permet donc avant tout de l'interroger, et de chercher à en dégager une signification sans prétendre la posséder de façon absolue, figée, et sans qu'on puisse formuler comme une loi la vérité humaine dont le roman est éventuellement porteur. Le sens s'énonce mais dans une incomplétude fondamentale qui demeure. En cela, le motif de la « voix de fin silence », qu'on retrouve chez Sylvie Germain surtout, mais qui est présent comme nous l'avons noté chez les trois auteurs, est tout sauf anecdotique : il est fondamental pour comprendre la logique du roman symbolique, et constitue peut-être pour étudier ces univers romanesques, le symbole des symboles. Il indique qu'un halo spirituel entoure la réalité sensible, et que le rôle de la langue littéraire peut être de le laisser affleurer, donc de le faire entendre mais sous la forme d'un bruissement, ce qui impose une mise à l'écoute particulièrement attentive. Cette aura est présente mais se laisse deviner ; elle requiert une participation active du lecteur qui doit se mettre à l'écoute à son tour, comme « l'écriture » est elle-même à l'écoute selon Henry Bauchau ; elle ne s'impose pas et s'éprouve par les voies de la lecture comme dialogue des intériorités.

Au terme de notre étude, nous souhaitons donc synthétiser les approches historique, philosophique, et poétique, pour faire ressortir les caractéristiques saillantes du roman symbolique et formaliser ses apports pour notre époque, dans la pensée comme dans l'esthétique. Ce sont les notions d'incarnation et d'actualisation qui nous semblent permettre de cerner au plus près ses singularités.

À la différence d'une écriture du double sens, qu'on retrouve dans l'allégorie, il semble qu'on se situe plutôt dans le roman symbolique du côté de la surréalité² selon

² Cette surréalité est significativement rapprochée par Luc Fraisse, dans une étude sur Proust, de l'impressionnisme d'Elstir qui « définit un symbolisme plus vrai que les symboles, pour ainsi dire un archisymbolisme (celui qu'une autre école appellera surréalité) ». (Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 428). L'hypothèse d'une surréalité se trouve ici reliée à une sorte de symbolisme au carré, qui sollicite la médiatisation notamment des images mythologiques dans le cas d'Elstir, ce peintre fictif dont les toiles peuvent être rapprochées de celles de Gustave Moreau dont on sait qu'elles ont marqué Proust. Le dépassement de la réalité se trouve ainsi rattaché à ce qui dans l'émotion artistique peut provoquer l'illusion, consacrant le primat de l'impression produite sur la chose en soi. L'essentiel du symbole est donc la saisie médiatisée du monde, de même que la plus grande distance artistique, loin d'enlever du prix à la chose représentée, lui en ajoute selon Proust. Ainsi une corrélation peut-elle être établie entre la symbolisation, la démarche qui consiste à assumer en tant que tels l'art et son corollaire d'artifice et d'illusion, et le dépassement de la réalité ou à tout le moins sa quintessenciation. Les rapports entre les notions d'immanence et de transcendance, et le rôle de la médiation qui s'établit entre elles, peuvent être réévalués dans cette perspective. Dans l'écriture, cela se traduit par exemple par l'importance de l'oblique et du détour dans l'approche du sacré, qui se retrouve dans le rapport de Marguerite Yourcenar à la littérature et au sacré de l'extrême-orient. L'intégration par Henry Bauchau de la spiritualité orientale à sa vision religieuse, d'abord chrétienne, s'inscrit aussi dans le renouvellement de la réflexion sur la médiation au sacré et à ce qui relève de la surréalité.

Breton. C'est de fait l'idée d'un monde qui ne perd rien de sa réalité, tout en se révélant habité par une transcendance, qui se dégage de la lecture de ces romans. L'univers représenté par la fiction semble pouvoir s'ouvrir sur son propre dépassement, ce qui se traduit dans une approche discursive par l'énonciation non pas d'un double sens isolable, mais plutôt d'une signification qui ne saurait être abordée que de manière indirecte. On peut penser pour cela au rapprochement et à la distinction qu'opèrent Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza entre l'allégorie et les textes poétiques chinois, qui selon elles atteignent le sens précisément « par oblicité », ce qui est « dû à une corrélation conventionnelle, préconstruite par une longue tradition », alors que l'allégorie ne suppose de son côté « aucune relation préconstruite³ ». Cette distinction nous est utile pour établir en définitive que le roman symbolique commande lui aussi l'approche d'un sens auquel on n'accède pas par un mécanisme de traduction, comme ce qui peut se passer dans l'allégorie⁴, mais plutôt par une oblicité qui permet à l'interprétation d'être ouverte tout en s'appuyant sur des siècles de sédimentation, donnant aux symboles leur dimension culturelle, voire archétypale. On retrouve donc à travers cette idée de préconstruction, qui accompagne celle d'une oblicité d'approche, l'idée freudienne de symboles « tout préparés dans l'inconscient ». C'est là ce qui permet aux symboles de tendre vers l'universel, à tout le moins de participer à la définition d'une sphère culturelle large, tout en s'accommodant de l'expression d'une singularité dans la mise en œuvre, qui en assure le renouvellement. Le recours au mode symbolique dans notre corpus permet donc une actualisation de formes héritées dans la mesure où il peut être parfois référé à « la conception des Anciens pour qui l'univers était rempli d'allégories », tout en s'appuyant sur l'idée que « pour les Modernes [...] il n'y a plus de tables de références qui viennent fixer le code de façon transcendante⁵ ». On ne peut donc placer les symboles présents dans les romans du côté de la convention, cependant ils peuvent être reconnus à la lecture à cause de cette part de

³ Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza, « Pour une définition restreinte de l'allégorie », *op. cit.*, p. 20-21.

⁴ Rappelons que Joëlle Gardes Tamine et Jean Molino expliquent que la « différence entre allégorie et symbole » tient notamment au fait que « le symbole est structuré par les caractères qui lui sont propres, sans que soit attachée à chacun de ses caractères une signification seconde qui lui corresponde systématiquement » (*Introduction à l'analyse de la poésie*, citée par Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza, « Pour une définition restreinte de l'allégorie », *op. cit.*, p. 25). Nous renvoyons à notre première partie et au rapport entre la notion de symbole et la structuration d'une œuvre : son importance est interne quand le sens de l'allégorie peut reposer sur un renvoi à une signification qui lui est extérieure.

⁵ André Bellatorre, « Émergences de l'allégorie dans la littérature contemporaine : Claude Simon, Francis Ponge », in *L'Allégorie, corps et âme*, sous la direction de Joëlle Gardes Tamine, *op. cit.*, p. 248.

préconstruction, qui explique leur emploi du côté de l'auteur et permet leur lisibilité du côté de la réception. Ainsi peut-être régénérée la dimension de « signe de reconnaissance » qui entre aussi dans la définition première de la notion de symbole.

Cette vision du symbole ramène à la tension entre son caractère motivé ou arbitraire. La littérature apporte là aussi un élément de résolution : renvoyant à des points cruciaux sur le plan anthropologique (naissance, passage, traversée, confrontation à l'animalité, motif du double...), il ne peut être considéré comme purement arbitraire. Mais par son caractère indirect et le fait de n'être pas complètement traductible, il ne peut se figer en signe. Ainsi Œdipe par exemple emprunte-t-il à un socle archaïque, qui assure la motivation sous-jacente de ce personnage et fonde sa valeur symbolique. Mais il n'y a rien de conventionnel dans la sculpture de la vague par Œdipe aveugle. Le symbole, inséré dans une construction romanesque qu'il contribue à configurer et animer, peut donc à la fois apparaître nécessaire et reconnaissable tout en existant par son ouverture à l'interprétation – au sens musical du terme.

Or, une conséquence esthétique peut être déduite de ces caractéristiques, que l'on peut établir en précisant encore la distinction entre le mode symbolique actualisé dans les romans et l'allégorie. Ils se rapprochent bien entendu par la démarche herméneutique qu'ils supposent, mais la seconde peut avoir pour effet une inflation du deuxième degré (tout doit être traduit et signifie *autre chose*), vidant alors de sa substance le premier plan, celui des faits de fiction constituant la trame narrative. Ce n'est pas ainsi que fonctionnent les romans étudiés : dans le cadre d'une fiction non pas naïve mais pleinement assumée, ils n'en appellent pas au mépris de leur sens littéral, au nom d'une interprétation idéale qui frapperait finalement de vanité leur ambition figurative. Ces œuvres, qui ont incontestablement une portée intellectuelle, ne sont pas désamorçées par un caractère intellectualisant⁶. Au contraire, le rapport que les auteurs tissent avec leurs personnages par exemple, d'après certains de leurs témoignages, indique clairement que ceux-ci n'ont pas vocation à n'être que des supports d'idées. Leur dimension d'incarnation et le désir de saisir avec eux une forme de vie sont centraux dans la démarche de nos trois romanciers. La narration dans son déploiement au long des romans porte en elle-même sa propre raison d'être et n'est pas simplement utilisée pour aboutir à une signification fixée à l'avance. Le

⁶ On peut en cela inscrire la démarche du roman symbolique et l'exploration des profondeurs à laquelle il permet de se livrer, dans la lignée de l'entreprise proustienne, écrivant au directeur de la *N.R.F.* : « je ne crois pas même l'intelligence première en nous [...], je pose avant elle l'inconscient qu'elle est destinée à clarifier – mais qui fait la réalité, l'originalité d'une œuvre » (cité par Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 431).

symbole en cela ne relève pas d'une expression, totalement maîtrisée par l'auteur, d'une vérité d'abord cachée mais d'emblée possédée, vers laquelle on ne pourrait qu'aboutir au fil d'une révélation par étapes. Comme une illusion d'optique baroque qu'on continue à éprouver même après en avoir été informé, le roman conserve la puissance de sortilège qu'il doit à sa matière première, même si l'on parvient au terme de sa lecture à une signification qui relève de l'ordre des idées. Lorsqu'un personnage suit un parcours initiatique qui semble relativement abouti, son itinéraire n'est pas annulé mais validé par le point d'arrivée auquel il parvient. La route d'Œdipe est emblématique à cet égard, elle devient indissociable du personnage et justifie le recours au roman pour permettre l'évolution de ce personnage archétypal. Le sens d'*Éclats de sel* ne réside pas seulement dans le rire final de Ludvik, mais aussi dans sa perplexité devant les « péroraisons salines » des personnages rencontrés, dont l'écho se fait sentir encore quand le roman se termine, peut-être sans s'achever. Le rouleau d'un mort auquel conduit la narration des *Livres des guerriers d'or* est une invitation à la reprise. S'il y a bien une « pensée du roman » que l'on peut dégager de ces lectures, celle-ci ne pourrait être consignée dans un essai permettant de faire l'économie des péripéties et du parcours de ses personnages dans la durée, voire parfois des détours labyrinthiques de la narration. Le roman symbolique en cela doit être distingué du roman à thèse : en lui l'idée ne doit pas plus étouffer l'enchantement du récit que celui-ci ne doit paraître gratuit, ornemental, divertissant.

C'est pourquoi le sens du roman symbolique est indissociable de sa syntaxe, comme un écho lointain du vœu de Flaubert à propos d'un livre étroitement associé à son style. Se déployant avec sa narration, mais aussi dans la reprise en échos de ses motifs, il produit un effet d'émerveillement indissociable de ses personnages, et délivre une vision du monde inséparable de leurs parcours. Les idées que le lecteur peut discerner à l'analyse, passant par le recours à des structures comme l'initiation ou par la mobilisation de ressources mythologiques, ne s'épanouissent que par la configuration narrative et le recours à la langue littéraire qui ne constituent pas un cadre, mais sont la substance même du roman symbolique. La signification éventuelle du roman symbolique ne saurait être dite par une formulation plus directe.

En conséquence, l'absence de moments d'explicitation qui donneraient la clef de ces romans ou de leurs passages les plus manifestement symboliques entraîne une autre différence avec la fable ou la parabole, même si certains aspects peuvent s'en rapprocher.

Contrairement à ce qui se passe lorsque le fabuliste délivre la morale par exemple, ou encore quand le passage par un discours homilétique permet de passer de la *semblance* d'un épisode à sa *senefiance* au cours de la quête du Graal, le roman symbolique s'écarte de la parabole dans la mesure où peut lui être appliqué ce qu'écrit André Bellatorre, à savoir que « le parcours interprétatif n'est pas balisé à l'avance, pas d'*auctoritas* qui viendrait fonder, une fois pour toute, le sens du texte⁷ ». En cela, la dimension spirituelle des récits s'articule pleinement avec une forme de sécularisation : il n'y a pas de sens dûment validé par une instance transcendante, qui serait dotée d'infailibilité interprétative. En contrepoint de ce qu'on a pu écrire sur l'allégorie, avec le symbole ce n'est donc pas un *autre* livre qui est suggéré, même dans le traitement de l'intertextualité, ni un *autre* monde : mais il s'agit bien d'actualiser toutes les implications du livre, y compris son orientation vers le dépassement de sa lecture littérale, et toutes les dimensions du monde présent, y compris sa doublure de mémoire, d'invisible, et de présence des morts par exemple.

À côté de l'essai ou de la poésie, qui ont d'autres caractéristiques, le roman est donc symbolique en ce qu'il est fondamentalement une matière, langagière, narrative, qui donne chair à des personnages et recompose une forme de réalité, dont on peut extraire un esprit. Notre analyse nous conduit donc finalement vers l'hypothèse d'une forme de transcendance dans l'immanence, sur le plan de l'idée comme du point de vue esthétique. Les symboles dont nous avons repéré la présence et le fonctionnement dans les œuvres ne permettent pas une saisie stable de Dieu ou de l'âme, par exemple, entités qui continuent d'échapper à leur puissance de figuration même pleinement réinvestie : l'écriture ne peut que se contenter de les suggérer ou de marquer en creux la place de leur présence-absence. En revanche, la surréalité que nous évoquons conduit vers « l'intuition d'une force substantielle [...] qui habiterait au cœur des choses⁸ ». Cela nous amène donc à proposer comme horizon et soubassement du roman symbolique l'idée de l'incarnation, aussi bien dans ses implications philosophiques et théologiques que par ses conséquences dans l'écriture. En effet, si une réalité de premier plan s'ouvre bien sur une autre, plus spirituelle ou idéale, la matière et l'esprit se révèlent mutuellement, sans effacement de l'une par l'autre. Il semble au contraire nécessaire de pleinement éprouver la réalité tangible pour

⁷ André Bellatorre, *op. cit.*, p. 247. L'auteur écrit certes cela à propos de l'allégorie, mais raisonne sur les décalages et les renouvellements qu'il peut constater concernant l'usage de cette forme dans la littérature contemporaine précisément.

⁸ Ernst Cassirer, *op. cit.*, tome 2, p. 32.

accéder à son dépassement.

Or, cette incarnation se manifeste sur le plan rhétorique par le dépassement de l'opposition entre sens littéral et sens figuré. S'il est suggéré que le monde tel qu'il est représenté a un sens, et puisqu'on n'accède pas à ce dernier par la traduction d'une chose par une autre, c'est par une expression irradiante que cette signification peut éventuellement se réaliser. Dans les passages qui semblent tout particulièrement correspondre à un mode symbolique, on ne peut pas plus isoler un sens littéral qui ne serait que cela, qu'on ne peut réellement formuler une idée coupée du premier plan, contrairement à ce qui se passe quand est révélé le sens d'une allégorie ou d'une parabole, ravalant le premier niveau de la narration à une fonction utilitaire. Avec le symbole tel que nous l'entendons, il n'y a pas de coupure et pas de prééminence d'un second degré sur le premier, mais coexistence et simultanéité. L'allégorie infère une relecture et le sens apparaît après-coup. Le symbole, lui, s'accorde certes avec le déploiement de la narration dans le temps, mais son rapport au sens se construit, lui, en synchronie. Pour reprendre un exemple cité par Olivier Reboul, dans *Introduction à la rhétorique*, afin d'en distinguer précisément certains passages que nous avons étudiés comme ayant une valeur symbolique, une expression comme « mettez un tigre dans votre moteur » amène deux lectures pour aller vers deux sens qui ne peuvent être compris ensemble. En revanche, quand le personnage du *Livre des nuits* donne naissance à une statue de sel, l'auteure, en quelque sorte, met véritablement un tigre dans le moteur... Une fois effectué le pas de côté vers la fiction, ce passage en effet n'est pas plus ou moins vrai que le reste du livre, de sorte que la scène symbolique ainsi conçue se fait métaphore *in praesentia* : il n'y a pas de sens second à déduire dans un deuxième temps, pas d'élément appartenant à une sphère de signification *autre*, mais tout est donné *ensemble*. Les implications symboliques de la naissance et celles du sel cohabitent véritablement au niveau de la fiction. Et cependant, le lecteur se sent appelé à entrer dans un processus d'interprétation, dont le point d'arrivée n'a pas été fixé préalablement. Si le mode symbolique dans les romans est à rapprocher d'un fonctionnement discursif, ce pourrait donc être de la métaphore plutôt que de l'allégorie en qui se trouve « une double chaîne se déroulant avec un minimum de contacts⁹ », tandis que

⁹ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, cité par Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza, « Pour une définition restreinte de l'allégorie », *op. cit.*, p. 13.

ces contacts peuvent même aller jusqu'à la fusion dans la métaphore, et donc dans ce que nous avons rattaché à la catégorie de symbole. L'assimilation du niveau où se tient le discours, à l'échelle de la narration dans la fable ou la parabole, et de son sens qui ne peut être isolé dans un énoncé de type explicatif, nous est ainsi apparue comme ce qui caractérise le fonctionnement discursif du récit symbolique. L'idée de double sens non seulement suppose que le premier niveau peut être annulé après découverte du second, mais menace aussi, en l'absence d'explicitation, le second plan de rester virtuel. Avec le symbole, sur le plan de la fiction, et même si le fait renvoie à un sens, le second n'est pas plus virtuel que le premier. Il n'y a pas dans un tel fonctionnement discursif de renvoi vers un ailleurs où reposerait la signification, mais en revanche le récit peut intégrer en lui-même une position de surplomb. Tandis que l'allégorie « repose sur l'absence rigoureuse de contact entre le littéral et le figuré¹⁰ », cette étanchéité imposant un changement radical de paradigme pour passer du niveau de l'anecdote à celui du sens, le symbole au sens large du terme permet de rassembler ces deux plans tout en intégrant des effets de mise à distance. La distinction entre le symbole et l'allégorie sur le plan de la temporalité suppose aussi que le rôle de l'écriture, dans cet engendrement de la signification, n'est pas instrumental, mais beaucoup plus fondamental : tandis que le sens allégorique peut exister dans l'esprit de son auteur comme extérieur et antérieur au récit qui en est la traduction, la dimension symbolique, elle, affleure dans et par l'écriture, procède d'elle, au moment donc où le texte se tisse de motifs, sans préexistence du sens par rapport à la forme. Dès lors, l'écriture et la lecture sont avant tout mises en présence.

Entre incarnation et surréalité, le roman symbolique est donc appuyé sur l'idée que le mot et la chose ne sont pas séparés, ce qui correspond au fait que le formalisme et la symbolisation ne peuvent être considérés comme antagonistes, ainsi que nous l'avons posé en introduction. Nous associons la notion de symbole à ces qualités reliant, à travers lesquelles on retrouve le lien établi par Cassirer entre mythe et langage, en ce que « la teneur objective de la représentation et la simple teneur du signe [...] se confondent et se pénètrent¹¹ ». L'inadéquation, qui demeure comme on l'a vu dans un énoncé parfois quasiment poétique, empêche toute croyance naïve dans une parfaite transparence du langage, mais la voie singulière empruntée par le roman symbolique passe par l'idée d'une

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹¹ Ernst Cassirer, *op. cit.*, Tome 2, p. 43.

langue comme sortilège, qui a quelque chose de la sorcellerie évocatoire, où le nom recèle un pouvoir de dévoilement de l'identité de la chose et de l'être. C'est ce qu'on retrouve dans certains essais de Sylvie Germain où la méditation sur les noms donne accès aux profondeurs vertigineuses de la réflexion sur l'être auquel ils renvoient¹². Le roman symbolique se présente dès lors comme une forme de synthèse par rapport à la question de l'autonomie du langage et de l'art à l'égard du réel, se rapprochant du monde « esthétique » selon Ernst Cassirer :

Le monde esthétique, mesuré aux critères de la vision « réaliste » des choses, devient le monde de l'apparence, mais, dans la mesure où cette apparence abandonne toute relation avec la réalité immédiate, avec le monde de l'existence et de l'efficace dans lequel se meut aussi la vision magique et mythique, elle renferme un progrès entièrement nouveau vers la « vérité »¹³.

Si, pour notre étude, l'idée d'abandon de « toute » relation avec la réalité est excessive, le fait est que l'écriture qui se rattache au symbolique, formalisant la réalité, fait un détour par rapport à elle et obéit à des lois esthétiques avant tout, ce qui permet de délivrer une autre forme de vérité sur le monde, de l'ordre du dévoilement. Par la mobilisation des symboles et de leur puissance, ces œuvres réinvestissent l'héritage d'une conception mythologique et sacrée selon laquelle les noms ont un pouvoir de révélation, mais en proposant de ce pouvoir une vision en quelque sorte sécularisée, poétique, et toujours immanente dans sa transcendance. Cette synthèse singulière entre la construction de l'œuvre et la référence au réel, dans une représentation à la fois incarnée et fondamentalement esthétique, tisse avec le langage un rapport qui repose à la fois sur ses sortilèges et son autonomie, ouvrant la voie à une forme originale de littérature qui ne renonce ni à son recul critique sur elle-même, ni à son pouvoir d'enchantement.

À la confluence des préoccupations sur le mythe, le langage et l'art, le roman symbolique contient les germes d'une réflexion méta-textuelle et se distingue d'autres œuvres littéraires, auxquelles on n'appliquerait pas ce qualificatif de « symbolique », par une forme de conscience auto-réflexive qu'il manifeste. Ces univers romanesques relèvent ainsi de « la vie symbolique », non dans le sens faible qui pourrait s'appliquer à toute œuvre artistique et littéraire, mais dans la saisie de cette logique profonde du symbole, à la jonction de la représentation et de la signification, entre pouvoir de concrétisation et

¹² Nous renvoyons par exemple à *Rendez-vous nomades* (*op. cit.*).

¹³ Ernst Cassirer, *op. cit.*, tome 2, p. 44.

autonomie des signes. À l'instar de la science qui se distingue non parce qu'elle affronterait la réalité en soi, immédiate, mais par sa profonde conscience des symboles qu'elle utilise, le roman symbolique s'appuie sur une attitude « lettrée » et le fait que les auteurs s'y révèlent très avertis des symboles qu'ils utilisent. Leurs œuvres s'inscrivent dans une littérature qui articule une profonde liberté de création, s'exerçant non pas contre le soupçon mais à côté, et l'intériorisation d'une distance critique qui veille à même l'œuvre.

Ainsi peut être passé le cap de l'usage des symboles à leur connaissance, même lorsque quelque chose en eux échappe toujours. On se rapproche ainsi, philosophiquement, de la phénoménologie dans son « but de saisir et d'exprimer l'être de l'esprit, non plus comme une "substance", mais comme un "sujet"¹⁴ », ce qui passe précisément selon Cassirer par le fait de percevoir « dans les rapports du mythe, du langage et de l'art [...] un progrès idéal auquel on peut assigner comme fin pour l'esprit de ne plus se contenter d'être et de vivre dans ses propres productions et au milieu des symboles qu'il a créés, mais de saisir le concept de ce qu'ils sont¹⁵ ». Par les symboles, le sujet est en chemin pour progresser vers une conscience plus affinée de soi et de ce qui l'entoure. Sur le plan de la fiction comme sur le plan méta-textuel, on assiste donc dans le roman symbolique à ce parcours d'un sujet acquérant, sinon une maîtrise, au moins l'expérience d'une vie dans et par les symboles. Le dessaisissement dont nous avons souligné la présence et l'importance dans certains des romans de notre corpus ouvre ainsi vers une récursivité : dans un mouvement perpétuel, la conscience de vivre dans un monde de symboles et celle d'avoir un monde de symboles qui vit en soi peuvent renvoyer l'une à l'autre, ce qui s'avère indissociable d'une écriture fondamentalement réfléchie. L'horizon philosophique du roman symbolique pourrait donc être la naissance à soi-même en tant que sujet, tout en se trouvant mis en lien avec ce qui peut éventuellement dépasser : en d'autres termes, être parfois dessaisi sans devenir un objet, telle pourrait être l'une des formules de la vie symbolique.

C'est pourquoi le symbole n'est pas l'établissement de rapports d'équivalences constants, mais convient tout particulièrement à ce qui saisit la vie dans son dynamisme, comme un processus, à rapprocher de ce qu'écrit encore Cassirer sur le mythe pour Platon, qui selon lui « est la langue qui permet seule d'exprimer le monde du devenir. Ce qui n'est jamais et qui devient toujours, [...] qui apparaît toujours différent d'un moment à l'autre,

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

cela ne peut recevoir qu'une traduction mythique¹⁶ ». D'une façon comparable au mythe, dont il faut se garder de faire une « interprétation allégorique et spéculative¹⁷ », le symbole garde si on ne le fige pas sa capacité de dire l'apparition, l'affleurement, le surgissement. Il met en présence de puissances plutôt que de choses. C'est pourquoi le renouvellement peut être considéré comme faisant partie de sa nature. Le symbole comme le mythe ne peuvent remplir pleinement leur rôle, à savoir la tentative de compréhension du monde, que s'ils sont perçus comme fonction – appréhension dynamique et créatrice, dans leur mise en œuvre comme dans l'interprétation qu'ils stimulent, et non comme réservoirs d'images ou de récits figés. S'ils tendent vers une vérité, celle-ci habite le mouvement, et n'est pas possédée à un moment donné, puis perdue, et peut-être retrouvée... C'est la raison pour laquelle, d'un point de vue historique, la notion de symbole permet de transcender toute distribution sur un axe du temps (avant / après) de la conscience mythique et d'un âge plus « positif », de même que dans la critique littéraire elle permet de se tenir à distance d'une vision téléologique de la littérature comme de la thématique des « retours » dans le roman contemporain. Entre héritage archaïque et renouvellement, littérature pleinement narrative, figurative, mais consciente d'elle-même, le roman symbolique se trouve à la croisée de différentes orientations et nous apparaît véritablement comme une synthèse, sans que l'on puisse établir qu'il s'agit là d'une volonté délibérée des auteurs étudiés. Mais leur œuvre témoigne du fait que, de même que Cassirer semblait critiquer le fait de poser le muthos comme l'enfance du logos¹⁸, il ne saurait être question de faire de la littérature narrative, empruntant à la mythologie certains de ses motifs, l'enfance d'une littérature centrée sur l'aventure d'une écriture ; c'est pourquoi nous pouvons plutôt parler de renouvellement et peut-être surtout d'actualisation.

De tout cela résulte que le symbole tel que nous l'entendons ne saurait correspondre à une image non discursive, qui s'affranchirait de la médiatisation des mots et du développement dans le temps. Le potentiel de signification des symboles semble bien pouvoir s'épanouir plus volontiers dans un développement narratif que dans l'image poétique. Non seulement, conformément à ce que nous avons écrit plus haut sur la nécessité du déploiement de la narration, la lutte entre Jacob et l'Ange n'est pas le sens caché du parcours de *Nuit-d'Ambre-vent-de-feu* qui se trouverait annulée *a posteriori* par

¹⁶ *Ibid.*, p.17.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

cette fin, et constitue une scène symbolique en tant que point culminant donnant sens à tout ce qui le précède sans l'annuler aucunement ; mais surtout cette scène est aussi marquante parce qu'elle réalise l'actualisation que nous évoquions. Le personnage ne doit pas être, dans le cadre du roman, considéré comme faisant signe vers le Jacob de la Bible, mettant ses pas dans ceux de son illustre modèle qui demeurerait, par conséquent, le « vrai » personnage. Par l'écriture, en revanche, peuvent être mis en correspondance le motif biblique et le présent du récit, comme pour dire que la lutte de Jacob avec l'Ange, c'est *maintenant* qu'elle continue à s'accomplir. Le symbole, non seulement dépasse la dichotomie entre le signe et son référent, entre la copie et l'original, ainsi qu'entre le passé et le présent ; mais il est force d'actualisation, insufflant la vie à des scènes à valeur archétypale qui sans lui deviendraient peut-être des allégories ou des mythes refroidis.

De même que le rite est le souvenir d'un geste ancien qui doit toujours être refait pour ne pas tomber en déshérence, ainsi le symbole peut-il être toujours menacé de se figer en un signe qui ne serait plus actif, notamment en perdant sa puissance de suggestion, de sorte qu'il vit aussi par son inadéquation avec ce qu'il désigne. D'après Goethe, tandis que l'allégorie « transforme le phénomène en concept », dans le symbole « l'idée reste toujours infiniment active et inaccessible¹⁹ ». Une cohérence relie le fait que le symbole ne se prête pas à la traduction et doive fuir la fixation, et sa capacité d'actualisation : il s'agit de dire une présence plus que de délivrer une signification, et par conséquent d'habiter le monde plutôt que de l'expliquer. Ainsi l'approche symbolique peut apparaître à l'égard du réel comme le ferment, ou le levain dans la pâte, qui littéralement l'anime, s'introduit en lui comme un principe actif. Le héros mythologique pour garder sa puissance d'archétype peut alors, à notre époque, se muer en héros symbolique, à condition d'être itinérant, toujours mis en mouvement, et de rester sur la route – celle de l'écriture en premier lieu.

C'est donc parce que le roman met en œuvre la logique du symbole comme acte plutôt que comme objet qu'il peut explorer les possibilités offertes aux formes symboliques, ni purement structurales ni purement allégoriques, entre vision métaphysique du monde et exploration de la psychologie des profondeurs, entre réalité habitée par une transcendance et monde comme représentation. Dépasant l'opposition entre le concret et l'abstrait, la notion de symbole évoque l'incarnation : par elle, l'esprit est rendu à sa

¹⁹ Cité par Gisèle Séginger, *op. cit.*, p. 599.

présence, tandis que la chair peut être rendue à sa transcendance. L'incarnation fonctionne ainsi dans un double sens : la matière donne forme à l'esprit et l'esprit habite la matière. Et le langage se fait ainsi restitution, au cœur d'un univers romanesque, d'une circulation entre le monde sensible et sa doublure intelligible, le premier étant potentiellement transcendé, tandis que la seconde se trouve délivrée de la menace de l'abstraction. Ainsi s'actualise la capacité du symbole à mettre en relation et en mouvement ces deux ordres de référence. Le roman se construit ainsi sur une logique de superposition et de surimpression plutôt que de rupture.

Le symbole, dans un temps qui rêve d'immédiateté, représente ainsi la médiation par excellence, échappant par nature à la logique de pure communication. Il lance par le truchement du roman une invitation constante à la lecture et à l'écriture comme expériences intérieures, projetant une lumière sur les profondeurs de l'être, tout en sauvegardant l'obscurité. Le fonctionnement symbolique, à l'égard du langage comme de l'idée, semble une illustration en effet de ce qu'écrit Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain ?* :

Les neuro-physiologistes expliquent que l'absence de lumière active une série de cellules à la périphérie de la rétine appelées justement *off-cells*, lesquelles entrent en activité et produisent cette espèce particulière de vision que nous appelons l'obscurité. L'obscurité n'est donc pas un concept privatif, la simple absence de lumière, quelque chose comme une non-vision, mais le résultat de l'activité des *off-cells*, le produit de notre rétine. Cela signifie [...] que percevoir cette obscurité n'est pas une forme d'inertie ou de passivité : cela suppose une activité et une capacité particulières, qui reviennent dans ce cas à neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière, laquelle n'est pas pour autant séparable de sa clarté.

Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité²⁰.

Rappelons que Cassirer s'étonnait, pour aussitôt s'inscrire en faux contre cet étonnement, que l'on s'intéressât à son époque au « royaume des ombres » des mots et à l'importance des formes symboliques. Les auteurs que nous avons étudiés semblent dans leurs œuvres regarder en face l'envers de l'histoire contemporaine et l'inaperçu du monde visible, ce qui peut aider à discerner le mal quand il se cache, mais aussi à percevoir des raisons d'espérer au cœur du désenchantement et, « dans le champ du malheur, planter une objection ». C'est parce que le symbole impose de décaler son regard que le roman symbolique peut s'inscrire dans un mouvement de contre-courant à l'égard de certains aspects de la modernité (notamment la tentation de la transparence), ce qui le rend si pleinement

²⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, [2008, Nottetempo], Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008, pour la traduction française, p. 20-21.

contemporain. En lui se formule une alternative à la vision prométhéenne de l'homme, proposant de le rendre à l'obscur, au silence, aux limites de sa puissance. Il génère une clarté oblique en suggérant que d'autres livres des nuits, d'autres éloges de l'ombre, sont à écrire : ce sont eux qui portent paradoxalement le germe d'un étonnement d'être, appelé à se renouveler sans s'épuiser.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE HENRY BAUCHAU, SYLVIE GERMAIN, PHILIPPE LE GUILLOU

I. Corpus principal des œuvres étudiées

I. 1. Henry Bauchau

Œdipe sur la route, Arles, Actes Sud, 1990 ; réédition Babel, n° 54, 1992.

L'Enfant bleu, Arles, Actes Sud, 2004 ; réédition Babel, n° 727, 2006.

Le Boulevard périphérique, Arles, Actes Sud, 2008 ; réédition Babel, n° 972, 2009.

I. 2. Sylvie Germain

Le Livre des Nuits, Paris, Gallimard, 1984, réédition Folio, n° 1806, 1985.

Nuit-d'Ambre, Paris, Gallimard, 1987, réédition Folio, n° 2073, 1989.

Éclats de sel, Paris, Gallimard, 1996.

Tobie des marais, Paris, Gallimard, 1998, réédition Folio, n° 3336, 2000.

L'Inaperçu, Paris, Albin Michel, 2008.

I. 3. Philippe Le Guillou

Le Dieu noir, Paris, Mercure de France, 1987.

Livres des guerriers d'or, Paris, Gallimard, 1995.

Les Sept noms du peintre, Paris, Gallimard, 1997.

Douze années dans l'enfance du monde, Paris, Gallimard, 1999.

II. Autres ouvrages des trois auteurs

II. 1. Henry Bauchau

ŒUVRES DE FICTION ROMANESQUE

La Déchirure, [Paris, Gallimard, 1966] ; réédition, Bruxelles, Tournesol Conseils – Luc Pire, 2009.

Diotime et les lions, Arles, Actes Sud, 1991 ; réédition Babel, n° 279, 1997.

Antigone, Arles, Actes Sud, 1997 ; réédition Babel, n° 362, 1999.

Les Vallées du bonheur profond, Arles, Actes Sud, Babel, n° 384, 1999.

Déluge, Arles, Actes Sud, 2010.

POÉSIE

Poésie complète, Arles, Actes Sud, 2009.

ESSAIS, ENTRETIENS

La Blessure qui guérit, entretien avec Edmond BLATTCHEN, Bruxelles, Alice, et Liège, RTBF, collection « Noms de dieux », 1999.

L'Écriture à l'écoute, essais réunis et présentés par Isabelle GABOLDE, Arles, Actes Sud, 2000.

Un arbre de mots, entretien avec Indira DE BIE, Clichy, Éditions de Corlevour, 2007.

JOURNAL

La Grande muraille, Journal de *La déchirure* (1960-1965), Arles, Actes Sud, Babel, n° 684, 2005.

Jour après jour, Journal d'*Œdipe sur la route* (1983-1989), [Les Eperonniers, 1992] ; réédition Arles, Actes Sud, Babel, n° 588, 2003.

Journal d'Antigone (1989-1997), Arles, Actes Sud, 1999.

Passage de la Bonne-Graine, Journal (1997-2001), Arles, Actes Sud, 2002.

Le Présent d'incertitude, Journal 2002-2005, Arles, Actes Sud, 2007.

Dernier journal, 2006-2012, Arles, Actes Sud, 2015.

PRÉFACES

Préface à Julien BIGRAS, *L'Enfant dans le grenier : le récit comme thérapeutique des terreurs infantiles précoces*, Paris, Aubier, 1987.

Préface à *Le Peuple de la main : Henry Bauchau sur ma route*, « Journal 2001-2006 », par Albert PALMA, Alès, J.-P. Bayol, 2007.

Préface à *Traversées du trauma*, de Danièle DESCHAMPS, Bruxelles, De Boeck, 2009.

II. 2. Sylvie Germain

ŒUVRES DE FICTION ROMANESQUE

Jours de colère, Paris, Gallimard, 1989, réédition Folio, n° 2316, 1991.

L'Enfant Méduse, Paris, Gallimard, 1991, réédition Folio, n° 2510, 1993.

La Pleurante des rues de Prague, Paris, Gallimard, 1992, réédition Folio, n° 2590, 1994.

Immensités, Paris, Gallimard, 1993, réédition Folio, n° 2766, 1995.

Couleurs de l'Invisible, nouvelles illustrées par Rachid Koraïchi, Paris, Al Manar, 2002.

Magnus, Paris, Albin Michel, 2005.

Hors champ, Paris, Albin Michel, 2009.

ESSAIS, ENTRETIENS PUBLIÉS EN VOLUMES

Les Échos du silence, Paris, Desclée de Brouwer, collection « Littérature ouverte », 1996.

Céphalophores, Paris, Gallimard, collection « L'un et l'autre », 1997.

« La morsure de l'envie : une contrefaçon du désir », dialogue avec Sylvie Germain, in Marie de SOLEMNE, *Entre désir et renoncement : dialogue avec Julia Kristeva, Sylvie Germain, Robert Misrahi, Dagpo Rimpoché*, Paris, Dervy, 1999 ; réédition Albin Michel, collection « Espaces libres », 2005.

Etty Hillesum, Paris, Pygmalion – Gérard Watelet, collection « Chemins d'éternité », 1999.

Mourir un peu, Paris, Desclée de Brouwer, collection « Littérature ouverte », 2000.

Célébration de la paternité, avec Éliane GONDINET-WALLSTEIN, Paris, Albin Michel, 2001.

Le Vent ne peut être mis en cage, transcription d'un entretien avec Edmond BLATTCHEN, Bruxelles et RTBF Liège, Alice Éditions, 2002.

Entretien avec Sylvie Germain, propos recueillis par Michèle M. MAGILL et Katherine S. STEPHENSON, in *Dit de femmes – entretiens d'écrivaines françaises*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, Inc., 2003.

Songes du temps, Paris, Desclée de Brouwer, collection « Littérature ouverte », 2003.

Les Personnages, Paris, Gallimard, collection « L'un et l'autre », 2004.

Ateliers de lumière, « Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Georges de La Tour », Paris, Desclée de Brouwer, 2004

« Écrire un roman, c'est chaque fois partir à l'aventure... », entretien avec Alain SCHAFFNER, in *Enquête sur le roman romanesque* (Le Gaulois, 1891), présentée par Jean-Marie SEILLAN, Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, collection Romanesques 2, 2005.

« Inspirations sacrilèges », in *La littérature contemporaine et le sacré*, « Rencontres organisées par la Bpi le 17 mai 2008 au Centre Pompidou à Paris », Paris, Bibliothèque publique d'information, collection « En actes », 2009.

« Écrire, écrire, pourquoi ? », entretien avec Xavier HOUSSIN, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2010.

Le Monde sans vous, Paris, Albin Michel, 2011.

Quatre actes de présence, Paris, Desclée de Brouwer, collection « Littérature ouverte », 2011.

Rendez-vous nomades, Paris, Albin Michel, 2012.

« Éloge de la rupture », in *Cinq éloges de l'épreuve*, Paris, Albin Michel, 2014.

« Discours de réception de Sylvie Germain à l'Académie royale de Belgique », accueillie par Gabriel RINGLET, Paris, Albin Michel, 2015.

PRÉFACES ET POSTFACE

Préface à *Maurice et Thérèse : l'histoire d'un amour*, « correspondance entre Thérèse de Lisieux et un jeune prêtre passionné », par Maurice BELLIERE, traduit de l'anglais par Christine LAUER, introduction par Mgr Patrick AHERN, Paris, Plon et Desclée de Brouwer, 1999.

Postface à Camille FOCANT et André WÉNIN, *Vives, Femmes de la Bible*, Bruxelles, éditions Lessius, diffusion Cerf, collection « Le livre et le rouleau », 2007

Préface à *Maurice Zundel*, par Bernard de BOISSIÈRE et France-Marie CHAUVELOT, Paris, Presses de la Renaissance, 2009 (nouvelle édition revue et augmentée).

Préface à *Histoires en creux*, nouvelles, « Prix du jeune écrivain 2012 », Paris, Libella, Buchet Chastel, 2012.

THÈSE DE DOCTORAT

Perspectives sur le visage. Transgression ; dé-crétion ; trans-figuration, sous la direction de Daniel CHARLES, Thèse de doctorat du 3e cycle de Philosophie de l'Université de Paris X-Nanterre, 1982.

II. 3. Philippe Le Guillou

ŒUVRES DE FICTION ROMANESQUE

Les Portes de l'Apocalypse, Paris, Mercure de France, 1984.

La Rumeur du soleil, Paris, Gallimard, 1989.

Le Donjon de Lonveigh, Paris, Gallimard, 1991.

Le Passage de l'Aulne, Paris, Gallimard, 1993 ; réédition Folio, n° 2859, 1996.

Le Roi dort, Paris, Gallimard, 2001.

Les Marées du Faou, Paris, Gallimard, 2003, réédition Folio, n° 4057, 2004.

Après l'équinoxe, Paris, Gallimard, 2005.

La Consolation, Paris, Gallimard, 2006.

Le Bateau Brume, Paris, Gallimard, 2010.

Le Pont des Anges, Paris, Gallimard, 2012.

Les Années insulaires, Paris, Gallimard, 2014.

ESSAIS, RÉCITS, ENTRETIEN

La Main à plume, « sur la création littéraire », La Gacilly, Artus, 1987.

Julien Gracq, « Fragments d'un visage scriptural », Paris, La Table Ronde, 1991.

L'Inventeur de royaumes, « Pour célébrer Malraux », Paris, Gallimard, 1996.

Paris – Une porte derrière la Bretagne, Saint-Malo, Cristel, 2001.

Le Déjeuner des bords de Loire, Paris, Mercure de France, 2002.

Jésus, Paris, Pygmalion – Gérard Watelet, collection « Chemins d'éternité », 2002.

Philippe Le Guillou parle des éditions Gallimard, entretien réalisé par Priscille de BARGUES et Emmanuelle PASQUIER, Nanterre, Université de Paris X – Pôle des Métiers du livre, 2002.

Déambulations, volume 1, Paris, Flammarion, département Pygmalion, 2004.

Déambulations, volume 2, Paris, Flammarion, département Pygmalion, 2006.

Le Dernier veilleur de Bretagne, Paris, Mercure de France, 2009.

Guénoles ou le silence de l'Aulne, Brest, Dialogues, 2012.

Le Chemin des livres, Paris, Mercure de France, 2013.

Saint Philippe Néri, un ludion mystique, Brest, Dialogues, 2014.

PRÉFACES

Préface à *Pays Celtes*, de Claudine GLOT, Rennes, Éditions Ouest-France, 2004.

Préface à *Un océan de savoirs*, Ifremer, Toulouse, Privat, 2008.

THÈSE DE DOCTORAT

Figures et rituels initiatiques dans le roman et le récit français (1970-1980), sous la direction de Francine DUGAST-PORTES, Thèse de doctorat de Littérature française de l'Université de Rennes 2, 1997.

III. Bibliographie critique sur les auteurs du corpus

III. 1. Henry Bauchau

OUVRAGES COLLECTIFS

Henry Bauchau : un écrivain, une œuvre, sous la direction d'Anna SONCINI FRATTA, Bologna, CLUEB, 1993 (atti del Centro studi sulla letteratura belga di lingua francese, terzo seminario internazionale, Noci, 8/10 novembre 1991).

Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 21-31 juillet 2001, sous la direction d'Anne NEUSCHÄFER et Marc QUAGHEBEUR, Bruxelles, A.M.L. éd., collection Archives du futur, 2003.

Henry Bauchau, une poétique de l'espérance, Actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002), édité par Pierre HALEN, Monique MICHEL, et Raymond MICHEL, Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, collection « Recherches en littérature et spiritualité » (vol. 7), 2004.

Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité, sous la direction de Myriam WATTHÉE-DELMOTTE et Jacques POIRIER, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2006. Actes du colloque « Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau, écrivains de la marge », tenu à Louvain-la-Neuve et Dijon du 18 au 20 octobre 2004.

DUCHENNE, Geneviève, DUJARDIN, Vincent, et WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau dans la tourmente du XXème siècle : configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, 2008.

LAGHOUATI, Sofiane, VANQUAETHM, Isabelle, et WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau – la parole précaire*, Bruxelles, éditions La maison d'à côté, 2009 [avec un DVD].

Henry Bauchau – écrire pour habiter le monde, sous la direction de Catherine MAYAUX et Myriam WATTHÉE-DELMOTTE, Saint-Denis, Université Paris 8, Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'Imaginaire du Texte », 2009.

REVUES CONSACRÉES A HENRY BAUCHAU

Revue internationale Henry Bauchau, « L'écriture à l'écoute », sous la direction de Catherine MAYAUX et Myriam WATTHÉE-DELMOTTE, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain.

N° 1, « L'atelier d'Henry Bauchau », 2008.

N° 2, « Henry Bauchau et les arts », actes de la journée d'étude du 17 juin 2009 à l'Université de Cergy-Pontoise, 2009

N°3, « L'ancrage suisse », 2010.

N°4, « Henry Bauchau en traduction », actes du colloque des 12-13 février 2010 à Lausanne, 2011-2012.

N° 5, « Le temps du créateur », Volume du Centenaire de la naissance de l'écrivain, 2013.

N°6, « Aux sources de la création poétique », 2014

L'Œil-de-bœuf, revue littéraire trimestrielle, consacrée à Henry Bauchau, sous la direction d'Éric FAYE, Paris, n° 17, avril 1999. [Dont entretiens et poèmes inédits]

Revue Francofonia, « Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture », sous la direction d'Adriano MARCHETTI, XXII, 42, printemps 2002, p. 5-158.

MONOGRAPHIES

AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, 2006.

HENROT, Geneviève, *Henry Bauchau poète*, « Le Vertige du seuil », Genève, Droz, 2003

LEFORT, Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Éditions Champion, 2007.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau, Un livre, Œdipe sur la route, Une œuvre*, Bruxelles, éditions Labor, 1994.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, *Bauchau avant Bauchau*, « En amont de l'œuvre littéraire », dossier constitué par Myriam Watthée-Delmotte, Louvain-la-Neuve, Bruylant Académia, 2002.

THÈSES

BOZEDEAN, Corina, *L'imaginaire du minéral dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, sous la direction de Catherine MAYAUX et Myriam WATTHÉE-DELMOTTE, thèse de doctorat de l'Université de Cergy-Pontoise, 2012.

SURMONTE, Emilia, *Antigone, « la sphinx » d'Henry Bauchau*, sous la direction de Philippe FOREST et Anna Maria LASERRA, thèse de doctorat de l'Université de Nantes, en co-tutelle avec l'Université de Salerne (Italie), 2010.

OUVRAGES CONSACRÉS EN PARTIE À L'ŒUVRE DE HENRY BAUCHAU

AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Les imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, collection Structures et pouvoirs des imaginaires, 2004.

AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Écritures nomades : écrivains français et Extrême-Orient*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2011.

ARTICLES, ENTRETIENS EN REVUES (en dehors des actes de colloques et des numéros de revues entièrement consacrés à Henry Bauchau et mentionnés *supra*)

BLANCKEMAN, Bruno, « Figures du spectre », in *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, sous la direction de Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 237-245.

DESTREMAU, Lionel, et MILLOIS, Jean-Christophe, « Entretien avec Henry Bauchau », Revue *Prétexte*, revue trimestrielle, « Littératures contemporaines », n° 10, été 1996, « Spécial Belgique », p. 25-29.

LEFORT, Régis, « Henry Bauchau, entre lumière et absence », in *Écritures blanches*, sous la direction de Dominique RABATÉ et Dominique VIART, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, collection « Lire au présent », 2009, p.

MARCHETTI, Adriano, « Peut-être que l'écriture va devenir plus humaine que la parole », Entretien avec Henry Bauchau, in *Francofonia*, XIII, 25, automne 1993, p. 3-14.

MARCHETTI, Adriano, « Les rêves dans *Œdipe sur la route* de Bauchau », in *Recherches et Travaux*, Université Stendhal Grenoble III, UFR, Bulletin 47, 1995, pp. 203-217.

MAYAUX, Catherine, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », in *Nu(e)*, n° 35, mars 2007, p. 199-211.

QUAGHEBEUR, Marc, « Henry Bauchau : quand le roman prend en mains le mythe », in *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, sous la direction de Rita OLIVIERI-GODET, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2010, p. 45-60.

VANQUAETHM, Isabelle, « Henry Bauchau et l'animal apocalyptique », in *L'animal littéraire*, « Des animaux et des mots », sous la direction de Jacques Poirier, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2010, p. 159-169.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, « Oblitération et rémanence de l'héritage religieux – L'"invention" de l'icône littéraire (Sur *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau) », in *Héritage, filiation, transmission : configurations littéraires (XVIIIe – XXIe siècles)*, sous la direction de Christian CHELEBOURG, David MARTENS et Myriam WATTHÉE-DELMOTTE, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2012, p. 173-187.

ARTICLES DE PRESSE

Henry BAUCHAU : « L'histoire du monde serait plus juste si l'on tenait compte de l'histoire des dormeurs et de leurs songes », propos recueillis par Marine LANDROT, *Télérama* n° 3051, 5 juillet 2008.

« Henry Bauchau, l'enfant rieur, est mort », par Marie CHAUDEY, publication sur le site Internet de *La Vie*, le 21 septembre 2012, [consulté le 24 septembre 2012]. Disponible sur : http://www.lavie.fr/actualite/france/henry-bauchau-l-enfant-rieur-est-mort-21-09-2012-31049_4.php

« Rencontre avec Henry Bauchau », *Le Nouvel Observateur*, n° 2376, 20 mai 2010.

VIDÉO

Henry Bauchau : écrivain par espérance, réalisé par Élisabeth KAPNIST, Paris, Bibliothèque Publique d'Information, 2005.

III. 2. Sylvie Germain

OUVRAGES COLLECTIFS

Sylvie Germain, Rose des vents et de l'ailleurs, textes réunis par Toby GARFITT, Paris, L'Harmattan, collection « Critiques littéraires », « Ouvrages de l'Association Européenne François Mauriac », 2003.

Sylvie Germain - Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel, études réunies par Marie-Hélène BOBLET et Alain SCHAFFNER, *Roman 20-50*, « Revue d'étude du roman du XX^e siècle », n° 39, juin 2005.

Sylvie Germain et son œuvre, Actes du colloque international tenu à l'Université d'Haïfa en mars 2006, sous la direction de Jacqueline MICHEL et Isabelle DOTAN, Bucarest, Les auteurs des textes réunis / EST – Samuel Tastet Éditeur, 2006.

L'Univers de Sylvie Germain, Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007) publiés sous la direction d'Alain GOULET, avec la participation de Sylvie Germain, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008.

Sylvie Germain. Regards croisés sur Immensités, avec la participation de Sylvie Germain, sous la direction de Mariska KOOPMAN-THURLINGS, Paris, L'Harmattan, collection « Critiques littéraires », 2008.

Sylvie Germain – Les essais, un espace transgénérique, études réunies par Mariska KOOPMAN-THURLINGS, avec la collaboration de Sylvie Germain, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011.

La Langue de Sylvie Germain : « en mouvement d'écriture », sous la direction de Cécile NARJOUX et Jacques DÜRRENMATT, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, collection « Langages », 2011.

Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux, Actes du colloque de l'IMEC en partenariat avec l'Université de Caen (18-19 octobre 2012), publiés sous la direction d'Alain GOULET, Presses Universitaires de Caen, 2015.

REVUES CONSACRÉES À SYLVIE GERMAIN

Cahiers Robinson, « Sylvie Germain, Éclats d'enfance », n°20, sous la direction d'Évelyne THOIZET, Presses de l'Université d'Artois, octobre 2006.

Littera Edebiyat Yazilari, Numéro Spécial « Sylvie Germain », Volume XXIV, Cengiz ERTEM (éd.), Ankara, juin 2009

Carnets de Chaminadour, n°8, septembre 2013.

MONOGRAPHIES

DOTAN, Isabelle, *Les Clairs-obscurs de la douleur : regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, les éditions Namuroises, 2009.

GHITANU, Serenela, *Sylvie Germain, la grâce et la chute*, « Une lecture multiple : thématique, mythocritique et narratologique », préface de Marie-Anne MACÉ, Iasi, Institutul European, collection « Espaces francophones », 2010.

GOULET, Alain, *Sylvie Germain, œuvre romanesque : un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, Budapest, Kinshasa, l'Harmattan, collection Critiques littéraires, 2006.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Sylvie Germain. La Hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, collection « Critiques littéraires », 2007.

MORIS-STEFKOVIC, Milène, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Paris, Éditions Champion, 2014.

THÈSES

CHAREYRON, Hélène, *Échos d'enfance. Les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain*, sous la direction de Jacques POIRIER, thèse de doctorat de l'Université de Bourgogne, Dijon, 2013.

CRUSE, Philippine, *Pour une écriture trans-moderne : parallèles entre littérature française et arts plastiques depuis 1980, (Sylvie Germain, Jean Echenoz, Pascal Quignard, Jean-Philippe Toussaint)*, sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, thèse de doctorat de l'Université de Paris IV-Sorbonne, 2008.

DENOUAL, Alice, *Herméneutique et intertextualité bibliques dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, sous la direction d'Arlette BOULOUMIÉ, thèse de doctorat de l'Université d'Angers, 2011.

LEMOINE-LANOT, Bénédicte, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, sous la direction d'Alain GOULET, thèse de doctorat de l'Université de Caen, 2001.

VECHE, Bogdan, *Sylvie Germain : l'écriture de l'attente*, sous la direction Sylviane COYAULT et de Rodica POP (de l'Université de Babeş-Bolyai), thèse de doctorat de l'Université de Clermont-Ferrand II, 2011.

OUVRAGES CONSACRÉS EN PARTIE À SYLVIE GERMAIN

BOBLET, Marie-Hélène, *Terres promises*, « Émerveillement et récit au XX^e siècle, Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain », Paris, Librairie José Corti, 2011.

BONORD, Aude, *Les « hagiographes de la main gauche »*, « variations de la vie de saints au XX^e siècle », Paris, Classiques Garnier, 2011.

BRICCO, Elisa, « Sylvie Germain romancière des destins perdus et retrouvés », in *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain : Marie NDiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, (séminaires organisés par Elisa BRICCO) ; sous la direction de Rosa GALLI PELLEGRINI, Fasano (Italie) ; Schena editore ; Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004 (pp. 51-120)

GODARD, Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, « Sylvie Germain, Joëlle Miquel, Patrick Modiano, Philippe Claudel... », Paris, Armand Colin, 2006.

ROUSSOS, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, l'Harmattan, 2007.

ARTICLES ET ENTRETIENS EN REVUES (en dehors des actes de colloques et des numéros de revues entièrement consacrés à Sylvie Germain et mentionnés *supra*)

« Entretien avec Sylvie Germain », *L'école des Lettres*, 86^e année, 15 septembre 1994.

BISHOP, Michaël, « Modes de conscience. Germain, Ndiaye, Lépront et Sallenave », in *Écritures contemporaines 2*, Lettres modernes, Minard, 1999, pp. 99-114.

BLANCKEMAN, Bruno, « Les mondes parallèles – Antoine Volodine : *Le Port intérieur* – Sylvie Germain : *Éclats de sel* », in *Prétexte*, 11, Genève, Edito-Service, 1996, p. 69-73.

BLANCKEMAN, Bruno, « Sylvie Germain : Le livre des livres », in *Lendemain*, n°107-108, *Der Zeitgenössische französische Roman*, Dominique VIART (éd.), 2003, p. 86-96.

BOBLET, Marie-Hélène, « From epic writing to prophetic speech, *Le Livre des Nuits* and *Nuit-d'Ambre* », « De l'écriture épique à la parole prophétique, *Le Livre des Nuits* and *Nuit-d'Ambre*, in « L'Esprit créateur », vol. XL, n°2, *Écritures féminines de la guerre*, C. Milkowitch-Rioux éd., été 2000, Lexington, Usa, University of Kentucky, p. 86-96.

BRICCO, Élisabeth, « La dynamique des avant-textes dans les romans de Sylvie Germain », in *Stratégies narratives 2. Le Roman contemporain*, Rosa GALLI PELLEGRINI (éd.), 2003, p. 143-165.

BRICCO, Élisabeth, « Marginales et solitaires dans les romans de Sylvie Germain, Dominique Mainard, Marie Ndiaye et Marie Redonnet », in *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Michel Collomb éd., Montpellier, Centre d'étude du XXe siècle, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2005, p. 259-269.

BRICCO, Élisabeth, « L'art comme déclencheur de fiction chez : Sylvie Germain, Pierre Michon, Pascal Quignard », in *Art et littérature. Regard sur les auteurs européens contemporains*, textes réunis par Daniela Fabiani et Claude Herly, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 155-168.

SCHAFFNER, Alain, « L'Europe centrale dans les derniers romans de Sylvie Germain », in *Le roman et l'Europe*, Actes du Colloque d'Amiens, sous la direction de Jacqueline LÉVI-VALENSI et Alain FENET, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 341-353.

SCHAFFNER, Alain, « Le Réenchantement du monde : *Tobie des Marais* de Sylvie Germain », in *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de Bruno BLANCKEMAN, Marc DAMBRE, et Aline MURA-BRUNEL, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

TROUVÉ, Alain, « Se désaltérer au "lait noir de l'aube" ? Intertextes et trajets identitaires dans *Magnus* de Sylvie Germain », in *Lire l'hétérogénéité romanesque*, Approches interdisciplinaires de la lecture n°3, Séminaire 2007/2008, sous la direction de Marie-Madeleine GLADIEU et Alain TROUVÉ, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2009, p. 71-81.

ARTICLES DE PRESSE ET ENTRETIENS

ARMEL, Alette, « De l'incessant dialogue entre les vivants et les morts – Entretien avec Sylvie Germain », entretien en ligne sur le blog d'Alette ARMEL, « La Vie en livres », *Le Nouvel Observateur*, 6 avril 2011, [consulté le 22 juillet 2011], disponible sur : <http://aliette-armel.blogs.nouvelobs.com/germain-sylvie>.

BOUGNOUX, Daniel, « Le rêve-vrai de Sylvie Germain », *La Quinzaine littéraire*, n° 578, 1991.

CARBONE, Bruno, FOULLONNEAU, Jean-Pierre, NUBLAT, Odile, PERSON, Xavier, entretien avec Sylvie Germain, Office du Livre en Poitou-Charentes, Bibliothèque municipale de La Rochelle, 1994.

DELORME, Marie-Laure, « Sylvie Germain l'éclairceuse de vie », *Magazine littéraire*, n°365, mai 1998.

MAURY, Pierre, « Une éclaircie dans la nuit », *Magazine littéraire*, n° 241, mars 1991.

« L'imaginaire a une logique implacable », rencontre avec Sylvie Germain, propos recueillis par Frédérique ROUSSEL, *Libération*, jeudi 19 septembre 2013.

TISON, Pascale, « Sylvie Germain : l'obsession du mal », *Magazine littéraire*, n° 286, mars 1991.

VANTROYS, Carole, « La quête spirituelle de Sylvie Germain », *Lire*, juillet 1999.

VAQUIN, Agnès, « Le sel de la terre », *La Quinzaine littéraire*, n° 688, 1996

VAQUIN, Agnès, « La légende de Tobie dans notre siècle », *La Quinzaine littéraire*, n° 740, juin 1998

I. 3. Philippe Le Guillou

MONOGRAPHIE

RUIVO COPPIN, Michelle, *Philippe Le Guillou – L'emprise des modèles paternels*, Paris, Orizons, diffusé et distribué par l'Harmattan, collection Universités / Domaine littéraire, 2010

THÈSE ET MÉMOIRE

CORNON, Stéphanie, *La résurgence de la littérature médiévale et la représentation de l'imaginaire celtique dans les œuvres de Philippe Le Guillou et de Thomas Hardy*, sous la direction de Jean BESSIÈRE, Thèse de doctorat de Littérature générale et comparée de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005.

NAGELS, Marc, *Aspects du mythe dans Livres des guerriers d'or de Philippe Le Guillou : de la matière du mythe au mythe de la matière*, Mémoire de D.E.A. de Lettres modernes de l'Université d'Angers, 1998.

ARTICLE

BER, Claude, « Le passage de l'Aulne, par Philippe Le Guillou. Écriture d'une légende, légende d'une écriture », in *Sud*, n° 110-111, septembre 1994, repris en postface de l'édition Folio du *Passage de l'Aulne*, Paris, Gallimard, 1996.

ARTICLES DE PRESSE

FERNANDEZ, Dominique, « Vertige de l'Armor », *Le Nouvel observateur*, juillet 1993.

GRAINVILLE, Patrick « Philippe Le Guillou : Le Pont des anges », *Le Figaro littéraire*, 25 avril 2012.

LE BRIS, Michel, « Nous avons un pape noir », *Le Nouvel observateur*, juillet 1987.

SITE

VIGIER, Luc, *Philippe Le Guillou*, « Romans, essais », eklablog, 2012, [consulté le 13 mai 2015]. Disponible sur <http://philippeleguillou.eklablog.com>

BIBLIOGRAPHIE SPÉCIALISÉE - SUR LA NOTION DE SYMBOLE

I. Articles de dictionnaires ou d'encyclopédies

Article « Symbole » (et mots dérivés), in *Dictionnaire Historique de la langue française*, sous la direction d'Alain REY, Tome 3, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1998.

COLLECTIF, article « Symbolisme » [psych.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2520-2521.

BERTRAND, Jean-Pierre, et SICOTTE, Geneviève, article « Symbolisme » in *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 600-601.

GUENTCHEVA, Zlatka, article « Symbole » [ling.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2515.

HATWELL, Yvette, article « Symbolique (fonction –) » [psycho.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2518.

JAMEUX, Dominique, article « Symbole », in *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, Tome 21, p. 957-960.

KREMER-MARIETTI, Angèle, article « Symbolique », in *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, Tome 21, p. 960-961.

LARDREAU, Guy, article « Symbole » [philo. gén.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2512-2513.

LARDREAU, Guy, article « Symbolique » [philo. gén.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2516-2518.

LARDREAU, Guy, article « Symbolisme » [philo. gén.] in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2518.

LAVAUD, Claudie, Article « Symbole » [rel.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2513-2514.

LE DANTEC, Denise, article « Symbolicité » [philo. gén.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2516.

MERLY, Monique, article « Symbole (théorie générale des –s) » [philo. gén.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2516.

SCHAEFFER, Jean-Marie, article « Symbolisme » [esth.] in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2519-2520.

SÉGINGER, Gisèle, article « Symbole » in *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 599-600.

SOULEZ, Antonia, article « Symbole » [log.] in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2514-2515.

VERNANT, Denis, article « Symbole (- complet et – incomplet) » [log.], in *Dictionnaire des Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Tome 2, p. 2515-2516.

II. Ouvrages spécialisés : anthropologie, philosophie, psychanalyse, religion, sémiotique

II. 1 Ouvrages collectifs

Symbolisme cosmique et Monuments religieux, Paris, Musée Guimet, éditions des Musées nationaux, 1953.

Le Symbolisme cosmique des monuments religieux, actes de la conférence internationale de Rome, avril-mai 1955, Série Orientale Roma, XIV, Roma, Is.M.E.O., 1957.

Le Symbole, « Recherches et débats du centre catholique des intellectuels français », Cahier n°29, Paris, Librairie Arthème Fayard, décembre 1959.

Le Symbole, carrefour interdisciplinaire, Publication du Centre de Recherches en Symbolique réalisée sous la direction de Renée LEGRIS et Pierre PAGÉ, collection « Recherches en Symbolique », Volume I, Montréal, Les Éditions Sainte-Marie, 1969.

Dictionnaire des Symboles, sous la direction de Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Paris, Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1969 et 1982, collection « Bouquins ».

Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires, sous la direction de Claude AZIZA, Paris, Nathan, 1978.

Littérature, revue trimestrielle, n° 40, « Pratiques du symbole », Paris, Larousse, décembre 1980.

Le Réenchantement du monde, « La métamorphose contemporaine des systèmes symboliques », actes du colloque « Sociologies IV », sous la direction de Patrick TACUSSEL, Paris, L'Harmattan, 1994.

Le Symbolisme chez Freud, « Nouveaux regards », sous la direction de Marcel SCHEIDHAUER, Paris, Anthropos-Economica, collection « Psychanalyse », 1994.

Encyclopédie des symboles, édition française établie sous la direction de Michel CAZENAVE, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine, sous la direction de Monique SEGRÉ, Paris, L'Harmattan, collection « Logiques sociales », 1997.

II. 2. Ouvrages

ALLEAU, René, *La Science des symboles*, Paris, [Payot, 1976], réédition Payot et Rivages, 1996.

ALLEAU, René, *De la nature des symboles*, « Introduction à la symbolique générale », [Paris, Flammarion, 1958], réédition Payot et Rivages, n° 319, 2006.

BATTISTINI, Matilde, *Symboles et Allégories*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Milan, Mondadori Electa spa, 2002, et Paris, éditions Hazan, 2004, pour l'édition française.

BAUDOIN, Charles, *Psychanalyse du symbole religieux*, Paris, [Fayard, 1957], réédition Imago, 2006.

BEIGBEDER, Olivier, *La Symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1961.

BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1975.

CASSIRER, Ernst : *La Philosophie des formes symboliques*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, tome 1 « Le langage », [1923], tome 2, « la pensée mythique », [1925], tome 3, « la phénoménologie de la connaissance », [1929], 1953, Yale University Press, (1957 pour le Tome 3), Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Le sens commun », 1972, pour la traduction.

COCAGNAC, Maurice, *Les Symboles bibliques*, « Lexique théologique », Paris, les Éditions du Cerf, 1993.

DAVY, Marie-Madeleine, *Initiation à la symbolique romane (XII^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1977.

DECHARNEUX, Baudouin, et NEFONTAINE, Luc, *Le Symbole*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1998.

DIEL, Paul, *La Divinité*, « Le symbole et sa signification », Paris, [Payot, 1971], réédition Payot et Rivages, 2004.

DIEL, Paul, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, [Payot, 1966], réédition Payot et Rivages, 1989.

DIEL, Paul, *Le Symbolisme dans la Bible*, « L'universalité du langage symbolique et sa signification psychologique », Paris, [Payot, 1982], réédition Payot et Rivages, 1989.

DULAEY, Martine, *L'Initiation chrétienne et la Bible (I^{er} – VI^e siècles)*, « Des forêts de symboles », Paris, Librairie Générale Française, 2001.

DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, « Essais sur le symbolisme magico-religieux », avant-propos de Georges DUMÉZIL, Paris, Gallimard, [1952], réédition dans la collection « Tel », 1980.

ELIAS, Norbert, *Théorie des symboles*, traduit de l'anglais par Damien-Guillaume et Marie-Blanche AUDOLLENT, révisé, édité et présenté par Marc JOLY, [Londres, Sage, 1991], Paris, Seuil, 2015 pour la traduction française.

FEUILLET, Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 2004.

GUÉNON, René, *Le Symbolisme de la croix*, Paris, Union Générale d'éditions, collection 10/18, 1970.

JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, traduction d'Yves LE LAY, Georg Editeur SA, 1953, et Librairie Générale française, 1996, pour la traduction.

JUNG, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, ouvrage réalisé sous la direction générale de C.G. Jung, avec Marie-Louise VON FRANZ, Joseph L. HENDERSON, Jolande JACOBI et Aniéla JAFFÉ, J.G. Ferguson Publishing Company, 1964, et Robert Laffont, 1964

JUNG, Carl Gustav, *La Vie symbolique*, « Psychologie et vie religieuse », traduit de l'allemand par Claude MAILLARD et Christine PFLIEGER-MAILLARD, [Rascher Verlag, 1963], Paris, Albin Michel, 1989, pour la traduction française.

JUNG, Carl Gustav, *Essais sur la symbolique de l'esprit*, traduit de l'allemand par Alix et Christian GAILLARD et Gisèle MARIE, [Walter-Verlag, 1971], Paris, Albin Michel, 1991, pour la traduction française.

LÉVY-BRUHL, Lucien, *L'Expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Paris, [1938], réédition Dunod, 2014.

MARTIN-VALAT, Pierre, *Symboles bibliques en littérature*, Paris, Éditions du Cerf, 2006.

NÉGRIER, Patrick, *Le Temple et sa symbolique*, « Symbolique cosmique et philosophie de l'architecture sacrée », Paris, Albin Michel, 1997.

PIAGET, Jean, *La Formation du symbole chez l'enfant*, « imitation, jeu et rêve, image et représentation », Lausanne, Delachaux & Niestlé S.A., [1978], huitième édition, 1994.

PRÉVOST, Jean-Pierre, *Les Symboles de l'Apocalypse*, Montrouge, Bayard, 2012.

ROSOLATO, Guy, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1969.

RUYER, Raymond, *L'Animal, l'homme, la fonction symbolique*, Paris, Gallimard, 1964.

RYCHNER, Michel, *Le Divan de Konrad Lorenz*, « Une approche comparée du rite et du symbole chez Freud, Jung et Lorenz », Genève, Georg Éditeur, collection « Janus », 2003.

SOLOTAREFF, Jeanine, *Le Symbolisme dans les rêves*, « La méthode de traduction de Paul Diel », Paris, [Payot, 1979], réédition Payot & Rivages, 2004.

SPERBER, Dan, *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977

TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

II. 3. Conférences, articles, introductions d'ouvrages

CAZENAVE, Michel, « Introduction » à l'*Encyclopédie des Symboles*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, collection « La Pochothèque », 1996, p. VII à XII.

CHEVALIER, Jean, « Introduction » au *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1969 et 1982, collection « Bouquins », p. V à XXXII.

DURAND, Gilbert, « L'Univers du symbole », conférence publiée en annexe (III) de René ALLEAU, *La science des symboles*, Paris, [Payot, 1976], réédition Payot et Rivages, 1996, p. 257-268.

ECO, Umberto, « Le Mode symbolique », in *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige – Grands textes », 1988, p. 191-238.

ECO, Umberto, « Sur le symbole », version revue et corrigée d'une conférence donnée à un congrès sur le symbole tenu à Sienne en 1994, repris in *De la littérature*, Paris, Librairie Générale française, 2005, p. 189-213.

LOFTS, Steve G., « L'Ordre symbolique de Jacques Lacan à la lumière du symbolique d'Ernst Cassirer », in *La Pensée de Jacques Lacan*, « Questions historiques, problèmes théoriques », sous la direction de Steve G. LOFTS et Paul MOYAERT, Louvain et Paris, Peeters, 1994, p. 83-105.

MICHAUD, Guy, « Symbolique et symbolisme », in *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 6, juillet 1954, p. 75-95.

MOREAU, Pierre, « Symbole, symbolique, symbolisme », in *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 6, juillet 1954, p. 123-129.

PASTOUREAU, Michel, « Le symbole médiéval – Comment l’imaginaire fait partie de la réalité », Introduction à *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 11-25.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

I. Anthropologie, esthétique, philosophie, psychanalyse, spiritualité

I. 1. Ouvrages collectifs

Vocabulaire technique et critique de la philosophie, textes de la Société française de philosophie publiés par André LALANDE, Paris, Presses Universitaires de France [1947], réédition Quadrige, 2002.

Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Henri MORIER, Paris, Presses Universitaires de France, [1961], deuxième édition augmentée et refondue, 1975.

Vocabulaire de la psychanalyse, sous la direction de Daniel LAGACHE, Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, Paris, Presses Universitaires de France [1967], réédition Quadrige, collection « Références », 2002.

Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction de Pierre BRUNEL, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

Vocabulaire d'esthétique, sous la direction d'Anne et Étienne SOURIAU, Paris, Presses Universitaires de France, [1990], réédition Quadrige, 2004.

Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique, sous la direction d'Yves BONNEFOY, Paris, Flammarion, 1994.

Le Dictionnaire du littéraire, sous la direction de Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Dictionnaire des sciences humaines, sous la direction de Sylvie MESURE et Patrick SAVIDAN, Paris, Presses Universitaires de France, collection Quadriges, 2006.

I. 2. Ouvrages

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de Michel MAGNIEN, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

ARISTOTE, *Rhétorique*, traduction de Charles-Émile RUELLE revue par Patricia VANHEMELRYCK, Paris, Librairie Générale Française, 1991.

ARISTOTE, *Catégories – De l'interprétation*, « Organon I et II », traduction de Jules TRICOT, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2004.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, « Essai sur l'imagination de la matière », Paris, [Librairie José Corti, 1942], réédition Le Livre de Poche, 1993.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, « Essai sur l'imagination du mouvement », Paris, [Librairie José Corti, 1943], réédition Le Livre de Poche, 1992.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, « Essai sur l'imagination de la matière », Paris, Librairie José Corti, [1948], réédition dans la collection « Les Massicotés », 2004.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, [1948], réédition dans la collection « Les Massicotés », 2010.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, [1949], réédition Folio essais, 1985.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, réédition dans la collection Quadrige, 2007.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, réédition dans la collection Quadrige, 2011.

BOUSQUET-LABOUÉRIE, Christine, *Lexique de l'art chrétien : attributs et symboles*, Paris, Ellipses, 2006.

CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, [Gallimard, 1938], réédition dans la collection Folio Essais, 1987.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, réédition dans la collection Folio Essais, 1988.

CERTEAU, Michel (de), *La Fable mystique*, I, « XVIe-XVIIe siècle », Paris, Gallimard, [1982], réédition dans la collection « Tel », 1987.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, « Une histoire du regard en Occident », Paris, Gallimard, [collection « Bibliothèque des idées », 1992], réédition Folio, 1994.

- DUMÉZIL, Georges, *Mythe et Épopée I. II. III.*, Paris, Gallimard, collection Quarto, 1995.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, [Bordas, 1969], réédition Dunod, 1992.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, [Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, 1957], Paris, Gallimard, 1965 pour l'édition française.
- ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, [1949], réédition dans la collection « Bibliothèque historique Payot », 2004.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, réédition dans la collection Folio-Essais, n° 100, 1988.
- FREUD, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, [1899], traduit de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 2010.
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Londres, Imago Publishing Co., Ltd, s. d., et Paris, Gallimard, 1985, pour la traduction française.
- FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Londres, Imago Publishing Co., Ltd, 1942, et Paris, Gallimard, 1988, pour la traduction française.
- FROMM, Erich, *Le Langage oublié*, « Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes », Paris, [Payot, 1953], réédition Payot & Rivages, 2002.
- GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde*, « Une histoire politique de la religion », Paris, Gallimard, 1985, réédition dans la collection Folio-Essais, n° 466, 2005.
- GEBAUER, Gunter, et WULF, Christoph, *Mimésis : culture, art, société* [1992], traduit de l'allemand par Nathalie HEYBLON, Paris, Les Éditions du Cerf, collection « Passages », 2005 pour la traduction française.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, éditions Bernard Grasset, 1961.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, « Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort », Paris, éditions Grasset & Fasquelle, 1978, réédition Le Livre de Poche, collection « Biblio Essais », 2001.
- GRONDIN, Jean, *L'Herméneutique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 2006.

GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1984.

HÉNAULT, Anne, *Histoire de la sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1992.

JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, [première publication à Zurich, Rascher, 1933], traduit de l'allemand par Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1964 pour la traduction française.

JUNG, Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, traduit de l'allemand par Laure Deutschmeister, J.G. Ferguson Publishing Company, 1964, et Robert Laffont, 1964, pour la traduction française.

KANDINSKI, Wassili, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, [édition originale : N. Kandinsky, 1954], traduit de l'allemand par Nicole Debrand et traduit du russe par Bernadette du Crest, Paris, éditions Denoël, 1989, pour la traduction française, réédition dans la collection Folio Essais, 1989.

LACAN, Jacques, *R.S.I.*, « Séminaire 1974-1975 », transcription.

LEIRIS, Michel, « Le sacré dans la vie quotidienne », « L'homme sans honneur », et « Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale », textes publiés en appendices à *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini*, « Essai sur l'extériorité », [1961], Paris, réédition Le Livre de poche, collection Biblio essais, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, réédition Pocket, 2003.

LONGIN, *Du Sublime*, traduction de Jackie PIGEAUD, Paris, [Rivages, 1991], réédition Payot & Rivages, 1993.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, « Rapport sur le savoir », Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

MÂLE, Émile, *L'art religieux au XIIIe siècle en France*, Paris, Ernest Leroux, 1898.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard [1945], réédition dans la collection « Tel », 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, réédition dans la collection « Tel », 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, réédition dans la collection Folio, 1985.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie (de), *La Sublimation*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 2005.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, [parution originale en 1872], traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977 pour la traduction française.

NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette Livre, collection « Contours littéraires », 2000.

ORS, Eugenio (d'), *Du Baroque*, traduction française d'Agathe ROUART-VALÉRY, Paris, Gallimard, 1935 pour la version française, réédition Folio, 2000.

OTTO, Rudolf : *Le Sacré*, « L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel », traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Éditions Payot & Rivages, [1949], réédition 2001.

PIAGET, Jean, *Le Structuralisme*, Paris, Presses Universitaires de France, [collection « Que sais-je ? », 1968], réédition dans la collection « Quadrige », 2007.

PLATON, *Phèdre*, traduction de Luc BRISSON, Paris, Flammarion, collection GF, n° 488, 1989.

PLATON, *Cratyle*, traduction de Catherine DALIMIER, Paris, Flammarion, collection GF, n° 954, 1998.

POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Librairie Plon, 1961, réédition Flammarion, collection « Champs », 1984.

PRÉVOST, Jean-Pierre, *Pour lire l'Apocalypse*, Ottawa, Canada, Novalis, et Paris, éditions du Cerf, 2006.

RICŒUR, Paul, *Cinq études herméneutiques*, « Textes publiés aux Editions Labor et Fides entre 1975 et 1991 », Genève, Labor et Fides, 2013.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *L'Idée d'image*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, collection « Esthétiques hors cadre », 1995.

SAINT BRIS, Julie, *Quête de soi, quête de Dieu ?*, « Psychologie jungienne et spiritualité chrétienne », Paris, Presses de la Renaissance, 2009.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le Sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1981.

I. 3. Articles de dictionnaires ou d'encyclopédies

CASAJUS, Dominique, première partie de l'article « Sacré », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 21, « La notion de sacré et la réflexion anthropologique », Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, pp. 397-400.

DUMAS, André, deuxième partie de l'article « Sacré », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 21, « Approche phénoménologique et théologique », Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, pp. 400-403.

DUPUY, Bernard, article « Herméneutique », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 11, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 257-260.

DUPUY, Bernard, article « Révélation », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 19, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 870-872.

DURAND, Gilbert, article « Cassirer (Ernst), 1874-1945 », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 5, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 20-21.

FÉDIDA, Pierre, article « Interprétation », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 12, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 310-

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, article « Sémantique », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 20, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 807-813.

KRISTEVA, Julia, article « Sémiologie », [1972], in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 20, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 817-820.

KUENTZ, Pierre, article « Linguistique et littérature », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 13, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 686-690.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, article « Sublime (Problématique du) », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 21, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 749-757.

RICŒUR, Paul, article « Langage (philosophies du) », [1972], in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 13, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 276-286.

RICŒUR, Paul, article « Signe et sens », in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 21, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 2002, p. 13-17.

II. Théorie et critique littéraire générale

II. 1. Ouvrages collectifs

Théorie de la littérature, « Textes des Formalistes russes », réunis, présentés et traduits par Tzvetan TODOROV, Paris, Éditions du Seuil, [1965], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 457, 2001.

ANDRÉ, Marie-Odile, DAMBRE, Marc, et SCHMITT, Michel P. (dir.), *La France des écrivains : éclats d'un mythe, 1945-2005*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011.

BERGEZ, Daniel (dir.), avec BARBÉRIS, Pierre,, BIASI, Pierre-Marc (de), MARINI, Marcelle, et VALENCY, Gisèle, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1999.

BARTHES, Roland, BOOTH, Wayne C., HAMON, Philippe, et KAYSER, Wolfgang, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points – Essais, n° 78, 1977.

BARTHES, Roland, BERSANI, Leo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michael, et WATT, Ian : *Littérature et réalité*, recueil réalisé sous la direction de Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, Paris, Éditions du Seuil, collection Points – Essais, n° 142, 1982.

BERCOT, Martine, et MAYAUX, Catherine (dir.), *La Genèse dans la littérature : exégèse et réécriture*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2005.

BERCOT, Martine, et MAYAUX, Catherine (dir.), *Poésie et liturgie*, « XIXe-XXe siècles », Bern, Peter Lang, collection « Littératures de langue française », 2006.

BESSIÈRE, Jean (éd.), *Mythologies de l'écriture et roman*, Paris, Lettres modernes, 1995.

BESSIÈRE, Jean (éd.), *Mythe, symbole, roman*, actes du colloque d'Amiens, Presses Universitaires de France / Université de Picardie, 1980.

BLAIN, Marie, et MASSON, Pierre (dir.), *Écritures de l'égarement : de Thésée à Tintin*, Nantes, Cécile Defaut, 2005.

BRUNEL, Pierre, (dir.), *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.

CAMPOS, Lucie, CHAPOUTHIER, Georges, COQUIO, Catherine, et ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *La Question animale*, « Entre science, littérature et philosophie », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, et Poitiers, Espace Mendès France, 2011.

CHELEBOURG, Christian, MARTENS, David, et WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *Héritage, filiation, transmission : configurations littéraires (XVIIIe – XXIe siècles)*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2012

COYAULT, Sylviane (dir.), *L'Écrivain et sa langue : romans d'amour*, « de Marcel Proust à Richard Millet », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

DAMBRE, Marc, et GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

DECLERCQ, Gilles, et MURAT, Michel (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

DEPROOST, Paul-Augustin, et WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *Imaginaires du mal*, Paris, Les Éditions du Cerf, (et Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain), 2000.

DESLACHE, Lucile (dir.), *Écrire l'animal aujourd'hui*, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006

DUGAST-PORTES, Francine, et TOURET, Michèle (dir.), *Le Temps des lettres*, « Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2001.

FINKIELKRAUT, Alain (dir.), *Ce que peut la littérature*, Paris, éditions Stock / éditions du Panama, 2006, réédition Gallimard, collection Folio, 2008.

GARDES TAMINE, Joëlle (dir.), *L'Allégorie, corps et âme*, « entre personnification et double sens », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002.

GLADIEU, Marie-Madeleine, et TROUVÉ, Alain (dir.), *Lire l'hétérogénéité romanescque* (séminaire 2007-2008), Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2009.

GOULET, Alain (dir.), *Le Littéraire : qu'est-ce que c'est ?*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2002.

HAMON, Philippe, et LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (dir.), *Mimesis et Semiosis*, « Littérature et représentation », « Miscellanées offertes à Henri Mitterand », Paris, Nathan, 1992.

HONESTE, Marie-Luce, et SAUTER, Roger (dir.), « *Animots* », « Études littéraires et lexicales », Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux LXXXVIII, 1996.

LESTRINGANT, Frank, et ZINK, Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Tome I, « Naissances, Renaissances », « Moyen Age – XVI^e siècle », Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige – Dicos Poche », 2006.

MAROT, Patrick (dir.), *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

MAYAUX, Catherine, et SZÁVAI, János (dir.), *Problématique du roman européen – 1960-2007*, Paris, L'Harmattan, collection « Cahiers de la nouvelle Europe », 2009.

PHILIPPE, Gilles, et PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire*, « Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon », Paris, Fayard, 2009.

SEILLAN, Jean-Marie (dir.), *Enquête sur le roman romanesque* (Le Gaulois, 1891), Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, collection Romanesques 2, 2005.

TOURET, Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Tome II – après 1940, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, et ZUPANČIČ, Metka (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français, 1850-1950*, Paris et Montréal, L'Harmattan et éditions David, 1998.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *Texte, image, imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007.

II. 2. Ouvrages

ADAM, Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1984.

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, [Armand Colin, 1969], réédition de 2012.

AMOSSY, Ruth, *Parcours symboliques chez Julien Gracq*, « Le rivage des Syrtes », Paris, CDU et SEDES réunis, 1982.

AUERBACH, Erich, *Mimésis*, « La représentation de la réalité dans la littérature occidentale », Bern, C.A. Francke A G Verlag, 1946, et Paris, éditions Gallimard, collection « Tel », 1968, pour la traduction française par Cornélius HEIM.

AUSTIN DE DROUILLARD, Jean-Raoul, *Tournier ou Le retour au sens dans le roman moderne*, Berne, Peter Lang, collection Publications Universitaires Européennes, 1992

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, [édition originale en 1975], traduit du russe par Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, 1978, pour la traduction française.

BANCQUART, Marie-Claire, et CAHNÉ, Pierre, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964. Voir aussi son article
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, [1970], réédition collection « Points – Essais », n°70, 1976.
- BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, [1978], réédition dans la collection Points – Essais, n° 205, 1989.
- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, réédition dans la collection Folio Essais, n° 148, 1990.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1978.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire*, « Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud », Paris, Nathan, collection « 128 », 1996.
- BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, [2004], deuxième édition revue et augmentée, 2011.
- BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo CARLIER, Paris, Robert Laffont, 1976, réédition dans la collection Pocket, 1999.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, réédition dans la collection Folio Essais, n° 89, 1988.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, réédition dans la collection Folio Essais, n° 48, 1986.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Licence - Lettres », 2011.
- BORGOMANO, Madeleine, et RAVOUX RALLO, Élisabeth, *La Littérature française du XXe siècle, 1. Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1995.
- BOULOUMIÉ, Arlette, *Michel Tournier – Le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988.
- BOURNEUF, Roland, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même, 1998.

BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, édition et introduction de Hannah ARENDT, [première édition en 1955], traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966 pour l'édition française.

CERQUIGLINI, Blanche, et TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du Roman*, Paris, Bordas, 1990.

CHELEBOURG, Christian, *L'Imaginaire littéraire*, « Des archétypes à la poétique du sujet », Paris, Nathan, collection « Université », 2000.

CITATI, Pietro, *Le Mal absolu : au cœur du roman du dix-neuvième siècle*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Paris, Gallimard, collection « L'Arpenteur », 2009.

CLAUDEL, Paul, *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, [1946], réédition dans la collection Folio-Essais, n° 127, 1990.

COMBE, Dominique, *Poésie et récit*, « Une rhétorique des genres », Paris, Librairie José Corti, 1989.

COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Livre, collection « Contours littéraires », 1992.

COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, « Littérature et sens commun », Paris, Éditions du Seuil, 1998, réédition dans la collection « Points - Essais », n° 454, 2001.

COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes*, « de Joseph de Maistre à Roland Barthes », Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 2005.

COMPAGNON, Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ?*, leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006, Paris, Collège de France / Fayard, 2007.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1977.

DAUPHINÉ, James, *Ésotérisme et littérature : étude de symbolique en littérature française et comparée du Moyen Age à nos jours*, Nice, Centre d'études médiévales, 1987, réédition Eurédit, J & S éditeur, Paris, mars 2009.

DÉCHANET-PLATZ, Fanny, *L'Écrivain, le sommeil et les rêves*, « 1800-1945 », Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 2008.

DUGAST-PORTES, Francine, *Le Nouveau Roman, une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, collection « Université », 2001.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal ROUX DE BÉZIEUX, [1962], Paris, Éditions du Seuil, 1965 pour la traduction française, réédition dans la collection « Points - Essais », n° 107, 1979.

ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, collection « Thèmes & études », 2006.

FAERBER, Johan, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, 2010.

FISER, Emeric, *La Théorie du symbole littéraire et Marcel Proust*, [1941], réédition Genève, Slatkine Reprints, 1992.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, « Une archéologie des sciences humaines », Paris, Gallimard, [1966], réédition dans la collection « Tel », 1990.

FRAISSE, Luc, *L'Œuvre cathédrale*, « Proust et l'architecture médiévale », Paris, Librairie José Corti, 1990.

GASSIN, Jean, *L'Univers symbolique d'Albert Camus*, « essai d'interprétation psychanalytique », Paris, Librairie Minard, 1981.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, [1969], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 106, 1979.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, [1979], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 511, 2004.

GLAUDES, Pierre, et REUTER, Yves, *Le Personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1998.

GODARD, Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 2006.

GRAUBY, Françoise, *La Création mythique à l'époque du symbolisme : histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Paris, Nizet, 1994.

HAGE, Anne, *Stendhal : deuil et symbolisation*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Voix nouvelles en psychanalyse », 2001.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, collection « Le Livre de Poche – références », 2004.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, [1963], réédition 2003 dans la collection « Reprises ».

JARRETY, Michel, *La Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 2003.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, choix d'études publiées pour la première fois entre 1972 et 1975, traduit de l'allemand par Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, 1978, pour la traduction française.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, choix d'études, [1982], traduit de l'allemand par Maurice JACOB, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des Idées, 1988, pour la traduction française.

JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, [2010], quatrième édition, collection « Cursus », 2014.

LABARTHE-POSTEL, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne*, « une rhétorique de la vision », Paris, [Budapest, Torino], L'Harmattan, 2002.

LUKÁCS, Georg, *La Théorie du roman*, [1920], traduit de l'allemand par Jean CLAIREVOYE, Paris, Denoël, 1968, pour la traduction française, réédition Gallimard, collection « Tel », 1989.

MARCHAL, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, « Introduction à la Psychocritique », Paris, Librairie José Corti, 1962.

MILLY, Jean, *Poétique des textes*, « Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire », Paris, [Nathan, 1992], réédition Armand Colin, 2005.

MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Écritures », 1980.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil [1964], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 1, 1970.

PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement, Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 1996.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, [1986], Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1988 pour la traduction française par l'auteur.

PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, [2003], nouvelle édition revue et refondue dans la collection Folio essais, n° 597, 2014.

PAVEL, Thomas, *Comment écouter la littérature ?*, leçon inaugurale prononcée le jeudi 6 avril 2006, Paris, Collège de France / Fayard, 2006.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme* (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet), Paris, Honoré Champion, 1997.

PLANCHE, Alice, *Des plantes, des bêtes et des couleurs*, Orléans, Paradigme, 1998

RABATÉ, Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1998.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman*, « des lendemains du naturalisme aux années vingt », Paris, Librairie José Corti, 1966.

RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, collection U, 1981.

RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, collection « Coursus », 1989.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, [1991], troisième édition entièrement revue et corrigée, Paris, Armand Colin, collection « Lettres sup », 2009.

RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, [1975], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 347, 1997.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, 1. *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, [1983], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 227, 1991.

Temps et récit, 2. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, [1984], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 228, 1991.

Temps et récit, 3. *Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, [1984], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 229, 1991.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972, réédition Gallimard, collection « Tel », 1977.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, « essai », Paris, Maurice Nadeau, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1999.

STAROBINSKI, Jean, *La Relation critique*, « L'Œil vivant II », [1970], édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2001.

SULEIMAN, Susan Robin, *Le Roman à thèse, ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « écriture », 1983.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, réédition Gallimard, collection Tel, 1994

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, [1970], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 73, 1976.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, choix, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Éditions du Seuil, [1971], réédition dans la collection « Points - Essais », n° 120, 1980.

TODOROV, Tzvetan, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points - Essais », n° 188, 1987.

TOURSEL, Nadine, et VASSEVIÈRE, Jacques, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris, [Nathan, 2001], réédition Armand Colin, 2004.

VIART, Dominique, *Le Roman français au XXe siècle*, Paris, [Hachette, 1999], réédition Armand Colin, 2011.

VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, [1987], deuxième édition, 2000.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, *Littérature et ritualité*, Bruxelles, Berne, Berlin, PIE Lang, 2010.

II. 3. Articles

ANDRIEUX, Charlotte, « Transferts de la linguistique sur la critique littéraire », in *Le temps des lettres*, « Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2001, p. 117-124.

AUDET, René, et GEFEN, Alexandre, « Présentation » du n° 17 de la Revue *Modernités*, « Frontières de la fiction », Québec, éditions Nota Bene, et Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. VII-XVII.

BARTHES, Roland, « Éléments de sémiologie » (1964), in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

BARTHES, Roland, « Écrire : verbe intransitif ? », in *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 617-626.

BENJAMIN, Walter, « La Crise du roman », [1930], in *Œuvres*, II, traduction par Maurice de GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 2000 pour l'édition en langue française.

CANADAS, Serge, « Ce qui reste de la nuit », in *Revue Modernités*, n° 21, « Deuil et Littérature », textes réunis par Pierre GLAUDES et Dominique RABATÉ, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 333-353.

FAVRE, Yves-Alain, « La Symbolique de *la Cathédrale* », in *Huysmans, Cahiers de l'Herne*, textes choisis et présentés par Pierre BRUNEL et André GUYAUX, Paris, Éditions de l'Herne, 1985, p. 235-244.

MAROT, Patrick, « Deuil et métaphore », in *Revue Modernités*, n° 21, « Deuil et Littérature », textes réunis par Pierre GLAUDES et Dominique RABATÉ, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 107-129.

NETTELBECK, Colin, « Le grand désarroi des (sur)vivants : la spectralité dans l'imaginaire narratif de la France contemporaine », in *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Travaux réunis par Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 25-35

PAVEL, Thomas, « Convention et représentation », in *Revue Littérature*, n°57, « Logiques de la représentation », Paris, Larousse, février 1985, p. 31-47.

PAVEL, Thomas, « Comment définir la fiction ? », in *Revue Modernités*, n°17, « Frontières de la fiction », textes réunis et présentés par René AUDET et Alexandre GEFEN, Québec, éditions Nota Bene, et Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 3-13.

III. Étude spécifique du champ contemporain

III. 1. Ouvrages collectifs

La Littérature contemporaine et le sacré, « Rencontres organisées par la Bpi le 17 mai 2008 au Centre Pompidou à Paris », Paris, Bibliothèque publique d'information, collection « En actes », 2009.

ALAZET, Bernard, et BOBLET, Marie-Hélène (dir.), *Écritures de la guerre aux XXe et XXIe siècles*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010.

ASHOLT, Wolfgang, et DAMBRE, Marc, (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011.

BAETENS, Jan, et VIART, Dominique (dir.), *La Revue des Lettres modernes*, série *Écritures contemporaines*, volume 2, « états du roman contemporain », actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996, Paris, Caen, Minard, Lettres Modernes, 1999.

BEDRANE, Sabrinelle, REVAZ, Françoise, et VIEGNES, Michel (dir.), *Le Récit minimal*, « Du minime au minimalisme », Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

BLANCKEMAN, Bruno, DAMBRE, Marc, et MURA-BRUNEL, Aline (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, actes du colloque international "Vers une cartographie du roman français depuis 1980" organisé à la Sorbonne, les 23, 24 et 25 mai 2002, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

BLANCKEMAN, Bruno, et MILLOIS, Jean-Christophe, (dir.), *Le Roman français aujourd'hui*, « transformations, perceptions, mythologies », Paris, Prétéxte éditeur, 2004.

BLANCKEMAN, Bruno, et DAMBRE, Marc (dir.), *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

BLANCKEMAN, Bruno, et HAVERCROFT, Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle*, « romans et récits français 2001/2010 », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013.

BOBLET, Marie-Hélène (dir.), *Chances du roman, charmes du mythe*, « Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950 », Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013.

BRAUDEAU, Michel, PROGUIS, Lakis, SALGAS, Jean-Pierre, et alii, *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, ADPF, 2002.

DAMBRE, Marc, et GOLSAN, Richard Joseph (dir.), *L'Exception et la France contemporaine : histoire, imaginaire, littérature*, actes de colloque, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.

DEMANZE, Laurent, et VIART, Dominique (dir.), *Fins de la littérature*, « Esthétiques et discours de la fin » (Tome I), « Historicité de la littérature contemporaine » (Tome II), Paris, Armand Colin, collection « Recherches », 2011 (Tome I) et 2012 (Tome II).

GUICHARD, Thierry, JÉRUSALEM, Christine, et alii, *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, Cultures France, 2007.

HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, Pascal, et RIENDEAU, Pascal (dir.), *Le Roman français de l'extrême contemporain – « Écritures, engagements, énonciations »*, Québec, Éditions Nota bene, collection « Contemporanéités », 2010.

LOUETTE, Jean-François, et ROCHE, Roger-Yves (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2003.

NARJOUX, Cécile (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, collection Langages, 2010.

OLIVIERI-GODET, Rita (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2010.

RABATÉ, Dominique, et VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, collection « Lire au présent », 2009.

RUBINO, Gianfranco (dir.), *Voix du contemporain : histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, Rome, Bulzoni, 2006.

RUBINO, Gianfranco (dir.), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Rome, Bulzoni, 2007.

RUFFEL, Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.

VIART, Dominique (dir.), *La Revue des Lettres modernes*, série *Écritures contemporaines*, volume 1, « *Mémoires du récit* », Paris, Minard, Lettres Modernes, 1998.

VIART, Dominique (dir.), *La Revue des Lettres modernes*, série *Écritures contemporaines*, volume 10, « *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire* », Caen, Minard, Lettres Modernes, 2009.

III. 2. Ouvrages

AUDET, René, *Enjeux du contemporain*, Québec, éditions Nota Bene, 2009.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Fictions singulières*, « étude sur le roman français contemporain », Paris, Prétexte éditeur, collection « Critique », 2002.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.

FLIEDER, Laurent, *Le Roman français contemporain*, Paris, Le Seuil, 1998.

FOREST, Philippe, *Le Roman, le réel, et autres essais*, « Allaphbed 3 », Nantes, éditions Cécile Defaut, 2007.

LANTELME, Michel, *Le Roman contemporain*, « Janus postmoderne », Paris, L'Harmattan, 2009.

PROGUIDIS, Lakis, *De l'autre côté du brouillard : essai sur le roman français contemporain*, Québec, Nota Bene, 2001.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Librairie José Corti, [1991], réédition 2004.

TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, collection « Café Voltaire », 2007.

VERCIER, Bruno, et VIART, Dominique, avec la collaboration de Franck ÉVRARD, *La Littérature française au présent*, « Héritage, modernité, mutations », Paris, Éditions Bordas, 2008 (pour la deuxième édition augmentée).

VIART, Dominique, *L'Imaginaire des signes dans le roman contemporain français*, sous la direction de Michel RAIMOND, Thèse de doctorat en Littérature française de l'Université de Paris IV, 1991.

VIART, Dominique, *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, collection Foliothèque, n° 120, 2004.

III. 3. Articles

BLANCKEMAN, Bruno, « Pierre Michon, une poétique de l'incarnation », in *Pierre Michon, l'écriture absolue*, sous la direction d'Agnès CASTIGLIONE et Jean-Bernard VRAY, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2002, p. 145-153

BLANCKEMAN, Bruno, « Une axiologie historique pour le vingtième siècle : repérage des pôles », in *Le Temps des lettres*, « Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle », sous la direction de Francine DUGAST-PORTES et Michèle TOURET, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2001, p. 73-80.

BLANCKEMAN, Bruno, « Quand cessent les avant-gardes : 1968-1998 », in *Écritures romanesques de droite au XXe siècle. Questions d'esthétique et de poétique*, sous la direction de Catherine DOUZOU et Paul RENARD, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2002, p. 171-177.

BLANCKEMAN, Bruno, « Le littéraire en 2000 : la littérature défaite ? », in *Le Littéraire : qu'est-ce que c'est ?*, sous la direction d'Alain GOULET, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2002.

BLANCKEMAN, Bruno, « Du Theatrum mundi à la société-spectacle », in *La Caméra des mots : dans le spectacle du roman* Matteo Majorano éd., Bari, Edizioni B.A. Graphis, « Marges critiques / Margini Critici », 2006, p. 70-80.

BLANCKEMAN, Bruno, « Une approche située du roman français (des plis et des paillettes) », in *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, sous la direction de Rita OLIVIERI-GODET, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2010.

CHAUDIER, Stéphane, « La chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon », in *Pierre Michon, l'écriture absolue*, sous la direction d'Agnès CASTIGLIONE et Jean-Bernard VRAY, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2002, p. 137-144.

GONTARD, Marc, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », in *Le Temps des lettres*, « Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle », sous la direction de Francine DUGAST-PORTES et Michèle TOURET, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2001, p. 283-294.

VIART, Dominique, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in *Le Temps des lettres*, « Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle », sous la direction de Francine DUGAST-PORTES et Michèle TOURET, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2001, p. 317-336.

VIART, Dominique, « Les inflexions de la fiction contemporaine », in *Lendemains*, n°107-108, *Der Zeitgenössische französische Roman*, Dominique VIART (éd.), 2003, p. 9-24.

VIART, Dominique, « La scène de l'écriture. Le spectacle de l'écrivain », in *La Caméra des mots : dans le spectacle du roman* Matteo Majorano éd., Bari, Edizioni B.A. Graphis, « Marges critiques / Margini Critici », 2006, p. 124-139.

IV. Autres œuvres littéraires : fiction, essais, préfaces, entretiens

La Bible de Jérusalem, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.

Jésus-Christ dans la littérature française, « Textes du Moyen Âge au XX^{ème} siècle », Anthologie par André DABEZIES et collaborateurs, Paris, Desclée, 1987.

BALZAC, Honoré (de), *Le Chef-d'œuvre inconnu*, [1831], Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975 (Tome I) et 1976 (Tome II).

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, [Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962], réédition dans la collection Folio essais, n° 5, 1985.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, [Éditions de Minuit, 1960 – 1964], réédition Gallimard, collection « Tel », 1992.

CANNONE, Belinda, *L'Écriture du désir*, Paris, [Calmann-Lévy, 2001], réédition Gallimard, Folio essais, 2012.

DIDEROT, Denis, *Éloge de Richardson*, [1762], in *Œuvres*, Tome IV, « Esthétique – Théâtre », édition établie par Laurent VERSINI, Paris, éditions Robert Laffont, 1996.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, réédition dans la collection Folio, n° 2754, 1995.

ERNAUX, Annie, *L'Écriture comme un couteau*, « Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet », Paris, éditions Stock, 2003, réédition Gallimard, collection Folio, 2011.

GAUTIER, Théophile, « Préface » à *Mademoiselle de Maupin* [1834], Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, édition établie par Bernhild Boie, avec la collaboration de Claude Douguin pour le Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989 (Tome I) et 1995 (Tome II).

GRACQ, Julien, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

GRAINVILLE, Patrick, *L'Atelier du peintre*, Paris, Éditions du Seuil, [1988], réédition dans la collection « Points », 1989.

HUGO, Victor, « Préface » de *Cromwell* (1827), Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

HUGO, Victor Hugo, *Les Contemplations*, [1856], Paris, Librairie Générale Française, collection « Classiques de Poche », n° 1444, 2002.

JÜNGER, Ernst, *Sur les falaises de marbre* [1939], traduit de l'allemand par Henri THOMAS, Paris, Gallimard, 1942, pour la traduction française, réédition dans la collection « L'imaginaire », 1979.

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, « essai », Paris, Gallimard, 1986, réédition dans la collection Folio, n° 2702, 1995.

KUNDERA, Milan, *Les Testaments trahis*, « essai », Paris, Gallimard, 1993, réédition dans la collection Folio, n° 2703, 2000.

KUNDERA, Milan, *Le Rideau*, « essai en sept parties », Paris, Gallimard, 2005, réédition dans la collection Folio, n° 4458, 2006.

KUNDERA, Milan, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, réédition dans la collection Folio, n° 5323, 2011.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, [1967], réédition dans la collection Folio essais, n° 212, 1992.

LOUIS-COMBET, Claude, *Le Recours au mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1998

LOUIS-COMBET, Claude, *Transfigurations*, Paris, José Corti, 2002.

- LOUIS-COMBET, Claude, *Huysmans au coin de ma fenêtre*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2012.
- MALRAUX, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, [1977], réédition Folio, 2014
- MAUPASSANT, Guy (de), « Le roman », préface à *Pierre et Jean* [1887], Paris, Gallimard, collection Folio, 1982.
- MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard [1984], réédition Folio, 1996.
- MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, [collection « L'un et l'autre », 1991], réédition Folio, 1993.
- MICHON, Pierre, *Le Roi vient quand il veut*, « Propos sur la littérature », textes réunis par Agnès CASTIGLIONE avec la participation de Pierre-Marc de BIASI, Paris, Albin Michel, 2007, réédition Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2010.
- MILLET, Richard, *Le Sentiment de la langue, I-II-III*, Paris, La Table Ronde, 1993, réédition dans la collection « La petite vermillon », 2003.
- PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, [1905], réédition Arles, Actes Sud, 1988.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, [1954], réédition dans la collection Folio essais, n° 68, 1987.
- PROUST, Marcel, *Trois notes sur le « pays mystérieux » de Gustave Moreau*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2008.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Lecteur*, Paris, Gallimard [1976], réédition dans la collection Folio, n° 5855, 2014.
- QUIGNARD, Pascal, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, réédition « J'ai lu », 2009.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, les éditions de Minuit, collection « Critique », 1961.
- ROUAUD, Jean, *Misère du roman*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2015.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, « essais sur le roman », Paris, Gallimard, [1956], réédition dans la collection Folio essais, n° 76, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, [1948], réédition dans la collection Folio essais, n° 19, 1985.
- SIMON, Claude, *Quatre conférences*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

TAILLANDIER, François, *La Langue française au défi*, Paris, Flammarion, collection « Café Voltaire », 2009.

TOURNIER, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, [1970], réédition dans la collection Folio, n° 656, 1975.

TOURNIER, Michel, *Les Météores*, Paris, Gallimard, [1975], réédition dans la collection Folio, n°905, 1977.

TOURNIER, Michel, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, [1977], réédition dans la collection Folio, n° 1138, 1979.

TOURNIER, Michel, *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Paris, Gallimard, [1980], réédition dans la collection Folio, n° 1415, 1982.

TOURNIER, Michel, *Le Tabor et le Sinäï*, Paris, Belfond, 1988, réédition dans la collection Folio, n° 2550, 1994.

VIEL, Tanguy, *Cet homme-là...*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009.

YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, [1968], réédition dans la collection Folio, n° 798, 1976.

INDEX DES NOMS D'AUTEURS

A

ABLAMOWICZ, Aleksander : 25, 32, 33.
ADAM, Jean-Michel : 94
AGAMBEN, Giorgio : 394, 430.
ALLEMANN, Béda : 28
AMOSSY, Ruth : 54, 56, 59, 126.
AMROUCHE, Jean : 397.
ARAGON, Louis : 12, 45
ARISTOTE : 55, 95, 116, 144, 145, 147.
ARMEL, Alette : 97
ASHOLT, Wolfgang : 44, 45, 166
AUDIBERTI, Jacques : 45
AUERBACH, Erich : 382.
AUSTIN DE DROUILLARD, Jean-Raoul : 6, 8, 115.

B

BACHELARD, Gaston : 151, 175, 184-186, 362.
BAKHTINE, Mikhaïl : 136
BALZAC, Honoré (de) : 47, 350, 383.
BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée : 82
BARGUES, Priscille (de) : 203.
BARTHES, Roland : 52, 58, 63, 118, 135, 136, 145, 146, 167.
BAUDELAIRE, Charles : 22, 177, 225.
BEAUVOIR, Simone (de) : 141
BECKETT, Samuel : 46, 54.

BEDRANE, Sabrinelle : 316, 330, 331.
BEIGBEDER, Olivier : 127
BELLATORRE, André : 420, 423.
BELLEMIN-NOËL, Jean : 120
BENOIST, Luc : 125.
BERGOUNIOUX, Pierre : 166.
BERNANOS, Georges : 47.
BESSIÈRE, Jean : 23
BLANCHOT, Maurice : 347, 393.
BLANCKEMAN, Bruno : 11-13, 41, 45, 48, 54, 55, 57, 112, 132, 140, 157, 313, 355, 386, 397.
BOBLET, Marie-Hélène : 47, 51, 61, 155, 315, 331, 347, 368, 390, 403, 405, 406.
BON, François : 13.
BONORD, Aude : 339.
BORGOMANO, Madeleine : 168
BOULOUMIÉ, Arlette : 18, 97.
BRETON, André : 382, 420.
BUTOR, Michel : 46, 54, 168

C

CAMPOS, Lucie : 157.
CAMUS, Albert : 55
CASSIRER, Ernst : 9, 10, 11, 20, 30, 118, 418, 423, 425-428, 430
CAULLIER, Joëlle : 335, 349, 365.
CAZENAVE, Michel : 22, 23, 78, 159, 296.

CELAN, Paul : 381.
CERTEAU, Michel (de) : 374, 405.
CHAMPEAUX, Gérard (de) : 186.
CHAPOUTHIER, Georges : 157.
CHESTERTON, Gilbert Keith : 189.
CHEVALIER, Jean : 8, 9, 29, 151, 154, 159, 161, 186, 187, 220, 244, 269.
COHEN, Albert : 45
COHEN, Jean : 170
COMPAGNON, Antoine : 95, 103, 115-117, 119, 123, 125, 131, 134-136, 144-146, 156, 165, 169.
COMTE, Auguste : 6, 10, 178.
CONRAD, Joseph : 47.
COQUIO, Catherine : 157, 160.
COUSSEAU, Anne : 12, 13, 34.

D

DABEZIES, André : 105
DAMBRE, Marc : 11-13, 44, 45, 166
DAVIET, Jean-Pierre : 10
DAVY, Marie-Madeleine : 7, 230
DE BIE, Indira : 47, 98.
DEBRAY, Régis : 288.
DEMANZE, Laurent : 51, 314, 315, 319, 346, 357, 394, 401, 402.
DENOUAL, Aline : 97
DERRIDA, Jacques : 148
DESBLACHE, Lucile : 158
DOSTOÏEVSKI, Fiodor : 47
DUCAS, Sylvie : 155

DUCHARME, Robert : 19.
DUGAST-PORTES, Francine : 39, 53, 54, 56, 141, 168.
DUMAS, André : 182, 220, 221.
DU MESNIL DU BUISSON (Comte) : 218.
DURAND, Gilbert : 9, 148, 150, 178, 198, 199, 393.
DÜRRENMATT, Jacques : 51, 319.

E

ECHENOZ, Jean : 166
ECO, Umberto : 176, 188, 317, 331.
ELIADE, Mircea : 151, 193.
ENGÉLIBERT, Jean-Paul : 157, 160
ÉVRARD, Franck : 42

F

FIGUIÈRE, Francine : 312.
FINKIELKRAUT, Alain : 164
FLEISCHER, Alain : 66
FOREST, Philippe : 395.
FORSTER, Edward Morgan : 92
FOUCAULT, Michel : 148
FRAISSE, Luc : 21, 22, 26, 27, 419, 421.
FREUD, Sigmund : 18, 99, 120, 131, 147, 336, 362, 375.
FRYE, Northop : 95, 115-117, 123.

G

GABOLDE, Isabelle : 46
GAGNON-MAHONY, Madeleine : 19
GARDES TAMINE, Joëlle : 25, 420, 424.
GENETTE, Gérard : 52, 58, 136, 170
GÉRARD, André-Marie : 105
GHEERBRANT, Alain : 29, 154, 159, 161, 269.
GIDE, André : 48
GIONO, Jean : 45-47, 311.
GODARD, Henri : 40, 44, 45.
GOETHE, Johann Wolfgang (von) : 429.
GOULET, Alain : 61, 86, 87, 97, 314.
GOURMONT, Rémy (de) : 38
GRACQ, Julien : 27, 47, 48, 54, 64, 96, 125, 129, 130, 166, 311, 312, 368, 373, 414.
GRAINVILLE, Patrick : 15, 129.
GRIMAL, Pierre : 87
GROSSMAN, Vassili : 44

H

HAENEL, Yannick : 312.
HAMON, Philippe : 52, 58, 63.
HAVERCROFT, Barbara : 13.
HOUELLEBECQ, Michel : 13.
HUYSMANS, Joris-Karl : 7, 38, 312, 338, 414.

J

JACCOTTET, Philippe : 45
JAKOBSON, Roman : 63, 169, 170.
JAMEUX, Dominique : 18, 25, 181.
JAROSZ, Krzysztof : 32.
JAUSS, Hans Robert : 331.
JÉRUSALEM, Christine : 48.
JOUVE, Pierre Jean : 407.
JOYCE, James : 330, 331.
JUNG, Carl Gustav : 18, 28, 99, 127.
JÜNGER, Ernst : 55, 64.

K

KAFKA, Franz : 47, 55
KANDINSKY, Vassili : 298, 299, 352.
KIBÉDI VARGA, Aron : 14, 41.
KIPLING, Rudyard : 47.
KOLÁŘ, Jiří : 222, 223, 229.
KOOPMAN-THURLINGS, Mariska : 390.
KRAPPE, Alexander Haggerty : 151
KREMER-MARIETTI, Angèle : 23, 24, 28, 30, 120.
KRISTEVA, Julia : 137
KUNDERA, Milan : 125

L

- LACAN, Jacques : 23, 109, 120, 388, 402.
LAFLÈCHE, Guy : 33
LA FONTAINE, Jean (de) : 346.
LAGACHE, Daniel : 23, 120, 147.
LANOT, Bénédicte : 97.
LAPLANCHE, Jean : 23, 120, 147.
LARDREAU, Guy : 23, 31, 121, 360.
LE DANTEC, Denise : 47, 336.
LE CLÉZIO, Jean-Marie G. : 53, 54, 56.
LEFORT, Régis : 51, 193, 194, 197.
LEGRIS, Renée : 19
LEIRIS, Michel : 292, 293, 387, 393.
LEMAÎTRE, Sophie : 52, 110.
LESTRINGANT, Frank : 386.
LÉVINAS, Emmanuel : 17, 347, 365, 393, 406.
LÉVI-STRAUSS, Claude : 18.
LORY, Pierre : 197.
LOUIS-COMBET, Claude : 137, 187, 362.
LYOTARD, Jean-François : 121, 122
MARCHAL, Bertrand : 38, 311
MARCHETTI, Adriano : 412, 413.
MARX, William : 35.
MAYAUX, Catherine : 52, 110, 278, 335, 339, 365.
MELVILLE, Herman : 47.
MERLEAU-PONTY, Maurice : 173.
MICHELUCCI, Pascal : 13.
MICHON, Pierre : 166.
MILLET, Louis : 12, 189, 215-217.
MILLET, Richard : 377.
MILLOIS, Jean-Christophe : 41, 48.
MINK, Louis O. : 94
MIQUEL, Pierre (Dom) : 319.
MODIANO, Patrick : 56
MONTHERLANT, Henry (de) : 47, 49
MORÉAS, Jean : 311.
MOREL, Georges : 189
MORIS STEFKOVIC, Milène : 319, 329, 361.
MORZEWSKI, Christian : 318.
MURA-BRUNEL, Aline : 11-13.

M

- MAGILL, Michèle M. : 150, 348
MÂLE, Émile : 31
MALLARMÉ, Stéphane : 311, 319.
MALRAUX, André : 47, 50, 247, 250, 252, 403.
MAILLARD, Sébastien : 17.

N

- NAGELS, Marc : 356.
NARJOUX, Cécile : 51, 319.
NEUSCHÄFER, Anne : 98, 314.
NIETZSCHE, Friedrich : 24, 30.
NOVALIS : 28.

O

OTTO, Rudolf : 185.
OZOUF, Mona : 164.

P

PAGÉ, Pierre : 19.
PASCAL, Blaise : 346.
PASQUIER, Emmanuelle : 203.
PASTOUREAU, Michel : 127, 147, 149, 179, 191.
PAVEL, Thomas : 313.
PELLIZZA, Marie-Antoinette : 25, 420, 424.
PEREC, Georges : 45
PERRY, Édith : 51, 52.
PHILIPPE, Gilles : 413.
PIAT, Julien : 413.
PINGAUD, Bernard : 168
PLANCHE, Alice : 157.
PLATON : 52, 427.
PLOTIN : 388.
PLUTARQUE : 113.
POIRIER, Jacques : 158, 314, 375, 378, 385.
PONTALIS, Jean-Bertrand : 23, 120, 147, 202, 203.
PROUST, Marcel : 21, 26, 48, 190, 211, 289, 419.

Q

QUAGHEBEUR, Marc : 314.
QUIGNARD, Pascal : 137, 300.

R

RAVOUX RALLO, Élisabeth : 168
REBOUL, Olivier : 424.
REVAZ, Françoise : 316, 330, 331.
REY, Alain : 7
RICCEUR, Paul : 63, 84, 89, 90, 92-94, 100, 108, 115, 116, 118, 123, 125, 156.
RIENDEAU, Pascal : 13.
RIFFATERRE, Michael : 52, 58, 135, 136.
RIMBAUD, Arthur : 251, 311, 351.
ROBBE-GRILLET, Alain : 12, 13, 39-41, 44, 46, 47, 53, 122, 140, 141.
ROBERT, Marthe : 134, 313.
RODENBACH, Georges : 38
ROJAT, Fanny : 278.
ROSOLATO, Guy : 309.
ROUAUD, Jean : 44, 166
ROUBAUD, Jacques : 45
ROUDAUT, Jean : 130
RUFFEL, Lionel : 48.
RUIVO COPPIN, Michelle : 104
RULLIER-THEURET, Françoise : 51.
RYCHNER, Michel : 99, 117, 170.

S

SAMOYAUULT, Tiphaine : 41, 60, 157.
SARRAUTE, Nathalie : 40, 41, 46, 47, 54.
SARTRE, Jean-Paul : 141, 178, 180.
SAUVAGE, Micheline : 28.
SCHAEFFER, Jean-Marie : 6, 12
SCHAFFNER, Alain : 44, 45, 47, 51, 60,
61, 124, 155, 166, 315.
SCHOBER, Rita : 13.
SCHWOB, Marcel : 113
SÉGINGER, Gisèle : 25, 28-29, 429.
SEGRÉ, Monique : 10
SEILLAN, Jean-Marie : 124
SIMON, Anne : 160.
SIMON, Claude : 54, 413, 420.
SOPHOCLE : 98, 241, 283, 286, 375.
SPERBER, Dan : 22.
STEPHENSON, Katherine S. : 150, 348.
STERCKX (dom) : 186.
STRUBEL, Armand : 385.

T

TADIÉ, Jean-Yves : 155, 170.
THOIZET, Évelyne, 51, 52, 318.
THOREL-CAILLETEAU, Sylvie : 45
TODOROV, Tzvetan : 52, 167.
TOURET, Michèle : 41, 56, 141.
TOURNIER, Michel : 6, 18, 27, 43, 44, 47,
53, 54, 56, 59, 73, 76, 115, 203, 357.
TROUILLARD, Jean : 178, 388.

V

VANQUAETHEM, Isabelle : 367.
VASARI, Giorgio : 113
VERCIER, Bruno : 42, 168
VERLAINE, Paul : 277.
VIART, Dominique : 41-43, 57, 60, 66, 125,
132, 137, 168.
VIEGNES, Michel : 316, 330, 331.

W

WATT, Ian : 52, 91, 92.
WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam : 52,
110, 278, 335, 365, 367.
WEBER, Anne-Gaëlle : 408-411.
WEIL, Simone : 403.
WITTGENSTEIN, Ludwig : 30.

Y

YOURCENAR, Marguerite : 27, 45, 47, 59,
232, 419.

Z

ZINK, Michel : 386.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE : LE ROMAN ET LA REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE.....	37
<u>Chapitre I</u> - Situation dans le roman contemporain : le rapport à la modernité littéraire.....	39
1. Mise en question et persistance du récit et du romanesque.....	39
2. Une modernité plurielle, ou les modernes modérés.....	43
3. De la modernité plurielle au roman symbolique.....	53
<u>Chapitre II</u> - Le rapport à la réalité et à la représentation : le roman symbolique, entre figuration et transfiguration.....	57
1. La symbolisation de l'Histoire.....	57
2. De la transfiguration de l'Histoire à la symbolisation de la réalité.....	77
<u>Chapitre III</u> - La formalisation symbolique : roman symbolique et configuration....	91
1. Le récit comme configuration symbolique : le mythe et l'initiation.....	91
2. Le symbolique et la lisibilité du monde.....	118
3. Le roman symbolique : lisibilité et spécularité.....	130
4. La configuration comme totalité et la tentation du roman à thèse.....	139
<u>Chapitre IV</u> - Construction symbolique et récit poétique.....	144
1. Pour une <i>mimèsis</i> symbolique.....	144
2. Le rôle de la symbolique dans la construction romanesque.....	150

DEUXIÈME PARTIE :
LE ROMAN SYMBOLIQUE, UN ROMAN MÉTAPHYSIQUE.....174

Chapitre I - Le symbole unit.....182

1. Une nature spiritualisée.....182
2. L'union avec le monde et la question du cosmos.....191
 - 2.1 La danse : de l'expérience du corps à la situation dans le cosmos.....192
 - 2.2 La dimension cosmique du roi et du pape : instanciation par le sacré de la totalité.....200
 - 2.3 Une composition sacrée du monde.....209
 - 2.4 L'espace symbolique et le lien avec l'origine.....215
3. La mise en relation avec l'envers du visible.....221
 - 3.1 Le monde banal, siège d'une surréalité à déchiffrer.....221
 - 3.2 Les liens occultes entre les êtres.....231

Chapitre II - Le symbole montre : une réponse au défi de l'infigurable.....246

1. La peinture comme exploration de la chair : *Les Sept noms du peintre*.....246
2. La mise au jour de l'intériorité cachée.....255
3. L'expression de la souffrance de l'âme.....263
 - 3.1 *L'Enfant bleu* et la représentation des tourments psychiques.....263
 - 3.2 L'art, révélateur d'une identité par l'échange.....270
 - 3.3 L'artiste et la lutte contre l'asservissement de l'intériorité.....275
 - 3.4 Le labyrinthe : image de la confrontation à l'animalité et de l'incarnation.....281
4. Du cri à la délivrance : le salut par la figuration.....289
5. L'éblouissement de l'origine.....297

**TROISIÈME PARTIE :
UNE POÉTIQUE SYMBOLIQUE DU ROMAN.....306**

**Chapitre I - Écriture et roman du symbolique : une parole habitée par son
dépassement.....311**

1. Un usage de la langue qui marque la distance symbolique.....311
2. Roman et écriture poétique..... 317
3. L'écriture et l'irruption par le langage.....332
4. L'écriture comme forme de l'échange.....341
5. Le regard qui anime : le jaillissement dans la réception.....349
6. Représentation d'un dessaisissement.....355

Chapitre II - La poétique symbolique : la forme de l'inadéquation..... 361

1. L'écriture oxymore.....361
2. L'entrelacement des forces de la création et de la destruction.....376
3. Le « ciel en creux » : l'inadéquation, représentation paradoxale de la
transcendance.....384
4. Les mots et la perte: une écriture-suaire.....393
5. Poétique de l'Ange et du Labyrinthe : un appel à la lecture.....408

CONCLUSION.....416

BIBLIOGRAPHIE.....432

INDEX DES NOMS D'AUTEURS.....475

Le roman symbolique : étude des œuvres romanesques de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe Le Guillou

Résumé

La thèse s'attache à aborder, par le prisme de la notion de roman symbolique, un corpus de romans choisis parmi les œuvres de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe Le Guillou. La démarche de ces trois auteurs, investissant pleinement les ressources de la narration et du romanesque, permet de les situer dans une lignée littéraire qui rencontre le roman mythologique, initiatique, ou la démarche psychanalytique ; la notion de symbole se situe à la confluence de ces orientations, sans que l'on puisse résumer la démarche des trois romanciers à un seul de ces modèles. Le roman symbolique est ainsi situé dans le cadre des interrogations modernes et contemporaines, portant sur la représentation par l'écriture. Celle-ci apparaît comme symbolique dans le corpus, car la figuration se fait signification, et appel à l'interprétation : elle est aussi configuration et transfiguration. Une vision du monde ressort par conséquent de ces œuvres, renouvelant l'approche de questions, à dimension philosophique et spirituelle, qui sous-tendent tout système symbolique, celle de la situation de l'homme dans le monde, perçu comme une totalité avec laquelle on peut entrer en relation, et celle de la figuration de l'invisible, qu'il s'agisse d'une autre dimension de la réalité ou des profondeurs de l'intériorité. La thématique de la confrontation de l'homme à ce qui le dépasse ou lui échappe, ainsi présente dans les œuvres, a des conséquences sur la poétique du roman : c'est l'écriture elle-même qui manifeste un dépassement ou une inadéquation avec son objet, et se fait ainsi révélation d'une transcendance en creux, dont la présence paradoxale se réalise dans le langage romanesque.

Mots-clefs : roman, littérature contemporaine, symbolique, représentation

The symbolic novel : a study of the novelistic works of Sylvie Germain, Henry Bauchau and Philippe Le Guillou

Summary

Through the notion of symbolism in the novel, this thesis deals with a corpus of works written by Sylvie Germain, Henry Bauchau and Philippe Le Guillou. Thanks to fictional and narrative techniques, these authors' approach belongs to a literature between the mythological novel, the initiation rite genre or the psychoanalytical approach. The notion of symbol fits into the directions mentioned above ; however, the three novelists' approach cannot be restricted to one of these notions. The symbolic novel identifies with modern and contemporary questionings about representation in writing which appears through symbolism in the novels, for figuration turns into signification and appeals interpretation : it is both construction and metamorphosis. As a consequence, in these works the world is perceived with its philosophical and spiritual dimensions that are inherent in symbolism : the one of the man in the world seen in his entirety with whom communication is possible and the one of the figuration of the invisible whether it is another dimension of reality or deep inwardness. In these works, the theme of the man confronted to what is beyond him or what escapes from his reality impacts on the poetry of the novel : it is the writing itself that expresses an appearance or an inadequation with its topic and thus reveals an empty transcendence which paradoxal figuration exists in fictional language.

Keywords : novel , contemporary literature, symbolism, representation

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III
ED 120 – Littérature française et comparée
17 Rue de la Sorbonne – 2e étage, Escalier C
75230 PARIS Cedex 5**