



Ecrire en écho : le recours aux mythes grecs dans les romans de Sylvie Germain et Henry Bauchau

Marine Achard

► To cite this version:

Marine Achard. Ecrire en écho : le recours aux mythes grecs dans les romans de Sylvie Germain et Henry Bauchau. Littératures. Université de Lyon, 2022. Français. NNT : 2022LYSES014 . tel-04016904

HAL Id: tel-04016904

<https://theses.hal.science/tel-04016904>

Submitted on 6 Mar 2023

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.



N° d'ordre NNT : 2022LYSES014

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
opérée au sein de
Université Jean Monnet-Saint-Étienne

Ecole Doctorale N° 484
Lettres, Langues, Linguistique & Arts – 3LA

Spécialité de doctorat :
Discipline : Littérature française

Soutenue publiquement le 29/06/2022, par :
Marine Achard-Martino

**ÉCRIRE EN ÉCHO : LE RECOURS AUX
MYTHES GRECS DANS LES ROMANS DE
SYLVIE GERMAIN ET HENRY BAUCHAU**

Devant le jury composé de :

M. Blanckeman, Bruno, Professeur, Université Sorbonne nouvelle-Paris III.

Mme Boblet, Marie-Hélène, Professeure, Université de Caen.

M. Demanze, Laurent, Professeur, Université Grenoble-Alpes.

Mme Kefallonitis, Stavroula, Maîtresse de conférences, Université Jean Monnet-Saint-Étienne, Co-directrice de thèse.

M. Lefort, Régis, Maître de conférences-HDR, Université d'Aix-Marseille.

Mme Lloze, Évelyne, Professeure, Université Jean Monnet-Saint-Étienne, Directrice de thèse.

Mme Préta de Beaufort, Aude, Professeure, Université de Lorraine.

REMERCIEMENTS

Au seuil de ce travail, je veux d'abord remercier vivement mes deux directrices, Évelyne Lloze et Stavroula Kefallonitis, pour m'avoir accompagnée de leurs conseils rigoureux et avisés et de leur soutien, depuis mon master 2, présenté en 2014 à l'Université de Saint-Étienne. Je les remercie aussi de s'être prêtées à l'exercice d'une codirection et d'avoir accepté ce dialogue, toujours fécond et stimulant, entre deux disciplines qui ne sont pas si souvent associées : la littérature française contemporaine et le Grec ancien.

Je suis également reconnaissante à Myriam Watthee-Delmotte et Catherine Mayaux pour m'avoir d'emblée accueillie dans la communauté des chercheurs travaillant sur l'œuvre de Bauchau et pour m'avoir ouvert les portes du Fonds Henry Bauchau à l'Université de Louvain-la-Neuve. Je remercie Pierre Wiame qui a été mon guide en ce lieu, ainsi que Marianne Froye, Anne-Claire Bello et Oliver Belin, qui m'ont donné l'opportunité de prendre part aux deux colloques organisés autour de l'œuvre de Bauchau à l'Université de Cergy-Pontoise.

Je remercie de nouveau Anne-Claire ainsi que Vivien Longhi pour avoir accepté de partager avec moi les fruits de leurs recherches, mais aussi Régis Lefort qui, le premier, m'a confirmé le lien d'amitié qu'avaient noué Sylvie Germain et Henry Bauchau. Merci aussi en particulier à mon amie Florence, qui m'a devancée et éclairée sur le chemin long et ardu que représente une thèse : sans son exemple, je ne m'y serais sans doute pas risquée.

J'adresse de vifs remerciements à tous mes proches, parmi mes collègues, mes amis et ma famille, qui ont suivi avec intérêt l'avancée de mon travail et ont également partagé avec moi le goût des œuvres des deux écrivains, je pense en particulier à Lise, Claude, Pascale, Christiane, Sandra, Séverine, Yann, Stephani, et bien sûr à mes parents qui m'ont offert *Antigone* à sa publication en 1997.

Tous deux m'ont aussi accompagnée de leur soutien indéfectible et ont créé les conditions matérielles pour que je puisse mener à bien cette thèse, de même que Marie-José. Qu'ils en soient chaleureusement remerciés.

Et je dois exprimer toute ma gratitude à Jean-Marie, pour sa présence sans faille à mes côtés, son regard, toujours lucide et pertinent sur mon travail, ainsi qu'à Raphaël, Juliette et Lucile pour la patience infinie dont ils ont fait preuve à l'égard de leur maman.

Mes pensées vont aux élèves et étudiants, venus d'horizons divers et variés, que j'ai rencontrés au fil de ma carrière et à qui j'ai pu faire découvrir, parfois avec un vrai succès, les textes sur lesquels je travaillais.

Enfin, j'ai une pensée émue pour Henry Bauchau qui m'a reçue chez lui, Passage de la Bonne-Graine, en mars 2003.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	7
PREMIÈRE PARTIE : DU CRI AU CHANT	33
CHAPITRE I :	
LE CRI COMME SYMPTOME DE LA VIOLENCE INFLIGÉE ET SUBIE	37
I. Figurations mythologiques : le cri archaïque	38
1. Cris d'animaux : l'animalisation des personnages	39
2. Figures monstrueuses	77
II. Mises en scène de la violence : le cri tragique	108
1. Le crime tragique	111
2. La crise tragique	157
3. Le cri de deuil	181
CHAPITRE II : LE CRI COMME TEMOIGNAGE ET INTERPELLATION	211
I. « Assomption » du cri dans le roman	212
1. Le roman comme témoignage des maux de l'Histoire	212
2. Le roman comme témoignage des souffrances intimes	244
II. Témoignage de la souffrance et traces du sacré dans les romans	267
1. Liaison et « déliaison de l'ici-bas et de l'au-delà »	268
2. Prophètes et mendiants	294
CHAPITRE III : DU CRI DE DOULEUR AU CRI CRÉATEUR	329
I. Images de la pulsion créatrice dans la diégèse romanesque	330
1. Pulsion érotique, pulsion créatrice	331
2. Cri de l'enfant qui naît : une métaphore de l'œuvre créée	354
II. Le cri comme poétique et génétique de l'œuvre	383
1. Fondement et structuration de l'œuvre	383
2. Cri et construction du personnage romanesque	392
DEUXIÈME PARTIE : DU CHANT À LA PERFORMANCE	413
CHAPITRE IV : LE CHANT DU POÈTE	417
I. De la tentation du désenchantement au désir de réenchantement	419
1. La tentation du désenchantement	420
2. Le désir de réenchantement	488
II. Réenchantement	556

1. Le réenchantement par l'imagination	556
2. Le réenchantement par les mots	590
CHAPITRE V : PERFORMANCE DE L'ŒUVRE	631
I. La matière	633
1. Matière plastique	634
2. Matière sonore	670
II. La performance	695
1. Le cadre énonciatif	696
2. L'événement	723
CONCLUSION	805
ANNEXES	819
BIBLIOGRAPHIE	841
INDEX DES NOMS D'ÉCRIVAINS ET D'ARTISTES	881
TABLE DES MATIÈRES	885

INTRODUCTION

Préambule : « de quoi discuter longtemps »

À l'occasion de la publication de *L'Enfant bleu*, en 2004, Sylvie Germain adresse à Henry Bauchau une lettre dans laquelle elle lui fait part de son « admiration pour [sa] façon si personnelle de revisiter les mythes, de les redéployer dans le présent, de souffler sur leurs braises toujours vives, et d'allumer avec elles de nouveaux feux¹ ». Or, la poétique bauchalienne ainsi définie par la romancière renvoie à un trait dominant de sa propre écriture. De fait, lorsqu'elle est interrogée par Sylviane Coyault sur ses sources d'inspiration², l'écrivaine évoque « les admirables récits que sont *La Théogonie* d'Hésiode, *L'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère [ainsi que] *Les Métamorphoses* d'Ovide » et cite, « parmi les grandes figures de la mythologie grecque », « celles d'Antigone, de Perséphone, de la nymphe Écho, d'Icare, de Prométhée, du Minotaure, d'Hermès, des Gorgones, du Sphinx, et par excellence celle d'Orphée ». Ces remarques préliminaires visent à éclairer le double enjeu de ce travail de thèse : comprendre comment les deux romanciers « revisite[nt] les mythes » pour les « redéployer dans le présent », mais également sonder leur « proximité de cœur et d'esprit³ », selon la formule de Bauchau cette fois. En somme, il s'agit de prendre au mot Bertrand Py, pour qui « il y aurait vraiment de quoi discuter longtemps » des « points communs entre Sylvie et Bauchau⁴ ». Et cette discussion, qui se veut le prolongement du dialogue effectivement instauré par les deux écrivains, fera dialoguer leurs romans, eux-mêmes conçus en dialogue avec l'Antiquité et ses mythes.

¹ Lettre de Sylvie Germain à Henry Bauchau citée par lui dans son journal, *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 170. Pour les ouvrages publiés à Paris, nous ne mentionnerons pas le lieu de publication dans les références.

² « La fabrique de l'imaginaire, le mythe, la société et l'histoire chez Sylvie Germain », *Sociopoétique*, n°1 : « Mythes, contes et sociopoétique », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, octobre 2016. Revue en ligne consultée le 26/02/2018. URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=641>.

³ *Ibid.*, p. 171. Après avoir désigné les écrivains par leur prénom et leur nom, nous n'emploierons ensuite que leur nom. Par ailleurs, nous prenons le parti, lorsque nous les désignons conjointement, de nommer systématiquement Germain puis Bauchau, en suivant ainsi la chronologie de publication des textes de notre corpus, cela dans un souci d'homogénéité et de cohérence d'ensemble.

⁴ Bertrand Py fut l'éditeur et l'ami de Bauchau, puis, grâce à celui-ci, de Germain. Il s'exprime ici dans le cadre d'une table ronde des rencontres de Chaminadour consacrées à Germain en 2012 : « Sylvie Germain et ses contemporains », in *Carnets de Chaminadour : Sylvie Germain*, n°8, septembre 2013, p. 205-224, ici p. 244.

Présentation et association des deux auteurs

Bien qu'ils n'appartiennent pas à la même génération – Bauchau est né à la veille de la Première Guerre mondiale et Germain presque dix ans après la Seconde – ces auteurs ont une production romanesque quasiment contemporaine l'une de l'autre, si l'on excepte les deux premiers romans de Bauchau⁵. L'écrivain belge a accédé à la notoriété dans les années 1990 avec *Œdipe sur la route* (1990) et *Antigone* (1997), que Germain a contribué à faire connaître et reconnaître⁶. Il a ensuite publié trois autres romans dans les années 2000 : *L'Enfant bleu* (2004), *Le Boulevard périphérique* (2008), *Déluge* (2010), puis le roman autobiographique *L'Enfant rieur*⁷ (2011) – sans cesser d'écrire et de publier de la poésie ainsi que ses journaux. De son côté, Germain a publié une quinzaine de romans depuis la sortie du *Livre des Nuits* (1985) et de *Nuit d'Ambre* (1987), jusqu'au récent *Brèves de solitude* (2021), parallèlement à plusieurs essais, philosophiques et esthétiques. C'est aussi à peu près au même moment que la recherche universitaire commence à s'intéresser à leurs œuvres respectives. De nombreux colloques et journées d'étude leur ont été consacrés, en France et à l'étranger⁸, à partir des années 2000, dont une décade à Cerisy pour chacun : en 2001 pour Bauchau⁹ et en 2007 pour Germain¹⁰. Par ailleurs, plusieurs monographies ont été publiées sur leurs univers romanesques, dont celles de Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*¹¹ (2001), et *Henry Bauchau : Sous l'éclat de la Sibylle*¹² (2013), et celle d'Alain Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de fantômes*¹³ (2006). Concernant Bauchau, la *Revue Internationale Henry Bauchau*, qui publie chaque année un nouveau numéro depuis 2008, prouve enfin que l'intérêt pour l'auteur et son œuvre ne faiblit pas, ce que montre aussi la multiplication des projets de thèses, comme c'est également le cas pour Germain¹⁴.

⁵ *La Déchirure* (1966) et *Le Régiment noir* (1972) alternent avec la publication de recueils de poèmes, de pièces de théâtre et d'essais.

⁶ Germain a œuvré pour l'attribution du Prix de l'Union latine à Bauchau en 2002.

⁷ Le deuxième volume de *L'Enfant rieur*, *Chemin sous la neige*, est publié à titre posthume en 2013.

⁸ Mentionnons les colloques de Noci (1991), de Lausanne (2010) et de Tîrgu Mureș, Roumanie (2016) consacrés à Bauchau ainsi que les colloques d'Exeter (2001), d'Haïfa (2006) et d'Ankara (2009) consacrés à Germain.

⁹ Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, actes du colloque de Cerisy (21-31 juillet 2001), Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, « Archives du futur », 2003.

¹⁰ Alain Goulet (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, actes du colloque de Cerisy (22-29/ août 2007), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008.

¹¹ Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, L'Harmattan, 2001.

¹² Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau : Sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013.

¹³ Alain Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de fantômes*, L'Harmattan, 2006.

¹⁴ Les thèses soutenues sur l'œuvre de Germain en France (à ce jour, treize qui lui ont été entièrement consacrées, sept partiellement) et à l'étranger (essentiellement en Roumanie, en Grande-Bretagne et aux États-

Or, les deux romanciers sont justement associés pour la première fois dans une thèse : *Le Roman symbolique : étude des œuvres romanesques de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe Le Guillou*¹⁵, soutenue par Jean-François Frackowiak en novembre 2015 à l'Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle, sous la direction de Bruno Blanckeman. Cependant, d'autres chercheuses ou chercheurs ont pu rendre évidentes les affinités qui unissent Germain et Bauchau par l'attention manifestée à leur égard dans des travaux distincts¹⁶. De même, l'ouvrage édité par Marie-Hélène Boblet en 2013, *Chances du roman, charmes du mythe*¹⁷, réunit des études consacrées – entre autres – aux romans des deux auteurs, rendant évident – tout comme le travail de Frackowiak – leur commun rapport à l'image et à l'imaginaire, aux mythes et aux symboles. Les deux écrivains mobilisent en effet les catégories de pensée, les récits et les images qui ont dominé la culture occidentale¹⁸, versant gréco-romain et versant judéo-chrétien, puisant dans les épopées, les tragédies antiques ou la Bible de quoi figurer et configurer le réel. À cet égard, ils font partie de ces écrivains de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, qui manifestent une confiance renouvelée dans le récit, dans la capacité de figuration et de signification du roman et de ses personnages. Ce « retour au sens » et ce « retour au récit », mis en évidence par nombre d'études sur le roman contemporain¹⁹,

Unis) entre 2001 et 2017 sont recensées par Goulet dans l'ouvrage collectif *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2015. Celles qui concernent l'œuvre de Bauchau (dix-sept à ce jour) sont recensées sur le site du Fonds Henry Bauchau, page consultée le 30/03/2022, URL : <https://bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?article13>. La première a été soutenue en 1996 à Bologne et la dernière en 2020 à Louvain.

¹⁵ Jean-François Frackowiak, *Le Roman symbolique : étude des œuvres romanesques de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe Le Guillou*, dir. Bruno Blanckeman, Université Sorbonne Nouvelle, 2015.

¹⁶ Nous pensons à Catherine Mayaux, co-directrice de la *Revue internationale Henry Bauchau* et co-auteur d'un article sur « La grammaire du merveilleux dans quatre romans de Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits, Éclats de sel, Chanson des mal-aimants, Magnus* » (in Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, actes du colloque de l'Université d'Haïfa, mars 2006, Bucarest, Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 53- 64), à Anne-Claire Bello, auteure d'une thèse consacrée à *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain* (dir. Catherine Mayaux, Université de Cergy-Pontoise, 2015), et organisatrice d'une journée d'étude sur Bauchau en octobre 2018 à l'Université de Cergy-Pontoise et enfin à Jérémie Lambert, auteur d'une thèse sur Bauchau (*L'Écrivain au creux de la communauté : les mythes d'Henry Bauchau*, dir. Myriam Watthee-Delmotte, Louvain-la-Neuve, 2020) mais aussi d'un article intitulé « Suivre la trace jusqu'à la révélation. L'œuvre muette de Sylvie Germain », in Carole Auroy, Aude Préta de Beaufort et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Roman mystique, mystiques romanesques aux XX^e et XXI^e siècles*, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, p. 279-290.

¹⁷ Marie-Hélène Boblet (éd.), *Chances du roman, charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Presses Sorbonne nouvelle, 2013. L'ouvrage présente les actes d'un colloque international organisé par l'équipe *Écritures de la modernité*, qui s'est tenu du 24 au 26 novembre 2011 à l'Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle.

¹⁸ En outre, il y a un certain tropisme de Bauchau vers la culture bouddhique, notamment la philosophie taoïste. Voir les travaux d'Olivier Ammour-Mayeur, en particulier *Les Imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2004.

¹⁹ Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Hachette Supérieur, « Les Fondamentaux », 1999 ; Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XX^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 ; Marie-Hélène Boblet, *Terres promises, Émerveillement et récit au XX^e siècle*, José

s'accompagnent cependant d'une interrogation sur les « pouvoirs et [l]es limites de l'écriture²⁰ » :

Les générations précédentes ont clamé si fort la nécessité de la table rase que l'on se sent quelque peu honteux de revenir à des modèles éprouvés. Mais à l'évidence, ce retour – de la fiction, en l'occurrence – n'est en rien une régression ni une reprise du même. Il est plutôt un pari que fait la modernité pour assouvir le désir de fable d'une époque sans renoncer aux expériences autrefois tentées et aux soupçons largement justifiés²¹.

L'expression « modèles éprouvés », employée par Blanckeman, pourrait s'appliquer dans notre cas aux schémas narratifs et figures mythologiques auxquels recourent Germain et Bauchau. Le qualificatif « éprouvés », tout en stigmatisant le caractère potentiellement « honteux » de la démarche, marque la distance instaurée par une tradition culturelle multiséculaire entre l'Antiquité et le XX^e ou le XXI^e siècle, distance que les écrivains s'attachent cependant à réduire en retournant à la source des textes antiques. C'est bien ce que suggère Bauchau lorsqu'il formule par exemple le désir « d'évoquer non pas une Antigone nouvelle mais une Antigone originelle²² ». Ce faisant, il opère un retour en arrière qui pourrait être considéré comme passéiste et qui entre en tout cas en contradiction avec la notion de modernité. Il en est parfaitement conscient, du reste, quand il témoigne des deux années « d'attente et de tâtonnements » nécessaires pour surmonter la « difficulté » que représente à ses yeux la création d'une énième version du mythe d'Antigone²³. Le problème qu'il se pose trouve une résolution – au moins partielle – dans la forme romanesque qu'il a choisie et qui permet selon lui de revivifier le modèle dramatique peut-être effectivement « éculé » de ce mythe. Dès lors, il nous appartiendra d'évaluer dans quelle mesure le choix du romanesque, qui est aussi celui de Germain, relève de la modernité. Par ailleurs, si la modernité littéraire se définit par l'autoréflexivité de la littérature, ce que Blanckeman souligne ici, alors Germain et Bauchau en font indéniablement partie. De fait, les deux auteurs ont mené une réflexion constante et approfondie sur leur démarche d'écrivain, son sens et sa légitimité, comme en

Corti, « Les essais », 2011 ; Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Presses Sorbonne Nouvelle, « Fiction/Non fiction XXI », 2013.

²⁰ Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, op. cit., p. 7.

²¹ Bruno Blanckeman, Avant-propos de la section « Fiction(s) en question », in Bruno Blanckeman Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., p. 287.

²² Henry Bauchau, *Journal d'Antigone* (1989-1997), Arles, Actes Sud, 1999, quatrième de couverture.

²³ Relevons la remarque acerbe de Florence Dupont dans la préface de l'ouvrage de Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale* : « Rien n'est plus "ringard" et ridiculement prétentieux que de proposer au XXI^e siècle sous son nom, une *Phèdre* ou un *Agamemnon*, une œuvre nouvelle, imitée d'Euripide ou d'Eschyle, qui s'écrit à leur suite » (Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, collection « Perspectives », 2004, p. 9). En 1929, Jean Giraudoux a traité le problème par la dérision en proposant, avec son *Amphitryon* 38, une trente-huitième version du mythe.

témoignent leurs entretiens, essais ou journaux – dans le cas de Bauchau – qui constituent un précieux témoignage pour la recherche.

Mais les différents aspects que nous venons de pointer : référence à la mythologie, recours à la fiction romanesque et autoréflexivité ne suffisent pas à expliquer l'originalité de la démarche de Germain et de Bauchau²⁴ ni, corollairement, la spécificité de notre approche.

État des lieux de la recherche : les mythes dans la littérature contemporaine

La question des mythes dans l'œuvre de Germain et dans celle de Bauchau n'est pas neuve, en effet, et la critique s'en est très rapidement emparé, de manière individuelle²⁵ ou collective, par exemple à l'occasion du colloque de Cerisy sur l'œuvre de Bauchau, lors de la journée d'études « Sylvie Germain : épique, mythique, romanesque²⁶ », qui s'est tenue en Sorbonne le 31 janvier 2004, ou lors du colloque « Sylvie Germain et les mythes », qui s'est déroulé du 23 au 25 avril 2018 en Roumanie²⁷. Les travaux publiés rendent compte d'une très grande diversité aussi bien dans la définition du « mythe » que dans la façon d'y confronter les textes contemporains. Ainsi, sont considérés tour à tour comme relevant du « mythe » dans les œuvres de Germain et Bauchau : les héros homériques, les figures tragiques, les créatures fabuleuses qui peuplent les poèmes grecs et latins, l'orphisme, les récits de la Bible et du Graal, les hagiographies, la Nature rousseauiste et l'Atala de Chateaubriand²⁸. Du point de vue de la démarche, certains ont considéré le mythe en tant que composante d'une écriture symbolique quand d'autres ont mesuré l'écart avec un texte source et pointé un éventuel

²⁴ Si l'on s'en tient à ces trois points, qui dessinent une tendance de la littérature contemporaine, on peut considérer que la démarche de Germain et Bauchau est comparable à celles d'autres auteurs. Parmi les romanciers contemporains, leurs noms sont d'ailleurs associés, entre autres, à ceux de Quignard (lui-même régulièrement mentionné dans les témoignages de Germain et Bauchau), Louis-Combet, Le Clézio, Le Guillou (dans la thèse de Frackowiak), Christian Bobin ou encore Marie Ndiaye (voir Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire*, L'Harmattan, « Bibliothèque du féminisme », 2007), et , en remontant un peu dans le temps, à Giono, Gracq, Tournier ou Yourcenar.

²⁵ Parmi les thèses de doctorat qui se rapportent plus ou moins explicitement aux mythes, citons Stéphanie Leys-Botella, *Les Mythes et l'obsession du mal dans l'œuvre de Sylvie Germain*, dir. Robert S. E. Pickering, Université de Clermont-Ferrand 2, 2004 ; Milène Moris-Stefkovic, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, dir. Monique Gosselin-Noat, Université de Paris X, 2009 ; Hélène Chareyron, *Échos d'enfance : les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain*, dir. Jacques Poirier, Université de Dijon, 2013 ; ainsi que les thèses de Frackowiak, Lefort et Lambert, déjà citées.

²⁶ Les textes des communications qui ont été prononcées lors de cette journée d'études ont été publiés dans la revue *Roman 20-50*, n°39 : *Sylvie Germain. Le Livre des Nuits, Nuits-d'Ambre et Éclats de sel*, études du dossier critique réunies par Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner, juin 2005.

²⁷ Nous n'avons pas pu avoir accès aux actes de ce colloque, publiés sous la direction d'Yvonne Goga, Simona Jisa et Bianca-Livia Bartos (Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, 2020).

²⁸ Sur ces trois derniers exemples, voir Myriam Watthee-Delmotte, « Pensée mythique et ritualisation dans *Le Régiment noir* » (in Marc Quaghebeur, *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 309-330).

« déplacement²⁹ » ou « détournement », voire, une « réinvention » du mythe³⁰. Certains ont cherché à engager une réflexion sur les genres et les registres (« l'épique », par exemple³¹), d'autres encore sur la portée psychanalytique des mythes³².

Or, ces approches s'inscrivent bien souvent dans des questionnements plus larges qui traversent le champ de la littérature contemporaine en général – au-delà du retour à la fiction évoqué plus haut –, d'une part sur la religiosité et les élans mystiques de certains textes du XX^e ou XXI^e siècles, d'autre part sur leur « héritage gréco-romain ». Les travaux de Carole Auroy et Aude Préta de Beaufort, notamment, illustrent la première tendance, avec les ouvrages *Roman mystique, mystiques romanesques aux XX^e et XXI^e siècles*, publié en 2018, et *La Plume et le Goupillon. L'écrivain catholique en question aux XX^e et XXI^e siècles*, en 2020. Quant à la deuxième tendance, elle est portée par les ouvrages *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XX^e siècle*, édité par Rémy Poignault en 2001 (Tours, « Caesarodunum » n°XXXIV-XXXV bis), et *L'Héritage gréco-latin dans la littérature française contemporaine*, édité par Bénédicte Gorrillot en 2020 (Genève, Droz). Les contributions qui y sont réunies s'attachent à montrer la variété des modes de convocation de « l'héritage gréco-romain » (« *imitatio-emulatio* savante ou scrupuleuse » ; « *imitatio-emulatio* corrosive, jouant à la parodie, à la satire³³ »), la variété des éléments antiques repris par les écrivains d'aujourd'hui (récits, figures, thèmes, auteurs, langues...) et celle des modes d'appropriation qui ont lieu à travers différents genres littéraires – le livre de Gorrillot met par exemple l'accent sur la poésie. Les deux ouvrages élargissent même la réflexion à d'autres domaines artistiques : arts plastiques, mises en scène de théâtre et de cinéma, tant il est vrai que l'Antiquité en général et la mythologie gréco-romaine en particulier ont toujours constitué

²⁹ Myriam Watthee-Delmotte, « L'Antigone d'Henry Bauchau : un déplacement du modèle sophocléen », in Ginette Michaux (dir.), *Dires* n°20 : *Le tragique et le mal*, 1998, p. 105-116.

³⁰ C'est le titre du cinquième chapitre des Constellations impérieuses d'Henry Bauchau, op. cit.

³¹ Voir le dossier de la revue *Roman* 20/50 mais aussi Marc Quaghebeur, « Henry Bauchau : quand le roman prend en mains le mythe » in Rita Olivier-Godet (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2010, p. 45-60.

³² Cette approche a été initiée par Bauchau lui-même qui a longuement commenté le rôle de la psychanalyse – et de son analyste Blanche Reverchon-Jouve en particulier – dans sa carrière d'écrivain, et qui fut à son tour psychanalyste et psychothérapeute. Sur les liens entre les mythes et la psychanalyse dans son œuvre, voir par exemple Adriano Marchetti, « Les rêves dans *Œdipe sur la route* de Henry Bauchau », in *Recherches et Travaux de l'Université Stendhal-Grenoble III*, n° 47, 1995, p. 203-217 ; Myriam Watthee-Delmotte, « L'Antigone d'Henry Bauchau : un déplacement du modèle sophocléen » (op. cit.) et « L'orphisme chez Henry Bauchau : variations sur le thème de la perte, entre mythe, psychanalyse et poétique » (op. cit.) ; Emilia Surmonte, *Antigone, « la sphinx » d'Henry Bauchau : les enjeux d'une création*, thèse de doctorat, dir. Philippe Forest et Anna Maria Laserra, Universités de Nantes et de Salerne, 2010.

³³ Bénédicte Gorrillot (éd.), *L'Héritage gréco-latin dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 12 (Introduction de l'éditrice de l'ouvrage).

une source d'inspiration pour toutes les formes d'art. Le choix, opéré par les éditeurs, de distinguer ces différentes formes artistiques et, dans le domaine littéraire, de cloisonner les différents genres³⁴, s'explique par un souci de clarté et d'efficacité mais il occulte deux aspects selon nous fondamentaux de la « littérature³⁵ » antique et de la mythologie telle qu'elle se donne dans l'Antiquité, sur lesquels nous voulons au contraire insister.

Définition du mythe et spécificité des romans de Germain et Bauchau par rapport à cette définition

D'une part, la « littérature » antique est essentiellement poétique, c'est-à-dire versifiée³⁶, d'autre part elle relève quasi exclusivement d'une culture « vivante³⁷ » qui se déploie souvent « à la scène », et en tout cas bien davantage « hors des livres » que dedans. L'helléniste et anthropologue Claude Calame va jusqu'à intégrer ces particularités dans la définition même du mythe et de la mythologie :

[...] chaque version ou formulation de ce que nous appelons un mythe doit être considérée comme le résultat d'une mise en discours singulière et spécifique, en relation avec une situation d'énonciation précise, une situation dans laquelle la narration fictionnelle réalise ses effets de sens et sa dimension pragmatique³⁸.

Calame envisage le mythe non seulement en tant que discours performatif³⁹ mais aussi en tant que performance artistique, sonore et visuelle, souvent musicale et éventuellement chorégraphique. Or, il y a justement dans les romans de Germain et Bauchau une attention particulière portée au « déploiement » des mythes au-delà de l'écriture, du livre et, dans une certaine mesure, de la parole. C'est bien ce que suggère Germain lorsqu'elle évoque, chez Bauchau, l'art de « redéployer [les mythes] dans le présent, de souffler sur leurs braises

³⁴ L'ouvrage de Poignault distingue l'Antiquité « dans les livres », et « hors des livres » ; celui de Gorrillot s'articule autour de trois parties consacrées respectivement à la poésie, au roman et « à la scène ».

³⁵ Dans son ouvrage *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin* (La Découverte, « Poche », 1998), l'helléniste et latiniste Florence Dupont récuse le terme de « littérature » appliqué à l'Antiquité grecque. Nous l'employons par commodité pour désigner les textes poétiques (épiques, tragiques ou lyriques) qui constituent la « littérature grecque » à nos yeux d'européens du XXI^e siècle.

³⁶ On pourra donc distinguer, à l'instar d'Aristote dans sa *Poétique*, la poésie épique, la poésie dramatique et la poésie lyrique, et opposer celles-ci aux récits en prose qui apparaissent au début de notre ère, assimilés *a posteriori* à des « romans ».

³⁷ Voir Florence Dupont, *L'Invention de la littérature*, op. cit.

³⁸ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, op. cit., p. 101. Notons que Nadège Coutaz s'appuie sur la définition de Calame pour ses travaux sur *La Tumba de Antigona* de María Zambrano. Le texte, publié en 1967, ne relève cependant pas du genre romanesque mais d'un « nouveau genre discursif et poétique » (Nadège Coutaz, « L'impact du genre. *La tumba de Antigona* de María Zambrano, (r)écriture moderne de Sophocle », in Ute Heidmann, Maria Vamvouri-Ruffy et Nadège Coutaz (dir.), *Mythes (re)configurés. Créations, dialogues, analyses*, Lausanne, collection du CLE, 2018, p. 157-180, ici p. 160).

³⁹ Nous renvoyons aux théories de John L. Austin : *Quand dire, c'est faire*, Seuil, « Point essais », 1970.

toujours vives, et d'allumer avec elles de nouveaux feux ». Tandis que l'image du souffle ravivant les braises dessine dans l'espace une sorte de chorégraphie, à la fois visuelle et sonore, le mot « présent » ouvre aux mythes reconfigurés dans l'écriture romanesque un horizon pragmatique. Il y a là une approche tout à fait spécifique de la mythologie et un point de convergence fondamental entre les œuvres des deux écrivains, sur lesquels nous voulons fonder cette thèse. À cet égard, les travaux menés par Calame sur les procédures énonciatives et la dimension pragmatique des mythes dans l'Antiquité grecque peuvent donc permettre d'éclairer les œuvres de Germain et Bauchau d'une lumière nouvelle⁴⁰. C'est pourquoi nous focaliserons notre attention sur l'influence que la mythologie gréco-romaine⁴¹ – considérée dans ses manifestations textuelles, artistiques et anthropologiques – a pu exercer sur leurs romans. Mais avant d'en venir concrètement aux œuvres de Germain et Bauchau, un détour par la scène française⁴² contemporaine permettra de cerner efficacement les enjeux d'une telle définition des mythes.

Détour par la scène contemporaine

Depuis l'extrême fin du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, la scène théâtrale française montre en effet un regain d'intérêt généralisé pour les mythes grecs et le théâtre antique qui n'est plus « imité », comme il l'a été pendant des siècles, mais bel et bien joué, (re)traduit et éventuellement adapté dans l'idée de mieux s'adresser au public contemporain. Ainsi, le Théâtre Démodocos, créé en 1995 par Philippe Brunet d'après le nom de l'aède aveugle de *L'Odyssée*, « cherche à restaurer un lien entre le public et ces récits [antiques] trop souvent réservés aux manuels scolaires » et à « [r]edonner un sens au lien qui nous attache à ce passé poétique et théâtral si enfoui que nous ne savons même plus qu'il se chante, se danse, se joue, et se dit à voix haute⁴³ ». Le travail de « restauration » du lien entre les textes antiques et le

⁴⁰ Si le sujet des mythes revient régulièrement dans les travaux réalisés autour des œuvres de Germain et Bauchau, la « mise en discours » de la mythologie considérée comme « performance » n'est, à notre connaissance, jamais évoquée.

⁴¹ Par définition, les mythes bibliques ressortissent davantage à une pratique du livre et de la lecture. Toutefois le caractère souvent syncrétique des textes de Germain et Bauchau nous conduira à évoquer certains de ces mythes bibliques et l'on constatera de quelle manière les auteurs projettent parfois une lecture chrétienne sur les mythes grecs. En outre, nous aurons l'occasion de convoquer les pratiques de lecture talmudiques auxquelles Germain s'intéresse beaucoup.

⁴² Notre propos se concentrera sur le domaine français non sans quelques incursions extérieures dans la mesure où les projets sont très souvent internationaux (au niveau de la production, de la création et des tournées).

⁴³ Présentation de la compagnie sur la page d'accueil du site internet, consultée le 03/04/2022, URL : <https://www.demodocos.fr/>.

public effectué par cette compagnie mais également par d'autres artistes, nous paraît s'appuyer sur trois types de partis pris qui peuvent se recouper.

Le premier de ces partis pris concerne la traduction. Les metteurs et metteuses en scène délaissent en effet les traductions académiques généralement établies dans la première moitié du XX^e siècle, au profit de retraductions contemporaines, en meilleure adéquation avec la langue des spectateurs. Ainsi, lorsqu'elle monte son spectacle *Les Atrides* – à partir de *L'Orestie* d'Eschyle et de *Iphigénie à Aulis* d'Euripide – au début des années 1990, Ariane Mnouchkine travaille elle-même sur les textes grecs avec l'helléniste Pierre Judet de La Combe. De même, Denis Marleau fait appel à la latiniste Florence Dupont pour sa mise en scène d'*Agamemnon* de Sénèque en 2011, à la Comédie-Française, et Ivo van Hove à la poétesse et helléniste canadienne contemporaine Anne Carson⁴⁴ pour sa mise en scène en anglais de *l'Antigone* de Sophocle, en 2015⁴⁵. Évoquons pour finir le travail de traduction réalisé par Irène Bonnaud à partir des *Suppliantes* d'Eschyle pour la mise en scène de son spectacle *Retour à Argos*, également composé de textes de l'écrivaine contemporaine Violaine Schwartz, au théâtre du Nord à Lille, en mars 2013. Le terme choisi par Bonnaud pour traduire le titre de la tragédie d'Eschyle, Ἰκέτιδες (*Ikétidés*) est parfaitement significatif : sous sa plume, les traditionnelles « Suppliantes » deviennent en effet les « Exilées », en forte résonance avec l'actualité géopolitique contemporaine⁴⁶. Mais l'actualisation du texte ne se fait pas au prix de la beauté et de la poésie de la langue d'Eschyle comme le souligne le journaliste Jean-Pierre Thibaudat dans un article intitulé « Zeus, Eschyle et Irène Bonnaud face aux demandeurs d'asile » :

Les choix d'Irène Bonnaud (vers libre et parataxe) sont pertinents et donnent à la langue d'Eschyle une vigueur et une simplicité insoupçonnées, bref, une beauté fulgurante. C'est un peu comme si des plumes allant de Heiner Müller à André du Bouchet ou Jacques Dupin veillaient sur sa copie⁴⁷.

⁴⁴ Carson est aussi l'auteure d'une adaptation plus personnelle de la tragédie de Sophocle, *Antigonick*, trad. Édouard Louis, L'Arche, 2019.

⁴⁵ Le spectacle a été produit par le Barbican International Theatre, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg et le Toneelgroep d'Amsterdam. À Paris, il a été joué au Théâtre de la Ville.

⁴⁶ Bonnaud a également traduit le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, les tragédies complètes de Sophocle et *Iphigénie chez les Taures* (*Iphigénie en Tauride*) d'Euripide. Tous ces textes sont publiés aux Solitaires intempestifs.

⁴⁷ Jean-Pierre Thibaudat « Zeus, Eschyle et Irène Bonnaud face aux demandeurs d'asile », *Nouvel Obs*, article mis en ligne le 02/04/2013, consulté le 03/04/2022, URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20130402.RUE5291/zeus-eschyle-et-irene-bonnaud-face-aux-demandeurs-d-asile.html>.

Il s'agit en effet de créer une langue « qui nous parle, nous touche, nous ébranle⁴⁸ » pour mieux nous mobiliser sur des sujets éthiques et politiques.

C'est là le deuxième parti pris que nous voulions mettre en évidence dans les mises en scène contemporaines des textes antiques. Ainsi Bonnaud se saisit dans son spectacle du problème des demandeurs d'asile en Europe⁴⁹. Olivier Py affiche quant à lui la volonté de partager avec les spectateurs une réflexion sur la guerre et la manière dont « la société se raconte la guerre en images⁵⁰ », en proposant une mise en scène des *Sept contre Thèbes*, des *Suppliantes*, des *Perses* et de *Prométhée enchaîné* du même Eschyle⁵¹, jouées séparément (à partir de 2009), en trilogie (2011), en diptyques ou en intégralité (2016) sous le titre *Pièces de guerre*. Avec son *Projet Sophocle* visant à recréer cette fois les sept tragédies de Sophocle parvenues jusqu'à nous dans leur intégralité, Wajdi Mouawad fait montre d'une ambition similaire. Lui aussi associe les pièces en diptyques ou en trilogies⁵² sous différentes catégories génériques qui universalisent le spectacle tragique⁵³ et aiguïssent son effet pragmatique sur le public contemporain. Le spectacle « Des Femmes », constitué des *Trachiniennes*, d'*Antigone* et d'*Électre*, a ainsi été créé en 2011, « Des Héros », avec *Ajax* et *Œdipe roi*, en 2014 et « Des Mourants », constitué d'*Œdipe à Colone* et *Philoctète*, en 2016. Sophie Klimis voit dans ces choix de pièces et ces partis pris de mise en scène un véritable « engagement citoyen⁵⁴ ». Les metteurs et metteuses en scène d'aujourd'hui – parmi lesquels on peut encore compter Thomas Jolly, qui a monté *Thyeste* de Sénèque dans la Cour d'Honneur au Festival

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Bonnaud avait lu – dans le texte – cette pièce lorsqu'elle était étudiante, au moment de l'occupation de l'église Saint Bernard par des sans-papiers. Sur ce spectacle et son engagement politique, voir aussi l'entretien de la metteuse en scène et traductrice avec Lise Wajeman et Emmanuelle Gallienne, « Le supplice du taon. Ou comment les demandeurs d'asile ont beaucoup perdu depuis Eschyle », in *Vacarme*, vol. 63, n°2, 2013, p. 34-57.

⁵⁰ Nous reprenons ici le titre du documentaire réalisé par Georges Groult et co-produit par le Théâtre National de l'Odéon et l'INA : *Les Sept contre Thèbes ou comment la société se raconte la guerre en images* (2009). Ce film rend compte de l'expérience de théâtre d'intervention « hors les murs » menée par Olivier Py autour des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle.

⁵¹ Il avait déjà monté *L'Orestie* en 2008 au Théâtre National de l'Odéon.

⁵² Les metteurs en scène contemporains reconstituent ainsi des combinaisons de tragédies à partir des morceaux épars des trilogies originelles puisque, à l'époque de la tragédie attique, les pièces étaient en effet constituées en trilogies dont une seule nous est parvenue dans son intégralité : *L'Orestie* d'Eschyle. Remarquons que Mouawad a lui-même écrit et créé une tétralogie, *Le Sang des promesses*, publiée entre 1996 et 2009, qui s'inspire de la mythologie antique. La pièce *Incendies*, par exemple, reprend pour partie le schéma du mythe d'Œdipe dans le contexte d'une guerre rappelant celle du Liban. Elle a été adaptée au cinéma par Denis Villeneuve en 2010.

⁵³ C'est l'occasion de préciser que Mouawad est né au Liban d'une famille libanaise et a grandi au Québec, qu'il a travaillé au Canada et en France.

⁵⁴ Sophie Klimis, « L'engagement citoyen à l'épreuve de la scène. Le *Projet Sophocle* de Wajdi Mouawad : réenchanter l'ami déchu et éduquer la jeunesse », *Tumultes*, vol. 42, n°1, 2014, p. 123-134. Sur le théâtre de Mouawad, on peut également consulter Virginie Rubira, *Les Mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Acoria, 2014 et Gaëtan Dupois et Évelyne Lloze, (dir.), *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, L'Entretemps, « Les points dans les poches », 2021.

d'Avignon en 2016, et Ivo van Hove, qui a mis en scène *Électre* et *Oreste* d'Euripide à la Comédie Française en 2019⁵⁵ – soutiennent l'idée que les textes antiques ont encore des choses à nous dire ou à nous apprendre sur nous-mêmes, sur notre actualité et notre façon de vivre ensemble. Ainsi, commentant le travail de van Hove, la journaliste Fabienne Pascaud salue la capacité du spectacle à « pointer combien un tragique grec peut nous être proche et familier dans la longue chaîne de crimes et de sang que l'humanité ne cesse de tisser⁵⁶ ».

Néanmoins, il ne s'agit pas de restreindre le spectacle à une idéologie portée par le texte ni, ce faisant, de réduire l'importance de la performance scénique, primordiale dans le théâtre antique. Bien au contraire, le troisième parti pris que l'on peut observer dans les représentations contemporaines est le désir de mettre en avant la dimension spectaculaire des pièces, telle qu'elle existait vraisemblablement dans l'Antiquité⁵⁷, en jouant pleinement sur les aspects visuels et sonores du spectacle, et en donnant même parfois à celui-ci un caractère codifié et ritualisé. Le spectacle *Électre / Oreste* créé par van Hove à la Comédie française s'appuie par exemple sur une conception sonore et une musique originale dominée par les percussions, signées par Éric Sleichim, mais également sur un travail chorégraphique, réalisé par Wim Vandekeybus, et sur une extraordinaire scénographie créée par Jan Versweyveld. Celle-ci offre aux spectateurs l'image saisissante d'une scène recouverte de boue dans laquelle les personnages piétinent, glissent, luttent et se noient. Cette proposition n'est pas sans rappeler le spectacle *Paso doble* que le chorégraphe Josef Nadj et l'artiste plasticien Miquel Barceló avaient créé en 2006 au Festival d'Avignon. Pendant quarante minutes, les deux artistes sculptaient et « trituraient » la matière molle d'un mur d'argile dans lequel ils finissaient par se fondre, cherchant à imprimer un caractère immémorial et sacré aux gestes accomplis selon un rituel qui les menait au bord de la transe⁵⁸. Il faut également évoquer l'utilisation de la danse indienne du kathakali dans *Les Atrides* de Mnouchkine et les effets produits dans la performance théâtrale par le phénomène de l'interculturalisme, que Patricia

⁵⁵ Le spectacle a en outre été donné au Théâtre antique d'Épidaure les 26 et 27 juillet 2019.

⁵⁶ Fabienne Pascaud, « Tragiquement actuel », critique du spectacle *Électre/Oreste* mis en scène par Ivo van Hove à la Comédie Française, *Télérama* n°3617, 08/05/2019, p. 44-45.

⁵⁷ Patricia Vasseur-Legangneux a bien montré dans son ouvrage *Les Tragédies grecques sur la scène moderne* ce qu'il peut y avoir d'« utopique » à vouloir recréer des spectacles antiques. Dans sa préface, Dupont explique même avec une certaine radicalité « comment l'exercice de la mise en scène des tragédies grecques est, à l'origine, liée à la mythification de la tragédie grecque. Puis plus tard à [sa] démythification », elle ajoute que cela « ne change pas le rapport du metteur en scène au texte » et que la « seule vraie démythification consisterait à ne plus jouer les tragédies grecques » (*op. cit.*, p. 15).

⁵⁸ Paul Ardenne et Miquel Barceló, « À propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », in *Performance, art et anthropologie*, « Les actes de colloque en ligne du Musée du Quai Branly », mis en ligne le 27/11/2009, consultés le 30/06/2016. URL : <http://actesbranly.revues.org/423>.

Vasseur-Legangneux analyse dans son ouvrage *Les Tragédies grecques sur la scène moderne* :

Ces spectacles présentent [...] un intérêt majeur : ils rénovent, malgré l'influence occidentale dont ils ont parfois du mal à se libérer, l'approche scénique des tragédies grecques. En effet, en remplaçant les conventions issues de la Grèce antique par d'autres traditions théâtrales codifiées, ils retrouvent une virtuosité vocale et physique éloignée de toute esthétique réaliste dont le théâtre contemporain a la nostalgie. Le théâtre interculturel joue en effet sur une « pure théâtralité » et, quand il s'intéresse aux tragédies grecques, il en fait le modèle utopique d'un langage dramatique et scénique universel⁵⁹.

Le désir de « pure théâtralité », le souci d'une langue à la fois claire et poétique et l'engagement éthique et politique sont donc les trois partis pris permettant aux metteurs et metteuses en scène d'aujourd'hui de retisser des liens entre le public contemporain et les textes antiques, qu'il s'agisse des tragédies ou des poèmes épiques. Il faut en effet signaler le projet de certains artistes contemporains de porter sur scène les épopées d'Homère, renouant ainsi avec le dispositif énonciatif des rhapsodes antiques. Par exemple, Pauline Bayle et Simon Abkarian ont chacun proposé une transposition théâtrale de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* en mettant à l'honneur la dimension musicale de ce type de spectacles dans l'Antiquité⁶⁰. Cela confirme l'idée que les artistes d'aujourd'hui sont attentifs à ce que, dans leur formulation des mythes antiques, grâce à la situation d'énonciation qu'ils ou elles créent, « la narration fictionnelle réalise ses effets de sens et sa dimension pragmatique », pour reprendre les mots de Calame. Or, si nous avons pris le temps d'analyser le phénomène de reprise des textes antiques dans le domaine scénique, c'est qu'il n'est pas sans rapport avec l'écriture romanesque telle qu'elle est conçue par Germain et Bauchau.

⁵⁹ Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, op. cit., p. 235.

⁶⁰ *Iliade* (2015) et *Odyssée* (2017) de Pauline Bayle (compagnie À Tire-d'aile) ; *Pénélope ô Pénélope* (2008) et *Ménélas Rebétiko Rapsodie* (2011) de Simon Abkarian (compagnie TERA). Sur ces quatre spectacles, voir Anaïs Tillier, « Mettre en scène l'*Iliade* et l'*Odyssée* au XXI^e siècle : procédés de réappropriations théâtrales des épopées homériques », Dépôt Universitaire de Mémoires Après Soutenance, URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01819851>. Les pièces d'Abkarian ont été publiées aux éditions Actes Sud, « Papiers » en 2009 et 2012.

Il faut d'abord signaler ici les liens d'admiration et d'amitié qu'ont entretenus Bauchau et Mnouchkine⁶¹ depuis les années 1960 et jusqu'à la mort de l'écrivain en 2012. Le romancier a donc vu les mises en scène du Théâtre du Soleil et le spectacle des *Atrides* en particulier, au moment même où il venait de publier *Œdipe sur la route* et travaillait à *Antigone*. Or, les commentaires qu'il en a faits dans son journal sont particulièrement éclairants concernant sa propre démarche. Nous reproduisons ici des extraits d'une longue lettre qu'il a adressée à Mnouchkine après avoir assisté à la représentation des *Euménides* :

Ce que nous avons vu continue de vivre et d'agir en nous car la pièce termine admirablement le cycle des *Atrides* dont elle dévoile toute la signification historique et actuelle. [...] À certains moments l'ivresse du mal – celle que nous avons connue en ce siècle – semble devoir tout submerger et nous nous rendons compte que ce péril existe et ne disparaîtra pas mais que l'esprit de lumière et de persuasion peut lui faire face.

Tu as fait là un spectacle qui plonge dans tout le passé de notre civilisation⁶² et qui est en même temps une œuvre d'aujourd'hui⁶³.

La portée pragmatique du spectacle est parfaitement mise en évidence lorsque Bauchau affirme qu'il « continue de vivre et d'agir » en lui. Au-delà de l'émotion qu'il provoque, le spectacle engage une réflexion éthique sur la présence du « mal » et de la violence au XX^e siècle, dans le passé, le présent et sans doute le futur, mais également sur la nécessité d'y « faire face ». L'écrivain insiste aussi sur la capacité du spectacle à faire entrer en résonance le « passé de notre civilisation » et notre présent, en mettant en valeur sa « signification historique et actuelle ». Or ce compte-rendu adressé à Mnouchkine doit sans doute être lu comme un *memento* que le romancier élabore en même temps pour lui-même et ce n'est pas un hasard si la lettre est reproduite *in extenso* dans le *Journal d'Antigone*, le journal d'écriture de son roman. Bauchau formule ici une ambition pour son œuvre personnelle, qui est vraisemblablement partagée par Germain : celle de donner une portée pragmatique (émotionnelle, éthique et politique) à son œuvre, en passant par la mythologie grecque

⁶¹ En 1961, Mnouchkine, encore étudiante, a monté la pièce de Bauchau *Gengis Khan* avec l'Association théâtrale des Étudiants de Paris aux Arènes de Lutèce (sur la question, voir la *Revue internationale Henry Bauchau* n°7 : « Henry Bauchau en scène », Bruxelles, 2015). Depuis lors, elle est devenue une amie intime de Bauchau jusqu'à la mort de l'écrivain, comme en témoignent ses journaux mais aussi son apparition dans le roman *L'Enfant bleu*, sous le nom d'Ariane. Nous aurons bien sûr l'occasion d'y revenir au cours de cette étude.

⁶² La remarque pourrait paraître paradoxale étant donné l'importance de la culture indienne dans ce spectacle mais, comme l'a analysé Vasseur-Legangneux dans l'extrait reproduit ci-dessus, l'interculturalité est au service d'un « langage dramatique et scénique universel » qui transcende les civilisations et renvoie en même temps aux conventions du théâtre grec.

⁶³ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 158-160.

antique, en faisant résonner celle-ci avec l'Histoire⁶⁴ et avec le présent. Ce sont bien les enjeux que nous retrouvons sous la plume de Germain lorsqu'elle fait part de son admiration à l'auteur de *L'Enfant bleu*, et que nous voulons mettre ici en évidence.

Corpus

Bauchau a eu recours aux mythes grecs dès ses premiers écrits, par exemple dans la pièce de théâtre *La Reine en amont*⁶⁵. Mais ce sont les romans *Œdipe sur la route* et *Antigone*, publiés dans les années 1990, qui lui ont permis d'approfondir véritablement cette veine mythologique et ce faisant, d'accéder à une reconnaissance internationale⁶⁶. Comme cela a été souligné par la critique⁶⁷, ces textes marquent le passage d'une « mythologie personnelle », élaborée dans les premiers recueils de poèmes puis développée dans les romans *La Déchirure* et *Le Régiment noir*, à une mythologie collective – avec laquelle elle entre en résonance – qui a vraisemblablement su trouver son public. Les deux romans du cycle thébain⁶⁸ reprennent ainsi le mythe d'Œdipe et Antigone en s'inspirant fortement des tragédies antiques⁶⁹, ce qui leur donne toute leur place au sein de notre corpus. Mais « *Œdipe sur la route* se situ[e] entre deux pièces de Sophocle : *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone*, alors qu'*Antigone* se situe sur le terrain même de la tragédie de Sophocle⁷⁰ » selon les mots du romancier. En effet, si les deux derniers chapitres d'*Œdipe sur la route* recouvrent l'intrigue de la dernière tragédie sophocléenne⁷¹, l'essentiel du récit relate ce dont les textes conservés ne gardent pas trace⁷² : l'errance d'Œdipe sur les routes de Grèce, entre le moment où il est chassé de Thèbes et celui de sa mort à Colone. C'est l'occasion pour le romancier d'insérer dans la trame narrative des

⁶⁴ Par commodité, nous adopterons le mot avec une majuscule pour parler de l'histoire en tant que succession d'événements passés, par opposition à l'histoire en tant que « fable ».

⁶⁵ Publiée en 1969 sous le titre *La Machination*, la pièce rebaptisée *La Reine en amont* met en scène le jeune Philippe de Macédoine, son épouse Olympias et leur fils, le futur Alexandre le Grand. Celui-ci a écrit une tragédie sur le mythe d'Œdipe qu'il fait jouer devant ses parents. Voir *L'Arbre fou. Théâtre, récit, poèmes du cycle d'Antigone*, Bruxelles, Les éperonniers, « Maintenant ou jamais », 1995, p. 21-118.

⁶⁶ Dans la préface des *Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Marc Quaghebeur n'hésite pas à parler de « chef-d'œuvre » concernant *Œdipe sur la route*, et d'accomplissement concernant le « cycle thébain » en général (*op. cit.*, p. 7).

⁶⁷ Voir par exemple Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau* (*op. cit.*) et Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Honoré Champion, « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 2007, notamment le premier chapitre de la troisième partie, intitulé « Du mythe personnel au mythe collectif ».

⁶⁸ Font également partie de ce cycle le récit *Diotime et les lions*, originellement rattaché à *Œdipe sur la route*, et les nouvelles du recueil *Les Vallées du bonheur profond*, (Arles, Actes Sud, 1995).

⁶⁹ Bauchau consacre d'ailleurs à Sophocle une nouvelle intitulée « L'Enfant de Salamine » (in *L'Arbre fou*, *op. cit.*, p. 168-179).

⁷⁰ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

⁷¹ Sur Sophocle et son théâtre, voir Jacques Jouanna, *Sophocle*, Fayard, 2007.

⁷² Il n'est pas exclu que Sophocle – ou un autre dramaturge – ait représenté cette étape du mythe puisque nous ne possédons pas même un dixième des tragédies qu'il a écrites.

épisodes inédits, de créer des personnages et surtout, de raconter la lente métamorphose du roi maudit et déchu en aède unanimement reconnu. Quant au roman *Antigone*, il raconte la guerre entre les deux fils d'Œdipe, Polynice et Étéocle – que Sophocle annonce dans son *Œdipe à Colone* et Eschyle met en scène dans *Les Sept contre Thèbes*⁷³ –, et la tentative de leur sœur d'empêcher le fratricide, avant de venir « sur le terrain même de la tragédie de Sophocle » en relatant la mort de l'héroïne éponyme. À ces deux romans nous adjoindrons *L'Enfant bleu*, publié en 2004, au sujet duquel Germain a écrit à Bauchau toute son admiration. Pour ce roman, l'écrivain a imaginé un dispositif narratif très différent puisqu'il lui permet de revisiter les mythes d'Orion – nom donné au protagoniste – mais aussi et surtout de Thésée et du Minotaure, tout en retraçant le parcours d'un jeune psychotique et de sa thérapeute dans les années 1980.

Chez Germain nous nous intéresserons au diptyque formé par *Le Livre des Nuits* et *Nuit d'Ambre*, qui suit l'histoire de la famille Pénier sur plusieurs générations, de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle. L'écrivaine y déploie en effet un véritable « maillage mythologique ou légendaire⁷⁴ », pour reprendre l'expression de Blanckeman. Le premier roman installe le récit dans une sorte de hors-temps mythologique et relate l'inceste primordial, commis par un ancêtre tenant de l'ogre et de Méduse, dont est issu Victor-Flandrin Pénier dit Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, le héros à la force, à la fécondité et à la longévité prodigieuses. À partir de là, le fil narratif suit les péripéties du protagoniste, de ses nombreuses épouses, de ses enfants, tous jumeaux, et de ses descendants sur deux générations encore, lesquels sont tous marqués à l'œil gauche par une tache d'or distinctive. Parmi ceux-ci, Charles-Victor Pénier, *alias* Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, est le héros éponyme du second roman, « voué à lutter au mi-nuit de la nuit » (*LN*, 12⁷⁵), comme l'annonce d'emblée l'incipit du *Livre des Nuits*. À travers ce diptyque, Germain a donc pour ambition de raconter le destin particulier d'une famille hors-norme qui est cependant touchée, génération après génération, par les violences de l'Histoire, celles de la fin du XIX^e et du XX^e siècles. Et pour ce faire, elle convoque pêle-mêle les Titans de la *Théogonie* d'Hésiode, le destin d'Achille, le pouvoir de

⁷³ La filiation entre Bauchau et Eschyle est moins évidente qu'avec Sophocle. Le romancier belge note seulement dans son *Journal d'Antigone* en date du 10 août 1996 (c'est à dire alors que le roman est entrepris depuis longtemps) : « J'ai lu *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle pour retrouver les noms des portes de Thèbes. », *op. cit.*, p. 462. Néanmoins, Bauchau écrit une adaptation théâtrale du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, publiée en 1998 (Cahiers du Rideau). Concernant la pièce d'Eschyle et son inscription dans le cycle thébain, voir Bernard Deforge, *Eschyle. Poète cosmique*, Les Belles Lettres, « Études mythologiques », 1986, p. 81-85.

⁷⁴ Bruno Blanckeman, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », in *Roman 20-50*, *op. cit.*, p. 7-14, ici p. 8.

⁷⁵ Lorsque nous utiliserons des citations de notre corpus, nous mentionnerons entre parenthèses le numéro de page précédé de l'initiale du titre.

pétrification des Gorgones, le don de divination de Cassandre, la malédiction des grandes familles tragiques, la catabase orphique, le chant des Sirènes ou encore les talents de conteur d'Ulysse⁷⁶, dans une tentative de figuration de la violence et du malheur que nous aurons bien sûr à interroger. Une semblable intention est à l'œuvre dans *L'Enfant Méduse*, qui relate l'histoire du viol d'une petite fille par son demi-frère, dans les années 1960, c'est pourquoi nous l'étudierons également. Ce roman tisse d'évidentes analogies avec le mythe de Méduse, évoqué par Hésiode puis Ovide, dans ses *Métamorphoses*⁷⁷. Mais il convoque aussi bien le mythe des Atrides, mis en scène par Eschyle dans son *Orestie*⁷⁸, celui de Médée et celui d'Andromaque. Ainsi, même si les références à la mythologie passent parfois par des textes – ou même des représentations iconographiques – ultérieurs⁷⁹, la romancière – comme Bauchau, d'ailleurs – puise nombre d'images et de figures dans le fonds mythologique de la Grèce archaïque constitué par Homère et Hésiode puis par les dramaturges tragiques. Cette propension de l'écriture de Germain est surtout sensible dans sa première période, identifiée par Goulet comme celle du « souffle épique des sagas familiales⁸⁰ », cependant la référence aux mythes grecs est constante dans son œuvre, y compris dans ses essais qui offrent un éclairage incontournable sur sa production romanesque. La figure d'Orphée, notamment, et les différents mythèmes qui lui sont attachés – le poète qui charme les animaux, l'amour d'Eurydice, la catabase, le démembrement, la tête flottant dans l'Hèbre⁸¹ – sont convoqués de manière récurrente, objets constants d'une réflexion philosophique et métapoétique.

Pour mener à bien notre étude, nous travaillerons donc sur un corpus composé de trois romans de Germain : *Le Livre des Nuits*, *Nuit-d'Ambre* et *L'Enfant Méduse*, et de trois romans de Bauchau, *Œdipe sur la route*, *Antigone* et *L'Enfant bleu*. Certains de ces textes affichent

⁷⁶ La liste n'est pas exhaustive et demande à ce qu'on revienne sur toutes ces références, ce que nous ferons au cours de notre étude.

⁷⁷ Ovide, aux vers 770 à 803 du livre IV des *Métamorphoses* a développé l'histoire de Méduse et Persée, déjà évoquée par Hésiode dans la *Théogonie*, v. 277 à 281.

⁷⁸ Voir les présentations des pièces par Bernard Deforge dans *Eschyle, poète cosmique*, op. cit., p.101.

⁷⁹ Il semble par exemple que les références immédiates de *L'Enfant Méduse* soient plutôt la *Médée* de Sénèque et l'*Andromaque* de Racine. Voir le résumé proposé par Florence Dupont dans *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Belin « Lettres Sup », 2000, p. 117, ainsi que la présentation de la pièce de Racine par André Blanc dans son ouvrage *Racine*, Fayard, 2003, p. 145-148. L'auteur y montre notamment comment Racine s'est lui-même inspiré de l'*Orestie* d'Eschyle pour écrire sa pièce.

⁸⁰ Alain Goulet, « L'œuvre de Sylvie Germain » in *Littera Edebiyat Yazilari*, vol. 22 : *Sylvie Germain* (actes du colloque d'Ankara du 8 mai 2008), p. 19-31. La deuxième période est celle du « cycle de Prague » (avec *La Pleurante des rues de Prague*, *Immensité* et *Éclats de sel*), la troisième, celle des « orphelins en quête d'identité » (*Tobie des Marais*, *Chanson des mal aimants*, *Magnus*) et enfin la quatrième, celle des « vies minuscules » (*L'Inaperçu*, *Hors champ*, *Petites scènes capitales*, *Le Vent reprend ses tours...*). Nous reconnaissons l'efficacité de ce classement, même si ce type de découpage a toujours quelque chose d'artificiel, laissant de côté les thèmes et motifs récurrents qui donnent sa cohérence à l'œuvre.

⁸¹ Voir en particulier *Céphalophores*, Gallimard, « L'un l'autre », 1997.

dès le titre un lien assumé avec la mythologie grecque, d'autres sont plus discrets à cet égard. Les uns sont des réécritures au sens où ils suivent clairement les schémas mythologiques hérités des textes antiques, tandis que les autres prennent davantage leur distance avec la tradition mythographique. Enfin, certains se déroulent dans un univers archaïque et d'autres à l'époque contemporaine. Ces disparités illustrant les différents modes de recours à la mythologie grecque affirment la grande plasticité des mythes et leur « force mythopoïétique⁸² », c'est-à-dire leur importance dans le processus créatif. Par ailleurs, le corpus ainsi défini offre des parallélismes féconds pour notre étude puisqu'il est constitué de deux diptyques construits autour des différentes générations d'une même famille : les Pénél, dans *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* et les Labdacides dans *Œdipe sur la route* et *Antigone*. Quant aux deux derniers romans qui complètent le corpus, ils sont tous les deux consacrés à un « enfant » désigné par le titre : « l'enfant Méduse » chez Germain et « l'enfant bleu » chez Bauchau, dont ils déroulent le parcours initiatique. Comme nous aurons l'occasion de le montrer, le principe généalogique et le thème de la famille, qui se trouvent donc au centre de notre corpus, sont particulièrement présents dans les œuvres antiques, notamment les tragédies⁸³.

Méthode

Notre travail de réflexion s'élaborera à partir d'une double confrontation : des romans de Germain et Bauchau entre eux et des romans contemporains aux textes antiques. Si cette étude prend appui sur la grande connivence des deux écrivains et la remarquable convergence de leurs démarches, il ne s'agit pas pour autant, en effet, de réduire les différences qu'il peut néanmoins y avoir dans leurs approches ou leurs points de vue, ni d'occulter ce qui fait la particularité de leurs écritures respectives. On constatera par exemple un rapport différent à la religion entre l'une et l'autre, bien qu'il y ait des références à la culture chrétienne dans tous

⁸² Henry Bauchau, « Chroniques de l'âge d'or », in *Nouvelle Revue française*, n°218, février 1971, p. 20.

⁸³ Dans son ouvrage intitulé, *La Septième porte. Les conflits familiaux dans l'Athènes classique*, Aurélie Damet considère en particulier la tragédie comme un « véritable "laboratoire de la parenté" [qui] envisage toutes les situations » et souvent les pires (Publications de la Sorbonne, 2012, p. 48, note 81). Remarquons que le thème de la famille est aussi très présent dans le roman contemporain. Voir à ce sujet Murielle Lucie Clément et Sabine Wesemael (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles*, vol. 1 : *La figure du père* et vol. 2 : *La figure de la mère*, L'Harmattan, 2008, ainsi que Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le Roman contemporain de la famille*, Garnier, « Écritures contemporaines », 2016. Au sein des différentes contributions, le concept d'« infamille », amené par Dominique Rabaté, pourrait s'appliquer avec pertinence aux familles tragiques de l'Antiquité et à celles de notre corpus (« La gloire de l'infamille », p. 219-230).

les textes. C'est que Bauchau est un « chrétien du seuil⁸⁴ », comme il se définissait lui-même, tandis que Germain se situe « au-delà du seuil », interrogeant sans relâche – mais sans prosélytisme – l'existence d'un Dieu unique et mobilisant pour ce faire, non seulement les mythes de l'Ancien Testament ainsi que les images et figures issues des Évangiles, mais aussi les discours théologiques chrétiens et judaïques⁸⁵. Le regard porté sur les mythes grecs par la romancière est nécessairement influencé par cette position et produit une écriture profondément syncrétique. Cela est moins marqué chez Bauchau qui a délibérément choisi de s'éloigner du catholicisme dans lequel il a été élevé⁸⁶ et a justement voulu trouver dans la mythologie grecque⁸⁷ d'autres modèles de pensée et d'action. Inversement, le rapport du romancier à la mythologie est largement tributaire des interprétations produites par la psychanalyse, un domaine que Germain n'a guère investi⁸⁸. Cependant il n'y a pas davantage de tentation psychanalytique dans ses romans qu'il n'y a de tentation religieuse dans ceux de Germain. Leur démarche n'est sous-tendue par aucune intention apologétique mais plutôt par le désir d'explorer l'humain dans tous ses aspects et de partager un engagement éthique, voire politique, avec leurs lecteurs. C'est pourquoi, sans méconnaître ces influences, nous focaliserons notre attention sur la manière dont les mythes grecs favorisent à la fois cette exploration de l'humain et le lien avec le public.

Nous confronterons donc les romans contemporains aux textes antiques, que nous nous efforcerons de scruter au plus près⁸⁹, tout en les replaçant dans le contexte d'énonciation pour

⁸⁴ Témoignage de Bertrand Py dans la Table ronde « Sylvie Germain et ses contemporains », *op. cit.*, p. 244. Sur le « parcours religieux » de Bauchau, voir Myriam-Watthee-Delmotte, *Sous l'éclat de la Sibylle*, *op. cit.*, chap. XII : « Le sacré », p. 195-211, ainsi que la *Revue internationale Henry Bauchau*, n°10 : « Traces du sacré », Bruxelles, 2019.

⁸⁵ Germain a été l'élève du philosophe Emmanuel Levinas à la Sorbonne et a soutenu une thèse inspirée de sa pensée : *Perspectives sur le visage. Trans-gression ; dé-crétion ; trans-figuration*, thèse de doctorat du 3^e cycle, dir. Daniel Charles, Université de Paris X-Nanterre, 1981. De nombreux articles mais aussi plusieurs thèses ont été écrits sur la question : voir notamment Bénédicte Lanot, « Images, myèmes et merveilleux biblique dans l'œuvre de Sylvie Germain » in *Roman 20/50*, n°39 : « Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *Nuit-d'Ambre* et *Éclats de sel* », juin 2005, p. 15-24 ; Serenela Ghițeanu, *La Grâce et la chute dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, dir. Marie-Anne Macé, Université de Bretagne-Sud, 2009 ; Aline Danoual-Mathière, *Herméneutique et intertextualité bibliques dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, dir. Arlette Bouloumié, Université d'Angers, 2011.

⁸⁶ Notons toutefois que ses derniers textes, notamment ses poèmes, marquent un désir de retour au catholicisme, comme en témoigne également son *Dernier journal*, Arles, Actes Sud, 2015.

⁸⁷ Cela est également vrai du Taoïsme par exemple.

⁸⁸ Notons cependant que celles-ci ont parfois été utilisées pour commenter son œuvre. Nous pensons en particulier au concept psychanalytique de « crypte » utilisé par Goulet (*Un monde de cryptes et de fantômes*, *op. cit.*), sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

⁸⁹ Pour ce faire, nous utiliserons de préférence les éditions bilingues des Belles Lettres, dans la collection des Universités de France (CUF), dans la mesure où elles ont été utilisées par Bauchau lui-même. Plusieurs volumes des tragédies complètes d'Eschyle et de Sophocle, annotés par l'écrivain, sont conservés au Fonds Henry Bauchau de l'Université de Louvain-la-Neuve auquel il a légué sa bibliothèque personnelle.

lequel ils ont été conçus. Pour ce faire, nous nous adosserons aux études menées sur l'Antiquité gréco-romaine dans les domaines philologique et littéraire mais également anthropologique. Mais en procédant ainsi, notre volonté n'est pas de déterminer dans quelle mesure la perception que Germain et Bauchau ont des textes antiques est « juste » par rapport au contexte d'écriture et à l'intention des auteurs grecs et latins, ou « conforme » à l'image qu'en donnent les spécialistes d'aujourd'hui, mais bien de comprendre cette perception et ce qu'ils en font. Assurément, les deux écrivains témoignent d'une érudition certaine à l'égard de l'Antiquité, alimentée par une longue fréquentation des textes (en langue originale pour Bauchau) et une réflexion à la fois philologique, sémiologique, sémantique et philosophique à propos de ceux-ci⁹⁰. Mais, comme nous venons de l'évoquer, leur lecture des mythes est nécessairement modelée par d'autres influences, par les nombreux filtres culturels, sociaux, linguistiques et idéologiques interposés au fil des siècles entre l'Antiquité et le monde contemporain. Nous observerons par exemple l'influence notable sur les deux auteurs des Romantiques allemands.

Or, il y a chez Germain et Bauchau l'idée, que « [t]out grand texte pense au-delà de lui-même, [que] son *pouvoir-dire* dépasse son *vouloir-dire* [et que] s'arrêter à ce que veut dire un texte c'est passer à côté de la dimension transcendante qui l'exalte⁹¹ », selon les mots de Marc-Alain Ouaknin. Or, c'est bien le « *pouvoir-dire* » des textes antiques qui leur importe et, avec lui, un « *pouvoir-être-entendu* ». Ainsi, s'il a parfois été question d'un « agir de la littérature⁹² » et si, en particulier, la dimension pragmatique, notamment éthique, des romans de Germain et Bauchau a déjà été soulignée⁹³, celle-ci ne paraît pas avoir été reliée jusqu'à présent à celle des mythes dont ils s'inspirent. Nous voudrions donc mettre en évidence le rôle

⁹⁰ La bibliothèque de Bauchau contient un certain nombre d'ouvrages sur la pensée, la civilisation et la littérature grecque, voir annexe 3, 1.

⁹¹ Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Seuil, « Points essais », 1994, p. 30. Ouaknin, qui fut un disciple de Levinas, est très souvent cité par Germain dans ses essais.

⁹² L'ouvrage de Myriam Watthee-Delmotte, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature* (Arles, Actes Sud, 2019) comporte un chapitre sur l'œuvre de Bauchau.

⁹³ Voir notamment les travaux de Marie-Hélène Boblet sur la question, dans *Terres promises* (*op. cit.*), mais aussi dans plusieurs articles, dont « Implication éthique et politique, d'*Immensités à Magnus* », in Alain Goulet, (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p. 55-68 et « Le roman germanien et les variations du contrat de lecture : de l'immersion à l'interprétation ou "nous sommes tous d'Athènes" » in *Carnets de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 79- 94. Citons aussi deux thèses : Bénédicte Lemoine-Lanot, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, thèse de doctorat, dir. Alain Goulet, Université de Caen, 2001, et Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, *op. cit.* Concernant Bauchau, outre l'ouvrage de Watthee-Delmotte mentionné dans la note précédente, nous pouvons mentionner Jean-Yves Carlier, « L'étoile Bauchau, de l'objection poétique à l'objection juridique » in Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau : écrire pour habiter le monde*, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 2009.

de la mythologie grecque dans les effets pragmatiques des romans de Germain et Bauchau, en tentant de résoudre la contradiction qui existe *a priori* entre la conception du mythe comme « performance "poético-musicale"⁹⁴ » et la forme romanesque.

Outil conceptuel

Pour décrire les modalités particulières de recours aux mythes grecs antiques par les deux romanciers contemporains, nous proposons la notion d'écriture « en écho », ou plutôt, l'idée d'« écrire en écho », pour mettre en évidence la dynamique du geste qui est accompli. L'expression est employée par Germain⁹⁵, au sujet de sa collaboration avec le calligraphe Rachid Koraïchi pour le recueil de nouvelles *Couleurs de l'invisible*⁹⁶. Mais de même que l'auteure a écrit ces textes « en écho » aux calligraphies de Koraïchi, nous pouvons dire qu'elle a écrit ses romans « en écho » à la mythologie grecque, comme l'a fait aussi Bauchau, ce que suggère l'image du « redéploiement » utilisée par Germain à son sujet. Sans doute l'expression peut-elle s'appliquer à toute forme de reprise ou de mise en résonance, à l'égard de toute œuvre, artistique ou littéraire, figure, image ou pensée, qu'elles soient ou non issues de la mythologie⁹⁷. D'ailleurs, nous ne nous priverons pas de le montrer puisque l'écriture germanienne et l'écriture bauchalienne ont en effet cette propension à se « nourrir » de références multiples et variées, comme l'exprime Germain en évoquant les personnages romanesques :

Tous les personnages sont des dormeurs clandestins, nourris de nos rêves et de nos pensées, eux-mêmes pétris dans le limon des mythes et des fables, dans l'épaisse rumeur du temps qui brasse les clameurs de l'Histoire et une myriade de voix singulières plus ou moins confuses. Des dormeurs embués de nuit, pénétrés de chants lointains et de murmures, et tressaillant d'un désir de jour, de chants audibles, de langage intelligible⁹⁸.

Dans cette définition du personnage romanesque, le vaste champ lexical de la phonation, composé des mots « rumeur », « clameurs », « voix », « chants lointains », « murmures »,

⁹⁴ Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca (dir.), *La Voix actée, pour une nouvelle ethnopoétique*, Kimé, 2010, Introduction de Dupont, p. 8-9 : « Nos objets sont des performances "poético-musicales" (parfois dansées), c'est-à-dire des événements énonciatifs saisis dans leur globalité, au plus près du vécu de leurs participants, ne séparant pas *a priori* "producteurs" et "récepteurs", tous étant acteurs de l'événement ou co-énonciateurs ».

⁹⁵ Sylvie Germain, à l'occasion de la table ronde des rencontres de Chaminadour, *op. cit.*, p. 247.

⁹⁶ Sylvie Germain et Rachid Koraïchi, *Couleurs de l'invisible*, Al Manar, 2002. Cette comparaison sonore peut paraître surprenante s'agissant de la calligraphie qui est un art visuel, à moins de considérer le dessin formé par la propagation d'une onde acoustique. Mais peut-être faut-il tout simplement voir dans cette expression l'importance donnée par l'écrivaine à l'image de l'écho.

⁹⁷ Ainsi, la thèse soutenue par Chareyron s'intitule *Échos d'enfance : les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain* (*op. cit.*).

⁹⁸ Sylvie Germain, *Les Personnages*, Gallimard, « L'un l'autre », 2004, quatrième de couverture.

« chants audibles » et « langage », nous paraît légitimer pleinement l'expression « écrire en écho ». Or, le caractère « originel » des mythes – que suggère l'image du limon⁹⁹ – et leur antériorité par rapport à « l'épaisse rumeur du temps » et aux « clameurs de l'Histoire », justifie que l'on commence par s'y intéresser. L'origine même de la notion d'« écho », que Germain se plaît à rappeler, rend l'emploi du mot particulièrement pertinent pour évoquer le recours aux mythes grecs dans les romans de notre corpus. La nymphe Écho est en effet convoquée par l'écrivaine dans l'épigraphe du chapitre « Lire / écrire » de son essai *Rendez-vous nomades* :

La nymphe à la voix sonore, qui ne sait ni répondre par le silence à qui lui parle, ni prendre elle-même la parole la première, Écho, qui renvoie le son.
Ovide, *Les Métamorphoses*¹⁰⁰

Le chapitre consacré par Germain aux deux activités, pour elle indissociables : « Lire / écrire¹⁰¹ », tisse donc de nombreuses analogies avec le mythe et la figure d'Écho. Après avoir repris l'idée, développée dans son précédent essai, de personnages romanesques constitués des cris, voix, rumeurs, en un mot, des « échos » du passé, l'écrivaine finit par confondre sa propre voix avec celle de la nymphe :

La nymphe Écho nous parle au plus intime, puisque c'est dans notre propre voix qu'elle se glisse, qu'elle murmure et bégaye, qu'elle halète, s'essouffle et nous essouffle, et ainsi nous « inspire » – en respirant sans fin les mots¹⁰².

Il y a bien là un portrait de la romancière – et, derrière le pronom pluriel « nous », de tous les romanciers –, qui, en s'inspirant des textes qui l'ont précédée ne « pren[d] [pas] la parole la première » mais relaye « les mots » dans un mouvement perpétuel du souffle¹⁰³ et de

⁹⁹ Le limon renvoie aux mythes cosmogoniques de la Genèse et de la poésie hésiodique.

¹⁰⁰ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, Albin Michel, « Le Livre de Poche », 2014 [2012], p. 105. Cet épigraphe pourrait rappeler l'invocation à la Muse des poètes antiques sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir au cours de notre développement. Le mythe d'Écho apparaît plus précisément au livre III des *Métamorphoses* d'Ovide, v. 339-402. Peut-être Germain s'inspire-t-elle ici de Maurice Blanchot, auquel elle se réfère souvent et qui évoque le murmure continu et l'éternel recommencement de la parole dans *L'Espace littéraire* (Gallimard, 1955, p. 17 et p. 29). Le mythe d'Écho apparaît aussi, plus implicitement, dans le roman *Nuit-d'Ambre*, lorsque Baladine Péniel, sœur du protagoniste, découvre le corps de son fiancé pris dans les glaces après qu'il avait disparu en montagne : « – "Je suis là !" Elle ne l'avait pas dit, mais hurlé. Couchée sur la glace au-dessus de Jason, le recouvrant de tout son corps, ses yeux rivés au regard vide de Jason, sa bouche collée à la glace qui lui faisait saigner les lèvres, et frappant le sol de toute la force de ses poings, elle hurlait : – "Je suis là !" Mais Jason ne répondait rien. Seule la montagne répercutait l'écho de ce cri, l'amplifiant démesurément, de gouffre en gouffre. – "Je suis là ! Je suis là ! Je suis là !... »

¹⁰¹ On pense aux deux parties qui constituent *Les Mots* de Sartre.

¹⁰² *Ibid.*, p. 106.

¹⁰³ Dans son article intitulé « L'air, le souffle, le vent : l'écriture pneumatique de Sylvie Germain » (in *Carnets de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 59-78), Alain Goulet, montre clairement comment l'écriture germanienne est en

l'inspiration. Quant aux premiers mots¹⁰⁴, ils se perdent dans la nuit des temps, aux origines du langage et de la littérature, lorsque celle-ci n'était pas telle, à proprement parler¹⁰⁵, mais poésie orale, transmise de bouche à oreilles et de génération en génération. C'est à ces origines que nous nous proposons donc de remonter, sans omettre toutefois l'« épaisse rumeur du temps » qui a modelé et remodelé la langue primitive et dont les premiers mots, les premiers textes se sont continuellement enrichis.

Bien que l'« écho » ressortisse davantage au lexique de Germain qu'à celui de Bauchau¹⁰⁶, le terme apparaît dans un épisode crucial d'*Antigone*, lorsque l'héroïne, narratrice homodiégétique du roman, est enfermée dans la grotte où elle est condamnée à mourir. La jeune femme entend alors la voix d'Io, l'actrice qui reprend son rôle, « en écho » à sa propre voix :

Elle est l'Antigone du futur, bien plus intrépide, plus lucide que je n'étais. Je vois qu'elle a peur comme moi, qu'elle ne le cache pas et je lui sais gré de me montrer à tous comme je suis, un peu égarée, vite effrayée et pourtant capable, je ne sais comment, de répondre à ce qu'exige cette voix qui parfois m'habite et dont celle d'Io est l'incomparable écho. Voix faite pour parler au cœur de tous et traverser le temps ? (A, 350)

En décrivant ici le passage de relais entre Antigone et celle qui porte sa voix sur une scène de théâtre, Bauchau métaphorise et met en abyme son propre travail d'écriture, « en écho » à la tragédie de Sophocle, ainsi qu'aux différentes versions du mythe, en amont et en aval du dramaturge tragique. Il répond donc par l'affirmative à la question que se pose son personnage : « Voix faite pour parler au cœur de tous et traverser le temps ? » Si Germain et Bauchau se font l'écho des mythes dans leurs romans, et les font résonner dans le temps présent, c'est parce qu'ils considèrent, en effet, qu'ils sont faits « pour parler au cœur de tous » et ne cessent de « nous parler de nous-mêmes », selon une formule de Germain :

permanence traversée par les images polysémiques du souffle et du vent, qui représentent de manière récurrente le langage et l'acte d'écrire. La notion de « relai » est aussi au cœur de la démarche poétique d'Édouard Glissant : la triple injonction de « relier, relayer, relater » nous paraît bien correspondre au projet de Germain et à celui de Bauchau. Voir Édouard Glissant, *Poétique de la relation* et *Philosophie de la relation*, Gallimard, 1990 et 2009.

¹⁰⁴ Dans la version du mythe développée par Ovide, Écho répète les mots prononcés par Narcisse.

¹⁰⁵ Le mot « littérature », dérivé du latin *littera*, « la lettre » signifie littéralement « ce qui est écrit ».

¹⁰⁶ Germain a aussi employé le mot dans le titre de son essai *Les Échos du silence* (Desclée de Brouwer, 1996). Au sein du corpus, le terme est employé cent fois par Germain contre trois seulement par Bauchau. Tous les relevés lexicaux opérés dans notre corpus figurent en annexe 2.

Les mythes, les grands textes religieux, parlent en profondeur de l'humain dont ils sondent les abîmes, versant lumière et versant pénombre. Ils nous parlent de nous-mêmes, toujours d'une étrange actualité à travers les siècles, les millénaires¹⁰⁷.

Les mythes ont un rôle à jouer dans la quête ontologique que représente pour les deux auteurs l'acte d'écrire et corollairement, dans une perspective herméneutique du texte romanesque, celui de lire. « [L]'humain dont ils sondent les abîmes » est l'individu, envisagé en lui-même, et pris dans le maillage complexe de ses relations familiales et sociales ainsi que dans « la tourmente » de l'Histoire européenne, celle du xx^e siècle¹⁰⁸, que Bauchau aura pratiquement traversé de bout en bout et que Germain, née au mitan du siècle, découvre, effarée, dans les années 70¹⁰⁹. Dans un mouvement dynamique d'appels et de réponses mis en place par les textes contemporains, les mythes entrent en résonance avec l'Histoire du xx^e siècle comme le montre la description des peupliers de Birkenau dans un autre roman de Germain, *Éclats de sel* :

Ils se tiennent à la lisière de cet enfer fait de mains d'hommes pour y supplicier d'autres hommes, comme la nymphe Leuké métamorphosée en peuplier par le dieu des morts et plantée par lui au seuil des Enfers¹¹⁰.

Elle ajoute quelques lignes plus loin :

Et ils accordent la légende, qui fit d'eux des arbres liés à la douleur, à la mort et aux larmes, avec l'Histoire qui les dressa en marge d'une de ses pages les plus enténébrées¹¹¹.

De nouveau, la romancière convoque la figure d'une nymphe issue de la mythologie grecque et, à partir de sa « légende », crée un « accord » avec l'événement de la Shoah, pour mieux

¹⁰⁷ Entretien sur *Magnus* réalisé par Nathalie Colleville, in *Livre / Échange* n°33, février 2006, p. 8. Remarquons que les symboles de lumière et d'obscurité ressortissent plutôt à la culture chrétienne qui est ici projetée sur la mythologie grecque. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

¹⁰⁸ Nous faisons référence au titre de l'ouvrage de Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du xx^e siècle*, Bruxelles, Le Cri éditions, « Configurations historiques et imaginaires », 2008.

¹⁰⁹ Elle en fait le récit dans le premier chapitre de *Rendez-vous nomades*, intitulé « État des lieux », notant par exemple : « Car parvenir à l'âge critique et interrogatif par excellence qu'est l'adolescence, dans un pays européen, un demi-siècle après la fin de la Première Guerre mondiale, un quart de siècle après la fin de la Seconde, c'est se trouver en période de détresse, malgré la paix réinstallée, la sécurité donnée et la prospérité relancée. Le coup de dés inaugural peut bien vous faire naître et grandir dans un cocon temporel, ce dernier ne tarde pas à se lézarder sous le souffle corrosif des faits récents et des dits brûlants de l'Histoire dès que ceux-ci sont portés à votre connaissance, même partiellement, et que dans la foulée ils viennent frapper à votre conscience, aussi peu mature soit-elle encore » (p. 19-20).

¹¹⁰ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, Gallimard, 1996, p. 70. Le mythe de Leuké apparaît dans un commentaire de Servius au sujet du vers 61 de la VII^e églogue des *Bucoliques* de Virgile (*Commentarii in Vergilii Bucolica*, IV, v. 250) mais Germain a pu en avoir connaissance en lisant l'article « Peuplier » du *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (Robert Laffont / Jupiter, collection « Bouquins », 1982, p. 746).

¹¹¹ Ibid.

mettre en perspective l'Histoire de l'humanité. Cependant, dans ce roman et dans tous ceux qu'elle a écrits, à commencer par ceux de notre corpus, l'évocation des victimes de l'Histoire, en l'occurrence de la barbarie nazie¹¹², confère encore une dimension supplémentaire à la notion d'écho. En effet, les échos du passé sont aussi les échos de ceux qui sont morts et que le temps menace d'étouffer définitivement. À cet égard, nous tâcherons de montrer que les romans de Germain et Bauchau ont vocation à accueillir et à relayer ces voix qui se sont tues¹¹³. L'épisode de la mort de Nuit-d'Or, le protagoniste du *Livre des Nuits*, à la fin de *Nuit-d'Ambre*, en offre un témoignage éloquent. Il se déroule dans une forêt au nom parfaitement significatif : « le bois des Échos-Morts ». Tandis qu'il va bientôt mourir à son tour, à l'âge de cent ans, le personnage se remémore le souvenir de tous les êtres chers qui ont perdu la vie avant lui, souvent dans des conditions violentes. Les noms de tous ces disparus résonnent alors en écho dans la forêt nocturne et dans le corps même de Nuit-d'Or. Ils frappent en effet « contre sa peau », « contre son torse nu, contre son cœur sonnant tel un fantastique gong de bronze » (NA, 370). Avant que d'être une métaphore ou un symbole, désignant une modalité d'écriture ou de réécriture, l'écho est donc un phénomène sonore, ce que les romanciers n'ont certes pas oublié. En effet, il s'agit pour eux de répercuter avec force les « voix confuses », les « murmures » et autres « chants lointains » dont sont « pétris » les personnages. Et par la grâce de l'écriture romanesque, ces échos du passé qu'amplifient l'acoustique d'un amphithéâtre grec bâti à flanc de colline ou un « fantastique gong de bronze », touchent le lecteur dans son propre corps et son propre cœur.

Tout cela nous permet de considérer finalement l'écho dans sa dimension spectaculaire et pragmatique, pour revenir au but de notre démonstration : chez Germain et Bauchau, le recours à la mythologie grecque répond à une ambition pragmatique qui assimilerait le texte romanesque à une véritable performance artistique.

Démarche

Pour mener à bien cette démonstration, nous ferons jouer différentes modalités phonatoires, que suggère le phénomène de l'écho, en nous intéressant au cri et au chant, à la manière dont le cri peut se muer en chant, puis résonner pour un public auquel il est adressé.

¹¹² Sur l'engagement de Germain concernant le sort des Juifs au XX^e siècle, voir Mariska Koopman-Thurlings, « Dire l'Indicible : Sylvie Germain et la question juive », in Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, op. cit., p. 101-109.

¹¹³ Il s'agit donc ici d'*évoquer* au sens premier du terme comme dans la Nékuia grecque, telle qu'elle est par exemple mise en scène au chant XI de *L'Odyssée*.

Le cri sera d'abord considéré comme un symptôme de la violence, à la fois infligée et subie, que Germain et Bauchau interrogent sans relâche en la mettant en scène dans leurs romans. Derrière la notion de « cri archaïque », nous étudierons dans un premier temps la manière dont les deux romanciers recourent aux images animales et aux figures monstrueuses héritées de la mythologie pour sonder les « abîmes » de l'humain, « versant lumière » et surtout « versant pénombre », dans une perspective ontologique mais aussi éthique, puisqu'il sera également question de rapports sociaux, tels qu'ils peuvent exister ou tels qu'ils ont pu être mis en place dans l'Histoire du XX^e siècle. Dans un deuxième temps, nous observerons comment le modèle de la tragédie en particulier permet aux deux auteurs de mettre en scène la violence dans leurs romans, au travers des notions de « crime », de « crise » et de « deuil ». Mais dépassant ensuite les enjeux noués autour de la violence tragique, entre ceux qui l'infligent et ceux qui la subissent, nous verrons comment le cri peut se faire témoignage et interpellation, en prenant aussi en compte la situation d'énonciation mise en place par les romanciers au-delà de la diégèse. À cet égard, nous voudrions montrer qu'il y a une « assomption » du cri dans le roman, au sens d'une prise en charge¹¹⁴, faisant de certains personnages et des écrivains eux-mêmes les témoins et les dépositaires des maux de l'Histoire d'une part, des souffrances intimes de l'autre. Cependant, cette confrontation avec la souffrance induit chez nos auteurs une réflexion sur le sacré, nourrie des modes de pensée de l'Antiquité gréco-romaine et du christianisme, et sur les traces qui peuvent en subsister dans le monde contemporain. Mais ce n'est pas tout : la confrontation avec la souffrance engendre également, pour Germain et Bauchau, le désir de muer le cri de douleur en cri créateur. La diégèse romanesque est ainsi parcourue d'images de la pulsion créatrice que nous examinerons avant d'observer le rôle du cri dans la poétique et la génétique des œuvres du corpus.

Le deuxième temps de la démonstration suivra le cheminement de la mise en discours à laquelle procèdent les deux auteurs à partir des mythes dont ils s'inspirent, en relation avec la situation d'énonciation qui est la leur. À cet égard, il nous faudra donc prendre en compte la tentation du désenchantement qui guette les romanciers dans un contexte historique et littéraire encore marqué par les catastrophes du XX^e siècle. La capacité du poète à produire un « chant » – entendu comme discours élaboré, poétique –, en dépit des violences et des souffrances qu'il a observées, est d'ailleurs interrogée par les romanciers eux-mêmes, à

¹¹⁴ Le terme est employé dans cette acception par Germain dans *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 122.

travers un jeu constant de mise en abyme et d'auto-projection dans des personnages d'artistes, de poètes ou de chanteurs. C'est donc en travaillant sur les plans extra-diégétique et intra-diégétique à la fois que nous pourrions observer comment s'élabore, modestement, souvent difficilement, le processus de réenchancement du monde, grâce à l'imagination d'une part, et grâce à la langue d'autre part. Enfin, notre dernier chapitre portera sur la notion de performance, dont nous avons vu qu'elle est au cœur même de la définition du mythe grec, lequel « ne peu[t] avoir d'existence en dehors des mises en discours et des compositions poétiques qui [le] portent à [son] public¹¹⁵ ». Il y sera question des nombreuses performances artistiques décrites dans les romans de Germain et Bauchau, qu'il s'agisse de chant lyrique, de musique, de danse, de théâtre, ou encore des gestes accomplis par les sculpteurs ou les peintres, souvent sous les yeux d'un public, dans un cadre spatio-temporel soigneusement défini. Mais ce sera aussi l'occasion de nous interroger sur le statut du texte romanesque lui-même, grâce aux nombreux rapprochements opérés par les auteurs entre la « matière » de l'écriture et la matière plastique ou la matière sonore : pouvons-nous le considérer en tant qu'événement artistique à part entière ? Les nombreuses adaptations scéniques réalisées à partir des œuvres de Bauchau montrent qu'un texte romanesque peut devenir un spectacle représenté devant un public. Or, s'il le peut, n'est-ce pas parce qu'en lui-même il appelle à la performance ? Et n'est-il pas déjà en soi une forme de performance ? Pour répondre à ces ultimes questions, nous convoquerons l'idée d'une phénoménologie de la lecture, en vertu de laquelle le geste de l'écriture serait capable de toucher physiquement le lecteur/spectateur pour mieux le mobiliser intellectuellement autour des valeurs humanistes que les deux écrivains ont en commun. Traduisant dans l'écriture romanesque les pensées philosophiques de Merleau-Ponty et de Levinas, Germain et Bauchau manifestent en effet à travers le roman, et en particulier la mise en scène de performances artistiques, l'importance accordée au corps vivant et à l'incarnation, « le profond engagement dans l'être-là des choses¹¹⁶ », selon la formule de Boblet. Cette « ontologie de la présence, de l'appel et de la réponse¹¹⁷ » que déploient l'écriture de Germain et aussi bien celle de Bauchau, confère aux romans de notre corpus une dimension pragmatique particulièrement efficace.

¹¹⁵ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, op. cit., p. 30.

¹¹⁶ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit., p. 14.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

PREMIÈRE PARTIE
DU CRI AU CHANT

Dans son essai *Rendez-vous nomades*, publié en 2012, Germain propose une somme de réflexions sur ses croyances et ses engagements personnels ainsi que littéraires, convoquant pour ce faire des poètes et des romanciers, des philosophes et des théologiens aussi bien que des mystiques. Le chapitre intitulé « Lire / Écrire », qui nous renseigne avec clarté sur la démarche romanesque de l'écrivaine, s'ouvre sur le rôle joué pour elle par les « grandes figures de la mythologie¹ » :

Les grandes figures de la mythologie sont les dépositaires de vérités sur l'humain – de parts de vérité ; chacune est investie de sa part, portée à un degré extrême de concentration. Sa part de passion, sa part de question, sa part de manque, sa part de désir, sa part d'angoisse, sa part divine et sa part du diable, sa part de question, de révolte et de supplication, sa part de grandeur, de détresse, de splendeur, de folie... Chaque personnage mythique avance sur la scène du monde avec son masque incandescent doué d'une immense amplitude de résonance, sa voix traverse les siècles, toujours vive et abrupte nous parle de nous-mêmes plus et mieux que ne saurait le faire quiconque en son nom personnel. Les personnages parlent, eux, au nom de tous, au nom de notre humanité qui brasse tout cela sans parvenir à faire la part des choses, ni surtout celle du feu².

Ce paragraphe met bien en lumière le travail de reprise et de réécriture opéré par Germain à l'égard des textes antiques, du théâtre grec en particulier, comme le suggère l'image du personnage avançant masqué « sur la scène du monde ». Par l'entremise des figures mythologiques, la romancière entreprend une quête ontologique visant à élucider, s'il est possible, le mystère que représente tout être humain. Et cette quête prend pour fil directeur la « voix » des personnages, amplifiée par leurs masques³ et résonant depuis un lointain passé pour exprimer leur « passion », leur « désir », leur « angoisse », leur « révolte », leur « supplication », leur « grandeur », leur « détresse » ou leur « folie ». En d'autres termes elle

¹ Bien que la mythologie ne se limite pas pour Germain à la culture grecque, puisqu'elle puise aussi beaucoup dans la culture judéo-chrétienne, par exemple, elle a sans doute ici en tête particulièrement la mythologie gréco-romaine comme le laisse à penser la référence au théâtre puis l'évocation de la nymphe Écho en particulier.

² Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, Albin Michel [2012], « Le Livre de Poche », 2014, p. 105-106.

³ La fonction de porte-voix du masque – que pourrait corroborer l'étymologie du nom latin *per-sona* – ne semble pas avérée, mais cela ne remet pas en cause la force du symbole mobilisé par Germain. Voir Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2001, p. 143.

se propose d'écouter, de comprendre et de relayer des cris, comme Bauchau le fait aussi dans ses romans.

Le cri est un motif récurrent de l'art et de la littérature⁴ à travers les siècles depuis le cri d'Achille sortant de sa tente au chant XVIII de *L'Illiade*⁵ et particulièrement présent dans la tragédie grecque⁶ en tant qu'une des sources principales de l'émotion tragique, par sa capacité à exprimer le *pathos*, « l'effet violent⁷ » qu'évoque Aristote. Le cri émerge en effet de l'incontinence des sensations telles que la douleur ou la colère, il est étroitement relié aux émotions d'une humanité primale ou radicale par sa violence, sa vulnérabilité ou au contraire sa force de résistance. De cela, les figures mythologiques offrent en effet un témoignage éloquent. Et en exposant par leurs cris leurs « entrailles sonores », selon la formule d'Hélène Singer, qui considère le cri comme un « dévoilement du corps interne⁸ », elles livrent cette « part de vérité » sur l'humain que cherchent nos auteurs. Car, bien qu'il soit d'abord et avant tout un phénomène physiologique mettant en jeu les poumons et le larynx, un « geste sonore », le cri a aussi à voir avec la démarche de l'écrivain.e⁹, qui cherche à capter son énergie dans l'écriture, un terme avec lequel il entre d'ailleurs en résonance¹⁰. De fait, avec un

⁴ Voir Valérie Morisson, *Le Cri dans les arts et la littérature*, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2017. Par commodité, nous entendons ici le terme « littérature » au sens large, incluant les textes antiques bien que le terme soit discuté à leurs propos (Voir Florence Dupont, *L'Invention de la littérature*, *op. cit.*).

⁵ Homère, *Illiade*, chant XVIII, v. 217, *sqq.*

⁶ Sur le cri dans la tragédie grecque, voir Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, « NRF essais », 1999. À partir de la p. 108 en particulier, l'auteure dresse une typologie des cris de la tragédie.

⁷ Aristote, *Poétique*, chap. 11, 52 b : πάθος δέ ἐστι πᾶσις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιδυναίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα : « quant à l'effet violent, c'est une action causant destruction ou douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre. » Texte établi et traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980, p. 73.

⁸ Hélène Singer, *Expressions du corps interne. La voix, la performance et le chant plastique*, L'Harmattan, « Arts et sciences de l'art », 2011, p. 13.

⁹ Voir à ce sujet Hélène Cixous, *Ayāi ! : le cri de la littérature*, Galilée, « Lignes fictives », 2013. Cixous est une amie proche de Bauchau qui note par exemple à son sujet dans le *Journal d'Antigone* : « En la lisant je ne suis pas seulement touché comme lecteur mais comme être participant avec elle à la très vaste vie » (*op. cit.*, p. 221). La grande amitié de l'écrivaine avec le philosophe Jacques Derrida permet d'avancer l'idée d'une proximité de pensée avec Germain également (Celle-ci a nourri sa propre réflexion philosophique de celle de Derrida comme le montrent les nombreuses références citées dans sa thèse de doctorat, *Perspectives sur le visage*, *op. cit.*).

¹⁰ Germain ne se prive pas d'en jouer, par exemple dans le prologue de *Nuit d'Ambre* : « Grand livre incessamment écrit sans jamais parvenir au dernier mot, – au dernier nom, au dernier cri. Grand livre incessamment désécriit puis récrit à rebours, sans jamais parvenir au premier mot, – au premier nom, au premier cri » (*NA*, 20).

peu plus d'un millier d'occurrences¹¹ qui en font le troisième mot le plus présent de notre corpus, le *cri* se présente comme un thème fondamental des romans de Germain et Bauchau.

Il y est d'abord un symptôme tangible de la violence infligée et subie, relevant aussi bien de la colère ou de la haine que de la souffrance, du côté de celui qui fait le mal comme de celui qui l'éprouve. Cependant il peut aussi émaner d'une tierce personne et se faire alors l'expression d'une mise en garde, d'une mise en alerte face à un danger imminent ou un mal latent. Il peut alors constituer un témoignage ou un appel dans une situation d'énonciation qui ne se résume plus à la seule expressivité d'un individu mais devient interpellation et sollicitation d'un destinataire. Mais le cri est aussi fondamentalement ambigu¹², de sorte que l'on ne saurait se contenter de l'associer à la violence et à la souffrance. Il relève tout autant de la joie, du désir, du plaisir..., en un mot d'une pulsion créatrice que l'on pourrait opposer à la pulsion de mort. Ainsi, l'exploration des différentes significations du cri dans le corpus nous permettra d'établir que le constat de la violence et du malheur est à l'origine, chez Germain et Bauchau, d'un désir créateur : désir de témoigner et de comprendre, désir de faire œuvre. Suivant l'idée de Cixous selon laquelle « la littérature c'est la Colère devenue hymne, rythmes, phrase¹³ », nous montrerons comment, en effet, dans les romans de notre corpus, le *cri* cherche à se muer en *chant*.

¹¹ Ce relevé tient compte des occurrences du nom « cri » et du verbe « crier ». Les deux termes associés arrivent en troisième position concernant le nombre d'occurrences sur quelques 330 mots que nous avons étudiés dans le corpus, après les mots « corps » et « vie ». Il est suivi des mots « enfant », « mort », « amour » et « nuit ». Voir tableau des occurrences par ordre décroissant, annexe 2. 2.

¹² « Rien ne ressemblerait plus aux cris de la peine que les cris de la joie » note Loraux en commentant l'exemple de « l'interjection *Iè*, en principe associée à l'invocation du *Paián*, mais qui, avec ses dérivés *iéios* et *iélémos*, connote régulièrement les moments de deuil » (*La Voix endeuillée*, op. cit., p. 97).

¹³ Hélène Cixous, *Ayā ! : le cri de la littérature*, op. cit., p. 42.

CHAPITRE I

LE CRI COMME SYMPTÔME DE LA VIOLENCE INFLIGÉE ET SUBIE

Dans *L'Invention de la mythologie*, Marcel Détienne définit en termes radicaux les objets de la mythologie :

Voilà le gibier de la science des mythes : des histoires sauvages et absurdes ; des aventures infâmes et ridicules ; des incestes, des adultères, des meurtres, des vols, des actes de cruauté, des pratiques de cannibalisme, des histoires repoussantes¹⁴.

La métaphore du gibier puis l'énumération péjorative des crimes et abominations commis par les personnages mythologiques donnent un caractère quelque peu outré et provocant à son propos mais rendent compte efficacement de la violence effectivement à l'œuvre dans les textes antiques¹⁵. De fait, Aristote présente dans sa *Poétique* l'exemple d'« un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère » comme le genre d'actions qu'« il faut rechercher¹⁶ », c'est-à-dire représenter. À cet égard, le cri peut être considéré comme un symptôme de la violence¹⁷ infligée par les uns et subie par les autres, qu'il soit cri de colère

¹⁴ Marcel Détienne, *L'Invention de la mythologie*, op. cit., p. 17.

¹⁵ Nous entendrons la « violence » au sens donné par Françoise Héritier : « appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé, tout acte d'intrusion qui a pour effet volontaire ou involontaire la dépossession d'autrui, le dommage ou la destruction d'objets inanimés » (*De la violence*, Odile Jacob, 2005, p. 17).

¹⁶ Aristote, *La Poétique*, chap. 14, 53 b : οἷον ἡ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἡ υἱὸς πατέρα ἡ μήτηρ υἱὸν ἡ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἡ μέλλῃ ἡ τὶ ἄλλο τοιοῦτον δοῖν, ταῦτα ζητητέον (*op. cit.*, p. 80 et p. 81 pour la traduction).

¹⁷ La « violence » est une des traductions possibles de la notion tragique d'*hybris* (ὑβρις). Voir sur ce point Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, François Maspero, « textes à l'appui », 1978. Concernant le champ lexical du cri on relève cent-cinquante-deux occurrences du nom βοή (*boê* ou *βοά*, *boa*) et du verbe βοῶ (*boô*) dans le corpus tragique et quatre-vingt-dix-huit occurrences dans le corpus homérique et, respectivement, dix-huit et onze occurrences des noms κόκυμα (*kôkuma*) et κωκύτος (*kôkytos*), souvent traduits par « lamentation » et du verbe κωκύω (*kôkyô*, se lamenter).

ou de haine, cri de frayeur, de douleur ou de deuil. Nous nous proposons de montrer comment ces cris sont relayés par Germain et Bauchau dans leurs romans. À travers la notion de « cri archaïque », nous observerons comment le recours à la mythologie permet aux deux romanciers de figurer¹⁸ la violence du monde contemporain et de sonder la part « sauvage » de l'humanité. Puis nous étudierons plus précisément dans un second temps comment la violence est mise en exergue dans les romans à travers la reprise du modèle tragique.

I. FIGURATIONS MYTHOLOGIQUES : LE CRI ARCHAÏQUE

Les mythes de la Grèce archaïque¹⁹ sont emplis d'une « sauvagerie²⁰ » (ἄγριος, *agrios*), incarnée par les figures de l'animal et du monstre. Leur étude permet, selon Christine Mauduit, « d'interroger l'image de l'homme grec » et plus largement celle du « monde de la civilisation » et de « l'âme humaine²¹ ». Elle ouvre en effet une réflexion ontologique sur la définition et les limites de l'humanité mais également éthique sur les impératifs moraux et sociaux de la civilisation. Ces enjeux, que la tragédie attique commence à appréhender à

¹⁸ Nous entendons le travail de « figuration » avant tout comme le « fait de donner d'un élément une représentation qui en rende perceptible (surtout à la vue) l'aspect ou la nature caractéristique » (Voir le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/figuration>, page consultée le 28/04/2020.) mais cela n'exclut pas le sens pictural du terme consistant à « susciter à l'esprit l'image de quelque chose ou son résultat » ou de façonner un « objet concret qui constitue la représentation typique d'un élément, par l'effet d'une analogie de nature ou de valeur ».

¹⁹ Nous utilisons le terme dans son sens temporel, pour désigner l'époque antérieure à l'Antiquité classique, sans hiérarchie de valeurs. Nous pensons d'ailleurs que, pour Germain et Bauchau, « si la littérature moderne ne cesse de revenir aux mythes, au primitif, aux barbares, à la sauvagerie même, c'est que ces différentes formes de l'archaïque ne nous ont jamais quittés » comme l'exprime Yves Vadé (« Retour du primitif, permanence de l'archaïque », in Yves Vadé (dir.), *Le Retour à l'archaïque*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 3-17, p. 15). Voir aussi Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*

²⁰ La notion apparaît en cent-quarante-cinq occurrences dans le corpus (au travers du substantif, de l'adjectif, de l'adverbe, du verbe « ensauvager » ou encore du nom « sauvageonne »). Christine Mauduit a mené de nombreux travaux sur la question, dans la poésie grecque archaïque et dans le corpus tragique en particulier. Voir Christine Mauduit, « Le sauvage et le sacré dans la Tragédie grecque » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°47, décembre 1988, p. 303-317 et *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Les Belles Lettres, « Études anciennes », 2006.

²¹ *Ibid.*, p. 9 et 11.

l'époque classique, n'échappent pas à Germain et Bauchau qui les réinvestissent dans leurs propres romans en reprenant, comme nous allons le montrer, les mêmes figures d'animaux et de monstres. Les deux écrivains mettent ainsi en image, pour mieux tenter de les comprendre, les conflits qui continuent de traverser les individus et les groupes sociaux à l'époque contemporaine. Mais il n'y a aucun manichéisme dans leur façon d'en rendre compte car pour eux l'archaïque « s'enracine en chacun de nous, prêt à resurgir en dépit de toutes les avancées civilisatrices²² ». La figure de l'animal que nous étudierons pour commencer, apparaît d'ailleurs comme profondément ambiguë chez nos auteurs, investie à la fois négativement et positivement. Quant à celle du monstre – plus radicalement négative – que nous aborderons ensuite, elle n'est pas moins révélatrice des complexités de l'âme humaine.

1. Cris d'animaux : l'animalisation des personnages

Les analogies entre humains et animaux²³ abondent dans la mythologie et la littérature depuis l'Antiquité – sous forme de comparaisons chez Homère²⁴ ou chez les tragiques²⁵, d'anthropomorphisme chez Ésope ou encore de métamorphoses²⁶ – établissant une sorte de

²² Yves Vadé, « Retour du primitif, permanence de l'archaïque », *op. cit.*, p. 5.

²³ Sur l'emploi de ces génériques voir Françoise Daviet-Taylor, « De l'animalité et de l'humanité : perspectives philogéniques et philosophiques », in Frédérique Le Nan et Isabelle Trivisani-Moreau, *Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié* – Cahier XXXVI, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 41-54. Cette étude se donne pour objectif d'« éclairer quelques jalons de l'histoire des classifications et des dénominations (des taxinomies), grâce auxquelles l'homme a voulu rendre compte de l'organisation des étants du monde dont il fait partie » (p. 42).

²⁴ Homère compare les guerriers de l'*Illiade* à des lions, des loups ou des sangliers. À la suite des très nombreux spécialistes qui ont étudié les comparaisons homériques et notamment celle du lion, Françoise Létoublon a montré « que les animaux sont pris chez Homère comme des images-types ou des modèles de la conduite des humains dans une analyse anthropologique implicite » (« Entre lions et loups : à propos des comparaisons homériques », in *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, n°19, 2016, p. 127). Voir aussi Pierre Wathélet, « Les animaux sauvages dans les comparaisons homériques » in *Troïka. Parcours antiques. Mélanges offerts à Michel Woronoff*, Vol. 2, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2012, p. 35-51.

²⁵ Voir André Bernand, « Les animaux dans la tragédie grecque » in *Dialogues d'histoire ancienne*, n°12, 1986, p. 241-269. L'auteur constate que les animaux ont surtout une « valeur de symbole » et une « signification morale » chez Eschyle et qu'ils sont « révélateurs de la nature ou du destin des hommes » chez Sophocle (p. 242 et p. 249) par opposition à la faune déployée par Euripide avec une curiosité nouvelle pour les particularités zoologiques.

²⁶ Laurent Gourmelen, qui étudie en particulier le mythe de Procné, Philomèle et Térée – raconté, entre autres dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, VI, v. 412-674 –, met en avant l'ambiguïté de ce type d'analogies pour ce qui est de la « sauvagerie » : « Les personnages se transforment en animaux qui constituent des doubles parfaits : par leur nature, leur apparence et leur comportement, ils perpétuent pour l'éternité les fautes et les défauts attribués

« frontière mobile » entre les deux natures²⁷. Elles sont aussi très présentes dans les romans de Germain et Bauchau où plus d'un quart des occurrences de noms d'animaux du corpus – comprenant les génériques « animal » et « bête » – sont employés comme comparants se rapportant à des personnages. Parmi ceux-ci, le loup²⁸, l'oiseau et le chien arrivent en tête²⁹, puis le chat, le cerf ou la biche, le taureau, le cheval³⁰ et le fauve, recoupant en grande partie les occurrences de noms d'animaux observées dans les textes homériques et tragiques³¹. Or, le cri³² joue un rôle prépondérant dans le jeu des analogies car il favorise une identification de l'humain à l'animal. En outre, là où l'analogie n'est qu'une image, un procédé de la narration venant se superposer à la figure du personnage, le cri est une expérience que celui-ci accomplit réellement. La dimension phénoménologique³³ du cri permet ainsi d'évaluer au plus près le mode d'être au monde de l'individu, entre humanité et animalité.

aux personnages. L'origine d'une espèce animale trouve ainsi une explication commode par référence à l'ancêtre humain. » (Laurent Gourmelen, « Bestiaires et mythologie en Grèce ancienne : l'hirondelle, images, métaphores et métamorphoses » in Frédérique Le Nan et Isabelle Trivisani-Moreau, *Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié*, op. cit., p. 83-95, ici p. 86.)

²⁷ Françoise Daviet-Taylor, « De l'animalité et de l'humanité : perspectives philogéniques et philosophiques », op. cit., p. 47. L'auteure remarque, en s'appuyant sur la pensée de Giorgio Agamben, que « la différenciation, dans un état donné de l'évolution, entre être humain et être animal, loin de permettre des séparations claires entre des entités qui seraient distinctes, peut avoir lieu à l'intérieur même du support. La "césure" ou le clivage entre "vie animale" et "vie humaine" passe avant tout à l'intérieur de l'"homme vivant". L'homme abrite ainsi une dualité de natures, séparées "comme par une frontière mobile passant à l'intérieur de l'homme..." ».

²⁸ Cela sans compter les occurrences du surnom Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup qui contient bien sûr une analogie du personnage avec le loup.

²⁹ Ils sont suivis par le « putois » (24 occurrences) qui constitue cependant un cas particulier dans la mesure où le nom de l'animal n'est employé que dans un contexte particulier : il sert à désigner le défunt Jean-Baptiste Pénier dans la pensée de son frère, Charles-Victor.

³⁰ Notons toutefois que le nom n'est employé comme comparant que dans 4% des occurrences contre 37% pour le « loup » et 50% pour le « cerf » et la « biche », par exemple.

³¹ Voir le relevé des noms d'animaux employés dans les comparaisons homériques publié sur le site *Homeros* (URL : http://www.homeros.site/IMG/pdf/Compar_Texte.pdf, page consultée le 17/06/2021) ainsi que l'article de Bernard (op. cit.).

³² Les notions de cri et de voix sont très ambiguës car si Aristote fait de la voix articulée un critère de différenciation entre l'humain et l'animal (Voir notamment *Histoire des animaux*, IV, 9 et *De l'âme*, II, 8), les usages dans la langue et la littérature entretiennent une certaine confusion. Ainsi, le mot français « cri », comme le mot *βοή* (*boē*) en grec et le mot *clamor* en latin, est commun aux humains et aux animaux. En latin, même les mots *vox* (« voix ») et *carmen* (« chant ») dont les équivalents français sont plutôt réservés aux humains – les oiseaux mis à part – se rapportent aussi aux animaux. En commentant le terme *vox* dans un article intitulé « Quand chanter n'est pas chanter », Maxime Pierre explique en effet : « Ce terme, généralement employé au pluriel (*voces*) désigne tout à la fois selon les contextes des sons d'instruments, des paroles ou des cris d'animaux, sans que le type de sonorité ne soit fondamentalement distingué. La *vox* est en effet conçue comme un matériau physique constitué d'un flux matériel ou d'un souffle. Les voix humaines ainsi que la plupart des animaux et des instruments ont donc en commun d'émettre une sorte de souffle animé doué de propriétés sonores, bien distincts de bruits naturels tels que celui de la mer, du cliquetis des armes, des objets qui craquent ou se rompent » (in Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca (dir.), *La Voix actée, pour une nouvelle ethnopoétique*, op. cit., p. 278).

³³ Nous entendons par là une approche qui privilégie les faits et l'expérience vécue – en l'occurrence par les personnages – indépendamment de toute théorie.

Les points communs mis au jour par ces analogies servent tantôt à mettre en évidence une sauvagerie opposée à l'idée – nécessairement subjective – de civilisation, tantôt à confondre êtres humains et animaux dans une communauté du vivant sur laquelle Germain et Bauchau nous paraissent vouloir fonder une éthique pour aujourd'hui, dans le sillage de Derrida³⁴.

1. 1. Une image de la « sauvagerie »

Ainsi qu'on peut l'observer dans les textes d'Homère, Eschyle ou Sophocle, une grande partie des analogies animales employées dans les romans de Germain et Bauchau ont pour objectif de mettre en évidence la « sauvagerie » de certains individus soumis à des pulsions primaires, et la perte de soi en tant qu'être conscient et civilisé. Les comparants privilégiés chez les uns comme chez les autres pour l'exprimer sont le loup, le lion, le chien, le chat et le rapace. Ils s'opposent à une autre série de comparants animaux visant à symboliser les victimes et leur énergie impuissante, essentiellement des animaux domestiques, notamment le cheval et la chèvre mais également, de nouveau, le chien. Cependant, dans ce jeu d'opposition où le sauvage est censé s'opposer au civilisé – et pour cette raison pointé du doigt et marginalisé – il nous faudra mener une réflexion particulière sur la violence institutionnalisée, dans le cadre guerrier et politique.

1. 1. 1. Sauvagerie de l'individu

L'idée de sauvagerie s'exprime dans les textes antiques et contemporains à travers l'opposition des images de prédateurs et de proies d'une part, à travers la posture de la marginalité d'autre part. En les étudiant successivement, nous observerons comment ces analogies animales engagent une réflexion ontologique sur les pulsions et les désirs criminels qui traversent l'être humain mais également éthique sur la place du criminel dans la société.

³⁴ Nous pensons ici particulièrement à la conférence prononcée par le philosophe lors du colloque de Cerisy-la-Salle en 1997, « L'animal autobiographique ». Le texte en a été repris à titre posthume dans *L'Animal que donc je suis*, Galilée, 2006. Notons que Bauchau et son épouse ont fréquenté Derrida de manière assez intime comme en témoignent ses journaux, par exemple dans le *Journal d'Antigone op. cit.*, p. 390.

Différents travaux menés dans la poésie homérique et tragique ont mis en évidence la prédominance des animaux sauvages parmi les comparants animaux employés pour décrire, chez les humains, des comportements impulsifs et violents et des entreprises malfaisantes. Inversement, les animaux domestiques et certains oiseaux servent à symboliser la faiblesse et la soumission. Des images similaires sont mobilisées dans les romans de Germain et Bauchau : l'image du chat sauvage rend compte, par exemple, de la violence intériorisée par Lucie Daubigné, la petite fille violée par son demi-frère dans *L'Enfant Méduse*, de même que celle du serpent, qui symbolise aussi la fausseté et la froide cruauté d'Urbain³⁵, l'ami parisien de Charles-Victor Péniel, meurtrier de Roselyn Petiou dans *Nuit-d'Ambre* ; par ailleurs, la figure de la « bête fauve » exprime la violence de Clios le bandit dans *Œdipe sur la route*, celle du taureau³⁶ ou du bison la colère impulsive et angoissée d'Orion le jeune héros psychotique de *L'Enfant bleu*, enfin le requin représente l'homme d'affaires sans scrupules qu'est le père de Myla – l'amie d'Orion. De manière plus ponctuelle, l'analogie de Charles-Victor et de sa petite-amie Nelly avec un chien et un chat traduit de manière efficace la violence d'une scène de viol, d'autant plus qu'elle fait entendre les cris des personnages : tandis qu'elle crie « en sifflant à la façon des chats furieux » (NA, 209), lui, une fois qu'il l'a immobilisée pour la violer « n'[est] plus qu'un chien sur elle³⁷ » (NA, 211). Inversement, l'image récurrente du « chien battu » stigmatise la faiblesse du père de Nuit-d'Ambre ou celle du « cheval effrayé » le sentiment permanent d'insécurité d'Orion. L'analogie animale procède donc d'une étude anthropologique, voire d'une analyse psychologique visant à cerner les pulsions qui traversent les individus, qu'elles relèvent de la haine, de la colère, du désir de vengeance, de la cruauté ou de l'angoisse.

Or, parmi les comparants animaux, deux peuvent retenir notre attention par leur fréquence dans notre corpus et les liens étroits qu'ils tissent avec les textes antiques : le loup

³⁵ On pense au symbole de la vengeance développé par Eschyle dans le rêve de Clytemnestre (*Les Choéphores*, v. 526-534).

³⁶ L'analogie est relativement présente dans les textes grecs, pour mettre en évidence le comportement violent ou dominateur de tel ou tel personnage et faire entendre en particulier ses mugissements furieux. Elle concerne par exemple Agamemnon chez Homère (*Iliade*, II, 481) ou Eschyle (*Agamemnon*, v. 1126), le meurtrier de Laïos (*Œdipe Roi*, v. 478) ou Ajax (*Ajax*, v. 322) chez Sophocle, Bacchus ou Hercule (*Hercule furieux*, v. 869) chez Euripide.

³⁷ Nuit-d'Ambre revendique par ailleurs être « un zoo ambulant, mais à prédominance de carnassiers, – de canidés plus exactement » (NA, 222). L'analogie avec le chien, très présente chez Homère où elle apparaît dix-huit fois, met systématiquement en évidence la violence et l'agressivité des guerriers.

et l’oiseau. Le loup, déjà présent chez Homère et Eschyle³⁸, est le comparant animal le plus présent dans les romans de Germain et Bauchau, employé le plus souvent en mauvaise part pour symboliser en particulier les violences intrafamiliales³⁹. Il permet ainsi de désigner Ferdinand, le demi-frère violeur de Lucie dans *L’Enfant Méduse* et d’autre part les frères d’Antigone, Polynice et Étéocle, chez Bauchau⁴⁰. À première vue, l’analogie entre Ferdinand et le loup semble surtout exploiter l’imaginaire des contes pour enfants par le biais de références explicites au « grand méchant loup⁴¹ » et à la « chèvre de M. Seguin⁴² ». Grâce à elles, la narratrice se met au niveau de son héroïne⁴³ pour suggérer le viol que celle-ci subit et dénoncer le prédateur sexuel dont elle est la victime. Mais cette imagerie ne suffit pas, selon nous, à rendre compte des enjeux spécifiques du viol incestueux de la fillette par son frère, ce que permettent davantage les références tragiques sous-jacentes, au travers du motif de l’omophagie⁴⁴. Celui-ci est développé par la narratrice qui commente l’analogie opérée par la mère, Aloïse, entre sa fille et la chèvre de M. Seguin :

[E]lle est aussi têtue et désobéissante que la chèvre de M. Seguin. Ce n’est pas faute de lui dire, “Lucie, prends garde au loup ! À force de broutailler de l’herbe et des croûtons comme une méchante bique rétive, tu finiras en vilain sac d’os !” Mais elle n’en fait qu’à sa tête. Ce qu’Aloïse dans ses plaintes ampoulées ignore, c’est que le loup a déjà croqué la chèvre depuis longtemps. C’est que sa fille n’a pris toute nourriture à ce point en écœurement, et particulièrement la viande en aversion, que parce qu’on a porté atteinte à son corps, porté outrage à sa chair d’enfant. Le loup a déjà dévoré la cabrette et recommence sans cesse son festin assassin. (EM, 93)

³⁸ Voir Homère, *Iliade*, IV, v. 471-472 et XVI, v. 352-355 ; Eschyle, *Les Supplantes*, v. 347-353, *Les Sept contre Thèbes*, v. 1035-1036 ; *Les Choéphores*, v. 421-422.

³⁹ *A contrario*, la comparaison de Pauline Pénél protégée son enfant mort avec « une louve ou une renarde » (NA, 25) évoquerait plutôt la louve romaine adoptant Remus et Romulus chez Tite-Live (*Ab urbe condita*, I, 4.). Elle vise en outre à souligner les raisons du drame qui a eu lieu : son fils a été tué par des chasseurs qui l’ont confondu avec un gibier.

⁴⁰ On relève seize occurrences de l’analogie avec le loup dans le cas de Ferdinand et quatre dans le cas de Polynice et Étéocle.

⁴¹ On pense par exemple au *Petit Chaperon rouge* de Perrault et à sa moralité (*Contes*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche : Classiques de Poche », 2006, p. 211-212).

⁴² L’histoire de *La Chèvre de Monsieur Seguin* est l’une des nouvelles des *Lettres de mon moulin* d’Alphonse Daudet, inspirée d’une histoire populaire provençale (Librairie Générale Française, « Le Livre de poche : Classiques de Poche », 1985, p. 43). On peut également penser à la fable d’Ésope, « Le loup et la chèvre » (Λύκος καὶ αἴξ).

⁴³ La petite fille est d’emblée présentée comme une grande lectrice de contes de fée : « Lucie, dont l’unique lecture était celle des contes et des légendes, saoulait son compagnon [Louis-Félix] d’histoires invraisemblables peuplées de fées, de loups, de feux follets pleins de malice, de sylphes et de fantômes » (EM, 29).

⁴⁴ Dans *Les Supplantes* d’Eschyle, les Danaïdes, poursuivies par leurs cousins qui veulent leur imposer le mariage, se comparent à une « génisse pourchassée du loup » (λυκοδίωκτον ὥς δάμαλιν, v. 350, *Tragédies*, t. I, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 1995 [1920], p. 25-26). Sur le lien entre omophagie et inceste, voir Alain Moreau, « À propos d’Œdipe : la liaison entre trois crimes, parricide, inceste et cannibalisme », *Études de littérature ancienne*, I, 1979, p. 97-127 et « La liaison entre parricide, inceste et cannibalisme. Compléments », *Cahiers du GITA*, I, 1985, p. 49-57.

Germain exploite ici les connotations sexuelles et incestueuses associées à l'acte de dévoration dans la tradition populaire mais aussi dans le langage de la tragédie pour suggérer – justement à travers un procédé d'ironie tragique, puisque la mère n'est pas consciente de la vérité qu'elle énonce – ce qui n'a encore jamais été dit explicitement dans le roman : Ferdinand viole sa demi-sœur Lucie. Ce faisant, elle donne d'Aloïse l'image d'une femme incapable de comprendre le double sens du conte qu'elle prend pour référence et, surtout, incapable de comprendre la tragédie vécue par sa fille. D'ailleurs, par une sorte de contamination, Aloïse est elle-même assimilée par Lucie à une louve (*EM*, 98), moyen pour la narratrice de présenter son attitude comme un infanticide symbolique. Dans *Antigone*, l'analogie de Polynice et Étéocle avec des loups met quant à elle en évidence le fratricide qui se prépare dans le roman. Elle est énoncée par Main d'or, un personnage inventé par Bauchau, dont les paroles sont volontiers gnomiques⁴⁵ si ce n'est prophétiques : « Les loups avec leurs griffes... avec leurs dents... les loups mourront... ils mourront dans leur peau de loup ! » (*A*, 138). Cette parole prononcée après qu'Antigone a échoué dans son ambassade auprès d'Étéocle, force la jeune femme à voir ses frères comme ils sont : des êtres féroces prêts à s'entretuer⁴⁶. L'analogie met en perspective le texte bauchalien avec le récit homérique où elle est employée pour rendre compte de la réciprocité des coups entre combattants achéens et troyens – renvoyant au fratricide de Polynice et Étéocle – : « Comme des loups, ils se ruent les uns sur les autres, et chaque homme abat son homme⁴⁷. » Le loup semble donc jouer un rôle particulier dans la figuration du crime intrafamilial : viol incestueux ou fratricide.

Nous voulons nous intéresser également à la figure de l'oiseau en tant que comparant particulièrement présent dans les textes antiques comme dans notre corpus contemporain, et doté d'une ambiguïté particulièrement intéressante lorsqu'il s'agit d'analyser les motivations et comportements humains. Si le « criaillement aigu » (*LN*, 284) de tourterelle du vieux Jean-

⁴⁵ « Jardin abandonné n'a jamais rien donné » dit-il par exemple à Antigone dès l'arrivée de celle-ci à Thèbes (*A*, 96).

⁴⁶ « Peut-être que Main d'or a raison, que Polynice et Étéocle ne sont que des prédateurs enfermés dans leurs vies de loups ? » (*A*, 138) se demande-t-elle, déjà convaincue que ses frères succomberont à leurs « desseins criminels » (*A*, 139).

⁴⁷ Homère, *Iliade*, IV, v. 471-472 : οἱ δὲ λύκοι ὥς / ἀλλήλοισ ἐπόρουσαν, ἀνὴρ δ' ἄνδρ' ἐδνοπάλιζεν (texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, 2019 [1938], p. 109). Après avoir montré que les comparaisons ont une valeur prédictive (c'est le héros comparé au prédateur qui l'emportera dans le combat), Françoise Létoublon remarque : « Les comparaisons montrent parfois des lions combattant entre eux, symbolisant qu'il n'y a pas de prédiction possible sur la victoire (*Iliade*, XVI, 756-761, épisode du combat entre Patrocle et Cébriion 51) » (« Entre lions et loups : à propos des comparaisons homériques », *op. cit.*, p. 144). La phrase de Main d'or peut se lire de la même façon : aucun des frères ne l'emportera sur l'autre, les deux mourront.

François-Tige-de-Fer brûlé vif par les nazis⁴⁸ rappelle les νόμοι ὀρθιοί (*nomoi orthioi*) de la tragédie⁴⁹, les gazouillis de fauvette de Mahaut de Foulques⁵⁰, la dernière compagne de Nuit-d'Or, recèlent toute l'ambiguïté de cris à la fois plaintifs et barbares tels ceux de Procné et Philomèle dans le mythe qui les concerne⁵¹. Pour rendre compte des cris d'oiseaux du personnage, Germain emprunte au théâtre grec⁵² le principe de l'onomatopée : « Teck teck tiritiriti... zeck zeck zeck ouoïd ouoïd ouoïd oïd oïd... – sa mémoire ; son amour, sa douleur. [...] Teck teck teck tiri tiri ti... » (NA, 59). Ces cris expriment la douleur et la déraison du personnage, vraisemblablement liées à des événements tumultueux vécus en Indochine. Le lecteur ne peut que deviner la teneur de ce passé, à l'évocation de mystérieuses « flaqes de sang » au milieu des « fleurs de flamboyants » et des « toits de tuiles rouges » (NA, 59), cependant les cris renvoient aussi au caractère « barbare » de celle qui est une étrangère aux yeux des autres personnages. Enfin, l'acte d'automutilation du fils de Mahaut, Octobre, qui se coupe la langue pour échapper à l'influence néfaste de sa mère, confirme la référence au mythe grec de Procné et Philomèle puisqu'il combine en un seul geste la mutilation de Philomèle et le sacrifice d'Itys.

Parmi les nombreuses images d'animaux employées dans le corpus, celles du chien et du chat, du serpent et du taureau, du loup, de la chèvre et de l'oiseau, derrière lesquelles résonnent les cris des prédateurs et ceux de leurs proies, les cris de rage ou de souffrance, permettent aux romanciers de mettre en évidence la violence ressentie et exprimée par les

⁴⁸ Jean-François-Tige-de-Fer est un vieil ami du protagoniste, Nuit-d'Or, qui aide la famille Pénier à la ferme pendant plusieurs années et jusqu'à sa mort. Dans la scène que nous évoquons, le personnage voit les nazis jeter ses tourterelles dans un brasier avant de subir le même sort qu'elles, ce qui est souligné par un « criaillement » identique.

⁴⁹ Les plaintes aiguës que poussent certains oiseaux constituent une catégorie à part entière de cris tragiques selon Loraux qui se réfère en cela aux cris de Cassandre, considérés par le chœur d'*Agamemnon* comme des modulations de mauvaise augure (v. 1152-115) (*La Voix endeuillée*, *op. cit.*, p. 108). Voir aussi Sophocle, *Antigone*, v. 423-425 : κἀνακῶκύει πικρᾶς / ὄρνιθος ὀξὺν φθόγγον, ὥς ὅταν κενῆς / εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψη λέχος : « Elle est là à pousser les cris perçants de l'oiseau qui se déssole à la vue du nid vide où manquent ses petits » (texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2013 [1997], p. 34-35).

⁵⁰ Le comparant est employé à cinq reprises concernant Mahaut. Notons par ailleurs combien l'onomastique est significative : la foulque est un oiseau aquatique au plumage noir.

⁵¹ Le mythe de Procné et Philomèle, rapporté, entre autres, par Ovide dans le livre VI des *Métamorphoses* (v. 426, *sqq.*) raconte la métamorphose de Procné en rossignol et de sa sœur Philomèle en hirondelle. La première, trompée par son mari Térée, qui a violé et mutilé la seconde, tue son propre fils, Itys, pour l'offrir en festin à Térée. Ce dernier est quant à lui changé en huppe. Sur ce mythe, voir Laurent Gourmelen, « Bestiaires et mythologie en Grèce ancienne : l'hirondelle, images, métaphores et métamorphoses », *op. cit.*

⁵² On relève de telles onomatopées ornithologiques dans les passages retrouvés d'une tragédie de Sophocle consacrée à Térée. Par ailleurs, Aristophane les parodie dans le chœur de ses *Oiseaux* (v. 228, *sqq.*). Notons que le mélange des registres correspond bien à ce personnage au passé sans doute tragique mais qui est perçue par les gens du pays comme une « menteuse, affabulatrice » (NA, 60), hautaine et ridicule qui se voit attribuer le « sobriquet » de « Maboul de Floe » (NA, 60).

êtres humains. Mais comme la frontière entre l'animalité et l'humanité, la frontière entre les bourreaux et les victimes est souvent floue. Aussi n'est-il pas rare d'observer qu'un même personnage est comparé tantôt à un animal domestique, tantôt à un animal sauvage – Lucie et Orion notamment – ou qu'un même comparant animal sert à figurer la domination ou la soumission – le chien –, la fragilité ou la barbarie – l'oiseau –, plus largement confondues dans le thème du cri. Néanmoins, la figure de l'animal, en tant que catégorie générique, sert aussi à interroger le principe de civilisation.

L'animal : figure de la marginalité

La notion grecque de sauvagerie, comme antonyme de la civilisation, est intimement liée à l'idée de marginalité. L'adjectif ἄγριος (*agrios*) est en effet forgé sur le nom ἄγρός (*agros*), assimilant au sauvage tout ce qui vient de « la campagne », par opposition au centre urbain civilisé. Selon l'analyse de Mauduit, le terme a donc initialement « une valeur spatiale » avant de devenir « un jugement de valeur, lorsqu'il est employé par l'homme civilisé pour désigner l'image inversée de lui-même⁵³ ». Or l'image de la campagne, de la forêt ou de la montagne⁵⁴ comme espaces non civilisés où l'humain peut laisser s'exprimer ses instincts animaux les plus brutaux se retrouve clairement dans les romans de Germain, concernant Nuit-d'Or, le héros du *Livre des Nuits*, ses fils Gabriel et Michaël ainsi que son petit-fils, le héros éponyme de *Nuit-d'Ambre*, mais aussi l'héroïne de *L'Enfant Méduse*, et, dans les romans de Bauchau, concernant Clios le bandit.

La sauvagerie de Victor-Flandrin Péniel, dit Nuit-d'Or, s'exprime à l'occasion d'un viol qu'il commet sur une femme inconnue dans la forêt⁵⁵. Or, le personnage est lui-même né du viol de sa mère, Herminie-Victoire, par le père de celle-ci, Théodore Faustin. Le lecteur

⁵³ Christine Mauduit, *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, op. cit., p. 10. Voir également Marie-Claude Charpentier, « Les frontières du sauvage dans l'Antiquité », *Cahiers des études anciennes*, LII, 2015, p. 7-18.

⁵⁴ Voir Pierre Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, La Découverte, « Textes à l'appui », 1991, notamment « Le cru, l'enfant grec et le cuit », p. 177-207. L'auteur y considère l'enfance et l'adolescence spartiate « sous le signe de la "sauvagerie" » (p. 204), évoquant plus précisément le rite de passage à l'âge adulte que constitue la cryptie : « le crypte apparaît à tous égards comme un anti-hoplite ; les cryptes étaient des jeunes gens qui quittaient la "ville" pour errer, cachés, isolés, "nus" c'est-à-dire sans équipement lourd, dans la montagne et la campagne, se nourrissant comme ils pouvaient » (p. 201). Sur le symbole de la forêt en particulier, voir Robert Harrison, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. Florence Naugrette, Flammarion, Champs Essais, 1992.

⁵⁵ L'ensemble du chapitre met en avant l'image du sanglier – que le protagoniste chasse avec acharnement – non pas en tant que comparant de Nuit-d'Or mais en tant que symbole, malgré tout, de la sauvagerie du personnage. Sur l'importance de la figure du sanglier dans les textes antiques voir André Bernand, « Les animaux dans la tragédie grecque », op. cit. et Christine Mauduit, *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, op. cit.

apprend incidemment, quelques pages après la scène du viol dans la forêt, que la femme inconnue n'est autre qu'Hortense, l'épouse de son fils. D'une certaine façon, Nuit-d'Or rejoue donc de manière inversée la scène de ses origines. L'instant du viol est d'ailleurs précédé d'une « marche à rebours » assez significative. En s'avancant « droit sur elle » de manière à faire reculer l'inconnue dans une « marche à rebours [qui] dur[e] longtemps » (LN, 200), Nuit-d'Or ne remonte-t-il pas dans sa propre « préhistoire » ? Le regard qu'il porte sur elle, « aussi incomplet et surpris que celui que portent les animaux sur les hommes » (LN, 200) puis la « sauvagerie obstinée » (LN 201) avec laquelle il la force, contre « l'humus et les racines », semblent le confirmer. À cet égard, il peut paraître étonnant que cette scène de viol demeure silencieuse et qu'aucun cri ne soit proféré, ni de surprise, d'effroi ou de douleur du côté de la femme, ni de désir ou de jouissance de la part de Nuit-d'Or. Cependant le récit y revient quelques pages plus loin, alors qu'il est question des trois fils, Raphaël, Michaël et Gabriel, engendrés lors de ce viol, dont la narratrice nous dit qu'ils sont « nés du seul désir » de leur père, « non de l'amour. D'un désir aveugle et fantastique dont [Victor-Flandrin] sentait battre encore en lui le sang, et le cri⁵⁶ » (LN, 207). Le mot « cri », mis en valeur car rejeté en fin de phrase, après la virgule, à la clause d'un paragraphe, et associé au mot « sang », semble contenir tout à la fois l'idée de volupté, de violence et de crime. Il réduit ainsi le personnage aux pulsions animales qui le traversent, dans un épisode qui reste secret et caché, à part dans sa vie conjugale, familiale et sociale comme il est aussi à part d'un point de vue spatial : dans la forêt, loin de la ferme et du hameau de Terre-Noire. Il n'est pas surprenant, étant donné l'histoire de leur conception, que les fils de Nuit d'Or, héritent de cette bestialité. Abandonnés par leur mère, marginalisés par les autres enfants de leur père, Gabriel et Michaël⁵⁷ s'excluent tous deux progressivement et volontairement de leur famille et, plus globalement, de la société des hommes, pour vivre « sous le signe de la "sauvagerie⁵⁸" », symbolisée par la forêt et l'analogie animale :

Ils finirent par quitter les leurs, qu'ils n'avaient d'ailleurs jamais vraiment considérés comme tels, et s'enfoncèrent à l'aventure au fond des forêts où ils gîtèrent. Ils préféraient à toute autre compagnie celle des animaux sauvages dont ils comprenaient et parlaient le langage, et de la chair et du sang desquels ils se nourrissaient également. Eux-mêmes parlaient peu ; ils communiquaient plus par sons et par gestes que par mots. (LN, 258)

⁵⁶ On peut penser à Mars s'accouplant avec Rhéa Silvia pour donner naissance à Romulus et Rémus. Voir Tite-Live, *Ab urbe condita*, I, 4.

⁵⁷ Raphaël, le dernier des triplés, ne partage pas la relation fusionnelle de ses frères, il mène de son côté une vie solitaire qui le conduira à devenir chanteur à New York. Nous aurons l'occasion d'en reparler.

⁵⁸ Nous reprenons ici l'expression de Vidal-Naquet au sujet des cryptes spartiates.

Sans utiliser le mot, la romancière laisse entendre que c'est bien sur le mode du cri que s'expriment ces deux personnages, dans une sauvagerie qui les rapproche des animaux auprès de qui ils vivent. Le personnage de Charles-Victor Péniel dit Nuit-d'Ambre, également descendant de Nuit-d'Or – ce que souligne l'onomastique –, hérite du même désir de marginalité et de la même sauvagerie. Pareillement abandonné par ses parents, livré à lui-même dès son plus jeune âge⁵⁹, le garçon bat la campagne en solitaire, se complaît dans des terrains vagues, un blockhaus abandonné dans la forêt, divers lieux désaffectés. Il y ressasse ses obsessions, vit de ses pulsions, de ses cris, comme un animal sauvage :

« Craaou... ! Écoute un peu, la mère, comme je peux gueuler moi aussi ! Plus fort que toi, plus loin que toi. Craaou... et toi, le père, qui chigne comme une poule⁶⁰ qu'a la colique, écoute ça : Craouhou ararran... ! Et toi aussi, le frère, petit chouchou crevé au ventre ballonné de pets bleus, entends-moi ça : ssshu ssshuiit ! ccraouc crr rra... ! Entendez donc tous les trois le beau tonnerre de ma voix d'orphelin qui vous fracassera les os et vous pétera les dents ! » (NA, 41-42)

Les onomatopées bestiales rendent palpable l'ensauvagement du garçon, qui vit dans la forêt une vie coupée de toute relation aux autres⁶¹, si ce n'est celle qu'il noue avec la petite gitane Lulla, « une sœur sauvage » (NA, 52) avec qui il se bat « comme un jeune chien fou » (NA, 51) pour tenter d'apercevoir ses fesses nues sous sa jupe. De même, la jeune Lucie Daubigné, violée par son demi-frère, devient une « sauvageonne » (EM, 180) recherchant la compagnie des « bêtes des marais » (EM, 145) dans les marécages de « l'île de l'Ogre » (EM, 126) où elle fuit la compagnie des humains. Quant à Clios, le violeur et assassin de grands chemins que Bauchau met sur la route d'Œdipe et Antigone, il est également considéré par les autres et finalement par lui-même comme une bête sauvage. Il parle en effet de « [s]on existence de bête fauve aux aguets », cerné par des « rabatteurs », « traqué de toutes parts⁶² » (Œ, 110). L'analogie avec l'animal sauvage se justifie donc de nouveau, dans son cas, par une vie isolée

⁵⁹ Le roman s'ouvre sur la mort accidentelle de son frère aîné, tué par des chasseurs qui l'ont confondu avec du gibier. Le protagoniste a alors cinq ans et assiste, impuissant, au délitement progressif de toute sa famille. Sa mère sombre dans une dépression dont elle ne se remet pas, même à la naissance d'un nouvel enfant, et ne s'occupe plus de son fils. Son père non plus, qui reporte toute son attention et son affection sur sa femme. Celle-ci finit par se suicider, et lui meurt à son tour, littéralement rongé par le chagrin alors que Charles-Victor est encore adolescent.

⁶⁰ Nous avons évoqué le caractère convenu de l'assimilation du deuil au cri d'oiseau, ainsi que sa parodie comique, l'image est ici renouvelée dans le sens du grotesque.

⁶¹ Même à Paris, lorsqu'il s'y rend pour faire des études, Nuit-d'Ambre développe une fascination pour les marginaux : mendiants, artistes de rue, dealers... eux-mêmes souvent marqués par la violence.

⁶² Son ensauvagement progressif est longuement exposé dans un récit accompli par le personnage lui-même au troisième chapitre du roman. Le lecteur y apprend que Clios appartient à une société archaïque, vivant dans des cabanes dans la nature et structurée en clans qui se font la guerre. Dans ce contexte, les violences observées ou subies par Clios au sein même de sa famille le métamorphosent progressivement en bête sauvage.

dans la forêt, libérée de toute obligation sociale et dominée par les pulsions : le personnage vole et tue pour se nourrir, il viole pour assouvir ses besoins sexuels et son désir de domination.

Chez tous ces personnages, la sauvagerie, soulignée par l'analogie animale, s'exprime donc au travers de la marginalité, dans une vie solitaire en pleine nature, loin de la société humaine, où ils peuvent laisser libre cours à la violence, à des pulsions meurtrières et sexuelles. Mais dans tous les cas, l'ensauvagement des personnages s'explique par des violences d'abord exercées à leur encontre : abandon, viol, maltraitance, perte d'êtres chers... Bien souvent aussi, les personnages finissent par se conformer à une sauvagerie qui leur est d'abord attribuée par les autres, allant dans certains cas jusqu'à la revendiquer. Cependant, le départ entre sauvagerie et civilisation n'est pas si aisé à faire comme l'exprime la narratrice de *Nuit-d'Ambre* qui évoque les « relents si obscurs de l'animal tapi en chacun, – relents de la folie, de la violence et du désir si mal contenus sous les habits des citadins⁶³ » (NA, 198). Ainsi, les deux notions ne sont pas exclusives et si les personnages dont nous venons d'étudier le comportement sont des exemples extrêmes de la sauvagerie, ils permettent justement par leur exagération de figurer celle qui est en chaque être humain. En cela, ils jouent un rôle majeur dans la quête ontologique menée par Germain et Bauchau. D'autre part, les romans montrent que le « sauvage » et le « civilisé » sont réversibles, ouvrant une perspective éthique dans la narration : celle de ramener du côté de l'humanité⁶⁴ ceux qui ont frayed trop loin, comme Charles-Victor Pénier, dans « des zones sauvages à la limite de l'humain » (NA, 196). Cela devient même un enjeu majeur du roman *Nuit-d'Ambre* comme on le comprend dans le chapitre qui oppose le protagoniste à sa petite amie parisienne, Nelly. Au bout d'une année de liaison avec lui, celle-ci lui demande en vain de quelle couleur sont ses yeux. Or, le regard, et plus globalement le visage, sont pour Germain – qui fut l'élève de Levinas – le lieu privilégié du rapport à l'autre être humain⁶⁵. Ainsi, le personnage est

⁶³ « Il n'aimait pas les hommes. L'humain l'intriguait. Il ne voyait en l'homme qu'une bête à moitié détournée de son animalité première, à demi fourvoyée hors de la terre et de la boue » (NA, 203) dit encore la narratrice de *Nuit-d'Ambre* au sujet du personnage éponyme.

⁶⁴ Si l'on suit la terminologie des auteurs, la notion d'« humanité » paraît en effet plus pertinente à opposer à la « sauvagerie » que celle de « civilisation ». La première apparaît en effet cinquante-huit fois dans le corpus contre deux seulement pour la seconde.

⁶⁵ Germain s'écarte toutefois de la pensée de Levinas pour ce qui concerne la couleur du regard. « Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui » écrit le philosophe dans *Éthique et infini*, (Librairie générale française, « Le Livre de Poche, Biblio essais », 1984, p. 89). Chez Germain cependant, qui a publié plusieurs essais sur des peintres, la couleur est un champ important de l'expérience sensible du monde. Sur ce point, voir Toby Garfitt, « Sylvie Germain et Emmanuel Levinas » in Alain Goulet (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, op. cit., p. 79-88).

incapable de percevoir cette « épiphanie du visage » dont parle le philosophe dans *Totalité et Infini*, qui « ouvre l'humanité » et « porte la trace de l'Infini⁶⁶ ». Au contraire, il se complaît dans son animalité⁶⁷ et sa sauvagerie :

Que voulait-elle, qu'attendait-elle de lui ? Une reconnaissance, une excuse, un aveu d'amour ? Qu'elle aille au diable, oui ! En voulant toucher ainsi l'humain en lui, elle n'avait fait que viser pile le fond animal le plus obscur et réveiller une rage formidable en son cœur plus ensauvagé que jamais. (NA, 209)

Cependant, l'obstacle que représente l'attitude du personnage à l'égard de sa réintégration dans le champ du « civilisé » ne fait que renforcer le dessein de la romancière : d'autres personnages et d'autres situations romanesques permettront à Nuit-d'Ambre de se départir de sa sauvagerie et de trouver une place auprès des siens, de son fils notamment. *L'Enfant Méduse*, avec Lucie, *Œdipe sur la route*, avec Clios, et, dans une moindre mesure, *L'Enfant bleu*, avec Orion, s'élaborent sur une semblable perspective : celle de ramener vers l'humanité des personnages égarés du côté de la sauvagerie et marginalisés, c'est-à-dire de retisser autour d'eux un réseau de liens sociaux et affectifs qui apaisent leurs souffrances et calment leurs pulsions.

Qu'elle prenne figure au travers d'animaux clairement identifiés et choisis dans les bestiaires antiques ou qu'elle soit plus diffuse, l'animalisation des personnages vise à rendre compte d'une « sauvagerie » considérée comme un état de soumission à des pulsions agressives, elles-mêmes provoquées par des violences subies antérieurement. Nous avons également observé que cet état s'accompagne d'une marginalisation des individus, isolés et rejetés dans des espaces géographiques opposés aux centres urbains et autres lieux de vie « civilisés ». Tout cela contribue à présenter la sauvagerie comme un fait individuel en opposition avec les sociétés humaines qui seraient considérées comme des garde-fous. Mais nous allons voir que ce n'est pas si simple.

1. 1. 2. Une sauvagerie institutionnalisée

Dans la *Politique* et dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote montre que, contrairement aux autres animaux, l'homme est fait pour vivre en société, c'est-à-dire pour vivre selon une

⁶⁶ Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Librairie générale française, « Le Livre de Poche, Biblio essais », 1990, p. 43.

⁶⁷ Levinas refuse à l'animal le « visage », c'est-à-dire la présence devant l'autre et pour l'autre. Nous verrons cependant que ce n'est pas tout à fait le cas de Germain dans les pages qui viennent.

justice et une morale communes : « l'homme est un animal politique⁶⁸ ». Son argumentation nous intéresse car elle oppose au cri animal, vecteur des émotions primaires que ressentent les animaux aussi bien que les hommes, le langage auquel seul l'homme peut accéder :

Il est évident que l'homme est un animal politique plus que n'importe quelle abeille et que n'importe quel animal grégaire. Car, comme nous le disons, la nature ne fait rien en vain ; or seul parmi les animaux l'homme a un langage. Certes la voix est le signe du douloureux et de l'agréable, aussi la rencontre-t-on chez les animaux ; leur nature, en effet, est parvenue jusqu'au point d'éprouver la sensation du douloureux et de l'agréable et de se les signifier mutuellement. Mais le langage existe en vue de manifester l'avantageux et le nuisible, et par suite aussi le juste et l'injuste. Il n'y a en effet qu'une chose qui soit propre aux hommes par rapport aux autres animaux : le fait que seuls ils aient la perception du bien, du mal, du juste, de l'injuste et des autres notions de ce genre. Or avoir de telles notions en commun c'est ce qui fait une famille et une cité⁶⁹.

Dans la perspective aristotélicienne, l'homme sauvage qui est un être en quelque sorte « dégradé » par rapport à l'espèce humaine⁷⁰ ne peut qu'être isolé⁷¹. Aristote désigne encore cet individu comme un être qui ne « respirerait que la guerre⁷² ».

Cependant nous voulons ici interroger la possibilité que la sauvagerie soit le fait non pas d'un individu isolé mais bien d'un groupe humain organisé. De fait, la guerre ouvre un nouvel espace de réflexion sur la question, dans l'Antiquité⁷³ comme à l'époque contemporaine – même si le regard porté sur le comportement guerrier est nécessairement différent suivant le contexte. La philosophe Hannah Arendt⁷⁴ ou les historiens George Mosse⁷⁵ et Enzo

⁶⁸ Aristote, *Politique*, I, 2, 1253a : ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῷον. Le terme ζῷον (*zōon*) qui signifie plus littéralement « être vivant » est généralement traduit par « animal », Aristote considérant l'homme par rapport aux abeilles et tous les autres animaux grégaires (πάσης μελίττης καὶ παντὸς ἀγελαίου ζῴου), (Livres I et II, texte établi et traduit par Jean Aubonnet, Les Belles Lettres, « CUF », 1968 [1960], p. 14).

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Il peut aussi être supérieur à l'espèce humaine selon Aristote, mais nous laissons de côté pour l'instant cette hypothèse pour suivre notre démonstration.

⁷¹ Avant une éventuelle réintégration sociale comme cela est prévu dans le cas de la cryptie spartiate par exemple.

⁷² C'est la tournure restrictive qui importe ici car il ne s'agit pas d'opposer une « cité de la guerre » et une « cité de la paix » : « la civilisation grecque connaît l'alternance perpétuelle de l'état de guerre et de l'état de paix, modes de vie inséparables » affirme Sylvie Vilatte en commentant les deux cités du bouclier d'Achille (*Iliade*, XVIII, v. 490-541) dans *L'Insularité dans la pensée grecque*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1991, p. 77.

⁷³ Voir Jeannine Boëldieu-Trevet, « Le sauvage en soi : violences extrêmes en temps de guerre dans le monde grec (V^e-IV^e siècles) », *Cahiers des études anciennes*, LII, 2015, p. 149-172. Dans son introduction, l'auteure établit le constat suivant : « Les mots de la sauvagerie et les notions qu'ils recouvrent sont parfois utilisés par les Tragiques, les historiens et les orateurs pour dire certains aspects des multiples guerres qui constituent une part prépondérante du paysage historique grec et qui apparaissent comme le lieu privilégié de violences extrêmes et de cruautés délibérées (p. 149). »

⁷⁴ Voir Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, et *Eichmann à Jérusalem*, trad. Jean-Loup Bourget et al., Gallimard, « Quarto », 2002. Arendt développe dans la deuxième partie, « L'impérialisme », l'idée que la condition humaine n'est totalement accomplie que si elle conjugue vie privée et vie politique, monde des « affects » et monde cultivé. De là le constat d'une situation alarmante dans la première moitié du XX^e siècle :

Traverso⁷⁶ en rendent parfaitement compte, pour ce qui est des violences du xx^e siècle. Or, leurs travaux respectifs montrent que la guerre n'est pas seule en jeu dans l'émergence, à l'époque contemporaine, d'une « sauvagerie » qui ne serait plus l'apanage d'individus marginalisés mais s'étendrait à une société tout entière. Et ces idées se retrouvent dans les romans de notre corpus. Au travers des analogies animales Germain et Bauchau explorent en effet l'idée d'une sauvagerie commune à un groupe social et même institutionnalisée, dans la guerre d'abord, mais également dans une société qui n'aurait plus de « civile » que le nom.

Images de la sauvagerie guerrière

Plusieurs siècles avant Aristote, *L'Iliade* rend parfaitement compte de la sauvagerie qui s'empare des guerriers dans les combats. Pris par la fureur de la bataille, les guerriers oublient les lois humaines et divines qui règlent la vie sociale en temps de paix⁷⁷. Mais cet abandon n'est que temporaire et se limite à la durée des combats, sinon les guerriers ne pourraient être réintégrés dans l'espace civilisé où ils représenteraient un danger public⁷⁸. Homère montre donc cette fureur passagère qui anime les guerriers à l'aide d'épithètes homériques, qui en font des protégés ou des possédés du dieu Arès⁷⁹, ou de comparaisons animales qui les muent

des hommes privés de la condition politique perdent une partie de leur humanité et les sociétés qui autorisent cela courent le risque d'engendrer une nouvelle forme de barbarie (voir en particulier le chapitre 9 : « Le déclin de l'État-nation et la fin des droits de l'homme », p. 604, *sqq.*).

⁷⁵ Mosse est à l'origine du concept de « brutalisation » appliqué aux sociétés de l'après Première Guerre mondiale d'où émergeront les totalitarismes du xx^e siècle. Voir *De la Grande Guerre au totalitarisme. La Brutalisation des sociétés européennes*, trad. Édith Magyar, Hachette Littératures, « Histoires », 1999.

⁷⁶ Voir en particulier *La Violence nazie. Une généalogie européenne*, La Fabrique, 2002 ; *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945*, Stock, 2007 ; *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du xx^e siècle*, La Découverte, 2010.

⁷⁷ L'ouvrage de Georges Dumézil a fait date sur ce point : *Aspects de la fonction guerrière*, PUF, 1956. Citons aussi le récent article de David Bouvier, « Le héros comme un loup : usage platonicien d'une comparaison homérique », *Cahiers des études anciennes*, LII, 2015, p. 125-147. L'auteur y montre comment la pratique de la guerre peut révéler la part sauvage du héros furieux et devenir ainsi le moyen d'établir une frontière du sauvage parce qu'elle introduit une rupture brutale, un passage transgressif. En cela, la guerre iliadique est, pour lui, à l'image du fauve qui peut basculer totalement dans la sauvagerie. Cependant, le guerrier héroïque, s'il peut se comporter comme un loup, ne se transforme jamais en loup, et la guerre homérique ne métamorphose jamais l'homme en fauve.

⁷⁸ C'est ce qu'illustre dans le corpus le cas de Clios, qui apprend à la guerre « comment on viole les femmes dans leurs maisons, on tue les vieillards et on réduit les survivants en esclavage » (*Æ*, 107) mais n'est plus capable, à l'issue de la guerre, de se départir de cette fureur guerrière.

⁷⁹ Dans son *Dictionnaire de la Mythologie*, Joël Schmidt présente Arès comme le « Dieu de la Guerre et de la Lutte », mais « son aspect brutal, son comportement violent et agressif, son amour du carnage et des batailles ne le rendent sympathique ni aux mortels ni même aux dieux » (Larousse-Bordas, 1998, p. 31). Dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'épopée guerrière et, en premier lieu, à *L'Iliade*, Florence Goyet note que « pour parler d'un guerrier que sa fureur rend inaccessible aux armes et à l'héroïsme des autres, on dit qu'Arès "s'empare de lui", [...] les héros sont souvent dits "arèphiloi, ἀρηίφιλοι" ». Elle prend notamment l'exemple de Diomède désigné par l'épithète « chéri d'Arès ». Ce même héros est plusieurs fois comparé à des animaux : lion et sanglier notamment, dans le chant XI de *L'Iliade*. (*Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Honoré Champion, 2006, p. 37-38 note 2).

en bêtes sauvages – lions, loups et sangliers en particulier. Mais généralement, ces images n'ont pas de valeur péjorative, elles contribuent au contraire à valoriser la vaillance des héros en pleine aristie⁸⁰, ce que l'on retrouve en partie dans les romans de Bauchau. Certaines analogies révèlent toutefois une sauvagerie inacceptable du point de vue des romanciers contemporains – comme de celui des auteurs grecs⁸¹. Ce sont ces images qui retiendront ici notre attention. Elles visent à dénoncer la violence et la cruauté des massacres ou une mort ignominieuse promise aux combattants.

Ainsi, Bauchau propose une image des guerriers mettant en avant l'idée de fureur et de possession lorsqu'il montre la prise de conscience d'Antigone face à la réalité de la guerre que vont se livrer ses deux frères. Alors que depuis les remparts de la ville, elle admire l'armée thébaine en marche, particulièrement les dix jeunes filles armées dont elle aimerait faire partie, Antigone se ressaisit soudain, « épouvantée » :

« Tout ça contre Polynice ? »

K répond : « Il en a autant contre Étéocle », et Ismène l'approuve. Alors je comprends que nos deux frères et Hémon ne vont pas seulement se combattre mais qu'ils veulent aussi se tuer. Je souffre en pensant à ces très beaux corps que je chéris et qui vont être livrés aux hasards de la bataille, blessés, écrasés peut-être par ces masses d'hommes en mouvement et la volonté furieuse des métaux. Je me mets à haïr tous ces mâles, avec leurs corps et leurs pensées sauvagement tendues vers le meurtre. Par une intime contradiction je voudrais aussi être avec eux. (A, 74)

L'adjectif « furieuse » et l'adverbe « sauvagement », évoquant la pulsion animale, nous paraissent rejoindre l'image homérique de guerriers possédés par le dieu de la guerre et soumis à une fureur inédite en temps de paix. L'Antigone de Bauchau s'émeut de la rage belliqueuse des hommes qu'elle voit partir au combat, non sans une certaine ambiguïté, permise par la focalisation interne. Mais le désir de la jouissance guerrière n'occulte pas la

⁸⁰ Voir Christine Mauduit, *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, op. cit., p. 79 : « Célébrer l'aristie des grands héros est incontestablement le rôle premier des images animales de l'*Iliade* » et p. 92 : « La mise en images de la fureur guerrière ne reflète en elle-même aucun jugement dépréciatif : le μένος est ce qui définit l'être même du guerrier et les exploits auxquels le porte cet état de possession sont le plus souvent exaltés dans l'épopée. La condamnation d'un déploiement excessif de violence est toutefois perceptible derrière certaines comparaisons de combattant avec un fauve. »

⁸¹ Voir Jeannine Boëldieu-Trevet, « Le sauvage en soi : violences extrêmes en temps de guerre dans le monde grec (V^e-IV^e siècles) », op. cit., p. 153 : « Les mises en images des sauvageries guerrières par les poètes épiques et tragiques recèlent incontestablement une esthétisation des violences extrêmes, comme s'il existait une fascination de la part sombre des hommes. Par le biais de figures bien individualisées, l'épopée et la tragédie traduisent l'animalité de certains comportements : la tuerie acharnée, les massacres sans discernement, la volonté de mutilation des corps qui peut aller jusqu'au désir, voire jusqu'à l'acte, de dévoration de l'ennemi. Dans une monstration bien ordonnée, ces exactions révèlent une pulsion mortifère de défiguration, de déconstruction, d'anéantissement de l'adversaire née de l'esprit de vengeance, de l'envie, de l'ambition et de l'impiété dans une totale négation de la mesure, de la justice et du respect des dieux. »

dénonciation de la violence et de la brutalité, apanages du dieu Arès, qui conduit massivement au « meurtre⁸² ». À cet égard, l'image des « métaux » personnifiés nous paraît particulièrement intéressante. Elle constitue d'abord une métonymie représentant les armes des guerriers, à mettre éventuellement en rapport avec les hommes de la race de Bronze d'Hésiode⁸³. Mais sous la plume d'un homme né un an avant la Grande Guerre et qui fut un grand lecteur et admirateur d'Ernst Jünger⁸⁴, la « volonté furieuse des métaux » se charge d'une signification supplémentaire en lien avec la guerre moderne qui apparaît au début du XX^e siècle, surtout lorsqu'il s'agit d'envisager les corps de Polynice et Étéocle « écrasés » par elle. Sans doute y a-t-il ici en effet une image déguisée des tirs d'artilleries, qui sont également représentés chez Germain à travers le symbole des oiseaux sauvages⁸⁵. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, le cri d'une alouette annonce la mort d'un des jumeaux Pénél dans les tranchées de la Grande Guerre. La narration fait mention du « premier cri du jour » poussé par une alouette (LN, 166). Or, une analogie est rapidement créée entre l'oiseau et les tirs d'artillerie en provenance du camp ennemi, de sorte que le cri de l'alouette se fait l'annonciateur des mines qui vont s'abattre sur les soldats. L'analogie entre les tirs d'artillerie et les oiseaux est évidente mais il est aussi tentant de voir dans les « étranges oiseaux aux becs rougeâtres » (LN, 166) qui représentent les mines dans cet extrait une réminiscence des grues homériques apportant « le massacre et le trépas⁸⁶ » au chant III de *L'Iliade* ou des trières de

⁸² « Le dieu de la guerre est parfois dépeint, en effet, comme un être avide de se repaître du sang des combattants » remarque Mauduit (*La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, op. cit., p. 83).

⁸³ L'image des métaux évoque le mot grec ἄδαμας (*adamas*) qui apparaît pour la première fois chez Hésiode selon Mauduit : « Généralement traduit par "acier", ce terme composé du préfixe privatif α et du radical δαμάζω "dompter", signifie littéralement "indomptable" [...] C'est sans doute dans l'évocation des hommes de la race de Bronze que l'imbrication entre le sens étymologique et la signification concrète du mot apparaît le plus clairement » (voir Hésiode, *Les Travaux et les jours*, v. 146-148). Mauduit ajoute que « la mention de ce "cœur d'acier" a aussi, bien sûr, valeur de caractérisation psychologique. L'idée de dureté, d'inflexibilité qui sous-tend le nom de ce métal définit les hommes de Bronze tant physiquement que moralement. Mais la proximité de termes soulignant la sauvagerie des serviteurs d'Arès fait aussi ressortir le sens strictement étymologique de ἄδαμας » (*La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, op. cit., p. 161-162).

⁸⁴ On pense à ses Journaux de guerre mais aussi et surtout à ses souvenirs de la Grande Guerre publiés en 1920 sous le titre *Orages d'acier* (*In stahlhgewittern*).

⁸⁵ Même s'il ne s'agit pas, dans ce cas, de créer une analogie entre l'homme et l'animal, l'image n'en demeure pas moins un symbole de la sauvagerie humaine. Dans la mythologie, les oiseaux du lac Stymphale (Στυμφαλίδες ὀρνίθες / *Stymphalides ornithes*) offrent un exemple d'association entre l'image de l'oiseau sauvage et la guerre. Héraclès dut affronter dans le sixième de ses douze travaux ces oiseaux carnassiers dressés par Arès pour se nourrir de chair humaine (Voir par exemple Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5-6).

⁸⁶ Homère, *Iliade*, III, v. 6 : φόνον καὶ κῆρα (op. cit., p. 69). La comparaison de l'armée troyenne à des oiseaux, qui s'étend des vers 1 à 7, s'appuie sur les cris des guerriers. Remarquons à cet égard que dans *Le Livre des Nuits*, le sifflement des projectiles n'est pas explicitement désigné comme un cri, mais il l'est dans un autre texte de Germain, extrait du roman *À la table des hommes* Albin Michel, 2016, p. 12 : « [La truie] oscille en grouinant de plus en plus fort. Son cri, bien que perçant, est bientôt inaudible, recouvert par un bruit plus puissant. Un long chuintement qui croît, se gonfle, s'aiguise à une vitesse inouïe, déchire le ciel à l'oblique et s'apothéose en une

Xerxès, « tel un grand vol d'oiseaux vêtus de sombre azur⁸⁷ », dans la tragédie des *Perses*. Ces images soulignent le caractère farouche d'un peuple prêt au massacre et dénoncent, du moins chez Eschyle, la démesure d'un chef menant son armée au désastre. Cette idée se retrouve très clairement dans *Le Livre des Nuits* concernant les soldats de l'armée d'Hitler⁸⁸ que la narratrice compare à des oiseaux sauvages – des cygnes, en l'occurrence – puis à de « terribles bêtes de glace » (LN, 314). La première analogie repose sur la « migration » accomplie vers l'est par les soldats SS et sur leurs chants « rauques » (LN, 313) – par ailleurs reproduits dans le texte – apparentés aux puissants cris des oiseaux migrateurs. Mais au lieu d'inférer la cruauté des oiseaux à partir de la rudesse et de la puissance de leur chant et ainsi d'aller jusqu'au bout de sa comparaison en mettant en avant la cruauté des soldats, la narratrice préfère finalement y renoncer : tandis que « les cygnes n'avaient cessé de se transfigurer en admirables animaux mi-aériens mi-aquatiques » (LN, 315), les hommes, eux, « n'avaient cessé de se défigurer en terribles bêtes de glace aux gestes raides et sanglants, aux yeux rongés de sel » (LN, 314). Elle substitue donc à celle des oiseaux l'image floue de « terribles bêtes de glace » comme comparant plus juste à ses yeux des soldats nazis. Le verbe « défigurer », les adjectifs « terribles » et « sanglants » ainsi que le symbole de cécité que représentent les « yeux rongés de sel » ne laissent aucun doute sur le point de vue de la narratrice à l'égard de cette sauvagerie-là⁸⁹. Il s'agit de dénoncer la violence paroxystique déchaînée par Hitler qui va conduire à la destruction de l'Europe.

À ces images s'ajoutent, dans notre corpus, des analogies visant à mettre en évidence une mort ignominieuse, à laquelle les textes antiques étaient déjà particulièrement sensibles⁹⁰.

formidable détonation. Mais elle n'est pas unique cette stridence, d'autres lui succèdent à un rythme effréné, le bleu du ciel est lacéré de toutes parts. Il siffle, le ciel, il hue, il froue, glatit comme un colossal nid de rapaces en furie qui fondent sur la terre [...]. » Dans les deux extraits, l'animalité se confond avec la machine et la folie humaine pour dire la violence de la guerre, la destruction et la mort imminentes.

⁸⁷ Eschyle, *Les Perses*, v. 561. Parmi les différentes analogies employées par Eschyle, citons aussi le « monstrueux troupeau humain » au v. 70 (*Tragédies*, t. I, *op. cit.*, p. 81 et p. 65).

⁸⁸ Peut-être pense-t-elle au « Wandervogel » (« les oiseaux migrants »), un groupe de jeunesse allemand du début du siècle ensuite annexé par les jeunesses hitlériennes.

⁸⁹ Cela même si les motivations individuelles des soldats, comme celles de Gabriel et Michaël Pénier, reçoivent une explication de la part de la narratrice. Après avoir décrit leur mode de vie dans la forêt, celle-ci évoque en effet leur engagement dans l'armée nazie en expliquant comment « les deux frères amants, les deux frères de sang » ont décidé « de porter leur passion, leur violence et leur cri en pleine lumière, et de livrer combat, partout à travers le monde » (LN, 275). Notons au passage que leur vie sauvage dans la forêt pourrait rappeler la Brigade Dirlwanger, une unité de chasseurs et de braconniers parcourant les forêts, créée par Himmler en 1940 et rapidement intégrée aux SS. Voir Christian Ingrao, *Les Chasseurs noirs : La Brigade Dirlwanger*, Perrin, « Tempus », 2006.

⁹⁰ Voir l'épisode de l'*Iliade* où Hector supplie Achille de rendre son cadavre à ses parents (XXII, v. 345-354) ainsi que l'article consacré par Jean-Pierre Vernant à ce sujet, « La belle mort et le cadavre outragé » in Gherardo Gnoli et Jean-Pierre Vernant (dir.), *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Éditions de la

Elles assimilent à des charognards ceux qui ne respectent pas les cadavres des guerriers. Il nous faut d'abord évoquer dans ce contexte les images employées par Bauchau dans son *Antigone* pour caractériser le personnage de Créon. Elles permettent à la narratrice d'exprimer à la fois l'horreur et le mépris que lui inspire son oncle, devenu Roi de Thèbes à la mort de ses frères⁹¹, tout en soulignant l'outrage que constitue sa décision de laisser le cadavre de Polynice sans sépulture⁹². Bauchau transpose le symbole déjà présent chez Sophocle⁹³ en identifiant le vautour venu s'attaquer au cadavre de Polynice au roi lui-même, désigné par l'épithète homérique : « Créon le charognard⁹⁴ ». La confusion opérée entre le vautour réellement observé par Antigone et son oncle Créon offre une image marquante par sa crudité. L'analogie se fait aussi ponctuellement avec le chien lorsque Antigone « ramasse encore une pierre pour les chiens et le pire d'entre eux : Créon » (A, 300)⁹⁵. Après cela, rien de ce que pourrait dire Créon ne saurait être accepté ni même entendu par sa nièce. De fait, la scène du Tribunal, dans le chapitre le plus bref du roman, est quasiment muette⁹⁶. L'analogie convenue du « charognard », revivifiée par l'hypotypose, sert donc la vision que Bauchau, derrière la

Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 45-76 : « Le héros épique est donc doublement menacé de perdre sa figure humaine ; s'il périt, ce sera peut-être le corps livré aux bêtes, non dans la belle mort, mais dans cette même horreur monstrueuse qu'évoquait, comme un cauchemar, le roi Priam ; s'il tue, il risque, en mutilant le corps de sa victime, de retomber dans cette même sauvagerie que le vieillard redoutait chez ses chiens. Tout cela est vrai, mais il faut se demander si le lien entre l'idéal héroïque et la mutilation des corps n'est pas plus étroit, si la belle mort du héros, lui ouvrant la voie à une gloire impérissable, n'appelle pas comme sa nécessaire contrepartie, son sinistre revers, l'enlaidissement, l'avilissement du corps de l'adversaire défunt, pour lui fermer l'accès à la mémoire des hommes à venir (p. 64). »

⁹¹ Elle met aussi en avant la volonté de l'auteur de laisser Créon dans le rôle que lui a assigné Sophocle, sans chercher à le réévaluer, contrairement à ce que semble faire Anouilh dans sa pièce où Créon représente en effet une posture d'acceptation du compromis au nom de la paix sociale, face à l'idéalisme intransigeant de l'adolescente Antigone, qui ne peut déboucher que sur la mort. « Tu me prend pour une brute, dit-il à sa nièce, c'est entendu, et tu dois penser que je suis décidément bien prosaïque. Mais je t'aime bien tout de même avec ton sale caractère. N'oublie pas que c'est moi qui t'ai fait cadeau de ta première poupée, il n'y a pas si longtemps » (Jean Anouilh, *Antigone*, La Table ronde, 1946, p. 70).

⁹² Le cadavre pourrissant est une image même du désordre au sein de l'univers. Voir sur ce point Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, op. cit., p. 359.

⁹³ De fait, dans la tragédie de Sophocle, les cris et les comportements des oiseaux observés par le devin Tirésias symbolisent la barbarie à laquelle Créon a abouti : les « cris d'une excitation farouche et barbare » signalent leurs disputes autour du cadavre de Polynice pour dévorer « la graisse sanglante du héros massacré » (Sophocle, *Antigone*, v. 998-1032, op. cit., p. 78-81). Mais Bauchau est beaucoup plus direct : c'est parce qu'elle redoute que le corps de son frère ne soit livré aux charognards qu'Antigone met tout en œuvre pour le recouvrir de terre.

⁹⁴ Antigone désigne plus tard Créon et les juges du tribunal comme « le roi vautour et ses mangeurs de cadavres » (A, 315). Soulignons aussi au passage que le nom Créon rappelle le mot grec τὸ κρέας (*to kréas*) qui désigne la chair, la viande et est à l'origine du mot « crudité » (voir Alain Rey (dir.) *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2006, t. I, p. 965).

⁹⁵ L'image du chien est d'ailleurs aussi employée dans la pièce de Sophocle, associée au fauve, v. 257-258 : Σημεῖα δ'οὔτε θηρὸς οὔτε τοῦ κυνῶν / ἐλθόντος, οὐ σπάσαντος, ἐξεφαίνετο. : « Pas de trace non plus de fauve ni de chien, qui serait venu, sans avoir tiré sa proie. » (op. cit., p. 22-23). Voir Carla Mainoldi, *L'Image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1984. Sur le chien charognard en particulier, voir p. 104-109.

⁹⁶ Bauchau prend ici clairement le contre-pied de la pièce d'Anouilh.

narratrice Antigone, a du personnage de Créon mais aussi de l'affrontement entre celui-ci et sa nièce : il est un Roi cruel et manipulateur qui n'offre à Antigone qu'une parodie de procès. Dans *Le Livre des Nuits*, le motif du charognard est reconduit à travers l'image des rats⁹⁷ qui « bouffent » les « restes » des corps des soldats « écrasé[s] dans la boue » (LN, 158), selon le témoignage d'Augustin Pénier qui ajoute un peu plus loin dans son journal : « En fait les rats c'est nous » (LN, 160). Si l'analogie des soldats avec les rats tient davantage à leurs conditions de vie dans les tranchées qu'à leur responsabilité dans la mort ignominieuse de leurs camarades, le sentiment de culpabilité des survivants à l'égard des corps outragés n'est cependant pas à exclure. D'autre part, l'analogie ensuite développée par les soldats eux-mêmes entre l'État-major ennemi et « la vermine »⁹⁸ dénonce clairement, sous les dehors de la parodie, la responsabilité des autorités militaires dans ces effroyables conditions de vie et de mort et la manière dont ils rendent les simples soldats complices de la situation.

Ainsi, si elles s'inspirent des images de la sauvagerie mobilisées par les auteurs antiques, les analogies employées par Germain et Bauchau cherchent selon nous à s'ajuster à la fois au contexte des guerres modernes et au point de vue contemporain sur une violence guerrière inacceptable, engageant la responsabilité des autorités. Cette critique s'étend aux sociétés marquées par la guerre et exposées à la menace du totalitarisme.

Une « brutalisation » de la société

Le concept de Mosse concorde bien, selon nous, avec la notion de sauvagerie⁹⁹ qui nous occupe ici. Il décrit les sociétés issues de la Grande Guerre qui vont basculer dans le totalitarisme où la voracité des dirigeants rencontre l'instinct grégaire des masses – des comportements que les textes antiques ont déjà mis en images. À travers les notions de « fauve » et de « meute », de « bétail » et de « troupeau », Germain et Bauchau montrent eux

⁹⁷ Le rat est devenu un symbole récurrent des conditions de vie des soldats de la Première Guerre mondiale, dans les témoignages de Poilus (par exemple les *Mémoires d'un rat* publiés par Pierre Chaine en 1917, ouvrage référencé par Remy Cazals et Frédéric Rousseau, *14-18, le cri d'une génération*, Toulouse, Privat, « Entre légendes et histoire », 2003) et dans la littérature, par exemple dans *Le Feu* d'Henri Barbusse (1916), *À l'Ouest rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque (1929) ou, plus récemment, *Cris* de Laurent Gaudé (2001).

⁹⁸ « [La vermine] finit même par grouiller dans l'imagination des soldats qui s'amusaient à attraper poux et punaises pour les faire griller sur le feu après les avoir baptisés Hindenburg, Falkenhayn, Berlin, Munich ou Hambourg et les avoir cérémonieusement décorés de la croix de fer. Les autres, en face, en faisaient tout autant. » (LN, 160) L'anecdote est vraisemblablement inspirée de véritables témoignages de Poilus Voir les *Témoins* de Jean Norton Cru, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Témoins et témoignages », 2006 [1929].

⁹⁹ Le terme de « brutalisation », anglais au départ, est construit à partir du nom « brute » qui peut désigner une « bête », l'adjectif désignant un comportement animal (Voir *Le Robert et Collins*, Le Robert, 2000 (5^e édition), p. 1090). Il nous semble donc pouvoir être traduit en français par le mot « ensauvagement ».

aussi dans leurs romans la cruauté, la passivité ou la bêtise dont, par effet d'entraînement, d'oppression ou d'inertie, les humains sont capables collectivement.

Dans son essai *Rendez-vous nomades*, Germain évoque « l'Histoire qui va grand'erre, à pas de fauve en chasse et rut continuels¹⁰⁰ ». Par le biais de cette allégorie animale¹⁰¹, l'écrivaine considère plus particulièrement l'Histoire du xx^e siècle dont elle fait l'« état des lieux » : les totalitarismes, les guerres et les génocides perpétrés par les sociétés humaines et leurs dirigeants, qu'elle évoque par ailleurs dans ses romans. Si le mot « fauve » ne revient pas explicitement dans ses textes romanesques, la métaphore apparaît dans le verbe « rugir », employé lors de l'évocation de la guerre d'Algérie pour désigner les « cris vociférés par haut-parleur » (NA, 140) à l'attention des soldats du contingent mobilisés – parmi lesquels se trouve Adrien Yeuses, le fils adoptif de Rose-Héloïse Pénier – eux-mêmes désignés à trois reprises par la métaphore de la « meute » – quand ils ne sont pas des « bestiaux humains¹⁰² » ou des « hommes embétaillés » (NA, 142). Le réseau d'images permet à la romancière de montrer comment l'État français à travers ses instructeurs militaires transforme des jeunes gens dociles en brutes de guerre capables des pires violences. L'analogie avec le « fauve » est aussi employée par Bauchau dans ses romans dans une visée dénonciatrice à l'égard de tout abus de pouvoir et de l'instauration de la violence comme norme sociale¹⁰³, qu'il s'agisse de l'oncle de Clio, dans *Œdipe sur la route*, le chef de clan qui transforme son neveu en homme brutal et cruel¹⁰⁴, ou de Créon dans *Antigone*. Dans ce roman, la cité de Thèbes, renvoyant par métonymie à la politique mise en œuvre par les rois thébains – en l'occurrence Étéocle puis Créon¹⁰⁵ – conseillés par les représentants de la cité, est elle-même assimilée à un fauve, en cinq occurrences, par exemple lorsque la narratrice décrit « l'été enfermé dans les immenses remparts de la ville, entre ses murs couleur de lion, avec au milieu du jour l'odeur qui s'élève des caves et des égouts » (A, 75). L'odeur nauséabonde sécrétée par la « ville fauve » (A, 285) symbolise clairement l'atmosphère délétère d'une cité empreinte de violence où les gamins

¹⁰⁰ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 20.

¹⁰¹ Le fauve est un comparant très présent dans l'*Illiade* et dans les tragédies d'Eschyle. Nous renvoyons de nouveau aux études de Bernand, Bouvier et Mauduit consacrées à ces images.

¹⁰² L'analogie est employée trois fois à la page 141.

¹⁰³ Dans *Agamemnon*, Clytemnestre est comparée à une « lionne à deux pieds » dormant avec un « loup » (Egisthe). Eschyle, *Agamemnon*, v. 1257-1260, op. cit. p. 55.

¹⁰⁴ « Un jour, en m'entraînant avec lui, je suis parvenu à le blesser, il a rugi, il a dit : "Tu es devenu aussi habile que moi, bientôt nous vengerons ton père et nous débarrasserons la terre de nos ennemis." » (Œ, 100)

¹⁰⁵ La « chevelure fauve » (A, 55) d'Étéocle est mentionnée à sa première apparition dans le roman. Quant à Créon, il est montré en train de « rugir » (A, 319) dans la scène du Tribunal où Antigone dénonce explicitement sa tyrannie.

des rues sont eux-mêmes assimilés à « une meute de jeunes loups¹⁰⁶ » (A, 200). Chez Germain, une image similaire est employée dans la nouvelle « L'Astrologue » :

Les villes ne dorment jamais complètement, elles sommeillent plutôt, à la façon des grands fauves qui, une fois repus de viande, de sang, de chaleur et d'espace, s'assoupissent, gardant leurs yeux mi-clos¹⁰⁷.

L'image du fauve et celle de la meute nous paraissent bien exprimer, dans les textes de Germain et ceux de Bauchau, la violence imposée par l'État à la société tout entière. Elles ont pour corollaire celles de l'essaim et du troupeau, symboles d'une déshumanisation également en cause dans la « brutalisation » de la société.

Le bétail, le troupeau¹⁰⁸ ou l'essaim constituent dans les romans de notre corpus des symboles d'une déshumanisation produite soit par un système d'oppression soit par un comportement grégaire. L'image du bétail apparaît ainsi dans *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* pour désigner tantôt les hommes, femmes et enfants acheminés vers les camps de travail ou d'extermination nazis, tantôt, comme nous l'avons vu, les jeunes français envoyés combattre en Algérie¹⁰⁹. L'évocation du sort de Nicaise, ami et allié de la famille Péniel qui a « sauté de son train-bétaillère » en chemin vers un camp de travail allemand, est d'ailleurs l'occasion d'une réflexion de la part de la narratrice sur l'animalisation des individus induite par le système nazi :

¹⁰⁶ Dans *L'Enfant bleu*, Véronique témoigne pour elle-même du caractère pesant et usant de sa vie de banlieusarde contrainte de prendre chaque jour le RER et le métro pour aller travailler à Paris. Elle montre aussi les terreurs que la ville engendre dans l'esprit d'Orion, qui se sent persécuté par le « démon de Paris ». Albert Palma relie de manière pertinente la perception d'Orion à celle de Francis Ponge – dont une citation ouvre le roman – : « L'ordre des choses honteux à Paris crève les yeux, défonce les oreilles. Chaque nuit, sans doute, dans les quartiers sombres où la circulation cesse quelques heures, l'on peut l'oublier. Mais dès le petit jour, il s'impose physiquement par une précipitation, un tumulte, un ton si excessif, qu'il ne peut demeurer aucun doute sur sa monstruosité. » (C'est Ponge qui souligne. Francis Ponge, *Les Écuries d'Augias*, extrait cité par Albert Palma dans *Le Peuple de la main. Henry Bauchau sur ma route*, Jean Paul Bayol Éditions, « Lecture Deux », 2007, p. 202.)

¹⁰⁷ Sylvie Germain, « L'Astrologue », in *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 154. L'auteure file la métaphore à la page suivante : « Les villes, les fauves – corps hantés de faim insatiable, de besoin d'affirmer et d'accroître leur puissance, corps en mouvement continu, même au repos. Des conquérants, des irascibles, des audacieux ; des superbes qui jouent habilement avec les flux de férocité qui battent sous leurs flancs. »

¹⁰⁸ On relève quatre occurrences de l'image du troupeau dans *l'Iliade*. L'armée troyenne est par exemple comparée à un troupeau de moutons (IV, v. 433 à 436). Goyet commente ainsi le passage : « Bétail que l'on peut dominer et utiliser, mais non éduquer aux desseins du maître, les Troyens ne sont pas réellement présents à l'action guerrière : les brebis bêlent "à l'appel de leur petit", leur cri n'est même pas orienté vers l'action présente » (*Penser sans concept*, op. cit., p. 55).

¹⁰⁹ On pense au *Grand troupeau* de Giono et à cette métaphore, filée sur l'ensemble du roman, qui assimile les soldats de la Grande Guerre aux milliers de moutons harassés et sanglants traversant la campagne dans le premier chapitre. Giono est un écrivain majeur à la fois pour Germain et Bauchau, lequel se réfère fréquemment à son autorité dans ses journaux. Quant à Germain, elle élabore son article « Expressions de la compassion » en dialogue avec la nouvelle *Solitude de la pitié* (in *Études*, 2009/1, vol. 410, p. 79-88).

Il avait couru avec l'élan, l'endurance et l'instinct d'un chien sauvage traqué par des chasseurs, comme si d'avoir voyagé dans un wagon à bestiaux il en avait puisé une force et une intelligence animales. (LN, 304)

La narratrice relie explicitement le comportement animal du personnage au traitement imposé par les nazis. Cependant Nicaise refuse le sort collectif – l'internement dans un camp de travail, pour ce qui le concerne – symbolisé par la métaphore des « bestiaux », préférant risquer sa vie avec quelques compagnons et devenant ainsi « un chien sauvage traqué par des chasseurs ». De manière générale, dans les textes germaniens, le troupeau de bétail met donc en image l'oppression exercée par un système, qu'il soit politique, militaire et / ou économique, sur des groupes sociaux. Ainsi, plus ponctuellement, le motif du « troupeau » est associé aux travailleurs exploités par les compagnies minières au travers de la chanson « Sixteen tons » que Nuit-d'Ambre entend dans la rue¹¹⁰.

Le roman *Antigone* de Bauchau offre un exemple un peu différent d'animalisation collective, visant plutôt à dénoncer un esprit grégaire. Ainsi montre-t-il le groupe d'« hommes vieillissants » qui constituent les jurés du tribunal où l'héroïne paraît devant Créon – rappelant les vieillards du chœur de la tragédie de Sophocle – et « qui sont là pour la condamner » (A, 313). La narratrice présente aussi cette assemblée populaire comme un « groupe effrayé qui va devenir [...] complice » de Créon. Les participes adjectivés choisis pour qualifier le groupe – « vieillissants » et « effrayé » – connotant la fragilité et la soumission, annoncent la métaphore du « troupeau vieillissant » qui pousse un « murmure de pitié, un long bêlement de douleur » (A, 316) face à Antigone. L'assemblée des juges est donc associée à un troupeau de moutons¹¹¹ qui suit instinctivement ce que veut Créon et se fond dans un mouvement collectif sans exercer aucun esprit critique comme on pourrait pourtant l'attendre de jurés dans un tribunal. Les « bêlements » du troupeau qui sonnent comme des cris de pitié sont considérés par Antigone comme un « chant factice » (A, 317). Le mot « chant », associé à la « note unique » qui résonne « sourdement » pour réclamer la mort d'Antigone rappelle également le chœur des *Guêpes* (Σφήκες / *Sphêkès*) d'Aristophane. Dans cette comédie sur les dysfonctionnements de la justice athénienne, le chœur est constitué de guêpes représentant les vieux citoyens athéniens payés pour siéger au tribunal¹¹². Malgré la référence comique et au-

¹¹⁰ « Encore un peu et les murs allaient se mettre en branle, partir à pas pesants à travers les rues éclatées comme un troupeau d'hommes sombres en marche vers la mine. » (NA, 252)

¹¹¹ Plus loin, ils sont désignés de manière oxymorique comme « le troupeau des sages » (A, 318).

¹¹² Dans sa pièce représentée en 422 av. J.-C., Aristophane dénonce le fonctionnement de la justice athénienne, particulièrement la loi de Cléon, votée trois ans avant les *Guêpes*, qui augmente l'indemnité journalière allouée aux citoyens pour être jurés. Cette mesure a pour effet d'attirer les citoyens âgés souvent désargentés, qui se

delà de sa dimension satirique, la situation est tragique car, à travers ce cri, le tribunal condamne à mort Antigone.

L'analogie animale permet ici de dénoncer l'assemblée en tant que groupe et sa capacité à faire le mal à cause de son incapacité collective à faire preuve d'esprit critique. La cité et ses institutions ne sont pas garantes de la morale, de la justice ou de la probité humaines, elles ne protègent pas toujours les individus de la bestialité des autres, comme ici Antigone face au « mufle d'orgueil de Créon » (A, 318).

La première étape de cette étude sur l'animalisation des personnages nous a conduite à nous interroger sur la notion de sauvagerie, à la fois sur le plan individuel et sur le plan collectif. Les nombreuses analogies tissées dans les romans de notre corpus entre humains et animaux procèdent d'une démarche ontologique visant à mieux comprendre les ressorts pulsionnels de l'être humain mais aussi d'un questionnement éthique et politique sur la marginalité et le rapport aux autres et enfin d'une réflexion sur l'Histoire contemporaine et la « brutalisation » de la société. Les figures animales mises en scène – d'un côté des prédateurs et des carnassiers, de l'autre des animaux domestiques et des proies – témoignent en effet explicitement de la violence des êtres humains et de leurs rapports, de la difficulté de s'élever individuellement ou collectivement au-dessus des pulsions primaires, loin de l'image donnée chez Sophocle par le chœur d'*Antigone*, d'un « homme » « se rend[ant] maître de l'animal sauvage¹¹³ ». Pourtant, il serait trop réducteur de ne considérer l'animal que comme un symbole de la soumission ou de la violence humaine. De fait, les romans de notre corpus proposent en parallèle une autre vision de l'animal et de l'animalité.

pressent dès l'aube devant les portes de l'Héliée, règlent les affaires en cours avec autant de sévérité que de rapidité, perçoivent leur allocation de trois oboles et sortent libérés pour le reste de la journée. Sur l'image des guêpes, voir Cécile Corbel-Morana, *Le Bestiaire d'Aristophane*, Les Belles Lettres, « Études anciennes », 2012, chap. III en particulier.

¹¹³ Sophocle, *Antigone*, v. 342-352 : Κουφονόων τε φύλον ὀρνίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει, / καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη / πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν σπείραισι δικτυοκλώστοις, / περιφραδῆς ἀνήρ· κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου / θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιὰ χενά θ' / ἵππον <ὕπ>άζεται ἀμφιλόφον ζυγὸν / οὔρειόν τ' ἀκμητα ταῦρον : « Les oiseaux étourdis, il les enserre et il les prend, tout comme le gibier des champs et les poissons peuplant les mers, dans les mailles de ses filets, l'homme à l'esprit ingénieux. Par ses engins il se rend maître de l'animal sauvage qui va courant les monts, et, le moment venu, il mettra sous le joug et le cheval à l'épaisse crinière et l'infatigable taureau des montagnes » (op. cit., p. 28-29). L'adjectif δεινός (*deinos*) employé au vers 332 (« Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme ») exprime cependant une certaine complexité puisqu'il peut se traduire par « habile » et « talentueux » aussi bien que par « violent », « redoutable » ou « merveilleux ».

1. 2. « L'animal que donc je suis »

Le titre de la conférence de Derrida nous permet d'introduire une idée radicalement différente. L'animal n'est plus vu comme un contre-exemple et un repoussoir mais comme le fondement de notre identité humaine en même temps qu'un modèle à « suivre ». Sur ce point, les œuvres de Bauchau et de Germain, nous semblent pouvoir être rapprochées du courant contemporain de la « zoopoétique¹¹⁴ », car la créativité langagière dont font preuve les auteurs donne accès à la vie et à la souffrance animales, essentiellement par le biais de personnages animalisés. La quête ontologique prend donc ici un tout autre chemin, de même que la réflexion sur la violence. Les textes postulent en effet une ressemblance ontologique entre humanité et animalité, dénonçant dès lors dans un même mouvement les souffrances infligées aux animaux et aux êtres humains¹¹⁵. Ce faisant, ils témoignent aussi d'un désir de retour à une harmonie primitive entre tous les êtres vivants.

1. 2. 1. Humanité et animalité : une ressemblance ontologique

Le postulat d'une ressemblance ontologique entre humanité et animalité nous conduit à reconsidérer le problème de la violence et de la souffrance. Nous constaterons dans un premier temps que la violence infligée par les humains aux animaux, symbolisant éventuellement celle que les humains s'infligent entre eux, génère une souffrance commune et non hiérarchisée entre tous les êtres vivants, que dénoncent Germain et Bauchau. Dans un second temps nous verrons comment les deux romanciers font aussi de la figure animale une figure protectrice pour l'individu, selon le modèle totémique.

¹¹⁴ Le mot « zoopoétique » a justement été employé pour la première fois en 1997 par Derrida dans la conférence que nous mentionnions en introduction, reprise à titre posthume dans *L'Animal que donc je suis* (op. cit.). Les liens déjà évoqués entre nos auteurs et le philosophe justifient ce rapprochement. Voir aussi Anne Simon, *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, « Tête nue », 2021. La notion d'« arche » que la chercheuse y développe à partir du mythe biblique est aussi un motif important dans la poétique de nos auteurs. Au sein de notre corpus, elle apparaît ainsi dans *Nuit-d'Ambre* où le mot est employé à deux reprises (et cinq le nom de Noé) et, en dehors de lui, elle est un thème majeur du roman *Déluge* de Bauchau (Arles, Actes Sud, 2010). Parmi les auteurs qui prennent part à ce nouveau champ de réflexion, citons aussi Jean-Baptiste Del Amo dont le quatrième roman, *Règne animal*, publié en 2016, a obtenu le Prix du Livre Inter en 2017.

¹¹⁵ Sur la question de l'éthique animale dans l'Antiquité grecque, voir Colombe Couëlle, « Représentation et éthique animale dans le monde grec. Quelques approches sur la question », *Journées de l'Antiquité et des Temps anciens 2017, Université de La Réunion, Faculté de Lettres et Sciences humaines, Apr 2017 : Travaux et documents*, Saint Denis, La Réunion, p. 125-146. À la question de savoir si on peut « parler d'une éthique animale sans commettre d'anachronisme », la chercheuse répond : « Si la prudence reste de mise, il n'en est pas moins vrai qu'une réglementation juridique et religieuse a existé dans les cités et les sanctuaires en ce qui concerne le bétail, l'abattage des animaux sacrificiels, l'usage de chiens gardiens des sanctuaires, les soins et l'entretien apportés aux chevaux de guerre, mais sans qu'il soit jamais explicite que cette attention ait concerné le traitement qu'on leur devait » (p. 146).

Le chasseur et la proie : toute-puissance humaine et détresse animale

Le couple « chasseur » et « proie », se substituant à celui, précédemment étudié, du « prédateur » et de la « proie » fait varier le positionnement de l'être humain par rapport à l'animalité et à la sauvagerie. La violence et la cruauté sont, cette fois, du côté humain tandis que l'animal se place en victime de cette violence¹¹⁶. Et il importe peu que celui-ci soit, dans les textes, un animal réel, un symbole ou une métaphore d'un autre être humain car, chez Germain et Bauchau, animaux et humains sont unis dans une même souffrance, sur laquelle il alertent le lecteur. « Nous savons ce que c'est que la souffrance animale, nous la ressentons » écrit Derrida, cité par Bauchau dans son journal¹¹⁷. Ainsi, les métaphores faisant de Nicaise un « chien sauvage » poursuivi par des « chasseurs d'homme » (*LN*, 304), de Jean-Baptiste Pénier un « gibier » (*NA*, 79) tué par des chasseurs ou de Clios une « bête traquée » (*CE*, 106) par ses ennemis attirent l'attention sur la détresse et la vulnérabilité animales face à la toute-puissance humaine. Plus encore que les images mettant en scène des animaux entre eux, elles participent d'un décentrage subjectif de l'humain puisque le personnage se tient ici de l'autre côté de la flèche ou du fusil, dans la ligne de mire d'un chasseur. La métaphore qui présente Clios comme un « cerf altéré » (*A*, 14), en rappelant la figure mythologique d'Actéon¹¹⁸, le montre avec clarté. De même, l'idée qu'un individu est tantôt chasseur, tantôt proie est rappelée dans *Nuit-d'Ambre* et dans *Antigone*¹¹⁹. La métaphore met en évidence la réversibilité du destin des humains et une précarité qui rend ceux-ci ontologiquement

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 142 : « Les animaux non domestiqués ou les animaux semi domestiqués comme les chèvres, renvoient, par ailleurs, l'homme à une frontière où il est susceptible de se révéler par un comportement de prédation, de violence comme chez les bêtes sauvages, *ta theria* : les "peuples chasseurs", dit encore Aristote, sont attirés par le vol et le piratage. Les réflexions littéraires et philosophiques grecques sur les activités cynégétiques renforcent cette analogie. »

¹¹⁷ Dans *Passage de la Bonne-Graine*, Bauchau cite un extrait de *De quoi demain...* de Derrida : « Quand on voit passer un nombre incalculable de veaux élevés aux hormones, entassés dans un camion et envoyés directement de l'étable à l'abattoir, comment imaginer qu'ils ne souffrent pas ? Nous savons ce que c'est que la souffrance animale, nous la ressentons (Arles, Actes-Sud, 2002, p. 412). »

¹¹⁸ Actéon est un chasseur orgueilleux transformé en cerf par Artémis qu'il a surprise nue dans son bain. Il est dévoré vivant par ses propres chiens qui ne le reconnaissent pas. Voir Apollodore, *Bibliothèque*, III, 4, 4 ; Euripide, *Les Bacchantes*, v. 337-340. Dans son ouvrage *L'Homme-cerf et la femme-araignée : figures grecques de la métamorphose* (Gallimard, 2003), Françoise Frontisi-Ducroux commente certains vases qui le représentent en mettant en évidence la dualité du personnage : « Le peintre semble avoir voulu superposer deux états, humain et animal, par dédoublement : Actéon est un cerf pour les chiens [...] il reste Actéon pour lui-même » (p. 116).

¹¹⁹ « Il s'était cru chasseur, il se découvrait gibier » (*NA*, 242) dit la narratrice de *Nuit-d'Ambre* au sujet du héros éponyme qui évoque aussi, en parlant de Baladine, Jason et Chlomo « trois chasseurs dévorés par leurs propres gibiers » (*NA*, 349). De son côté Antigone parle aussi d'« une chasse » (*A*, 230) symboliquement initiée par Timour qui lui enseigne l'art du tir à l'arc, dans laquelle elle est tantôt chasseuse, tantôt, elle aussi, une « proie » (*A*, 228).

semblables aux animaux. Elle met aussi en garde contre la toute-puissance de l'homme qui peut s'exprimer au détriment des animaux comme de ses semblables.

Au-delà du motif de la chasse, le thème de la détresse animale – se confondant éventuellement avec la détresse humaine – est particulièrement perceptible dans le corpus à travers le motif du cheval¹²⁰. *Le Livre des Nuits* et *Antigone*, notamment, mettent en effet en scène de nombreux chevaux, des personnages qui leur sont très attachés et des violences qui leur sont infligées. Ainsi, Théodore-Faustin Pénier et Nuit-d'Or chez Germain, Polynice et Étéocle, mais aussi Timour et tout le clan des Nomades chez Bauchau développent une affection particulière pour les chevaux, perceptible, du point de vue du lecteur, à travers l'attention qu'ils portent à leur robe, leur allure, leur nom et même leur regard, « un havre de beauté, de calme et de bonheur » (LN, 23) pour le petit Théodore-Faustin¹²¹. Cela montre que l'animal est véritablement pris en considération dans les romans – par les personnages, les narrateurs ou les deux –, comme le sont aussi les souffrances éventuelles qu'il endure et son sort en général. Ainsi, la mise à mort par Nuit-d'Or du cheval qui a mortellement blessé Mélanie, permet à la narratrice d'évoquer la souffrance animale en des termes particulièrement saisissants :

Le cri qu'il proféra était plus un braillement affreusement rauque qu'un hennissement. Nuit-d'Or releva sa hache et assena un nouveau coup. Le cri du cheval monta sans transition à l'aigu pour s'enrouer à nouveau. (LN, 116)

La mention réitérée du « cri » du cheval nous semble souligner la ressemblance ontologique entre l'animal et l'homme. Car il ne s'agit pas, ici, d'un cri propre au cheval, d'un hennissement, mais bien du cri comme témoignage de la souffrance¹²², qui n'est pas différent de celui des humains. Par ailleurs, les différentes guerres racontées dans le corpus scellent le destin commun et les souffrances communes des hommes et des chevaux : la narratrice du *Livre des Nuits* évoque ainsi la « terre toute retournée et gorgée du sang des

¹²⁰ Avec deux-cent-trente-cinq occurrences essentiellement réparties entre *Le Livre des Nuits* et *Antigone*, le cheval est l'animal le plus présent du corpus. Les textes autobiographiques de Bauchau rendent bien compte de l'attachement du romancier – qui était cavalier – aux chevaux. Le cheval possède aussi un statut particulier dans l'Antiquité grecque, il est d'ailleurs défini comme un ζῷον συνανθρωπεύμενον (*zōon sunanthropeuomeon*), un « animal proche de l'homme » par Aristote.

¹²¹ Un schéma relationnel identique se met en place entre Mathurin Pénier et les bœufs de la ferme dont il aime à s'occuper : « Il aimait ces animaux pour leur force lente et paisible, pour la beauté de leur énorme corps au souffle chaud et tendre, et surtout pour l'extrême douceur de leurs yeux » (LN, 102).

¹²² Cette scène avec le cheval peut faire penser au film de Béla Tarr, *Le Cheval de Turin*, sorti en 2011, dont le scénario est inspiré d'une anecdote des dernières années de la vie de Nietzsche : le philosophe allemand s'oppose au comportement brutal d'un cocher flagellant son cheval qui refuse d'avancer puis il enlace l'animal en sanglotant. Rentré chez lui, il demeure prostré durant deux jours puis sombre dans la folie.

hommes et des chevaux » (LN,) en 1870, puis « des hommes par milliers, des chevaux et aussi d'étranges machines [...] en train d'exploser, de se démembrer dans la boue » (LN, 137) en 1914. La guerre entre les Thébains et les Nomades racontée par Bauchau dans *Antigone* accentue encore le parallélisme entre les soldats et les chevaux¹²³ par le récit d'une escalade de la violence entre les deux camps ennemis, où tantôt les hommes tantôt les chevaux sont atrocement mutilés et exhibés aux yeux des ennemis. La désapprobation d'Antigone à l'égard de cette « course à la cruauté » (A, 235) culmine face au squelette d'un cheval macabrement dressé par les Thébains au-dessus du rempart, pour narguer les Nomades. Toute la commisération de la jeune femme à l'égard de « cette grande carcasse, avec ses os superbes et tous ces vides où il y a peu battait encore la vie » (A, 239) s'exprime alors dans une prière adressée au « Seigneur des chevaux et des hommes » qui est aussi « dieu des poissons et dieu des oiseaux libres du ciel » (A, 240). Elle célèbre ainsi « la continuité du vivant, la grande pulsation de vie qui bat en tout¹²⁴ » et offre l'exemple de sa sensibilité à l'égard du sort de tout être vivant, sans hiérarchisation de la souffrance.

Comme le motif de la chasse, celui du cheval met donc en évidence la détresse animale que les romanciers invitent à considérer à l'aune de la souffrance humaine. Cependant, la ressemblance ontologique entre l'humain et l'animal s'exprime aussi dans les textes du corpus au travers du totémisme qui pose cette fois l'animal en figure protectrice à l'égard des êtres humains.

Figure protectrice de l'animal totem

Il paraît évident que Germain et Bauchau s'appuient sur des conceptions totémistes¹²⁵ pour construire certains de leurs personnages. Loin de la simple analogie, ils travaillent à

¹²³ Notons aussi que le cheval donné par Polynice à son frère, Jour, est sacrifié sur le bûcher funèbre d'Étéocle. La scène rappelle celle du bûcher de Patrocle au chant XXIII de *L'Illiade*. Dans un article qui lui est consacré, François Poplin montre d'ailleurs comment le procédé met en évidence la grande proximité de l'homme et du cheval (« L'homme et l'animal dans le bûcher de Patrocle » in *Anthropozoologica* n° 21, 1995, p. 253-265). Colombe Couëlle voit de son côté une marque de violence de la part d'Achille à l'égard des « chevaux et chiens de Patrocle, sauvagement précipités sur le bûcher funéraire de leur maître » à laquelle elle oppose « l'hommage historique rendu par Alexandre à Bucéphale, blessé à mort lors de la bataille contre Pôros en 326 av. J.-C » (« Représentation et éthique animale dans le monde grec », *op. cit.*, p. 143).

¹²⁴ Paule Petitier, « L'écrivain, l'artiste et l'animal : portrait de groupe », in *L'Esprit créateur*, vol. 51, hiver 2011, p. 6-17, ici p. 10.

¹²⁵ Bauchau s'est par exemple intéressé au chamanisme et à la culture amérindienne dans son roman *Le Régiment noir*, Bruxelles, Editions Labor, « Espace Nord », [1972] 1992. En revanche, nous n'avons pas trouvé de références explicites à ce type de culture dans les écrits de Sylvie Germain, ce qui n'interdit pas, selon nous, d'interpréter ses textes en ce sens.

mettre en avant la ressemblance des « intériorités et des physicalités¹²⁶ » entre animaux et personnages et imaginent pour ces derniers un animal totem, c'est-à-dire, selon l'acception courante du terme, un animal considéré comme l'ancêtre et le protecteur d'un clan, objet de tabous et de devoirs particuliers.

Deux personnages centraux de notre corpus sont ainsi liés à la figure du loup¹²⁷ : Œdipe et Victor-Flandrin Péniel, le protagoniste du *Livre des Nuits*, dit Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Dans le cas de ce dernier, on voit que le processus de fusion avec l'animal se lit d'emblée dans le surnom même du personnage, souvenir d'une rencontre avec un véritable loup dans la forêt. Le cri du loup, que le jeune homme entend d'abord, est semblable à « la voix d'un homme en émoi hurlant sa peine à la folie » et Victor-Flandrin « tressaill[e] soudainement [en l'entendant] tant cette voix [a] des accents pareils au rire souffrant de son père » (LN, 72). La comparaison du loup avec un homme, et plus précisément avec le père du protagoniste est le premier indice de son statut d'animal-totem. Puis, lorsque l'animal surgit dans la nuit, le jeune homme se met à imiter ses « grondements » et des déplacements, dans une sorte de ronde qui les place « bientôt tout proches l'un de l'autre » (LN, 73). Cette danse entre l'homme et l'animal s'apparente à un rituel qui, là encore, évoque les traditions totémistes. Elle dure un moment, jusqu'à ce que le loup « se laiss[e] mettre en laisse avec docilité » (LN, 74) par Nuit-d'Or et s'endorme à ses côtés. En dépit de la domination apparente de l'homme sur le loup, la communion entre les deux êtres, soulignée par le mimétisme de leurs gestes, culmine, au petit matin, dans un face à face archétypal :

L'animal resta un moment immobile puis se releva et, se dressant tout droit, il posa ses deux pattes avant sur le torse de Victor-Flandrin.

La gueule du loup et le visage de l'homme se trouvaient face à face, tout près l'un de l'autre. Le loup se mit alors à lécher le visage de Victor-Flandrin tout doucement, comme s'il léchait une plaie ouverte sur son propre corps, puis il se laissa retomber sur ses quatre pattes, se détourna et reprit lentement le chemin de la forêt. (LN, 77)

Un échange a lieu entre l'homme et l'animal, de l'ordre de l'indicible. D'une part, l'homme et le loup se placent ici à égalité. Le choix du terme « visage », dont nous avons vu ce qu'il

¹²⁶ Dans son ouvrage *Par-delà nature et culture* (Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005), Philippe Descola distingue quatre « ontologies » : le naturalisme, l'animisme, le totémisme et l'analogisme, permettant de constituer une « écologie des relations ». Selon lui, le totémisme se fonde sur une ressemblance des intériorités et de ce qu'il nomme physicalités entre hommes et animaux.

¹²⁷ Nous avons déjà travaillé sur l'image du loup au début de ce chapitre mais il s'agissait alors de comparaisons ponctuelles avec les personnages romanesques, destinées à mettre en valeur la cruauté de leur comportement. La notion d'animal totem met en œuvre des enjeux tout à fait différents, comme nous allons tenter de le montrer.

signifie pour Germain, est à cet égard particulièrement éloquent¹²⁸. L'humain et le non-humain semblent se reconnaître l'un l'autre autant dans leur dissemblance que dans leur ressemblance. D'autre part, la nouvelle comparaison proposée par la narratrice, assimilant le visage de Victor-Flandrin à une « plaie ouverte » sur [le] corps [du loup] » que celui-ci se met à lécher montre cette fois l'animal dans un rôle protecteur. À la fin de l'extrait, Nuit-d'Or laisse repartir l'animal, seule issue possible de la rencontre entre l'homme et son animal-totem. Cette lecture qui fait du loup le totem du personnage n'exclut pas celle d'un déplacement symbolique de la relation tumultueuse entre le père et le fils dans le face à face avec l'animal¹²⁹. Dans cette perspective, le loup semble offrir à Nuit-d'Or une possibilité de réconciliation *post-mortem* avec le père en même temps qu'un modèle pour dominer sa violence et calmer sa souffrance. Deux ans plus tard, alors que Nuit-d'Or est devenu l'époux de Mélanie à la Ferme-Haute du hameau de Terre-Noire, le loup, poursuivi par des chasseurs, revient mourir aux pieds de l'homme qui l'avait apprivoisé : « Victor-Flandrin reconnut immédiatement le cri du loup. Mais ce cri, l'animal le modulait cette fois moins comme un rire souffrant et fou que comme une longue plainte » (LN, 87). Alors, Nuit-d'Or cache aux chasseurs la dépouille de celui qu'ils pourchassaient avant de paraître devant eux, à la faveur de la nuit, avec « sur les épaules la peau du loup qui l'enveloppait jusqu'aux mollets » (LN, 90). En le voyant, les chasseurs se mettent à clamer « C'est un garou¹³⁰ !... » et « Mort au garou ! » mais ils ne peuvent l'atteindre et finissent par se disperser. En revêtant la peau du loup, le personnage ne devient pas un garou, il manifeste plutôt le lien totémique qui l'unit à l'animal. Son attitude montre qu'il réprouve le meurtre du loup comme un acte portant atteinte à l'intégrité mystique de son « clan ». La narratrice explique alors que le « surnom de

¹²⁸ Même si le loup n'a qu'une « gueule » à présenter à Nuit-d'Or, il semble à même de voir et de percevoir le « visage » de l'homme. Germain semble s'écarter ici des idées de Levinas sur le sujet mais aussi d'Aristote dont Quignard commente les analyses : « Aristote dit que chez l'homme la partie comprise entre les cheveux et le cou s'appelle "*prosopon*", c'est-à-dire ce-qui-se-présente-de-soi-au-regard-d'autrui. "Parce que l'homme est le seul animal qui se tienne droit, ajoute Aristote, qui regarde de face, qui émette sa voix en face, il est le seul à avoir un visage" (*Le Nom sur le bout de la langue*, Gallimard, « Folio », 1993, p. 80-81). Bauchau, quant à lui, raconte dans son journal à la date du 10 mars 1973 comment il a été bouleversé par une rencontre avec un chevreuil : « sa présence, son *visage* ont longtemps résonné dans les couches profondes » (*Les Années difficiles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 71). Nous soulignons.

¹²⁹ Théodore Faustin s'est donné la mort quelques années auparavant lorsque son fils était âgé de douze ans. Celui-ci a ensuite travaillé dans une mine pendant sept ou huit ans, jusqu'à la mort de sa grand-mère, Vitalie. Au moment de la rencontre avec le loup, il traverse le pays en quête d'un nouveau travail et d'un nouvel endroit où habiter.

¹³⁰ Le garou ou lycanthrope (λυκάνθρωπος) chez les Grecs est un personnage mythique, homme métamorphosé en loup, souvent à la faveur de la pleine lune et passant ses nuits à errer. Il apparaît dans différents mythes gréco-romains – celui de Lycaon, par exemple – et est mentionné dans divers textes, les *Bucoliques* de Virgile (VIII, v. 97) ou le *Satyricon* de Pétrone (chap. LXII) par exemple.

Nuit-d'Or se doubl[e] [à partir de là] de celui, plus infamant, de Gueule-de-Loup » (*LN*, 91). On peut s'interroger sur l'emploi de l'adjectif « infamant » car si le surnom, donné par les villageois, est déshonorant à leurs yeux¹³¹, ne confère-t-il pas au personnage une dimension sacrée, dès lors positive pour le lecteur ? La dénomination « Gueule-de-Loup » comporte vraisemblablement une certaine ambivalence – comme, du reste, la notion de sacré¹³² –, elle révèle le tabou qui entoure la relation totémique entre l'homme et l'animal : celle-ci est à la fois déshonorante pour ceux qui appartiennent à un groupe social différent de lui et valorisante de son point de vue. D'autre part, elle rend compte de la violence du personnage, parfois inacceptable, mais aussi de sa force et de son lien puissant avec la nature.

Nous avons commenté la rencontre de Nuit-d'Or avec le loup dans *Le Livre des Nuits* de Germain en usant de termes anthropologiques – « totem », « clan », « tabou » – qui ne sont pas dans le texte mais qui nous paraissent opérants pour l'interpréter. Dans le cas d'Œdipe, la référence au concept anthropologique du totémisme est beaucoup plus explicite. En effet, dans le chapitre « Le solstice d'été » d'*Œdipe sur la route*, Henry Bauchau recourt lui aussi à la figure du loup comme animal totémique d'Œdipe. L'ancien roi de Thèbes est convié par son amie Diotime¹³³ aux fêtes du solstice d'été où elle lui a demandé de chanter, ce qu'il a accepté, à la surprise d'Antigone. Dans ce contexte, face à la « pleine lune [qui] domine le ciel », Œdipe « dresse [soudain] vers le ciel un masque inattendu, un long museau argenté et il pousse un hurlement qui fait souffrir et se prolonge à l'infini » (*Œ*, 187) :

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 lui. (*Œ*, 188)

On pense d'abord au lycanthrope éveillé par la pleine lune du solstice d'été lorsqu'Œdipe se fait soudain loup aux yeux de l'assemblée. Cependant celle-ci semble aussi se métamorphoser en l'écoutant comme le suggèrent les termes « échine » ou « meute », ce qui confère au phénomène une autre dimension. En effet, la narration met au jour une filiation jusqu'alors insoupçonnée entre « le loup le plus antique » qui « précédait les rats de la peste » et le

¹³¹ On pense à la « Peau d'âne » de Charles Perrault.

¹³² Voir Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, « Folio essais », 1950.

¹³³ Ce personnage inventé par Bauchau, qui porte le même nom que la prêtresse de Mantinée que Platon fait intervenir dans le *Banquet*, est une guérisseuse et prophétesse à laquelle Œdipe, Antigone et Clio se lient d'amitié.

criminel Œdipe, lui-même à l'origine de l'épidémie de peste qui a sévi à Thèbes. Les phrases nominales employées par le narrateur pour évoquer la figure du loup dans le mythe d'Apollon rendent compte de la violence qui accompagne son apparition sur le visage et dans le hurlement d'Œdipe, témoignant ainsi d'une continuité de la violence et du mal, de ce que Bauchau nomme les « puissances de destruction » depuis les origines immémoriales jusqu'à l'époque archaïque et jusqu'aux époques moderne et contemporaine. De manière symbolique, Œdipe appartient au clan des loups, au « peuple des ténèbres », aux « sectateurs de l'Apollon nocturne » (Œ, 188), il est descendant de loup et loup lui-même, au milieu de son clan. Mais face au clan des loups se dresse bientôt le « clan de Perse » qui, « à travers de superbes lignées de fauves [...] remontent au soleil » : « Tous les Perses se sont dressés et l'on voit les narines s'ouvrir, les yeux s'agrandir et apparaître sur leurs faces la terrible ressemblance des lions¹³⁴ » (Œ, 188). La référence au système archaïque associant la logique de clan au principe de l'animal-totem est clairement renforcée par cette nouvelle donnée. Le texte précise d'ailleurs que les membres du clan de Perse « ne sont devenus des hommes qu'en vénérant le dieu solaire », « à travers le culte des lions ». Les hommes sont donc considérés comme descendant d'un ancêtre animal – le loup ou le lion – auquel ils vouent un culte et qui les protège en échange. Cependant, le narrateur prévoit que « [l]e conflit entre ces forces originelles va se résoudre en bataille » au moment où s'opère, dans chaque clan, la métamorphose inverse c'est-à-dire le retour des hommes à leur animalité première. Cette sauvagerie, jusqu'alors bridée et bornée par les gestes culturels est prête à ressurgir, si bien qu'Antigone demande à Œdipe d'arrêter « d'aboyer sa détresse à la lune » et de se remettre à chanter (Œ, 188). En chantant alors l'hymne rituel en l'honneur des « trois sœurs muettes » : « Artémis qui chasse, Hélène qui fait délirer, Hécate qui tue¹³⁵ » (Œ, 189), Œdipe ramène les hommes assemblés à leur humanité, confirmant par là ce qui a été énoncé plus haut : c'est la pratique culturelle qui fait leur humanité et les sépare de leur animalité. Les cas de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup et d'Œdipe sont les plus évidents dans notre corpus, un autre exemple nous

¹³⁴ Dans la nouvelle *Diotime et les lions*, publiée en 1991, Bauchau raconte l'histoire de cette descendante du clan des lions qui doit combattre elle-même un lion et le mettre à mort. Sur ce texte, voir Khalil Khalsi « Sur la route de l'animal en soi. La destinée selon Henry Bauchau », in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°7, Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2015, p. 265-278.

¹³⁵ Hélène, Artémis, et Hécate sont toutes trois honorées comme des divinités lunaires dans l'Antiquité, les deux dernières étant parfois confondues. Lorsqu'il les désigne comme les « trois sœurs », peut-être Bauchau a-t-il en tête les *Hecateia*, monuments à trois têtes ou constitués de trois femmes se donnant la main, adossées à une colonne, représentant la « Triple Hécate ».

paraît confirmer la référence aux conceptions totémistes : celui d'Orion dans *L'Enfant bleu* de Bauchau¹³⁶.

Le jeune Orion est un adolescent psychotique suivi par Véronique, la narratrice du roman, qui est psychothérapeute. Celle-ci relate son difficile parcours en hôpital de jour et met en avant son comportement pulsionnel : un chapitre est par exemple consacré à la morsure que, tel un chien, il a infligée à son professeur de sport. Orion est d'ailleurs régulièrement assimilé à un animal tout au long du récit, que ce soit par la narratrice ou par d'autres personnages¹³⁷. La fin du roman montre au contraire que l'adolescent devenu jeune homme est parvenu à assumer donc dépasser sa sauvagerie en créant une sorte d'autoportrait animalisé qui rappelle, une fois encore, le totémisme. Il s'agit d'une tête de bison sculptée dans le bois. Or, en évoquant le totem dans sa matérialité, Bauchau renoue avec l'imaginaire amérindien du *Régiment noir*. La sculpture figure en effet l'animal totémique d'Orion et la narratrice peut y reconnaître les traits et la personnalité de son patient. Il y a donc ressemblance des intériorités et des physicalités : le bison est Orion lui-même et, au-delà de lui, l'instance ancestrale – « l'inébranlable image » opposée au « monde aujourd'hui détruit » (EB, 355) – qui le guide et le protège¹³⁸. Le succès de l'exposition et de cette œuvre en particulier confirme les progrès accomplis par le personnage et marque le franchissement d'une étape dans la thérapie : d'une part Orion a réussi à canaliser sa violence pour la transformer en geste artistique, d'autre part il commence à assumer son identité propre¹³⁹.

Au travers de ces différents exemples, nous avons vu que le totémisme n'annule pas la violence mais la borne et lui donne une sorte de légitimité que n'ont pas d'autres formes

¹³⁶ Nous aurions pu évoquer également le cas d'Ulyssea dans *Nuit-d'Ambre* de Sylvie Germain. Cette amante de passage du héros éponyme, saltimbanque perchée sur des échasses et arborant un « masque rouge vermillon pourvu d'un long bec effilé » (NA, 229) se construit elle aussi une apparence animale, celle d'une grue. On comprend que le costume et les accessoires ne sont pas seulement au service du spectacle, ils ne servent pas seulement à créer une similitude entre la femme et l'animal mais bien à révéler une identité : « Je suis Ulyssea et je suis une Grue » (NA, 229) affirme-t-elle. Le prénom du personnage, faisant signe vers l'Antiquité, peut corroborer l'hypothèse d'une référence à la danse de la grue que Thésée aurait dansée au sortir du Labyrinthe et qu'il aurait par la suite instaurée à Délos (voir la *Vie de Thésée* de Plutarque, chapitre 25). Mais le personnage d'Ulyssea est une figure trop fugace et trop rapidement esquissée pour que nous puissions en tirer des conclusions véritablement probantes.

¹³⁷ Orion est comparé ou se compare lui-même à un chien (EB, 191), « un cheval effrayé » (EB, 140 et 239), un rhinocéros (EB, 175) et à un bison : « on n'a pas envie de casser Rosine avec mes cornes de bison en colère. » (EB, 323) « Il y a une heure que le démon attend, parfois on l'entend mugir comme un bison, on sent ses cornes qui poussent et qui ont envie de casser la porte. » (EB, 339) On peut penser ici à une référence intertextuelle avec le *Rhinocéros* de Ionesco. Remarquons que Bauchau a rencontré le dramaturge en 1954 (voir *Les Années difficiles*, op. cit., p. 134) et a suivi sa carrière depuis cette date.

¹³⁸ Nous aurions pu également évoquer le personnage de Timour et son animal-totem, l'aigle, dans le roman *Antigone*.

¹³⁹ Ce mouvement vers l'acceptation de soi du personnage s'achèvera avec le recours au pronom personnel de la première personne, dans le dernier chapitre.

d'animalisation. Par ailleurs, l'animal fait figure de protecteur à l'égard de personnages qu'il guide et auxquels il confère sa force. De cette façon, les romanciers enrichissent encore la réflexion sur l'animalité et les liens qu'elle peut avoir avec la violence. Or, l'allusion aux conceptions totémistes introduit aussi dans les romans du corpus l'idée d'un état antérieur du monde où l'harmonie régnait entre tous les êtres vivants.

1. 2. 2. Nostalgie d'une harmonie primitive entre les êtres vivants

Les romans de Germain et Bauchau se font l'écho d'une certaine nostalgie à l'égard d'un mode de vie primitif où les humains vivaient en harmonie avec la nature, les animaux en particulier, loin de la violence et des guerres du monde moderne¹⁴⁰. Elle apparaît d'abord en creux, au travers d'une réflexion sur l'inévidence du rapport au monde de l'être humain ; puis pleinement, grâce à des analogies animales célébrant une pure présence mais aussi un chant originaire.

Inévidence du rapport au monde de l'être humain

Dans ses *Élégies de Duino* – que Bauchau relit pendant la gestation de ses propres textes¹⁴¹ – le poète Rainer Maria Rilke a exprimé l'inévidence du rapport au monde de l'être humain, que ne connaissent pas les animaux :

et les bêtes ingénieuses voient déjà bien
que nous ne sommes pas si confiants que cela sous nos toits
dans l'univers expliqué

écrit-il dans la première élégie, ou encore, dans la huitième :

Nous, jamais nous n'avons, n'avons pas un seul jour,
face à nous l'espace pur dans lequel infiniment fleurissent
et se perdent les fleurs¹⁴².

¹⁴⁰ L'Âge d'or dépeint par Ovide dans ses *Métamorphoses* (I, v. 89-115) est effectivement exempt de violence guerrière : « Aucun fossé profond n'entourait les cités, / Point de trompe d'airain, point de cor recourbé / Ni casque, ni épée sans besoin de soldat / Les paisibles nations vivaient un doux loisir » (texte établi par Georges Lafaye et traduit par Olivier Sers, Les Belles lettres, « Classiques en poche », 2011, p. 11). Cependant ni Ovide, ni Hésiode dans son mythe de la race d'or (*Les Travaux et les jours*, v. 109-201) ne mentionnent de lien particulier entre les humains et les animaux. L'idée d'une harmonie primitive entre les humains et la nature doit plutôt être rattachée au mythe du « Bon sauvage » qui apparaît en Europe au XVI^e siècle avec la découverte des peuples du Nouveau Monde. Montaigne en pose les jalons dans son essai « Des Cannibales », rattachant ce mode de vie primitif à l'Antiquité grecque par le biais des cultes et des arts, notamment à travers la figure du poète Anacréon.

¹⁴¹ Voir Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 23.

En tant qu'être doué de conscience réflexive, l'être humain, ici comparé aux « bêtes » et aux « fleurs », est en dissonance avec le monde. Cette idée est précisément reprise par Germain dans son essai *Rendez-vous nomades* où elle fait dialoguer les « célèbres vers du poète mystique Angelus Silesius¹⁴³ », consacrés à la « rose sans pourquoi », avec la philosophie de Martin Heidegger. Il y a en effet dans l'« être-jeté » propre à l'« être-là » heideggerien (le *Dasein*¹⁴⁴), un désaccord avec le monde qui s'oppose à la « présence » et à l'adhésion « de vie pure¹⁴⁵ » des fleurs et des animaux¹⁴⁶. Dans le champ romanesque, les analogies animales permettent également de mieux saisir cette disharmonie de l'être humain dans le monde et l'inévidance du rapport de certains personnages en particulier à leur environnement. Cela s'observe plus aisément dans les romans dont le cadre spatio-temporel est le monde urbain contemporain, comme *Nuit-d'Ambre* et *L'Enfant bleu*, car l'écart est plus grand entre le mode de vie des personnages et un mode de vie proche de la nature et des animaux. Les nombreuses comparaisons d'Orion avec un taureau, un bison, un chien ou un cheval mettent ainsi en évidence l'inadaptation du personnage au monde qui l'entoure, lui qui est en effet terrorisé par les objets technologiques contemporains que sont le métro ou le téléphone. Le phénomène est également bien illustré dans le roman *Nuit-d'Ambre* avec le personnage d'Ornicar¹⁴⁷, un immigré sans papiers et sans domicile qui erre, sans mémoire et sans but, dans les rues de Paris où il rencontre le protagoniste et qui se donne en spectacle aux passants parisiens, « livrant à la foule ses dons de métamorphose », tel le Protée de la mythologie¹⁴⁸ : « il pouvait se transformer en n'importe quel animal, du souriceau au pachyderme en passant par les insectes, les poissons, les oiseaux et savait imiter à merveille les cris et les chants de chacun » (NA, 224). Le texte explicite les raisons de ce don surprenant : il s'agit pour le personnage de

¹⁴² Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée et autres poèmes*, trad. Jean-Pierre Lefevre et Maurice Regnaut, Gallimard, 1994, p. 28-29 et p. 88-89.

¹⁴³ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 91-99.

¹⁴⁴ Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. François Vezin, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1986.

¹⁴⁵ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 95. Sans doute Germain a-t-elle aussi en tête la pensée de Maurice Blanchot auquel elle se réfère beaucoup. Celui-ci évoque dans *L'Espace littéraire*, « la grande pureté ignorante de l'animal » (Gallimard [1955], « Folio Essais », 1994, p. 78).

¹⁴⁶ La romancière et essayiste oppose le « sans pourquoi » (*ohne warum*) de la rose au *kein warum* assené à Primo Levi par un gardien d'Auschwitz (*Hier ist kein warum* : « Ici il n'y pas de pourquoi. ») et évoque à ce propos l'absence de lucidité d'Heidegger concernant les exterminations mises en œuvre par les nazis. *Ibid.*, p. 91-99. Voir Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffenegger, Julliard [1987], « Pocket », 1988, p. 29.

¹⁴⁷ Si le nom de ce personnage fait d'abord penser à la comptine mnémotechnique des conjonctions de coordination, on peut aussi le rattacher au nom grec ὄρνις (*ornis*, l'oiseau).

¹⁴⁸ Sur ce personnage mythologique, voir Anne Rolet (dir.), *Protée en trompe-l'œil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010. Des nombreuses versions du mythe de Protée et de leurs interprétations ressort l'idée d'un personnage incarnant un « univers inquiétant, labile, changeant » (p. 9), qui correspond bien, selon nous, à l'inévidance du rapport au monde.

transformer par le jeu la violence sociale dans laquelle il vit. « Je n'ai aucun papier, rien, ni carte d'identité ou de séjour, ni passeport. [...] Qui voudrait engager quelqu'un qui n'existe pas [...] ? » (*NA*, 223) demande-t-il à Nuit-d'Ambre. Alors qu'il n'est pas reconnu en tant qu'homme parmi ses semblables, Ornicar déploie donc une véritable expertise dans l'art de la métamorphose et des cris animaux mais non sans inspirer un certain malaise chez ceux qui l'observent et l'écoutent. Les onomatopées qu'il éructe révèle-t-elle la maîtrise du personnage ou sa perte ? l'art ou la déraison ? Le destin d'Ornicar est en effet profondément ambigu puisque le don de métamorphose qui le protège d'abord de la violence de la précarité dans laquelle il se trouve le dépasse finalement au point qu'il sombre dans la folie :

Ce qu'il racontait était tellement incohérent et braillé d'une voix si discordante que les gens attroupés autour de la statue ne comprenaient presque rien. Mais les gens n'écoutent jamais les discours des fous, ils les regardent à distance prudente gesticuler et vociférer, – ils les laissent expurger à leur place les monstres et terreurs qui grouillent dans leurs propres cœurs, et qu'ils tiennent solidement enchaînés. Ils les contemplent oser accomplir cette œuvre d'outrance et de grotesque douleur avec autant d'avidité que de répugnance.

Car la foule ce jour-là comprit vite que le joyeux loufoque penché sur le cou de Balzac¹⁴⁹ venait d'outrepasser son rôle, avait cessé de jouer, était en train de basculer dans la nuit de la raison. Ceux qui avaient ri au début du spectacle avaient rapidement cessé de rire. [...] Un homme était en train de mourir à lui-même, là, juste au-dessus de leurs têtes. (*NA*, 226-227)

La narration provoque un certain effroi en rapportant la déchéance d'Ornicar. Les animaux ont été remplacés par « les monstres et terreurs qui grouillent dans [les] cœurs », les rires s'arrêtent et la « nuit » survient, symbolisant la folie et la mort. Le destin du personnage témoigne ainsi clairement de l'inévidance du rapport au monde de l'être humain : marginalisé par ses semblables, exclu de la société, Ornicar n'a pas pu non plus renouer pleinement avec la présence pure des animaux, se perdant au contraire dans les multiples figures animales dont il épousait les cris et les contours.

Et l'échec de ce personnage ne fait qu'accentuer la nostalgie qui transparaît dans le corpus à l'égard d'un mode de vie primitif, sans violence. Cependant, d'autres personnages et d'autres analogies animales peuvent donner l'illusion d'une harmonie retrouvée.

¹⁴⁹ Ornicar s'est perché sur la statue de Balzac par Rodin qui se trouve boulevard Raspail à Paris. La figure balzacienne est vraisemblablement signifiante dans ce contexte. On pense par exemple à la phrase de Théophile Gautier sur son ami romancier : « Balzac, comme Vishnou le dieu indien, possédait le don d'avatar, c'est-à-dire celui de s'incarner dans des corps différents et d'y vivre le temps qu'il voulait » (*Honoré de Balzac* par Théophile Gautier, texte consulté le 19/10/2018 sur le portail Gallica de la BNF, p.38. UFR : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1097542/f42.image>).

Nostalgie d'une présence pure et d'un chant primitif

Dans les œuvres de Bauchau, l'image du cerf ou de la biche, mais aussi celle de l'oiseau marin sont particulièrement valorisées comme symboles de souveraineté, de beauté et d'harmonie. Employées comme comparants, elles montrent comment, parfois, la « conscience » des personnages « cherche [dans] l'inconscience [une] issue », et comment elle « rêve de se perdre dans un aveuglement instinctif où elle retrouverait la grande pureté ignorante de l'animal¹⁵⁰ », comme l'écrit Blanchot. Œdipe en témoigne assez explicitement dans le récit qu'il fait de sa rencontre avec la Sphinx¹⁵¹. Face au « corps de biche » de celle-ci – également désignée comme une « fille des forêts, habillée par la fleur sauvage » –, il se présente en effet en tant que « roi-cerf aux bois amoureux » (*Œ*, 210). Il ajoute qu'il aurait pu « rester là où rien, ne voulant rien, ne voyant rien contemple / Sa très obscure fiancée et sa clarté au fond des eaux » (*Œ*, 210-211) s'il n'avait pas répondu à l'énigme – et ainsi précipité son destin tragique. Il y a bien dans ces vers, nous semble-t-il, un désir de fuite de la conscience dans l'inconscience et d'accès à une présence pure. De même, au chapitre X d'*Antigone*, Hémon et Main d'or deviennent en dansant « de grands animaux aériens et terrestres » dont les mouvements sont comparés par la narratrice à une « parade de cerfs amoureux sous la lune » (*A*, 140). Le fait qu'ils ne se souviennent pas, ensuite, avoir dansé ainsi jusqu'à l'« abandon » (*A*, 139) justifie l'idée d'une perte du soi conscient dans l'animalité. Version féminine de la métaphore du cerf, la biche sert à deux reprises de comparant à Io, la fiancée puis épouse de Clios : « Io ressemble à une biche et [que] sa voix est un bonheur pour l'oreille » (*A*, 209). Dans les paroles d'Antigone perce une évidente admiration et peut-être aussi le désir de retrouver, comme Io, une vie primitive en harmonie avec la nature, dans la montagne, loin de Thèbes. Variante de l'image du cerf, celle de l'oiseau marin, « un oiseau qui a de grandes ailes » (*A*, 9), sert de comparant à Œdipe, Jocaste et Clios « quand il peint ». Antigone contemple cet oiseau au-dessus de la mer et, en entendant ses cris, songe à son compagnon de route et à ses parents qui semblent avoir trouvé une liberté nouvelle dans la figure aérienne de l'oiseau. Les animaux choisis comme comparants ont en commun la capacité de se déployer dans plusieurs dimensions de l'espace : la mer, la terre et l'air où l'oiseau vole et le cerf déploie ses ramures. Ils symbolisent une

¹⁵⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 78.

¹⁵¹ Comme le fait Bauchau lui-même, nous choisissons d'employer le féminin pour nous conformer au genre du nom grec, tout en gardant sa forme nominative : ἡ σφίγξ.

forme de liberté, de souveraineté et surtout d'harmonie avec leur environnement que la narratrice contemple avec bonheur et envie.

D'autre part, le motif de la « voix » associé à l'image de la biche et l'évocation des « cris des oiseaux » dans le ciel mais aussi le chant « pur » (*A*, 139) de K. sur lequel dansent Antigone, Hémon et Main d'Or, composent une sorte de musique primitive ou de chant originaire « tels qu'ont pu les rêver Quignard ou Carpentier, chant et musique pouvant [en effet] être pensés comme précédant le langage articulé¹⁵² ». Cela est illustré de manière encore plus explicite dans *Œdipe sur la route* avec le personnage d'Alcyon – qui doit son nom à l'oiseau marin fabuleux de la mythologie¹⁵³ –, lorsqu'il chante pour Clios : « C'était, partant du *a* et parcourant lentement toute l'étendue des voyelles, l'envol souverain d'un oiseau » (*Œ*, 89). Alors que le langage articulé sépare les êtres humains des animaux¹⁵⁴, le cri ou le chant animal – ici imité par Alcyon – peut clairement être interprété comme le symbole d'une vie harmonieuse et pure dans son immédiateté. *A contrario*, le prologue de la « Nuit du sang » du *Livre des Nuits* décrit l'apparition du langage humain et la confusion qui l'accompagne :

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)

La « lumière très pure et nue d'une simple présence » se réfère au mode d'être au monde de l'animal et du végétal tandis que le langage humain est d'emblée présenté comme « confus », équivoque et, partant, peu fiable¹⁵⁵. On comprend mieux dès lors la propension d'Ornicar à imiter « les cris et les chants » (*NA*, 224) de tous les animaux, qui sont tantôt décrits par la narratrice – « une sorte de longue vibration sonore modulée du grave à l'aigu » se transformant ensuite en « petits couinements » puis « se syncop[ant] » et « se fragmentant en

¹⁵² André Siganos, *Mythe et écriture. La Nostalgie de l'archaïque*, PUF, 1999, p. 19. L'auteur considère d'ailleurs l'animalité comme « partie intégrante, sous ses diverses formes constitutives, du chant originaire, ou de la musique primitive ». Il se réfère ici en particulier au *Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard et au *Partage des eaux* d'Alejo Carpentier.

¹⁵³ Voir Apollodore, *Bibliothèque*, t. I, 7, 3-4 ; Ovide, *Métamorphoses*, XI, v. 410-580.

¹⁵⁴ Jusqu'à ce que la zoopoétique montre comment la littérature permet au contraire de les réunir.

¹⁵⁵ Cela est ensuite développé au travers du motif 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. » (*LN*, 193-194) Le mouvement de la langue, dans ce prologue – qui fait le lien entre la troisième nuit, « Nuit des roses » et la quatrième, « Nuit du sang » –, mime la marche des événements violents et malheureux qui affectent la famille Pénél.

écho » (*NA*, 220) restitue le cri de l'otarie – tantôt transcrits par des onomatopées – « Craou ou aou ouh !... » (*NA*, 226), pour ce qui est de la chouette harfang. L'ami de Nuit-d'Ambre cherche vraisemblablement à retrouver par sa voix un chant originaire irrémédiablement perdu. De même, la transformation métaphorique des personnages romanesques en animaux peut être une manière pour les écrivains de céder à la nostalgie de cette musique primitive. De ce point de vue, il n'est pas surprenant qu'Œdipe se métamorphose en loup au moment même où il devient chanteur, renouant avec la lignée de « Clairchantants » (*Œ*, 67) à laquelle il appartient.

Ainsi, le monde animal dans lequel pénètrent les personnages – et à leur suite, le lecteur – est perçu à la fois dans une continuité « horizontale » par rapport au monde humain : la continuité du vivant, et une anamnèse « verticale » permettant de revenir au monde archaïque où l'animalité et l'humanité étaient confondues dans un mode de vie en harmonie avec la nature. Ces deux aspects contribuent à mettre en lumière une ressemblance ontologique entre humanité et animalité, tout en pointant l'inévidence du rapport au monde des humains dans le monde moderne.

Qu'elles soient investies positivement, en tant que modèle, ou négativement, en tant que symboles de la sauvagerie, les images d'animaux relèvent donc bien, dans les romans de Germain et Bauchau, à la fois d'une quête ontologique et d'une réflexion éthique. Celle-ci porte précisément sur la violence et la souffrance à l'œuvre dans le monde, entre les êtres humains mais aussi envers les animaux. Elle sonde la place des individus dans la société : les criminels et les victimes, les puissants et les soumis ; et elle s'intéresse également aux sociétés elles-mêmes, lorsqu'elles sont traversées par la guerre ou le fascisme. Les images animales héritées des textes antiques permettent en effet aux romanciers d'aborder les événements historiques du XX^e siècle. Dans certains cas, cependant, ce sont des figures de monstres qui s'imposent à eux pour mettre en scène la violence, qu'elle soit historique, sociale ou intrafamiliale, et l'impact qu'elle a sur les individus.

2. Les figures monstrueuses

« Le monstre est celui que l'on pointe du doigt, que l'on désigne, avant de déguerpir en courant, terrifié, ou, envoûté, de se laisser hypnotiser par son inquiétante étrangeté » écrit Isabelle Jouteur en introduction de son ouvrage *Monstres et merveilles. Créatures prodigieuses de l'Antiquité*¹⁵⁶. Parmi les nombreuses créatures imaginaires qui apparaissent dans la mythologie grecque, il est des « Hybrides gigantesques », des « prodiges dotés de pouvoirs divins » ou de « malheureux malformés¹⁵⁷ ». Ils représentent souvent une « force hostile¹⁵⁸ », dirigée contre les humains chez qui ils font régner la terreur, telles Scylla « la terrible aboyeuse » aux nombreuses dents « toutes pleines des ombres de la mort¹⁵⁹ », Charybde, « un mal éternel, un terrible fléau, un monstre inattaquable¹⁶⁰ ! », les Sirènes environnées « d'ossements et de débris humains dont les chairs se corrompent¹⁶¹ » ou encore la Sphinx, « la Chanteuse inflexible » dont Œdipe a délivré « la citadelle de Cadmos¹⁶² ». Chez Homère ou chez les tragiques, les qualificatifs ne manquent pas pour exprimer la cruauté des monstres et l'angoisse qu'ils suscitent pour les humains¹⁶³. Face à eux, certains héros mythologiques se définissent par leur fonction sotériologique et civilisatrice, comme Héraclès¹⁶⁴, Thésée – que Bauchau met en scène dans *Œdipe sur la route* et *Antigone* –, et Œdipe, donc, qui délivre le territoire thébain de la Sphinx. Il est alors tentant d'opposer à la figure humaine du héros celle du monstre, repoussé « aux marges de l'humanité, aux marges de la féminité, aux marges de l'histoire des hommes civilisés¹⁶⁵ ». Mais apparaît également, dès l'Antiquité, l'idée que le monstre se loge parfois dans l'humain, comme le met en

¹⁵⁶ Isabelle Jouteur, *Monstres et merveilles. Créatures prodigieuses de l'Antiquité*, Les Belles Lettres, « Signets », 2009, p. 9.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Homère, *L'Odyssée*, XII, v. 85 : δεινὸν λελακυῖα et v. 95 : πλεῖοι μέλανος θανάτοιο (t. II, texte établi et traduit par Victor Bérard, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2017 [2001], p. 190-191).

¹⁶⁰ *Ibid.*, v. 118-119 : ἀλλ' ἀθάνατον κακὸν ἐστὶ, / δεινὸν τ' ἀργαλέον τε καὶ ἄγριον οὐδὲ μαχητόν (p. 192-193).

¹⁶¹ *Ibid.*, v. 45-46 : πολὺς δ' ἀμφ' ὅστεόφιν θίς / ἀνδρῶν πυθομένων (p. 186-187).

¹⁶² Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 35-36 : ὅς γ' ἐξέλυσας ἄστν Καδμεῖον μολὼν / σκληρᾶς αἰοιδοῦ δασμὸν ὃν παρείχομεν (*Tragédies*, t. II, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 2019 [1958], p. 73).

¹⁶³ Ils ont été repris au fil des réécritures mythologiques. Nous pourrions par exemple citer, au XVI^e siècle, les mots de Robert Garnier au sujet du Minotaure, « ce monstre inhumain » à la « gorge monstrueuse » (*Hippolyte*, Les Belles Lettres, 2003, p. 150, v. 46 et 48).

¹⁶⁴ Voir Apollodore, *La Bibliothèque*, t. II, 5. Homère évoque déjà, dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, des « travaux » accomplis par Héraclès sur l'ordre d'Eurysthée, dont la capture de Cerbère aux enfers (*Iliade*, VIII, v. 362-369 et XV, v. 639-640, *L'Odyssée*, XI, v. 620) ; et Hésiode mentionne dans *La Théogonie* sa victoire contre le lion de Némée et l'hydre de Lerne, ainsi que le vol des bœufs de Géryon (v. 289-294, 313-318, 326-332).

¹⁶⁵ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque*, op. cit., p.138. Calame évoque ici les exploits de Bellérophon face à la Chimère, aux Amazones et aux Solymes.

évidence Jouteur¹⁶⁶. Or, c'est bien cette idée d'une monstruosité intériorisée par les personnages qui semble dominer dans les romans de notre corpus, même si le schéma initiatique de la confrontation entre le héros et le monstre est aussi présent, notamment chez Bauchau. La monstruosité mise en scène par les deux romanciers est donc « problématique » comme le remarque André Peyronie au sujet des réécritures contemporaines du mythe du Minotaure dans l'article du *Dictionnaire des mythes littéraires* qu'il lui consacre¹⁶⁷. Elle n'est plus un repoussoir par rapport auquel l'humain se définit en négatif, elle est partie intégrante de l'humanité qu'il s'agit dès lors de comprendre ou, à défaut, de prendre en compte. Est-ce à dire que chaque individu porte en lui une part de monstruosité ? Les personnages de Germain et Bauchau ne sont sans doute pas représentatifs de l'humanité en général tant leurs parcours sont singuliers. Cependant leur singularité même et leur monstruosité exacerbée par les procédés littéraires mis en œuvre dans les romans engagent une réflexion sur l'être humain en général. Il faudra alors s'interroger dans un premier temps sur l'origine ou, pour mieux dire, le déclenchement de la monstruosité, à la fois dans l'Histoire et dans les destinées individuelles, avant de considérer la chasse au monstre menée par certains personnages comme une quête identitaire.

2. 1. La fabrique des monstres

La figure du monstre appartient incontestablement au « vieux fonds commun des mythes et des légendes où l'humanité archaïque a déposé son horreur de naître¹⁶⁸ ». Au sein de notre corpus¹⁶⁹, elle permet en effet de mettre en images la précarité humaine et l'angoisse

¹⁶⁶ Le deuxième chapitre de la troisième partie de son ouvrage, « Aux frontières de l'humain », porte sur « Le monstre qui sommeille en nous ».

¹⁶⁷ André Peyronie, article « Minotaure » in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1053-1060. L'auteur remarque en effet une nette distinction entre les textes antiques où « le demi-taureau n'est pas un thème littéraire autonome : il est d'abord le monstre tué par Thésée ou conçu par Pasiphaé » et les textes du XX^e siècle où il incarne « une monstruosité problématique », image inversée de celui qui le combat – Thésée chez Marguerite Yourcenar ou André Gide (Voir Marguerite Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure ?* (1963) in *Théâtre II*, Gallimard, 1971 ; André Gide, *Thésée* (1946), Gallimard, « Folio », 1981. Voir aussi Catherine d'Humières et Rémy Poignault, *Autour du Minotaure*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Mythographies et sociétés », 2013. L'ouvrage s'intéresse à la manière dont le mythe s'est modifié et complexifié au fil de ses réécritures de l'Antiquité jusqu'à nos jours, dans la littérature, le théâtre, la bande dessinée, les arts picturaux, la danse et le cinéma.

¹⁶⁸ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, « Tel », 1977 [Grasset, 1972], p. 86. Notons que Bauchau lit l'ouvrage que Robert a publié sur Kafka en août 1991 (voir *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 107).

¹⁶⁹ On relève quatre-vingt-dix-sept occurrences des mots « monstre », « monstruosité » et « monstrueux » dans les six romans du corpus. Parmi les différences figures mythologiques on relève les noms propres Érinie, Gorgone, Méduse, Minotaure, Sphinx et Titan auxquels on peut ajouter les noms communs « hydre », « ogre » et « démon ». Voir le détail en annexe.

ontologique de l'individu face à une violence qui le dépasse et risque de l'anéantir¹⁷⁰, que celle-ci émane d'événements historiques ou de relations intrafamiliales. Mais ce n'est pas tout, elle illustre aussi la propension de l'être humain à se muer lui-même en créature monstrueuse pour terroriser les autres à son tour. Nous pourrions donc observer comment la figure du monstre témoigne, dans les romans de Germain et Bauchau, à la fois d'une vision de l'Histoire et d'une vision de la destinée humaine individuelle.

2. 1. 1. Une vision de l'Histoire

Dans le sillage des historiens du XX^e siècle et en particulier dans le prolongement du concept de « brutalisation » de Mosse¹⁷¹, les romanciers de notre corpus donnent à voir l'Histoire comme un monstre. Pour ce faire, ils empruntent au fonds de la mythologie grecque des figures archétypales¹⁷² permettant d'incarner la terreur des individus face à des événements qui les dépassent¹⁷³, comme nous le montrerons dans un premier temps. Cependant, l'image de la monstruosité sert aussi à figurer des personnages que l'Histoire a malmenés et transformés. Nous pourrions en effet observer dans un second temps la propension de l'Histoire à générer des monstres.

¹⁷⁰ Platon décrit cette race nue, « sans chaussures, sans couvertures, sans armes » dont le monstre peut ne faire qu'une bouchée. (*Protagoras*, 321c : τὸν δὲ ἄνθρωπον γυμνόν τε καὶ ἀνυπόδητον καὶ ἄστροφον καὶ ἄοπλον, *Œuvres complètes*, t. III, texte établi et traduit par Alfred Croiset et Louis Bodin, 1967 [8^e tirage], p. 36). Au monstre s'oppose le héros civilisateur, comme Héraclès, ou sauveur, comme Prométhée, justement mis en scène dans le *Protagoras*. Nous y reviendrons dans la deuxième étape de cette partie consacrée aux figures monstrueuses.

¹⁷¹ Mosse décrit le transfert de l'« expérience de guerre » dans la société civile et le champ politique, notamment dans l'Allemagne de Weimar. Plus concrètement, la « brutalisation » désigne le processus par lequel la violence physique ou psychologique engendre chez les soldats et les civils des comportements brutaux. L'historien fait ainsi de la Grande Guerre la matrice du nazisme et des autres totalitarismes la première moitié du XX^e siècle. On peut se référer par ailleurs aux réflexions menées par Alain Corbin dans un tout autre contexte (le massacre perpétré par des villageois du Périgord sur un jeune noble en 1870 – date à laquelle débute *Le Livre des Nuits* de Germain). Les auteurs du crime, qualifiés par l'historien de « cannibales » ou de « primitifs » sont en effet renvoyés dans la catégorie de la sauvagerie animale, de la barbarie et du monstrueux (*Le Village des cannibales*, Aubier, 1980). Traverso convoque cette référence pour définir l'Holocauste, « mélange singulier entre les "pulsions dionysiaques" des tueurs fanatisés et les "massacres pasteurisés" de la modernité occidentale, dépassionnée et bureaucratique (au moins dans sa logique) » (*L'Histoire comme un champ de bataille*, op. cit., p. 183).

¹⁷² Sur la notion d'archétype voir Carl-Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et de ses symboles*, cité par Christian Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Armand Colin, 2005, p. 21 : « Si elle dispose de sources de toute évidence personnelles, la fantaisie créatrice dispose aussi de l'esprit primitif oublié et depuis longtemps enfoui avec ses images particulières révélées dans les mythologies de tous les temps et de tous les peuples. L'ensemble de ces images forme l'inconscient collectif donné *in potentia* par hérédité à chaque individu. Il est le corrélatif de la différenciation cérébrale des humains. »

¹⁷³ Dans l'Antiquité, cette angoisse s'exprime plutôt à travers l'univers des oracles, nous y reviendrons dans notre deuxième chapitre.

Dès l'Antiquité, la guerre a pu être considérée comme un monstre dévorant des guerriers¹⁷⁴. À la fin du XX^e siècle, cette figure est reprise par un certain nombre de penseurs pour symboliser les deux Guerres mondiales mais aussi plus largement l'Histoire du XX^e siècle avec ses dictatures et ses génocides. Cette conception se retrouve dans les romans de Germain et Bauchau à travers les motifs du monstrueux, de la pétrification et de la dévoration. Ainsi, dès le début du *Livre des Nuits*, la figure de l'ogre, se superposant aux dieux païens, constitue une allégorie de la guerre :

[L]es 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 de roulements de tambours et sonneries de clairons. (LN, 36)

Bien qu'elles ne soient pas nommées, on peut penser ici aux divinités du panthéon grec qui, dans l'*Illiade*, tirent les ficelles de la guerre de Troie et jettent les hommes dans la bataille, comme le fait également Arès dans *Les Perses* d'Eschyle¹⁷⁵. Dans le texte germanien, l'allégorie annonce le conflit franco-prussien de 1870 et, après lui, les deux Guerres mondiales¹⁷⁶. Les corps humains que ces dieux « aux ventres intrépides » s'apprêtent à dévorer symbolisent les corps mutilés, amputés ou disparus des soldats. Plus précisément, au niveau des personnages du récit, l'image monstrueuse annonce la défiguration de Théodore Faustin en 1870 et, pendant la Grande Guerre, la disparition du corps d'Augustin ou Mathurin Péniel, dont ne subsiste qu'un bras amputé – « pétrifié » (LN, 173) par une guerre au pouvoir

¹⁷⁴ Homère évoque dans l'*Illiade* « la bataille amère à la gueule géante » (X, 8 : ἡ πόλις πολέμοιο μέγα στόμα πευκεδανοῖο) ce que Mauduit commente en ces termes : « La bataille se présente ainsi, dans l'imaginaire grec, comme une bouche immense et béante, un monstre insatiable dont les guerriers constituent l'aliment » (Christine Mauduit, *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, op. cit., p. 83).

¹⁷⁵ On peut également penser à certaines figures mythologiques orientales comme les baals phéniciens ou le Moloch carthaginois. Des sacrifices humains étaient offerts à cette terrible divinité et, plus particulièrement en temps de guerre, des sacrifices d'enfants. Voir Gustave Flaubert, *Salammbô*, Gallimard, « Folio Classique », 1970, le chapitre « Moloch », par exemple p. 384 : « On les considérait [les dieux] comme des maîtres cruels, que l'on apaisait avec des supplications et qui se laissaient corrompre à force de présents. Tous étaient faibles près de Moloch-le-dévateur. L'existence, la chair même des hommes lui appartenaient ; – aussi, pour la sauver les Carthaginois avaient coutume de lui en offrir une portion qui calmait sa fureur. On brûlait les enfants au front ou à la nuque avec des mèches de laine [...] ».

¹⁷⁶ Cette imagerie est présente dans d'autres romans de guerre. On pense notamment au *Roi des aulnes* de Michel Tournier (Gallimard, 1970). À ce sujet voir Arlette Bouloumié, « Représentations des ogres dans la littérature », *Sens-Dessous*, vol. 12, n°2, 2013, p. 105-120. On peut également penser au *Champ d'Honneur* de Jean Rouaud (Minuit, 1990). Voir sur ce roman Sylvie Freyermuth, « L'écriture du massacre dans *Les Champs d'Honneur* de Jean Rouaud » in Gérard Nauroy, *L'Écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*, Bern, Peter Lang, 2004, p. 197-220. Plus récemment, dans son roman consacré à la Grande Guerre, Laurent Gaudé exploite lui aussi la figure de l'ogre comme allégorie de la guerre : « Nous sommes les fils de l'ogre » dit par exemple un des soldats (*Cris*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2004, p. 50).

de Gorgone. De même, dans *L'Enfant Méduse*, le corps de Victor Morrogues, premier époux d'Aloïse, est « englouti » (*EM*, 85) par la terre « elle-même éventrée » (*EM*, 84) du champ de bataille en 1940, « mêlé à d'autres corps de jeunes hommes comme lui déchiquetés » (*EM*, 85). L'image de la guerre comme un ogre, ou plutôt une ogresse, est ainsi affirmée et réaffirmée dans les trois romans germaniens du corpus, également au sujet de la Guerre d'Algérie :

La guerre était cela, la guerre était et demeurait cette mère monstrueuse qui inlassablement engouffre les hommes dans son ventre insatiable afin de les y broyer, corps et âme. (*NA*, 149)

Cette image permet d'une part à la romancière d'exprimer l'angoisse du soldat menacé dans l'intégrité de sa chair sur le champ de bataille, d'autre part de donner sa vision personnelle des violences de l'Histoire. Elle associe également à la Guerre de 14 l'image d'un « reptile monstrueux en train de se dépouiller de sa mue » pour rendre compte de la « double convulsion de l'orage et de la guerre » transformant « les tranchées en marais » (*LN*, 163).

D'un autre côté, l'image du monstre sert aussi à évoquer d'autres aspects de l'Histoire du ^{xx}e siècle : le « monstrueux anonymat » (*NA*, 202) des corbeaux pendant l'Occupation, les exactions des nazis à Terre-Noire et le souvenir de l'holocauste dans la mémoire de Nuit-d'Or, « devenue bête monstrueuse de par l'alchimie noire de l'histoire », « rendue pareille à ces rats géants qu'engendraient autrefois les villes longtemps visitées par la peste » (*NA*, 62). La situation individuelle du personnage prend une valeur générale par le biais des termes génériques – « l'alchimie noire de l'histoire » – et des figures archétypales, légendaire ou mythologiques : « bête monstrueuse » et « rats géants » ici, « serpent monstrueux », ogre ou Gorgone ailleurs.

Plus discrètement, l'Histoire peut aussi être perçue comme un monstre dans les romans de Bauchau. Ainsi, par opposition au peuple des Hautes collines « qui avait autrefois occupé toute la Grèce » (*CE*, 274), les Achéens, imprégnés par l'« esprit de domination et son impérieuse logique » (*CE*, 276), se rengorgeant « du récit de leurs conquêtes » (*CE*, 275), inaugurent une ère historique dans laquelle « pythies, [et] sibylles [font] monstrueusement proliférer la parole et les oracles » (*CE*, 274). De même, le cri d'Antigone, dans le roman éponyme, rend compte à travers une allégorie monstrueuse des violences charriées par l'Histoire :

Non ! Non, il n'y a pas assez de malheurs, de hontes, de crimes, pas assez d'absurdes désastres, de vies détruites, d'espérances piétinées. Pas assez de sang, d'enfants tués, de

destructions et de folies sur la terre. Il faut que la chose grandisse encore, montre enfin au grand jour sa tête hideuse et molle et dévoile sa puanteur. (A, 196)

Enfin, dans un tout autre contexte, évoquons aussi le monstre peint par Orion sur la bannière du défilé contre les dictatures en Amérique du Sud organisé par Ariane Mnouchkine, l'amie de la narratrice de *L'Enfant bleu*. Et ce « démon en noir de Paris » que le jeune artiste imagine « [e]n pollution, en fumée d'essence, en tunnel de métro et en voyous qui bousculent pour voler » (EB, 265) synthétise les violences politiques, urbaines et industrielles du dernier tiers du XX^e siècle.

Toutes les images de monstres que nous venons d'étudier participent d'une vision communément portée par Germain et Bauchau sur l'Histoire, les guerres et autres violences qu'elle induit, dans une perspective identique à celle de la « brutalisation » de la société évoquée au sujet des analogies animales. Elles mettent en évidence la fragilité des individus, ici incarnés par les personnages romanesques, face à des événements qui les broient, les anéantissent ou les laissent défigurés, faisant d'eux de nouveaux monstres en puissance.

De la défiguration à la « monstrualisation » des victimes de l'Histoire

Dans les romans de Germain, plusieurs personnages permettent de mesurer l'impact direct ou indirect de la violence historique et guerrière sur le corps et le psychisme humains. Le cas de Théodore Faustin, dans *Le Livre des Nuits*, exemplifie très clairement le phénomène :

La guerre avait fait de lui une sorte de monstre marqué de tant de souffrance et de désespoir qu'il ne pouvait plus rien approcher sans le détruire à son tour, à croire que le coup de sabre du uhlan n'en finissait pas de ricocher. (LN, 54)

Plus précisément, ce soldat à la gueule cassée¹⁷⁷ apparaît comme une nouvelle incarnation de la Gorgone Méduse¹⁷⁸. Et de même que celle-ci « présente toujours au spectateur, lui faisant front, son visage arrondi, distendu, écarquillé¹⁷⁹ », le personnage germanien présente frontalement sa « face » défigurée à sa femme et à ses enfants :

¹⁷⁷ Bien qu'employée notamment au sujet des soldats défigurés de la Grande Guerre, l'expression « gueule cassée » nous paraît ici appropriée, d'autant que l'auteure a vraisemblablement comme référence historique principale celle de la Guerre de 14 à laquelle son grand-père a participé.

¹⁷⁸ Méduse est l'une des trois Gorgones de la mythologie grecque, reconnaissable à sa chevelure de serpents. Elle se distingue de ses sœurs, Euryale et Sthéno en étant seule mortelle. Le personnage est évoqué par Homère dans *L'Iliade* et *L'Odyssée* et son histoire est racontée, entre autres, par Hésiode dans *La Théogonie* (v. 278, sqq). Dans *Les Métamorphoses*, Ovide développe quant à lui le récit de son viol par Poséidon (IV, v. 794-803).

¹⁷⁹ Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux, « Figures du masque en Grèce ancienne », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. II, La Découverte, « Textes à l'appui », 1986, p. 25-43, ici p. 28.

Mais l'ensemble de son visage, même au repos, était de toute façon défiguré. Le coup de sabre du uhlan lui avait fracassé la moitié du crâne et de la face et une énorme cicatrice sillonnait en diagonale sa peau depuis le haut de la tête jusqu'au menton, divisant son visage en deux pans inégaux. (LN, 42-43)

L'effroi et la fascination que suscite son apparence, renforcés par les effets d'un rire intempestif – et devenu inextinguible depuis la guerre – sur cette physionomie mutilée¹⁸⁰ nous semblent légitimer la comparaison avec le monstre antique¹⁸¹. De ce point de vue, le travail de représentation littéraire opéré par la romancière est comparable aux représentations artistiques réalisées pendant et après la Grande Guerre par des peintres comme Otto Dix, Egon Schiele, Max Beckmann ou André Mare¹⁸². Les portraits – parfois des autoportraits – créés pendant et après 14-18, font voir les marques de la guerre moderne sur les visages des soldats. Le fait de les *montrer* de manière frontale contribue à en faire des *monstres*, certes d'un genre nouveau mais derrière lesquels on peut retrouver certaines figures archaïques. De fait, dans un article sur les Gueules cassées dans la peinture d'Otto Dix, Pierre Le Quéau compare lui aussi les mutilés à la Gorgone Méduse :

Le mutilé de la face témoigne du chaos de la guerre et rappelle à l'homme la précarité de sa condition. Il signale en même temps la permanence, sous le vernis de la culture, d'une force obscure, une puissance incommensurable et sauvage qu'on ne saurait contempler sans rester frappé de stupeur. En ce sens, la face ruinée du blessé de guerre agit comme le masque de *Gorgô*, la Méduse de l'Antiquité grecque, dont J.-P. Vernant nous dit qu'il traduit « l'extrême altérité, l'horreur terrifiante de ce qui est absolument autre, l'indicible, l'impensable, le pur chaos »¹⁸³.

Le Quéau s'intéresse surtout aux effets provoqués par la vision des Gueules cassées, mais « le pur chaos » que les mutilés portent sur leur visage reflète aussi, bien sûr, le chaos porté par la guerre au plus profond de leur être. Comme le visage de Théodore Faustin est scindé en deux,

¹⁸⁰ « Cette blessure dessinait sur le sommet de son crâne une étrange tonsure où l'on voyait, à chaque crise de rire, se gonfler et trembler la peau trop tendre comme un morceau de cire molle. » (LN, 42-43) Notons que le rire constitue lui-même un signe distinctif de Méduse, comme le cri que l'on retrouve dans sa voix « criarde et martelée », qualifiée d'« affreux jappement » (LN, 44).

¹⁸¹ Dans son roman consacré à la Grande Guerre, Laurent Gaudé décrit également la tête mutilée et décapitée d'un soldat comme « la tête d'une Gorgone disloquée » (*Cris*, op. cit., p. 121).

¹⁸² Voir sur le site de la « Mission Centenaire 14-18 » la page consacrée à la peinture et plus précisément aux portraits. URL : <https://www.centenaire.org/fr/autour-de-la-grande-guerre/peinture/objets/les-portraits> (page consultée le 08/12/19) ainsi que l'exposition en ligne sur le site de la BIUM : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/1418/> (page consultée le 12/07/2021). On peut penser aussi au film d'Abel Gance, *J'accuse* (1938), interprété par des gueules cassées.

¹⁸³ Pierre Le Quéau « Le témoin d'Otto Dix » in Alain Blanc et Henri-Jacques Stiker (dir.), *Le Handicap en images : les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Toulouse, ERES, « Connaissances de la diversité », 2003, p. 111-123, ici p. 111. Notons qu'étymologiquement le *χάος* signifie « faille, fissure, ouverture béante (non refermée), gouffre », ce qui peut se rapprocher au sens premier des visages des Gueules cassées. Voir Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, op. cit., p. 1246.

son existence connaît aussi une fracture irrémédiable et sa personnalité devient elle-même schizophrénique, ce dont témoigne la disparition du trait d'union entre les deux composantes de son prénom. Ainsi, dans un article intitulé, « Voyages aux pays des pères¹⁸⁴ », Hélène Chareyron remarque en reprenant les mots de Germain qu'« il n'est pas étonnant que l'inceste [accompli ensuite par lui sur sa fille] soit le fait d'un homme dont la guerre "avait dû trancher [l']être de bout en bout (LN, 48)" » : « Aussi sûrement que l'inceste brouille l'ordre des générations, la guerre passe au fil du sabre les racines des arbres généalogiques¹⁸⁵. » Le personnage de Deux-Frères, dans la suite du roman, incarne une variation de ce phénomène traumatique puisque, après la disparition d'un des jumeaux Péniel – les petits-fils de Théodore Faustin – dans les tranchées du Chemin-des-Dames, le survivant devient un être *bifrons* qui cherche à synthétiser dans son être les personnalités des deux frères. La guerre produit donc des « monstres » parmi les soldats mais pas seulement, comme en témoigne le cas d'Aloïse Daubigné dans *L'Enfant Méduse*.

Déjouant les attentes du lecteur, Germain fait en effet de ce personnage, et non de sa fille Lucie, la première incarnation de Méduse dans le roman. La mère se pare du visage de la Gorgone¹⁸⁶ lorsqu'elle vient annoncer à son fils Ferdinand, âgé de quatre ans, la mort de son père. Le texte n'est pas explicite mais les mots choisis par Germain pour narrer cette scène du point de vue de l'enfant sont éloquents sur ce point. Les traits caractéristiques de *Gorgô* (Γοργώ), la représentation plastique de la Gorgone Méduse, se retrouvent clairement dans la « face plate et distordue » (EM, 79) de la mère. La coiffure « échevelé[e] » (EM, 79) d'Aloïse fait aussi bien sûr penser à la chevelure de serpents de Méduse mentionnée par Ovide¹⁸⁷. Le petit garçon est donc métaphoriquement pétrifié par la vision terrifiante de sa mère. Sa fragilité et l'inégalité du rapport de force entre elle et lui est aussi mise en valeur par l'image du Titan qui se superpose, chez Aloïse, à celle de Méduse¹⁸⁸. Or, nous pouvons penser que ces « métamorphoses » d'Aloïse sont une conséquence indirecte de la guerre. Car au moment où elle se précipite dans la chambre de son fils, la jeune femme vient d'apprendre la mort de son

¹⁸⁴ Hélène Chareyron, « Voyages aux pays des pères », in Alain Goulet, (dir.) *L'Univers de Sylvie Germain*, op. cit., p. 211-222.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹⁸⁶ Alain Goulet remarque qu'Aloïse prend alors « le visage de Médée ou de Méduse » (*Un Monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 132).

¹⁸⁷ Ovide, *Métamorphoses*, IV, v. 771 : *crinita draconibus ora* : « cette tête à cheveux de serpents » (op. cit., p. 199). Voir aussi par exemple les deux représentations peintes par le Caravage sur des boucliers en 1597 et 1598 dont l'une se trouve au Musée des Offices à Florence.

¹⁸⁸ « Il venait d'être arraché à la douceur du sommeil, à la tendre peau de l'enfance, à l'insouciance et à la paix, d'un seul geste. D'un geste de Titan qui d'un coup écorcherait, à vif, un cheval ou un homme, qui leur retournerait la peau comme un gant » (EM, 79).

mari au front et, au-delà de sa mort, la disparition de son corps puisque « on n'[a] ensuite jamais pu retrouver l'endroit précis de son enfouissement » (EM, 85). La figure hallucinée qu'elle devient alors sous les traits de la Gorgone ainsi que la hantise qu'exerce son époux défunt sur Ferdinand¹⁸⁹ rappellent les notions d'hallucination et de hantise mises en place par Paul Ricœur dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Si la première concerne la mémoire collective et la seconde la mémoire privée, ces deux notions sont définies par le philosophe comme « modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent » et ont pour effet de « le hanter, c'est-à-dire [de] le tourmenter¹⁹⁰ ». Le genre romanesque, à travers des personnages engagés à la fois dans leurs relations familiales et dans le contexte historique, permet d'entremêler les deux types de mémoire. L'écriture romanesque peut aussi, grâce à différentes figures d'analogie et en se référant aux figures monstrueuses de la mythologie grecque, mettre en images les concepts philosophiques de Paul Ricœur et, au-delà, rendre compte d'une vision subjective et engagée de l'Histoire.

Cependant, comme nous venons de le constater, l'Histoire n'est pas seule en jeu dans la « fabrique » des monstres. Ceux-ci permettent aussi de mettre en image le destin individuel et intergénérationnel de l'être humain.

2. 1. 2. Une vision du destin humain

Dans les romans de notre corpus, la précarité du destin des individus est notamment illustrée par le sort de personnages d'enfants placés sous la menace d'adultes plus grands et plus forts qu'eux – de leurs parents en particulier¹⁹¹. La narration se place volontiers à la hauteur de ces enfants qui affublent les grandes personnes du masque menaçant de la monstruosité, à moins qu'ils ne se muent eux-mêmes en monstres sous l'effet d'une violence intériorisée.

¹⁸⁹ « Un mort mal mort, à l'âme errante et affligée, se serait emparé de l'âme trop faible de Ferdinand [...]. Et ce mort coupable, ce voleur d'âme, qui pourrait-il bien être sinon Victor ? Le père s'en revient des limbes où le destin l'avait trop tôt exilé, pour revenir chercher son fils. » (EM, 167)

¹⁹⁰ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, « Points Essais », 2000, p. 65. Pour une étude approfondie du thème de la mémoire chez Sylvie Germain, voir Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit.

¹⁹¹ Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 87 : « À ce souvenir des conditions précaires que la nature réserve à toute vie archaïque, le conte rattache des réminiscences non moins lointaines, mythologiques elles aussi, touchant la tyrannie destructrice de la famille et le sort pitoyable qui en résulte pour l'être à peine né. »

La toute-puissance des adultes et la terreur profonde de l'anéantissement qu'elle provoque chez les enfants se donne de nouveau à voir à travers les motifs de la pétrification et de la dévoration, particulièrement présents dans les romans de Germain.

Le premier motif apparaît d'abord dans *Le Livre des Nuits* avec la « métamorphose » de Théodore Faustin en Méduse, évoquée plus haut. Son pouvoir de pétrification s'exprime en effet dans la scène de la naissance de son troisième enfant – à l'issue d'une étrange gestation de deux ans, soit la durée de sa mobilisation. Au retour de son époux, Noémie Pénier accouche d'une « petite statue de sel » (LN, 45), que le père fracasse ensuite sur le sol « en sept morceaux de cristaux de sel » (LN, 46). Aussi pouvons-nous avancer l'hypothèse d'une pétrification induite par le regard du père qui, en détruisant sa propre descendance, s'érige en véritable tyran¹⁹². Ce pouvoir est confirmé par le viol ensuite perpétré par Théodore Faustin sur sa fille Herminie-Victoire¹⁹³ – dont le récit reprend de manière significative le motif de la pétrification¹⁹⁴ – puis par la mutilation accomplie sur le fils que celle-ci lui a donné, Victor-Flandrin, alors âgé de cinq ans¹⁹⁵. Là encore, le récit s'élabore à partir du motif de la pétrification, avec la répétition du mot « pierre » et l'emploi de participes passés traduisant l'immobilisme : « stupéfait », « figé », et surtout « soudé » qui, de manière imagée, fond dans la pierre la chair du petit Victor-Flandrin. Il paraît donc évident que le personnage de Théodore Faustin est imaginé par la romancière comme un avatar de Méduse provoquant la stupeur et l'effroi. Le motif de la pétrification qui lui est associé métaphorise la tyrannie que le père exerce successivement sur ses quatre enfants qu'il cherche plus ou moins

¹⁹² Voir Stavroula Kefallonitis, « Le tyran et les enfants de la cité », in Sandrine Dubel et Alain Montandon (dir.), *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Mythographies et société », 2012, p. 329-343, ici p. 339 : « En tentant de faire disparaître ses enfants ou, d'une manière plus générale, les enfants de la cité, le tyran s'installe dans un règne exclusif et intemporel, sans projection diachronique successorale. » Sur cette scène du *Livre des Nuits*, voir aussi Laurent Demanze, « Le diptyque effeuillé » in Marie-Hélène Boblet et Alain Schaffner (éd.), *Roman 20-50*, n°39, *op. cit.*, p. 61-70.

¹⁹³ Le mépris du mari pour le corps pourrissant de sa femme provoque ensuite la colère et la fuite du fils aîné, Honoré-Firmin. Dès lors le tyran, affranchi « de toute contrainte morale ou sociale », que pouvait représenter cet aîné, peut donner libre cours à ses « pulsions fantasmatiques et idéologiques [qui] trouvent à se réaliser sans rencontrer aucune résistance » (Stavroula Kefallonitis, « Le tyran et les enfants de la cité », *op. cit.*, p. 340).

¹⁹⁴ « Le regard qu'il fixait sur elle la bouleversa tant il était intense et transperçant. Elle resta bouche bée à le contempler, une main retenue légèrement en l'air, tirant le fil dans le vide au bout de son aiguille étincelante. » (LN, 50) Pétrifiée par le regard de son père, la jeune fille suspend son souffle, sa parole et son geste – elle est en train de faire de la couture – avant de se laisser embrasser. L'acte incestueux accompli par Théodore Faustin relève bien de la « pulsion fantasmatique », il constitue aussi une tentative d'annihiler toute descendance en court-circuitant l'ordre des générations. De fait, Herminie-Victoire meurt en donnant naissance au fils qu'elle a conçu de son père : Victor-Flandrin.

¹⁹⁵ Il cède en cela à une « pulsion idéologique », pour lui éviter une hypothétique mobilisation.

volontairement à anéantir. La figure de Méduse et le motif de la pétrification, discrètement disséminés dans ce premier roman de Germain, deviennent au contraire centraux dans *L'Enfant Méduse*. Ainsi, la métamorphose d'Aloïse en Méduse ou en Titan permet à Germain de rendre compte de la « tyrannie du deuil¹⁹⁶ » qu'elle va ensuite imposer à son fils :

« Ferdinand a grandi sous le regard de veuve de sa mère, comme s'élève un mémorial. Il a grandi, seul, sous ce regard étincelant qui tout à la fois mendiait et exigeait de lui une absolue ressemblance avec l'époux mort à la guerre. » (*EM*, 78)

Le motif du regard prolonge ici l'apparition de la mère en Méduse. Mais la reprise ne s'arrête pas là car la comparaison du fils avec « un mémorial » ou, plus loin dans le texte, la métaphore du « mausolée » – Ferdinand devenant « le mausolée vivant de l'époux de sa mère¹⁹⁷ » (*EM*, 80.) – change bel et bien le fils en pierre : en pierre tombale.

Par ailleurs, Aloïse Daubigné se présente dans le roman comme une ogresse qui a « vol[é] » à son fils son sommeil, son corps d'enfant et son enfance tout entière, qui a « tout dévor[é] » (*EM*, 80)¹⁹⁸. Avec cette image de mère tecnophage, Germain met ici en avant la menace qu'elle constitue symboliquement pour l'intégrité physique et psychique de son fils. En « volant » à Ferdinand son corps d'enfant, Aloïse le pousse d'une certaine façon à rechercher les corps d'autres enfants, elle favorise donc son devenir de prédateur pédophile.

¹⁹⁶ Germain s'inspire vraisemblablement de la pensée platonicienne développée dans *La République* et dans *Les Lois* concernant la domination tyrannique qu'exercent sur « l'âme » la colère, la crainte, le plaisir, le chagrin, l'envie ou les désirs. Voir Platon, *Les Lois*, IX, 864 b-c : Λύπης μὲν οὖν, ἣν θυμὸν καὶ φόβον ἐπονομάζομεν, ἐν εἶδος ἡμῖν ἐστίν. [...] Ἡδονῆς δ' αὖ καὶ ἐπιθυμιῶν δεύτερον, ἐλπίδων δὲ καὶ δόξης τῆς ἀληθοῦς περὶ τὸ ἄριστον ἄφεσις τρίτον ἕτερον : « L'une de ces espèces est donc dans le chagrin, que nous appelons colère et crainte. [...] La seconde est faite du plaisir et des désirs, et la troisième, bien distincte, de l'abandon des espérances et de l'opinion vraie en ce qui concerne le meilleur » (*Œuvres complètes*, t. XII : *Les Lois*, VII-X, texte établi et traduit par Auguste Diès, 2003 [1956], p. 114). Ainsi retrouve-t-on le lexique de la tyrannie mais également de la pétrification dans ce portrait d'Aloïse : « La douleur ne sait pas réfléchir, elle envahit de ronces la pensée, elle pétrifie en désolante statue de sel chaque souvenir qui ose un instant refaire surface à la conscience. La douleur est idiote, de façon implacable. C'est un tyran qui bafoue la raison, qui humilie l'intelligence, aussi grande puisse-t-elle être. La femme en noir est la proie de ce tyran » (*EM*, 209).

¹⁹⁷ Dans l'ensemble du roman, Aloïse est comparée à Andromaque dans sa relation à son époux et à son fils – nous y reviendrons ultérieurement. Or, dans *Les Troyennes* de Sénèque, le fantôme d'Hector ordonne à Andromaque de cacher Astyanax, menacé de mort. Mais comme Troie a été rasée, il ne reste plus un palais, une maison ou un recoin pour cacher l'enfant, il ne reste que le tombeau d'Hector au sujet duquel Dupont écrit : « C'est une cachette ambiguë. Ce lieu sacré est consacré aux divinités infernales. Certes, les Grecs redouteront de le profaner, mais que devient un enfant qu'on y cache ? Ne passe-t-il pas à son tour du côté de la mort ? Lui aussi devient sacré, exclu du monde des vivants. » (Florence Dupont, *L'Acteur-Roi. Le théâtre à Rome*, Les Belles Lettres, « Realia », 1985, p. 458.)

¹⁹⁸ Dans un article intitulé « Des Érinées au sourire maternel dans *Le Livre des Nuits* » (in *Roman 20-50*, n° 39, *op. cit.*, p. 39-49), Alain Goulet se réfère aux travaux du psychanalyste Conrad Stein et à ce que ce dernier désigne comme les « Érinées d'une mère » pour analyser le comportement de certains personnages germaniens. « Du jour de ma naissance, la haine de ma mère est tombée sur moi ; je me hais. Ou, en termes plus élégants : je suis poursuivi par les Érinées d'une mère » écrit Stein. Goulet s'intéresse essentiellement au personnage de Pauline Péniel, mère de Nuit-d'Ambre, mais on pourrait aussi bien appliquer cette analyse à Aloïse Daubigné et la relation qu'elle entretient avec ses enfants – de manière plus ambivalente avec son fils que sa fille.

Or, en devenant un violeur et un assassin de petites filles, le jeune homme devient à son tour¹⁹⁹ un « ogre ». En tant que criminel, il est en effet désigné par Lucie comme le « loup » et bien plus souvent comme « l'ogre », la violence sexuelle étant assimilée à un acte de dévoration²⁰⁰ : « il n'avait fait qu'obéir aux ordres fous lancés du fond de ses entrailles, tenaillées tout autant par la faim que par la peur. Car sa faim des petits corps d'enfants n'avait d'égale que sa peur » (*EM*, 178). Le terme d'« ogre », également très présent dans l'univers du conte, rappelle, dans la mythologie grecque, les figures de Cronos ou de Tantale – l'ancêtre des Atrides –, qui servit son fils Pélops en festin aux dieux, et à son descendant Atrée qui donna ses neveux à manger à son frère Thyeste²⁰¹. Toute la deuxième section (« Deuxième sanguine ») du chapitre « Lumières » est donc parcourue par les isotopies mêlées du repas et de la chair, constituant autant d'indices du viol perpétré par Ferdinand sur sa demi-sœur, celui-ci n'étant jamais énoncé explicitement. Ainsi, Lucie a symboliquement « pris toute nourriture [...] en écœurement et particulièrement la viande en aversion » car « on a porté atteinte à son corps, porté outrage à sa chair d'enfant » : l'ogre qu'incarne son frère « recommence sans cesse son festin assassin (*EM*, 93) ». Tout ce lexique employé par la narratrice tente de traduire, à hauteur d'enfant, la terreur que provoque l'atteinte corporelle qu'elle subit de la part d'un adulte.

Ainsi les motifs de la pétrification et de la technophagie permettent à Germain de rendre compte de la précarité de l'enfance soumise à la toute-puissance de parents tyranniques. Cependant la monstrosité est aussi du côté des enfants qui reproduisent une violence intériorisée après avoir été subie.

Monstrosité et reproduction d'une violence intériorisée

De même que, dans la mythologie grecque, certaines créatures naissent du sang répandu par le crime²⁰², dans l'univers romanesque de Germain et, dans une moindre mesure, dans

¹⁹⁹ De même qu'Aloïse transmet à Lucie le rôle de Méduse, elle transmet à son fils Ferdinand le rôle de l'ogre.

²⁰⁰ Le parallèle est également accompli par Michel Tournier dans *Le Roi des Aulnes* au sujet de son protagoniste, Abel Tiffauges, lui-même assumant pleinement sa « vocation ogresse » : « J'en viens à délaisser la viande et le lait crus pour un régime plus ordinaire. Et pourtant je ne maigris pas ! Tout se passe comme si le contact des enfants apaisait ma faim de façon plus subtile et comme spirituelle, une fin qui aurait évolué du même coup vers une forme plus raffinée, plus proche du cœur que de l'estomac... » (*op. cit.*, p. 96 et p. 158).

²⁰¹ Voir par exemple la pièce *Thyeste* de Sénèque. La pièce a été montée en 2018 au Festival d'Avignon par le metteur en scène Thomas Joly, en collaboration avec Dupont. Pour la présentation de cette mise en scène, URL : <https://festival-avignon.com/fr/edition-2018/programmation/thyeste-4869> (page consultée le 07/10/2019).

²⁰² On pense aux Érinées, nées, selon Hésiode, de la Terre fécondée par le sang d'Ouranos, que Cronos avait mutilé (Hésiode, *Théogonie*, v. 185). On peut aussi évoquer le cas de Pégase, né du sang de Méduse lorsqu'elle eut la tête tranchée par Persée (Hésiode, *Théogonie*, v. 280-281 ; Ovide, *Métamorphoses*, IV, v. 785-786).

celui de Bauchau, les monstres peuvent s'engendrer les uns les autres au sein d'une même famille. La monstruosité prend alors plus que jamais l'apparence d'un destin qui s'impose aux individus et les rend malgré eux coupables de crimes, comme on le voit dans la tragédie grecque. À cet égard, on pense inévitablement à Œdipe duquel les arrêts aveugles du destin ont fait un parricide et un époux incestueux. De fait, plusieurs commentateurs et en particulier Vernant ont voulu lire dans l'épisode de la Sphinx une évocation symbolique de la propre monstruosité d'Œdipe. Dans un article intitulé « Le tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre »²⁰³, l'helléniste s'attache à relier les différents aspects du mythe d'Œdipe pour donner à la confrontation avec la Sphinx une dimension toute autre que celle de simple devinette ou anecdote. Il établit d'abord que l'énigme de la Sphinx propose une définition de l'homme plus profonde qu'il n'y paraît :

La condition humaine engage un ordre du temps parce que la succession des âges, dans la vie de chaque individu, doit s'articuler sur la suite des générations, la respecter pour s'harmoniser avec elle, sous peine de retour au chaos²⁰⁴.

Il montre ensuite comment Œdipe, en répondant à l'énigme, transgresse cette définition :

Œdipe, *Oidipous*, devine l'énigme ; il est lui-même le *dipous*²⁰⁵, l'homme à deux pieds. Mais sa faute, ou plutôt la malédiction qui pèse sur la lignée boiteuse²⁰⁶, fait qu'en devinant l'énigme, en réunissant la réponse et la question, il rejoint aussi son propre lieu d'origine, sur le trône de son père, dans le lit de sa mère. Son succès, au lieu de le rendre pareil à l'homme qui avance dans la vie en marchant droit dans la suite de la lignée, l'identifie à ce monstre qu'évoquaient les mots de la Sphinge : l'être qui est *à la fois et en même temps* à deux, trois, quatre pieds, l'homme qui brouille et confond l'ordre, social et cosmique des générations. Œdipe, l'adulte à deux pieds, est en effet identique à son père, le vieillard dont les pas s'aident d'un bâton, ce « trois pieds » dont il a pris la place à Thèbes jusque dans la couche de Jocaste – identique aussi à ses enfants, marchant à quatre pattes, et qui sont à la fois ses fils et ses frères²⁰⁷.

²⁰³ Jean-Pierre Vernant, « Le tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre » in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes*, Éditions Complexe, 1988, p. 62-64. L'énigme est ainsi formulée par Robert Graves : « Peux-tu me nommer l'être unique qui marche tantôt à deux pattes, tantôt à trois, tantôt à quatre et qui est le plus faible quand il a le plus de pattes ? » (*Les Mythes grecs*, t. II, trad. Mounir Hafez, Hachette littérature, 1999 [Librairie Fayard, 1967], p. 8-9).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁰⁵ Vernant s'écarte ici de l'étymologie traditionnelle qui fait dériver le nom du verbe οἰδέω (*oïdéō*), « gonfler, enfler » et du nom ποῦς (*pous*), « le pied ».

²⁰⁶ Le nom du grand-père d'Œdipe, Labdacos, signifie « boiteux » en grec ; celui de son père, Laïos, signifie « gauche ».

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 63-64.

Selon Vernant, en affrontant la Sphinx, Œdipe fait donc face à sa propre monstruosité et à sa propre énigme²⁰⁸. Ce qu'il laisse de côté, en revanche, c'est la violence que représente pour Œdipe lui-même cette transgression, dont on peut néanmoins se rendre compte à la fin de la pièce de Sophocle lorsque le roi apprend sa véritable identité et, du même coup, les crimes qu'il a commis. Cette violence réside dans le fait d'avoir accompli les crimes de parricide et d'inceste à l'égard de ses propres parents mais aussi dans le fait d'avoir été exposé par eux à sa naissance²⁰⁹, les deux premiers crimes découlant d'ailleurs de ce dernier. Bien que cet épisode précède de beaucoup le cadre temporel choisi pour son roman, *Œdipe sur la route*²¹⁰, Bauchau a choisi de le reprendre²¹¹ grâce à un récit rétrospectif à la première personne, chanté par Œdipe au septième chapitre. L'affrontement avec la Sphinx y est présenté comme une rencontre amoureuse préfigurant la relation future entre Œdipe et Jocaste, si bien que, tout entier occupé par son désir, le jeune prince arrogant ne comprend pas ce qui se joue dans la question que lui pose le monstre, à savoir sa propre énigme. Or, Bauchau suggère bien, même si c'est de manière elliptique, que le mystère de son identité est dans son nom, *Œdipe*, littéralement « pieds gonflés » : « Œdipe était alors la plus juste parole, mon nom aux pieds blessés entre quatre parents » (*Œ*, 210). Ceux que le héros prend pour ses géniteurs – le roi de Corinthe, Polybe, et son épouse Mérope – ne sont que ses parents adoptifs, ils l'ont recueilli alors que ses parents biologiques, Laïos et Jocaste, l'avaient exposé en le suspendant par les pieds²¹². Ce passage du roman ne rend pas explicite l'idée qu'Œdipe lui-même est un monstre,

²⁰⁸ Dans son film datant de 1967, *Œdipe Roi*, Pier Paolo Pasolini fait dire au Sphinx : « L'abîme dans lequel tu veux me rejeter est au plus profond de toi » (DVD édité par SNC, « Les maîtres italiens », 2005, minutage de la séquence : 45:42 à 47:50). Notons que le cinéaste et écrivain est présent dans la bibliothèque de Bauchau.

²⁰⁹ Aurélie Damet compte l'exposition parmi les crimes accomplis par les parents sur leurs enfants dans la tragédie grecque : « l'exposition, le sacrifice, les festins tecnophages, les hallucinations mortifères produites par la *mania* dionysiaque, l'influence mortelle des marâtres et la mise à mort volontaire et raisonnée » (*op. cit.*, p. 96).

²¹⁰ C'était déjà le cas de la pièce de Sophocle qui n'y fait que deux rapides allusions. Voir Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 35-36, les suppliants s'adressent à Œdipe : ὅς γ' ἐξέλυσας ἄστν Καδμεῖον μολὼν / σκληρᾶς αἰδοῦ δασμὸν ὃν παρείχομεν : « Il t'as suffi d'entrer jadis dans cette ville de Cadmos pour la libérer du tribut qu'elle payait alors à l'horrible Chanteuse » (*op. cit.*, p. 73) et v. 390-398, lorsqu'Œdipe se glorifie de sa victoire contre « l'ignoble Chanteuse », (ἡ ῥαψῳδὸς κύων, littéralement « la chienne rhapsode ») auprès du devin Tirésias (p. 86).

²¹¹ C'est aussi le cas de Pasolini.

²¹² Dans un article intitulé « Au pied et à l'œil : de quoi Œdipe est-il le nom ? », le traducteur de Sophocle, Daniel Loayza développe une réflexion intéressante sur la polysémie du nom « Œdipe » : « Ce n'est que lorsqu'il reçoit confirmation, par le messager corinthien, de sa signification la plus manifeste, conforme à l'interprétation traditionnelle – ce n'est que lorsqu'il s'entend rappeler qu'il a eu les pieds transpercés (v. 1032) que le « seigneur » de Thèbes demande aussitôt qui de son père ou de sa mère l'a nommé « Œdipe ». Le messager lui répond alors οὐκ οἶδ' (*ouk oid'* < a >, avec élision de la voyelle finale), « je ne sais pas », pointant ainsi vers l'autre valeur possible du premier élément (*oidi-*) du nom de son interrogateur, et donc vers une tout autre interprétation » (*Le Magazine littéraire* n°565, mars 2016, p. 79). Ainsi bien que se présentant comme « l'homme des réponses » chez Bauchau, Œdipe est « celui qui ne sait pas ».

il est davantage présenté comme une énigme pour lui-même. Mais plus tôt dans la chronologie imaginée par le romancier, alors que le jeune homme doit affronter un autre monstre en la personne du Minotaure, Bauchau fait entendre par la bouche d'un personnage secondaire que « ce monstre est déjà en [lui] » (*CE*, 196). Ainsi, dans ce roman, la monstruosité permet de rendre compte de la violence et du chaos intériorisés par l'individu. Mais le monstre reste ici un référent symbolique.

En revanche, Germain expose de manière plus explicite la manière dont la violence intergénérationnelle engendre des « monstres », figures d'un destin inexorable pour les individus. Dans le roman *Nuit-d'Ambre*, le personnage éponyme, abandonné par ses parents et confronté à l'âge de cinq ans au cadavre en putréfaction de son frère – qu'il assimile à un « ogre redoutable²¹³ » (*NA*, 98) – fantasme longuement autour du *Cronos dévorant ses enfants* de Goya, jusqu'à s'identifier à Cronos, « le Rebelle, le Fourbe, le Violent. Celui qui avait castré son père trop étouffant d'un coup de faucille en silex, puis qui avait réenfoui ses frères dans le ventre grouillant de la mère. Celui qui s'était uni à sa sœur Rhéa²¹⁴, dont il avait ensuite dévoré les six enfants conçus de lui » (*NA*, 204). Et tandis qu'il « s'enthousiasm[e] pour les combats féroces des Titans, des Cyclopes, des Hécatonchires, des Érinyes et des Géants », c'est-à-dire des créatures monstrueuses symbolisant le chaos, « son intérêt s'arrêt[e] » de manière significative « avec l'avènement de Zeus qui instaura le règne des Olympiens où déjà commença à s'établir un certain principe d'ordre et de clarté auquel il répugnait » (*NA*, 204).

De même, *L'Enfant Méduse* illustre bien cette logique implacable de violences en cascade²¹⁵ générant des « monstres » au sein de la famille Morrogues-Daubigné, à partir de la mort du soldat Morrogues. Ainsi, c'est parce qu'il a subi la violence du regard de Méduse de sa mère que Ferdinand devient lui-même un ogre. La narratrice décrit un processus quasi alchimique de décomposition et de recomposition pour donner à comprendre la genèse du monstre en lui : la violence de la mère – elle-même liée à la « décomposition » du père dans la « terre ardennaise » (*EM*, 85) –, en « noyant » et en « souillant » son enfance (*EM*, 85), a dissout Ferdinand en amas de « boue ». La boue qui « s'agit[e] [...] en lui » (*EM*, 85) se fait ensuite « feux aux flammes noires et pourpres comme des coulées de lave » (*EM*, 85) lorsqu'il s'agit de décrire le désir pervers du jeune homme envers les corps d'enfants. Enfin, de ce feu

²¹³ Il l'appelle aussi « l'Ogre violet » (*NA*, 98) ou « l'Ogre-Putois » (*NA*, 98).

²¹⁴ Charles-Victor nourrit lui-même le fantasme d'une union sexuelle avec sa sœur Baladine.

²¹⁵ Voir les analyses menées à ce sujet par Alain Goulet : *Un Monde de cryptes et de fantômes*, op. cit.

intérieur naît « une hydre qui ne cess[e] de redresser une nouvelle tête, rieuse et insolente » (EM, 86), allégorie monstrueuse de son désir insatiable. Mais le processus ne s'arrête pas là puisque les viols perpétrés par Ferdinand sur sa demi-sœur Lucie vont à leur tour métamorphoser la petite fille en monstre. Elle reprend en effet le rôle de Méduse lorsqu'elle tente d'échapper aux viols perpétrés sur elle par Ferdinand et cherche à se venger de lui. Elle endosse alors sans le savoir le masque de sa mère²¹⁶, selon une analogie que légitime sa propre histoire. En effet, son prénom et, en arrière-plan, le destin de sa sainte patronne²¹⁷, la rattachent d'une part au thème du regard, tandis que le viol qu'elle subit renvoie d'autre part à celui de Méduse par Poséidon dans la version ovidienne du mythe²¹⁸. Son intention est donc de susciter l'effroi de Ferdinand à travers une mise en scène savamment orchestrée et un maquillage lui donnant une apparence de Gorgone ou d'Érinye. Cependant la romancière décrit une métamorphose plus profonde²¹⁹, qui s'accomplit en vertu d'une sorte de mimétisme avec les « bêtes à métamorphoses, à mues et à camouflages » (EM, 127) que Lucie observe dans les marais où elle se réfugie, ces « eaux de rêves anciens », ces « eaux mortes qui grouillent d'une vie multiple et violente » (EM, 129). C'est donc dans ce monde de régression archaïque où rêve et réalité se confondent²²⁰, auprès des insectes et des batraciens, que Lucie forge son image non moins archaïque de Méduse au regard assassin. L'analogie avec l'Érinye, déesse du remords et de la vengeance, est aussi rendue explicite par plusieurs indices dans le roman. D'une part, la petite fille est en effet considérée par sa mère comme un « remords vivant » (EM, 163). Elle va, de fait, orchestrer progressivement sa vengeance à l'égard de Ferdinand mais aussi prendre en charge les « cris muets », les « cris de vengeance » (EM, 196) des fillettes que son demi-frère a violées avant elle et poussées à la mort. D'autre part, le portrait de Lucie effectué du point de vue de Ferdinand au moment où il est « terrassé » par

²¹⁶ L'expression « masque de Méduse » est employée vers la fin du roman, au moment où un éclair fait choir ce masque « du cœur de cette enfant » (EM, 258). Si elle est bien « l'enfant Méduse » du titre, Lucie nous paraît donc être d'abord et avant tout « l'enfant de Méduse ».

²¹⁷ Selon *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, Sainte Lucie est une martyre sicilienne du IV^e siècle à qui on aurait arraché les yeux ou qui se les serait arrachés elle-même pour prouver sa foi. Germain s'y réfère dans ses *Rendez-vous nomades* (op. cit., p. 35).

²¹⁸ Voir Ovide, *Métamorphoses*, IV, v. 794-803.

²¹⁹ Cette transformation est évoquée par Pierre Cahné dans un article intitulé « La saisie du temps dans l'œuvre de Sylvie Germain ». Il y montre comment une « densité hors-norme de formes en -ant » témoigne de la métamorphose que connaît Lucie. Il relève « plus de 440 occurrences » de gérondifs, participes présents et adjectifs verbaux dans le roman avant d'expliquer : « En étant la forme qui dit la durée, le passage d'un état à l'autre, le participe présent est la forme particulièrement apte à dire la métamorphose (« La saisie du temps dans l'œuvre de Sylvie Germain, les formes en -ant », in Alain Goulet (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, op. cit., p.147-152, ici p. 148).

²²⁰ Pour Alain Goulet, il s'agit d'« un univers archaïque, marécageux, fangeux, peuplé de toutes les créatures grouillantes qui participent du monde chtonien » (*Un Monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 29).

elle a pour hypotexte évident celui des Érinyes dans le prologue des *Euménides* d'Eschyle comme en témoigne le tableau ci-dessous :

Portrait de Lucie (<i>EM</i> , 180)	Portrait des Érinyes ²²¹
Mais où donc est passée la petite sœur ? Un bâtard hideux a pris sa place. Est-elle seulement de <i>race humaine</i> cette chuintante et grimaçante créature ? Sang de griffon, de chat sauvage, d'oiseau de nuit, de poulpe et de serpent, tel doit être le sang mêlé qui coule sous la peau barbouillée de cette créature. Son <i>regard</i> est un dard, et crache du <i>poison</i> . Ses <i>sifflements</i> sont <i>feulements</i> , substances aiguës et douloureuses. Ses dents sont <i>noires</i> , ses babines gonflées de salive mauvaise. Ses gestes sont pareils aux mouvements des lézards.	En face de l'homme, une troupe étrange de <i>femmes</i> dort, assise sur les sièges. Mais que dis-je, des femmes ? Des Gorgones plutôt... Et encore, non ! ce n'est pas l'aspect des Gorgones que je rapprocherai du leur... J'ai bien vu naguère, en peinture, les Harpyes ravissant le repas de Phinée ; mais celles-ci sont sans ailes ; leur aspect de tout point est <i>sombre</i> et repoussant ; leurs <i>ronflements</i> exhalent un souffle qui fait fuir ; leurs <i>yeux</i> pleurent d' <i>horribles</i> pleurs [...]. Non, je n'ai jamais vu la <i>race</i> à laquelle appartient telle compagnie [...].

Il est possible d'observer dans les deux textes la même tentative d'identification de la ou des créature(s) monstrueuse(s), le même dégoût, la même référence au regard et au sifflement. Lucie, dotée d'un redoutable « œil gorgonéen », va donc pouvoir tirer vengeance de Ferdinand. Mais la monstruosité qu'elle acquiert rend surtout manifeste le chaos semé en elle par le viol et l'inceste qu'elle subit. Le viol d'une enfant par un adulte, auquel s'ajoute dans ce cas l'interdit fondamental de l'inceste, ruinent en effet toute prétention à organiser le monde de manière logique et cohérente. Ils font voler en éclat l'univers jusqu'ici relativement stable de Lucie, d'autant qu'elle est dans l'impossibilité de parler de ce qu'elle subit, c'est-à-dire de dénoncer son propre frère à ses parents. Ce destin imposé et le chaos intérieur qu'il génère se traduisent donc concrètement à travers l'apparence physique et les cris du monstre adoptés par la fillette. Que l'impact de ce jeu de rôle soit réel ou fantasmé, Ferdinand se retrouve métaphoriquement pétrifié, c'est-à-dire plongé dans un coma qui le laisse physiquement paralysé. Les pensées du jeune homme que la narration restitue alors rendent compte de

²²¹ Eschyle, *Les Euménides*, v. 46-57 : Πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόγος / εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος / οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω / οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις· εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας / δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν / αὗται, μέλαιναι δ' ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι / ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν, / ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφίλῃ λίβᾳ [...]. τὸ φύλον οὐκ ὅπωπα τῆσδ' ὁμιλίας (in *Tragédies*, t. II, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 2009 [1935], p. 133-134).

« l’effroi sans retour » et de « l’horreur de l’agonie » (*EM*, 113) qui l’assaillent à ce moment-là. Elles font écho à l’analyse de Vernant et Frontisi-Ducroux selon laquelle « le regard de la Gorgone provoque l’épouvante : panique sans motif, irraisonnée, effroi à l’état pur, terreur comme dimension du surnaturel²²² ». Cependant les rapports de domination entre le faible et le fort sont ici inversés : c’est l’adulte qui fait l’expérience de la précarité face au regard de l’enfant qui le renvoie « aux puissances de l’au-delà dans leur altérité la plus radicale, celle de la mort, de la nuit, du néant²²³ ». Nous pouvons néanmoins admettre que Ferdinand n’a jamais été véritablement adulte. Sous le regard de sa sœur-Méduse, il reste l’enfant de quatre ans terrifié par la face effrayante de sa mère et l’anéantissement qu’elle lui promet. Inversement, Lucie endosse ici le rôle du tyran²²⁴.

Germain et Bauchau s’attachent donc à élucider dans leurs romans l’origine de la monstruosité, au niveau historique d’une part, au niveau familial, d’autre part, les deux s’entrecroisant dans la destinée de certains individus, à la fois victimes et instigateurs de nouvelles violences. Leurs textes composent ainsi l’image d’une hydre monstrueuse dont les têtes carnassières ne cessent de repousser²²⁵. Les deux romanciers recourent en effet à des figures archétypales particulièrement efficaces, nous semble-t-il, pour exprimer la violence et le chaos de l’Histoire mais aussi ceux que chacun porte potentiellement en lui. Or, ce dernier constat soulève une question à laquelle il convient maintenant de répondre : si le monstre est en soi, que poursuit-on lorsqu’on prétend faire la chasse au monstre ?

2. 2. Chasse au monstre et quête identitaire

En montrant de manière récurrente le face à face du héros avec le monstre, Bauchau met en scène une véritable quête identitaire. Chez lui, en effet, le monstre n’est jamais, pour le personnage qui l’affronte, une totale altérité, il représente plutôt un dédoublement de son identité de sorte que leur opposition ne débouche jamais sur la mise à mort du monstre non plus que sur l’échec flagrant du héros. Ce mode de représentation correspond à ce que théorise Chelebourg, dans le sillage de Jung, au sujet des mythes en général, à savoir que

²²² Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux, « Figures du masque... », *op. cit.*, p. 29.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ « L’effroi règne en tyran qui a tout exilé, qui a précipité la vie aux oubliettes. Le monde entier, le temps, sont vaincus par l’effroi. Et cette épouvante a son prince, – ou bien son fou de cour : – une enfant laide aux poches bourrées de maléfices, aux yeux étincelants de haine. Une enfant muette au visage sonore » (*EM*, 182).

²²⁵ L’image est employée une fois dans *Nuit-d’Ambre* et deux fois dans *L’Enfant Méduse*.

ceux-ci « constituent des récits métaphoriques de nos conflits intimes²²⁶ ». Chez Bauchau, l'affrontement semble en effet une mise en scène des « conflits intimes », le monstre représentant la part pulsionnelle et brutale de soi ou l'énigme que chacun peut être pour lui-même. Le rapport au monstre est donc avant tout un rapport à soi, et c'est ce que nous essaierons de montrer dans un premier temps. Or, dans ce cas, la victoire radicale d'un des deux protagonistes sur l'autre n'a pas de sens car il ne peut y avoir de dénouement satisfaisant que dans une forme de cohabitation, au mieux de réconciliation entre les deux pôles opposés de l'individu, comme nous l'observerons dans un second temps.

2. 2. 1. « Ce monstre est déjà en toi » : une monstruosité problématique

Dans *Œdipe sur la route* et *L'Enfant bleu*, Bauchau met en scène le face à face de ses protagonistes, Œdipe et Orion, avec le Minotaure. Dans chacune des scènes concernées, l'auteur s'attache à montrer la confusion, voire la fusion, entre le personnage et le monstre. Celle-ci se donne aussi à voir dans la fresque peinte par Clios sur le mur du Temple rouge dans le chapitre liminaire d'*Antigone*. Cette image peinte au seuil du roman nous paraît paradigmatique d'une conception problématique de la monstruosité.

Apollon et Python : une scène paradigmatique

Comme évoqué en introduction, la notion de « monstruosité problématique » est proposée par Peyronie au sujet du Minotaure²²⁷. Il y fait état d'une nette distinction entre les textes antiques où « le demi-taureau n'est pas un thème littéraire autonome : il est d'abord le monstre tué par Thésée ou conçu par Pasiphaé » et les textes du XX^e siècle où il incarne l'image inversée de celui qui le combat – Thésée chez Marguerite Yourcenar ou André Gide²²⁸, par exemple. Bauchau reprend lui-même cette idée qu'il exprime visuellement dans la fresque peinte par Clios au début du roman *Antigone*. Le sujet en est la lutte d'Apollon et

²²⁶ Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire*, op. cit., p. 27 : « Les symboles, dans leur ensemble, témoignent des aspirations fondamentales de la psychologie humaine comme de leurs ambiguïtés, et les mythes auxquels ils servent de base dramatisent les conflits internes à notre psyché, c'est-à-dire qu'ils les expriment par le biais d'un récit. Les combats narrés par les mythes ne sont autres, en définitive, que ceux qui opposent nos aspirations contraires. »

²²⁷ André Peyronie, « Minotaure », op. cit.

²²⁸ Peyronie remarque également dans son article que « depuis 1933 et la publication par A. Skira de la revue *Minotaure*, le monstre de Crète était devenu une sorte de symbole de la modernité lié à la recherche surréaliste de la "beauté convulsive". Les couvertures de la revue voient se succéder des représentations du monstre par Picasso, Dalí, Magritte, Rivera... » (*ibid.*, p. 1058).

de Python, le monstre-serpent²²⁹, qui ressemble ici étrangement au Minotaure que Bauchau a mis en scène dans *Œdipe sur la route* et qu'il reprendra dans *L'Enfant bleu*, comme si cette figure représentait pour lui l'archétype même de la monstruosité²³⁰ : « Le monstre est recouvert d'un poil gris où le sang et les blessures tracent de profonds sillons. Entre ses cornes et sur son encolure flotte une longue chevelure blanche (A, 10-11). » Dans une première version de la fresque, le monstre est présenté comme l'antithèse du dieu : celui-ci est « entouré de lumière » tandis que celui-là incarne « les forces de l'ombre » (A, 11). Or, pour Antigone, qui contemple l'œuvre de son ami Clios, une telle construction antithétique ne peut rendre compte de l'« échange » (A, 13) que suppose un tel affrontement. L'« échange de sang » qui est donc censé faire des deux adversaires des « frères de sang », évoque bien évidemment les frères ennemis, Polynice et Étéocle, dont la lutte fratricide est un enjeu majeur du roman. Mais, plus largement, il amène l'idée que l'adversaire, fût-il monstrueux, n'est jamais qu'un double de soi ou une part de soi-même. La deuxième version de la fresque, qu'Antigone a poussé Clios à effectuer, accentue donc la ressemblance entre les deux personnages par le jeu des couleurs. Les deux corps symétriquement disposés de part et d'autre d'un feu qui les « sépare, jusqu'à la taille » se mêlent en effet jusqu'à se confondre dans l'image où dominent « le sang ou les muscles noirs de la lutte » (A, 16).

À partir du moment où la narratrice Antigone approuve cette nouvelle fresque comme une représentation plus juste de l'affrontement entre le dieu et le monstre, le lecteur est fondé à la considérer comme paradigmatique de la conception bauchalienne de la monstruosité selon laquelle le monstre est un double ou une part extériorisée de soi. Nous pouvons donc la retrouver dans les scènes de confrontation d'Œdipe puis d'Orion avec le Minotaure.

²²⁹ Voir Homère, « Hymne à Apollon délien » et « Hymne à Apollon pythien », in *Hymnes*, texte établi et traduit par Jean Humbert, Les Belles Lettres, « CUF », 2018 [1936], p. 79-102.

²³⁰ Voir Christine Mauduit, *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, op. cit., p. 149-150 : « Gardien du sanctuaire prophétique avant l'arrivée d'Apollon, dans l'Hymne homérique à Apollon, le serpent est, dans le mythe comme dans le culte, étroitement associé aux puissances chthoniennes et à toutes les divinités, encore mal dégagées du bestial et de l'élémentaire, qui ont précédé l'avènement des Olympiens. De Chimère à Échidna en passant par Typhée, les Gorgones ou le dernier rejeton de Phorcys et Kéto, nombreuses sont les créatures monstrueuses qui lui empruntent tout ou partie de leur apparence physique, ou le possèdent dans leur cortège. La présence d'un serpent au centre du bouclier d'Héraclès traduit, d'une autre manière, l'importance de cet animal dans l'imaginaire des Grecs de l'époque archaïque. L'utilisation récurrente de l'adjectif ἄγριος pour qualifier le serpent apparaît donc, avant tout, comme une manière d'exprimer la sauvagerie de ce monde chaotique, peuplé de créatures thériomorphes qui représentent les générations divines antérieures aux Olympiens. » Notons également que pour Siganos, le Minotaure et la Sphinx incarnent tous deux l'archétype de « l'animalité synonyme de terreur » à travers le motif de la dévoration (*Le Minotaure et son mythe*, PUF « écriture », 1993, p. 40).

Confrontation avec le Minotaure

Ainsi, dans *Œdipe sur la route*, Bauchau met en scène un affrontement entre le jeune Œdipe et le Minotaure qui annonce le face à face avec la Sphinx évoqué précédemment. Or, ici, le fait qu'Œdipe pénètre dans l'antre même du Minotaure puis lutte avec celui-ci au corps à corps permet de créer une confusion significative entre l'homme et le monstre. D'abord, nous pensons en effet que l'entrée d'Œdipe dans le Labyrinthe symbolise et annonce l'acte incestueux – et, partant, monstrueux – qu'il va ensuite accomplir. De fait, son projet d'entrer dans le Labyrinthe est énoncé par le protagoniste lui-même en termes de désir et de plaisir : « Ce refus ne fit qu'exaspérer mon désir » (*Œ*, 196) raconte-t-il par exemple en parlant de l'interdiction de Minos, un désir « ardent comme celui d'un corps » (*Œ*, 197). Puis, lorsque, enfin, il y pénètre, il en éprouve un vif plaisir : « Je m'éveillais au bonheur, aux rayons charnels de cette cité du désir et n'aspirais plus qu'à jouir indéfiniment de cet état délicieux » (*Œ*, 200). Il paraît vraisemblable que pour le romancier et psychanalyste, le Labyrinthe dans lequel pénètre Œdipe de manière quasi illicite symbolise le sexe et le ventre maternels dans lequel il jouit d'un plaisir d'autant plus intense qu'il est transgressif et préfigure l'inceste commis plus tard par le héros avec Jocaste²³¹. En outre, cela lui permet d'établir un lien avec le mytheme de l'accouplement de Pasiphaé et du taureau blanc, dans le mythe du Minotaure. Nestiade, le compagnon de voyage d'Œdipe, pressent le destin de son ami lorsqu'il remet en question sa capacité à vaincre le monstre dans le Labyrinthe : « Tu n'es pas prêt à l'affronter, Œdipe, car ce monstre est déjà en toi. » (*Œ*, 196). Ensuite, le récit que le protagoniste fait de son corps à corps avec le Minotaure montre qu'il n'est pas capable d'identifier le corps du monstre ni de le distinguer du sien propre. Précisons qu'Œdipe ne voit jamais son adversaire, il sent seulement son contact et devine « un corps d'homme [...] couvert d'une robe et d'une crinière comme celles d'un cheval » (*Œ*, 202). Le motif de l'aveuglement est d'ailleurs particulièrement présent dans tout le passage. Puis, le pronom de la première personne du pluriel utilisé pour décrire les mouvements conjoints de l'homme et du monstre révèle une confusion entre la figure du moi – Œdipe – et celle de l'autre – le Minotaure. Par son emploi, l'Œdipe âgé qui fait le récit, avoue son incapacité d'alors à discerner en lui-même le

²³¹ L'assimilation du sexe ou du ventre féminin au Labyrinthe n'est bien sûr pas inédite : dans *Le Livre des Nuits*, Germain évoque elle-même « un tablier à tout petits carreaux qui quadrillaient le ventre de [Noémie] d'un labyrinthe vertigineux » pour suggérer le désir de Théodore-Faustin envers celle qu'il est en train de demander en mariage (*LN*, 30) ou encore, dans *Nuit-d'Ambre*, le corps d'Infante, la maîtresse du héros, est « un labyrinthe infini de plaisir » (*NA*, 267).

monstre²³². Il a d'ailleurs « une impression de solitude », comme si « l'ennemi avait disparu » (*CE*, 203), manière d'avouer la solitude du héros face à sa propre monstruosité²³³. Il y a, semble-t-il, dans le face à face avec le monstre un enjeu majeur pour Bauchau que confirme la troisième reprise du motif – si l'on compte l'*ekphrasis* de la fresque d'*Antigone* – dans *L'Enfant bleu*.

Dans ce roman, la notion de monstruosité problématique nous semble en effet exprimée de manière encore plus radicale. Dans ce roman comme dans le roman *Antigone*, l'affrontement entre le héros et le monstre est littéralement mis en image à travers les dessins d'Orion à qui Véronique raconte l'histoire du Minotaure²³⁴. En effet, la thérapeute intéresse son jeune patient au mythe pour lui offrir un espace de projection. De fait, Orion se l'approprie progressivement en le dessinant : il y projette ses peurs, ses angoisses et ses rêves d'adolescent psychotique²³⁵ :

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 endormie. (*EB*, 58)

Dans ce dispositif, Orion s'identifie d'abord clairement à la figure positive et conquérante de Thésée qui lui permet, sous le masque d'un héroïsme encore suffisamment rassurant, d'affronter le chaos que représente le monde pour lui. Tout change lorsqu'il s'agit de dessiner l'affrontement entre le héros et le Minotaure. Car alors Thésée n'est plus une figure héroïque à laquelle il peut s'identifier et derrière laquelle il peut se protéger : « le beau jeune homme

²³² Rappelons à cet égard, que l'*Œdipe Roi* de Sophocle a pu être interprété comme le premier roman policier de l'histoire de la littérature. Didier Lemaire a d'ailleurs tiré un roman policier de la tragédie (Gallimard, « Série noire », 1994). Voir à ce sujet Shoshana Felman, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », *Littérature*, n°49, 1983, p. 23-42.

²³³ On peut penser ici au Thésée de Yourcenar dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* : il ne se rend pas compte que le monstre est à l'intérieur de lui-même et déclare à sa sortie de l'épreuve que le Minotaure était invisible (*Le Mystère d'Alceste* suivi de *Qui n'a pas son minotaure ?*, Plon, 1963).

²³⁴ Tous les éléments du « syntagme minimal » du mythe sont ici scrupuleusement repris et exposés dans l'ordre : la transgression de Pasiphaé – qui donne son titre au quatrième chapitre du roman – avec le taureau et la construction du Labyrinthe par Dédale pour cacher le Minotaure ; le tribut de jeunes gens et de jeunes filles exigé par Minos à Athènes ; l'expédition de Thésée en Crète s'achevant sur la mort du Minotaure sans oublier la pelote de fil donnée par Ariane à Thésée. Mais l'originalité de la version bauchalienne du mythe réside dans les modalités du récit : tantôt récit oral sur le mode du conte effectué par Véronique, la thérapeute – et narratrice du roman –, pour son patient Orion, ou sujet de « rédaction » dicté par Orion à Véronique, tantôt *ekphrasis* : Véronique décrivant les dessins effectués par Orion sur le sujet.

²³⁵ Tout au long du roman, Orion parle d'une figure monstrueuse contre laquelle il est en lutte perpétuelle. Il donne à cette image de sa psychose le nom de « démon de Paris », de « démon-dictateur » ou de « démon blanc chinois ». Le Minotaure nous paraît être une version culturellement codifiée de ce démon que le jeune Orion peut dès lors investir en toute liberté. Le jeune garçon est par ailleurs incité par Véronique à dessiner des monstres dont un monstre « à grandes oreilles » (cinq occurrences au chapitre 6 essentiellement) qui pourrait évoquer l'« Elephant Man » de David Lynch (1980).

costaud, aux cheveux noirs et au masque régulier qu'Orion a peint dans ses précédents dessins » (EB, 63), il n'est plus qu'une représentation de lui-même, « un garçon bien plus jeune, plus petit qui a les longs cheveux bouclés, le visage pâle et effrayé » (EB, 63), face à sa propre monstruosité. En effet, comme Véronique le constate sur son dessin, le monstre assassiné le représente également, « [m]ystérieusement » (EB, 63). Le héros et le monstre ne peuvent donc plus s'opposer car ils sont les deux visages d'une même figure : celle d'Orion lui-même. Le héros ne peut plus être glorieux ni le monstre monstrueux. Le Minotaure de Bauchau n'est d'ailleurs pas l'horrible omophage qui « dévore [les jeunes athéniens] dans d'abominables festins » (EB, 54) mais un herbivore qui recherche parmi ces jeunes gens une aimable compagnie²³⁶. Il n'est donc plus l'incarnation terrifiante de l'altérité la plus radicale mais il est au contraire pour le protagoniste une figure de soi. Ainsi, comme lui, Orion, dont les camarades provoquent la fureur en le sadisant, est en perpétuelle recherche de liens d'amitié dans le roman.

Ces images confirment bien la dimension problématique de la monstruosité chez Bauchau : celle-ci n'est qu'une projection dans la figure de l'autre d'une part sombre, pulsionnelle et énigmatique de soi-même. Reste donc à s'intéresser au dénouement auquel un tel affrontement peut aboutir.

2. 2. 2. Le face à face avec le monstre : une impossible victoire

Au centre du labyrinthe, au moment de l'affrontement, Thésée voit soudain se dresser en l'Autre son image inversée, et il la lui faut reconnaître et il lui faut savoir se la rendre favorable. Car on ne détruit pas une image et l'on ne tue jamais le Minotaure. Tout au plus le sacrifie-t-on, c'est-à-dire qu'on le transforme, ou encore qu'il nous accomplit²³⁷.

Les affrontements mis en scène par Bauchau dans *Œdipe sur la route* et *L'Enfant bleu*²³⁸ peuvent se lire à l'aune de cette réflexion de Peyronie sur les reprises contemporaines du mythe du Minotaure. Le fait qu'ils ne soient jamais directement pris en charge par la narration principale mais exposés de manière biaisée par l'intermédiaire d'un récit oral secondaire, rétrospectif, ou au travers d'*ekphraseis*, confirme en effet l'hypothèse selon laquelle, pour le romancier, le Minotaure est « une image » qu'on ne peut « détruire ». Mais bien sûr, cela

²³⁶ Il est probable que ce soit déjà le cas dans *Œdipe sur la route* même si l'auteur ne le précise pas.

²³⁷ André Peyronie, article « Minotaure » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1060.

²³⁸ Voir Marie-Camille Tomasi, « Henry Bauchau, vers une poétique de la variation. De Jacob à Thésée : parcours d'un imaginaire "en violence" » in Marie-Hélène Boblet (dir.), *Chances du roman, charmes du mythe*, op. cit., p. 45-53.

n'enlève rien à l'affrontement lui-même, à son déroulement et à son dénouement sur lesquels nous devons à présent nous interroger.

Souffrance et aporie du face à face

Nous pouvons observer, dans un premier temps, que les scènes d'affrontement sont dominées par le motif de la souffrance, qui est bien davantage une souffrance psychique qu'une douleur physique, tant le face à face avec le monstre – qui n'est, comme nous l'avons vu, qu'un face à face avec soi-même – est difficile à vivre pour chacun des héros. Dans l'un et l'autre roman, cette souffrance s'exprime de manière privilégiée par le motif du cri. Les cris du Minotaure, d'une part, deviennent si « intolérables » (*CE*, 203) à Œdipe qui les provoque pourtant, qu'il finit par s'enfuir. De fait, nous pouvons penser que ces cris de « bête » qui suscitent d'abord le plaisir du héros, lui sont finalement insupportables parce qu'ils renvoient à sa propre bestialité. Les cris de Thésée, d'autre part, qui, dans le dessin d'Orion, « enfonce en criant » son épée dans le corps du monstre, manifestent aux yeux de Véronique le sentiment d'horreur éprouvé par Orion lui-même : « Je vis cette scène comme très cruelle et inéluctable : Orion, fasciné, dominé par l'image de Thésée, est, hurlant d'horreur, contraint à tuer le Minotaure. » (*EB*, 63) Dans cet affrontement dessiné dont le « caractère dramatique [...] frappe » (*EB*, 63) la narratrice, les cris et hurlements d'horreur n'expriment ni la frayeur de Thésée à la vue du Minotaure ni sa rage de le tuer mais le caractère « problématique » de l'acte qu'il est « contraint » d'accomplir : « il tue aussi une part de lui-même » (*EB*, 63) constate Véronique, en parlant de son jeune patient.

L'affrontement mythologique permet donc de rendre compte du clivage intime de personnages mus par des pulsions violentes et contradictoires. Les cris qui l'accompagnent manifestent la souffrance psychique que provoque pour le héros le constat de sa propre monstruosité mais également son impuissance à dépasser le clivage qu'il ressent intimement. Ainsi, Marie-Camille Tomasi écrit au sujet d'Œdipe :

Si le corps-à-corps a bien lieu, il ne peut qu'avorter dans la mesure où il intervient trop tôt sur la route de l'Œdipe bauchalien à qui il faudra encore bien des années d'errance et de confrontations pour pouvoir accéder à cette part de lui où l'homme avoisine et intègre la bête²³⁹.

Il faudra surtout que le héros comprenne l'énigme qu'il est pour lui-même, qu'il découvre son identité et prenne acte des fautes qu'il a commises à son insu, ainsi que le

²³⁹ Marie-Camille Tomasi, « Henry Bauchau, vers une poétique de la variation... », *op. cit.*, p. 51.

montre Sophocle dans son *Œdipe Roi*²⁴⁰. Orion, quant à lui, semble avoir pris acte de sa « monstruosité » à travers le double autoportrait du « Minotaure assassiné ». Cette prise de conscience a sans doute été rendue possible grâce à la médiation effectuée par la thérapeute. Mais au moment où il accomplit ce dessin, le jeune garçon de treize ans n'est pas encore capable d'accepter sa part d'ombre et de folie. Il la rejette au contraire comme la source de ses malheurs. C'est elle, en effet, qui fait d'Orion le bouc-émissaire²⁴¹ de ses camarades. Or, ce qui compte pour l'adolescent c'est d'être comme les autres et accepté par eux. Pour ce faire, il doit annihiler une partie de lui-même en l'objectivant grâce à la figure du monstre. Mais contrairement à Œdipe dont l'aveuglement symbolique se convertit en véritable cécité lorsqu'il prend conscience de son identité, Orion, grâce à Véronique, n'est pas dupe de son aveuglement : « Pour attaquer le Minotaure on doit être aveugle, sinon on devient trop triste » (EB, 64) explique-t-il à la narratrice. La victoire de Thésée sur le Minotaure n'est donc qu'un leurre, une sorte de victoire à la Pyrrhus où le héros se perd lui-même en partie.

Ainsi, dans *Œdipe sur la route* et dans *L'Enfant bleu*, l'affrontement avec le monstre débouche sur une aporie : d'une part Œdipe s'enfuit, d'autre part Orion-Thésée a conscience de l'erreur qu'il commet en assassinant le Minotaure-Orion. Dans les deux cas, ce qui est en échec c'est la capacité du héros à progresser dans sa quête identitaire, c'est-à-dire à mieux comprendre et accepter la part d'ombre qu'il porte en lui. Cependant il faut peut-être considérer que cet affrontement n'est pas une fin en soi mais une étape dans le parcours des héros. De fait, il survient, dans un cas comme dans l'autre, alors que les personnages sont encore très jeunes. Le face à face avec le monstre est une épreuve initiatique dans la perspective globale d'une quête identitaire. De ce point de vue, l'échec du héros ne saurait être définitif. Au contraire, il constitue en lui-même une étape qui doit conduire le héros à une victoire ultérieure. Encore faut-il s'entendre sur la notion de victoire : il ne peut s'agir, comme nous l'avons vu, d'une victoire définitive sur le monstre telle qu'elle permettrait d'« annoncer aux autres hommes la cessation d'un désordre funeste » et de « témoigner de ce que les frontières entre le labyrinthe et le reste du monde correspondent aussi à une ligne de partage désormais claire entre l'homme et l'animal²⁴² » puisque, nous l'avons dit, le héros et le monstre ne font qu'un. Paradoxalement, la victoire du héros bauchalien est donc en

²⁴⁰ Nous avons déjà évoqué les points communs de la tragédie avec le genre du roman policier. À cet égard on peut également penser au roman d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* (Minuit, 1953).

²⁴¹ Remarquons que du bouc-émissaire à l'homme-taureau il n'y a qu'un pas.

²⁴² André Siganos, *Mythe et écriture*, op. cit., p. 45.

l'occurrence une absence de victoire ou un renoncement à la victoire, comme nous allons l'observer pour finir.

Ni chassé ni vaincu : le modèle de la lutte avec l'ange

La fresque liminaire d'*Antigone* peut encore une fois nous servir de paradigme pour comprendre la perspective de Bauchau. Rappelons que dans sa première version, elle représente la victoire écrasante d'Apollon sur le monstre Python. Or, cette image est considérée comme fausse par Antigone qui estime « dangereux de vaincre [le monstre] pour le chasser de [la grotte] et de vouloir dédier entièrement à la lumière son royaume souterrain » (A, 11) car Python « est la mémoire obscure et rustique de vérités que l'archer du ciel ignore encore et méconnaîtra peut-être toujours » (A, 11). La lutte doit donc déboucher sur une cohabitation et non sur la victoire de l'un sur l'autre, chacun étant irremplaçable. Cependant l'affrontement est nécessaire pour que soient reconnus et pris en compte les deux principes opposés de la lumière et de l'obscurité qui s'apparentent, dans une perspective ontologique, aux pulsions contraires d'un individu ; autrement dit, pour que soit élucidée l'énigme de son identité. Or, cette reconnaissance, pour être pleine et entière, ne peut se réduire à une opération intellectuelle²⁴³, elle doit se traduire dans la chair même du héros²⁴⁴. Ainsi, dans la seconde version de la fresque²⁴⁵, les deux combattants sont marqués par la blessure, unifiés par le sang et le feu :

La force et la jeunesse du nouveau l'emportent, le soleil levant a fait reculer le monstre et ouvert un nouvel espace de lumière. Il ne l'a pas chassé ni vaincu, il ne pourrait plus le faire sans se brûler et Python ne peut plus espérer de revanche. Le feu guerrier les a brûlés, il les a aussi transformés. (A, 16)

On retrouve dans ce passage les mots de Peyronie au sujet du Minotaure qu'en tant qu'image inversée de soi, on ne peut tuer : « Tout au plus le sacrifie-t-on, c'est-à-dire qu'on le transforme, ou encore qu'il nous accomplit. » En offrant l'image d'un combat sans véritable vainqueur où l'un est marqué dans son corps, « transformé » et « accompli » par la force de l'autre, l'*ekphrasis* de cette deuxième version de la fresque rappelle aussi *La Lutte avec l'ange*

²⁴³ Même si cette opération intellectuelle laisse sa marque dans les cellules de l'organe cérébral, tout comme l'empreinte du souvenir est marquée dans le morceau de cire dans la métaphore de Platon (voir *Théétète*, 163d ; voir aussi Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 10).

²⁴⁴ À la manière des signes de reconnaissance physique exhibés par les protagonistes des tragédies antiques.

²⁴⁵ Le travail du peintre Clios mime ici le parcours des héros, Œdipe et Orion, dans la mesure où l'affrontement qu'il peint initialement est considéré comme un échec, au sens où nous l'avons employé précédemment, c'est-à-dire comme une aporie du point de vue de la quête identitaire.

de Delacroix, peinture murale illustrant le récit de la *Genèse*²⁴⁶. Cette scène est en effet centrale dans l'imaginaire et l'œuvre de Bauchau comme en attestent les nombreuses pages qu'il lui consacre dans *Jour après jour*, le journal qui accompagne la création d'*Œdipe sur la route*²⁴⁷ mais aussi *Le Journal d'Antigone*. De fait, le parcours d'Œdipe n'est pas sans rapport avec l'aventure de Jacob dont les enjeux sont également identitaires²⁴⁸. Plus que cela, nous pouvons penser que le mythe grec et le mythe hébraïque revêtent pour l'auteur la même signification symbolique. Il note en effet dans son journal : « Un héros persiste dans notre époque : l'inconscient. Si nous acceptons de lutter avec lui, c'est la lutte avec l'ange. On en sort fertile, renforcé mais blessé, comme Jacob – Israël²⁴⁹. » Le roman *Œdipe sur la route* met en scène cette autre figure paradigmatique de la lutte avec l'inconscient pour montrer comment elle peut sortir « fertile, renforcé[e] mais blessé[e] » de ce qui est aussi, comme nous l'avons étudié, une quête identitaire, une confrontation avec soi-même et, plus précisément avec la part monstrueuse de soi. *L'Enfant bleu* ne montre pas autre chose. Dans l'un et l'autre roman, l'acquisition par le héros de compétences artistiques : dans le domaine du chant pour l'un, du dessin et de la sculpture pour l'autre, rend bien compte de la « fertilité » de la lutte²⁵⁰. Il nous apparaît donc que le motif de la lutte avec l'ange n'est qu'une variante de la confrontation avec le monstre. Il permet cependant de clarifier les enjeux du combat pour le héros et peut-être davantage encore pour le lecteur car si le héros peut vouloir en toute logique anéantir le monstre, il en va tout autrement avec la figure de l'ange – ou de Dieu. Chez Bauchau, chaque confrontation avec le monstre masque donc une lutte avec l'ange.

²⁴⁶ *Genèse*, 32, 22-32. Un parallèle intéressant peut être établi entre le personnage de Bauchau et le peintre Delacroix, selon le témoignage de Jean-Louis Chrétien dans *Corps à corps. À l'écoute de l'œuvre d'art* dont rend compte Anne-Gaëlle Weber dans un article intitulé « La voix des anges » consacré à... Sylvie Germain : « Celui-ci raconte fort bien la manière dont la lutte de Jacob avec l'ange devient, pour Eugène Delacroix, la lutte du peintre avec son art. Pendant les douze années passées à accomplir cette tâche, le *Journal* de Delacroix témoigne de la manière dont le peintre s'est approprié le mythe, de la manière dont le peintre, peignant la lutte de Jacob et de l'ange, est devenu Jacob lui-même et a compris le sens de cet étrange combat » (Anne-Gaëlle Weber, « La voix des anges » in *Cahiers Robinson* n°20 : « Sylvie Germain, éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (dir.), 2006, p. 105-120, ici p. 111).

²⁴⁷ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Eperonniers, « Maintenant ou jamais », 1992. Observant et commentant l'œuvre du peintre, Bauchau souhaite par exemple « renonce[r] à la merveilleuse assurance de chacun des deux combattants pour être au plus près de ce qui est entre eux. Le plus important dans la lutte avec l'Ange, c'est l'espace entre les deux combattants » (p. 20).

²⁴⁸ Jacob reçoit un nouveau nom à l'issue de sa lutte avec l'ange – qui est peut-être Dieu lui-même – : Israël.

²⁴⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 120.

²⁵⁰ Sur le modèle initiatique mis en place par Bauchau dans ses différents romans voir par exemple Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle*, Bruxelles, Le Cri éditions, « Configurations historiques et imaginaires », 2008.

Or, ce motif est également central dans l’imaginaire et l’œuvre de Germain comme en témoigne l’épigraphe du roman *Nuit-d’Ambre* qui est une citation de cet épisode de la Genèse et la clef de la signification du nom Péniel²⁵¹. La réécriture, au sein même du récit, de la lutte avec l’ange est également inscrite dans le projet germanien dès le prologue du *Livre des Nuits* qui mentionne « Charles-Victor Péniel, dit “Nuit-d’Ambre”, voué à lutter au mi-nuit de la nuit » (LN, 12). Il s’agit donc de comprendre si, comme nous pouvons en avoir l’intuition, la scène de la lutte avec l’ange, revêt pour Germain, la même signification que pour Bauchau. Dans un entretien accordé à Alain Goulet le 15 mai 2004, la romancière explicite son intérêt pour l’épisode biblique :

J’étais depuis longtemps très marquée par une image que je trouve parmi les plus remarquables. Elle est valable pour toute l’humanité, mais elle est spécialement familière aux gens de l’Occident : c’est celle de la lutte de Jacob avec l’ange. J’y vois une métaphore splendide du destin de tout être humain. On a tous à lutter avec l’ange, sous toutes les latitudes. On peut mettre sous le nom de l’« ange » des représentations très différentes, mais il désigne toujours une force qui nous dépasse, qui nous surprend ; vivre c’est toujours devoir en passer par un affrontement avec l’inconnu, avec le terrifiant – avec l’inexploré et l’insoupçonné de nous-mêmes²⁵².

Ce que Germain désigne comme « l’inconnu », « le terrifiant », « l’inexploré et l’insoupçonné de nous-mêmes » nous paraît bien correspondre à ce que Bauchau nomme « l’inconscient » mais encore, grâce au terme « terrifiant », à l’image du monstre que nous cherchons à explorer ici. Aussi la lutte de *Nuit-d’Ambre* avec l’ange est-elle, selon nous, un affrontement avec lui-même, avec le monstre ou l’héritage monstrueux qu’il porte en lui. De fait, lorsqu’il lutte avec le mystérieux inconnu, à la fin du roman, *Nuit-d’Ambre* « ne parv[ient] plus à éprouver les limites de son propre corps » et « se confon[d] avec le corps de l’autre » (NA, 402), comme Œdipe avec le Minotaure chez Bauchau. D’autre part, il retrouve près de lui à l’issue de la lutte la « mince mue couleur d’ambre d’une couleuvre » (NA, 403) qui pourrait symboliser sa transformation et confirmer, par le choix de la « couleur d’ambre », la nature sinon monstrueuse, du moins bestiale de son ancienne identité²⁵³. Puis, de même que Jacob, blessé à la hanche, ressort boiteux de sa lutte avec l’ange, le personnage de Germain est

²⁵¹ « Et Jacob resta seul. / Et quelqu’un lutta avec lui jusqu’au lever de l’aurore. [...] Jacob fit cette demande : “Révèle-moi ton nom, je te prie”, mais l’autre répondit : “Et pourquoi me demandes-tu mon nom ?” et là même il le bénit. / 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 » (NA, 13).

²⁵² Entretien de Germain avec Goulet in Alain Goulet, *Un monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 233.

²⁵³ On trouve aussi dans le roman une discrète comparaison du personnage éponyme avec le Minotaure lorsque la narration évoque en focalisation interne « ce terrible labyrinthe refermé autour de lui par la mort de Roselyn ». Cet assassinat commandité par *Nuit-d’Ambre* fait de lui un Minotaure, c’est-à-dire un monstre, à ses propres yeux (NA, 304).

physiquement changé par cette lutte sans vainqueur : il perd la capacité de voir le monde en couleurs²⁵⁴. Peut-être s'agit-il de montrer que le héros finit par assumer sa part d'ombre tout en acceptant le sombre héritage familial. En tout cas cette perte de la perception des couleurs n'est pas vécue par lui comme un handicap. Au contraire, elle est la marque, chez Nuit-d'Ambre, d'un véritable accomplissement puisqu'elle lui permet d'accéder à une dimension bien plus pleine du monde et des êtres. De fait, cette confrontation, qui intervient dans les dernières pages du roman, est le signe d'un aboutissement et d'un accomplissement pour le héros qui en ressort positivement transfiguré. Ayant fait la paix avec lui-même et les démons de son histoire, il va pouvoir accepter l'existence de son fils, Cendres, et l'accueillir chez lui si bien que l'on pourrait reprendre à son compte l'adjectif « fertile », employé par Bauchau²⁵⁵.

Ainsi, le motif de la lutte avec l'ange, commun aux romans de Germain et Bauchau, nous paraît avoir pour l'un et l'autre la même signification. Il rend compte de la métamorphose positive que connaît celui qui se confronte à son destin, à sa part d'ombre et à ses angoisses personnelles, figurés par la monstruosité. Non pas qu'il se dépouille totalement de celle-ci mais il l'accepte et, éventuellement, la transfigure dans l'art. Outre la fresque du chapitre liminaire d'Antigone, le motif de la lutte avec l'ange influence particulièrement les parcours d'Œdipe dans *Œdipe sur la route*, Orion dans *L'Enfant bleu* et Nuit-d'Ambre dans le roman éponyme.

L'exploration des figures de monstres dans les romans de Germain et Bauchau nous a donc permis d'observer ce que l'on constate aussi dans les textes grecs archaïques, à savoir qu'humanité et monstruosité ont partie liée. D'une part, en effet, l'individu, marqué par une existence précaire, vit sous la menace de monstres qui symbolisent la violence de son environnement : celle des événements historiques qu'il traverse, en particulier la guerre, et potentiellement celle de sa famille. D'autre part, il peut être lui-même le monstre, métamorphosé par la violence ou l'effroi, comme Méduse²⁵⁶ dans l'Antiquité ou bien, s'il n'est pas tout entier le monstre, du moins abrite-t-il en lui une part monstrueuse que la figure du monstre permet d'extérioriser et d'objectiver, comme le désir de vengeance est personnifié par les Érinyes. Avec leurs propres outils littéraires, mais aussi par exemple avec l'héritage de

²⁵⁴ On remarquera que le « trouble » de la démarche et celui de la vision se retrouvent dans la figure d'Œdipe.

²⁵⁵ Il est intéressant de remarquer qu'avant cette lutte avec l'ange, Nuit-d'Ambre, qui avait décidé de reprendre l'exploitation agricole familiale, rendait stériles tous les champs qu'il tentait de cultiver.

²⁵⁶ Dans son article consacré à Méduse, Joël Schmidt explique : « Selon les uns, elle aurait été une belle jeune fille, trop fière de sa chevelure. Pour la châtier, Athéna aurait changé cette dernière en un paquet de serpents. Selon d'autres, la même Athéna l'aurait punie de s'être unie à Poséidon en lui imposant une forme affreuse. » (*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 132)

la psychanalyse²⁵⁷, les romanciers contemporains prolongent donc cette quête ontologique qui s'origine dans les récits de l'Antiquité archaïque. Chez eux, le caractère problématique de la monstruosité devient patent, ou, pour mieux dire, *criant*. En effet, les cris des personnages confrontés à la monstruosité – la leur ou celle de l'autre – témoignent avec acuité de la difficulté d'être : être soi-même, être face aux autres, et de progresser dans son être.

Les romans de Germain et Bauchau font retentir un cri archaïque : celui de l'animalité et de la monstruosité au travers desquelles ils tentent d'appréhender la violence humaine, dans les relations familiales et sociales ainsi que dans l'Histoire. Reprenant les figures qui peuplent les récits et les textes antiques, ils mènent une quête à la fois ontologique et éthique. Celle-ci s'effectue, grâce au genre romanesque, selon une approche phénoménologique²⁵⁸ qui prend aussi en compte les perceptions animales : la violence est pensée, accomplie et perçue par les personnages de roman ; elle traverse leurs corps, les tend, les déchire ou les brise ; le cri naît dans leur gorge et jaillit de leur souffle. Le cri, justement, fait pleinement advenir dans le texte l'animal ou le monstre quand l'analogie se contente de souligner une ressemblance. La figure de l'animal et son cri sont employés pour rendre compte de la sauvagerie d'un individu ou d'un groupe social, c'est-à-dire à la fois de la violence dont il est ou ils sont collectivement capables, mais aussi d'un égarement, d'une perte de soi en tant qu'être conscient et civilisé. La monstruosité est plus complexe à appréhender : en tant que figure hyperbolique elle marque d'abord une gradation dans la violence. Elle rend compte des angoisses inhérentes à la condition humaine confrontée à sa propre précarité. Sa représentation dans les romans permet d'exprimer l'absurdité à laquelle sont confrontés les personnages ou l'énigme qu'ils sont parfois pour eux-mêmes. Le tableau paraît très sombre mais, au cours de notre étude, nous avons également pu observer comment la figure animale pouvait revêtir une signification plus positive, celle d'un totem capable de guider et de protéger l'individu. Le totémisme redéfinit le rapport que l'homme entretient avec l'animal, le rituel permettant de tracer la limite entre humanité et animalité. D'autre part, la substitution qui s'opère entre le motif archaïque grec

²⁵⁷ Bauchau parle de l'« écriture après Freud » dans son essai *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes sud, 2000, p. 32.

²⁵⁸ Le rapport entre philosophie et roman a été étudié par Boblet dans son ouvrage *Terres promises. Émerveillement et récit au XX^e siècle*. Elle y explique sa méthode qui consiste à « [faire] résonner la pensée théorique de la philosophie (phénoménologie) dans la pensée du roman qui déploie une expérience sensible du sens. Non que la littérature traduise des théories en histoires. Mais elle cherche, à travers la fable, elle élucide à travers la fiction ce que d'autres cherchent et élucident à travers le concept et l'articulation réflexive » (*op. cit.*, p. 18). Germain fait d'ailleurs partie des auteurs qu'elle étudie dans son livre.

de l'affrontement avec le monstre et le motif hébraïque de la lutte avec l'ange ouvre une perspective positive sur la capacité des individus à surmonter leurs propres démons.

Pour l'heure, notre étude sur le cri, amorcée par un questionnement sur la nature humaine, doit se prolonger par une réflexion plus concrète sur les actions accomplies par les personnages romanesques pour mieux comprendre la violence qui les sous-tend. Or, les romanciers ont le pouvoir de créer « [des] formes et [des] fictions qui élaborent l'expérience de vivre, la reflètent et la réfléchissent » selon les mots de Boblet²⁵⁹. Les romans de notre corpus sont des outils heuristiques au service – entre autres, mais c'est ce qui nous intéresse pour l'instant – de la compréhension de la violence. Pour étudier les actes accomplis par les personnages et mis en scène par les romanciers, il nous a paru opportun de faire appel au paradigme théâtral et, plus particulièrement, à celui de la tragédie grecque. Au-delà de la notion d'action qui renvoie au domaine dramatique²⁶⁰, l'hypotexte sophocléen sur lequel s'érigent les romans de Bauchau suffit sans doute à légitimer ce choix. Nous essaierons de montrer ce que les romans de Germain doivent aussi à la tragédie grecque. Mais passant du cri archaïque au cri tragique, nous ne changerons pas totalement de sujet, si l'on en croit Dupont qui, dans son essai sur le théâtre à Rome, établit un parallèle entre les fauves présentés dans l'arène et les figures du théâtre :

Au théâtre ce sont les monstres mythologiques, les furieux qui se déchaînent, aussi exotiques pour des Romains, que les rhinocéros d'Afrique ou les tigres des Indes. Ainsi, au cœur de Rome, de l'espace urbanisé le plus civilisé, peut s'installer le temps des jeux ce qui en est l'inverse, le sauvage, l'inhumain, le monstrueux, avec la plus parfaite maîtrise de cette violence, la plus parfaite domestication de cette altérité²⁶¹.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁶⁰ Rappelons que le mot δράμα (*drama*) qui signifie « l'acte » ou « l'action » en grec désigne aussi « l'action dramatique », « la pièce de théâtre ».

²⁶¹ Florence Dupont, *L'Acteur-Roi*, *op. cit.*, p. 57.

II. MISES EN SCÈNE DE LA VIOLENCE :

LE CRI TRAGIQUE

La notion de tragique s'impose d'emblée concernant les œuvres de Bauchau qui, pour deux d'entre elles, s'érigent explicitement sur l'hypotexte sophocléen. L'intertextualité avec les tragédies antiques est plus discrète mais également présente chez Germain²⁶² qui compare ses personnages romanesques aux « suppliants de la tragédie grecque » dont ils possèdent « la force incantatoire²⁶³ ». Ainsi, tandis que les romans de Bauchau s'inspirent des pièces de Sophocle consacrées à Œdipe et Antigone, on reconnaîtra dans les romans de Germain, parmi des références multiples et variées, l'influence d'Eschyle et de son *Orestie*, de Sénèque avec sa *Médée* ou encore de Racine et de son *Andromaque*. Mais cela nous autorise-t-il à employer le qualificatif *tragique* à l'égard de leurs romans et des actions qui y sont racontées ? Qu'entendons-nous, d'ailleurs, par *tragique* ? Les travaux récents d'hellénistes et de philologues comme Florence Dupont, Pierre Judet de la Combe ou encore William Marx²⁶⁴ ont montré la difficulté de définir un concept « à géométrie éminemment variable²⁶⁵ », « devenu un bien culturel européen indéfiniment exploité, jusqu'à la saturation²⁶⁶ » et qui semble « échappe[r] à toute forme claire de représentation intellectuelle²⁶⁷ ». La complexité d'une telle tâche – à laquelle certains se sont néanmoins déjà attelés – associée à la difficulté que pose d'emblée l'inadéquation de forme entre la *mimèsis* théâtrale et la diégèse romanesque pourrait décourager d'emblée la volonté de lire les romans de Germain et Bauchau à l'aune d'un tel concept. Cependant, la réflexion sur le tragique que nous entendons tout de même mener ici ne prétend pas sonder la pertinence de ce concept appliqué aux romans contemporains par comparaison avec les tragédies elles-mêmes, car elle s'appuie sur

²⁶² Chez Germain, selon le critique Alain Goulet, l'« immersion romanesque, revêt [les couleurs] du malheur et de la tragédie, comme s'il fallait à l'auteur expulser toutes sortes d'ombres, de troubles et de rancœurs accumulées au fond de soi par le biais de la catharsis qu'opère la fiction » (*Un monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 118). Les termes *tragédie* et *catharsis*, choisis par le critique corroborent cette idée même si, chez lui, l'emploi de la notion de *catharsis* au sens de purification de l'auteure elle-même nous paraît éloignée des conceptions antiques.

²⁶³ Sylvie Germain, *Les Personnages*, Gallimard, « L'un et l'autre », 2004, p. 16.

²⁶⁴ Voir notamment Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, « Libelles », 2007 ; Pierre Judet de La Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Bayard, 2010 ; William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Minuit, « Paradoxe », 2012.

²⁶⁵ William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, op. cit., p. 62.

²⁶⁶ Pierre Judet de La Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, op. cit., p. 13.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

la conception que les romanciers se font eux-mêmes du tragique. Or, il faut d'emblée remarquer que si Germain et Bauchau sont des lecteurs directs des tragédies grecques, leur lecture est tributaire de celles qui l'ont précédée, en particulier des Romantiques allemands²⁶⁸ – ceux-là même qui, selon Marx ou Judet de La Combe, « ont créé un profond changement de perspective²⁶⁹ » dans l'approche du tragique. C'est dans l'épaisseur d'une lecture contemporaine, héritière, entre autres²⁷⁰, de la lecture romantique et aristotélicienne²⁷¹ des tragédies antiques qu'il nous faut donc travailler. D'autre part, même si le principe de réécriture suppose une (ré)interprétation des textes sources, les romanciers ne sont pas des théoriciens, ils ne cherchent pas à rendre compte de manière cohérente d'un concept ni même à l'illustrer fidèlement. Bien qu'elle soit nourrie par une culture critique, leur approche est surtout spontanée : « Je cherche à dire non ce que j'ai prévu, mais ce que je découvre en écrivant²⁷² » note par exemple Bauchau au sujet d'*Œdipe sur la route*. Si insaisissable que soit le phénomène ou le sentiment tragique, il apparaît néanmoins nécessaire de fonder notre étude sur quelque élément stable, observable à la fois dans les tragédies grecques et dans les romans contemporains et qui, idéalement, mettrait d'accord les approches philologiques et philosophiques. Le cri peut-il jouer ce rôle ?

Indiscutablement, le cri fait partie intégrante de la tragédie grecque et du spectacle qu'elle constitue dans l'Antiquité. Les textes tragiques en portent la trace à travers diverses interjections et onomatopées spécifiquement forgées pour eux²⁷³. Adoptant une approche philologique et technique, Maurice Mesnage nous invite ainsi à reconnaître le « caractère

²⁶⁸ Dans les journaux de Bauchau qui accompagnent l'écriture d'*Œdipe sur la route* et d'*Antigone* on relève trente-quatre références à Sophocle et deux à Eschyle et, concernant les philosophes allemands : treize à Nietzsche, neuf à Hölderlin, cinq à Schiller, deux à Hegel et une à Schelling. Ces références ne sont pas toutes directement reliées à l'écriture des deux romans mais elles attestent d'une connaissance approfondie du Romantisme allemand de la part du romancier. Quant aux éditions des tragédies antiques référencées dans sa bibliothèque au Fonds Henry Bauchau de Louvain-la-Neuve, elles sont pour l'essentiel des éditions bilingues très souvent annotées par lui. Parmi les ouvrages modernes, les exemplaires de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche et des *Remarques sur Œdipe et Antigone* d'Hölderlin ont également été annotés (voir annexe 3, 1). Concernant Germain, on peut relever des allusions plus ou moins explicites effectuées dans ses textes. Par exemple, Sophocle et Schelling sont cités dans le roman *Nuit-d'Ambre* comme des auteurs de référence et de prédilection pour le personnage éponyme.

²⁶⁹ *Ibid.* p. 119. Judet de la Combe analyse longuement dans son ouvrage les différentes lectures proposées par les philosophes allemands dans leur diversité.

²⁷⁰ Bauchau se réfère aussi bien à George Steiner, à Jean Bollack ou au suisse André Bonnard (voir annexe 3, 1).

²⁷¹ On trouve deux éditions bilingues de la *Poétique* d'Aristote dans la bibliothèque du Fonds Henry Bauchau (voir annexe 3, 1).

²⁷² Henry Bauchau, *Jour après jour*, *op. cit.*, p. 202. Le romancier emploie souvent le terme de « visions » pour *Œdipe sur la route* ainsi que pour *Antigone* : « Ce livre [*Œdipe sur la route*] est un livre de visions, j'ai tenté parfois exagérément de les comprendre au lieu de me contenter de les dire en les écrivant » (*ibid.*, p. 254).

²⁷³ Voir Michèle Biraud, *Les interjections du théâtre grec antique : étude sémantique et pragmatique*, Louvain-la-Neuve, Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain, vol. 123, 2009.

essentiellement sonore de la passion tragique²⁷⁴ » en montrant comment les « interjections des héros tragiques » alternent avec les « lamentations du chœur²⁷⁵ » dans le spectacle tragique. George Steiner, quant à lui, évoque en philosophe le « cri sauvage avec lequel l'imagination tragique marqua pour la première fois notre vision de la vie » comme « lamentation sauvage et nue sur l'inhumanité de l'homme et le gaspillage de l'homme²⁷⁶ ». Cependant, même s'il est un ingrédient essentiel du tragique, le cri ne peut vraisemblablement pas le définir à lui tout seul. Il doit être relié aux actions qui le provoquent. À cet égard, les tragédies antiques sont centrées autour d'un certain nombre d'actions, organisées, selon Aristote, en « système de faits » d'où résulte un « effet violent²⁷⁷ ». L'action tragique est, pour lui, « une action causant destruction ou douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre²⁷⁸ ». Certes, les théories d'Aristote peuvent être remises en question lorsqu'il s'agit de saisir l'essence de la tragédie antique²⁷⁹ mais elles peuvent être un outil commode sur lequel s'appuyer à partir du moment où elles sont connues de nos auteurs et concernent les pièces dont ils s'inspirent.

²⁷⁴ Maurice Mesnage, « Le cri tragique chez les Grecs », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°25, décembre 1966, p. 420-439, ici p. 420. Dans son ouvrage consacré aux *Tragédies grecques sur la scène moderne*, Patricia Vasseur-Legangneux démontre la même chose. Elle s'intéresse au rôle de l'invention de la σκηνή (*skénè*, « cabane, tente »), dans la convention selon laquelle « la violence n'est jamais jouée sur scène ». Ce baraquement situé derrière l'aire de jeu des acteurs (προσκήνιον, *proskénion*) et servant de coulisses représente en effet un espace privé, intime pour les personnages, en tension constante avec l'espace extérieur. Ainsi, alors que « tous les meurtres se passent hors de la vue du public » les spectateurs peuvent entendre « les cris des victimes » qui s'en échappent et « qui sont commentés par les personnages ou le chœur restés à l'extérieur ». Vasseur-Legangneux démontre ensuite, à partir de la scène du matricide dans l'*Électre* de Sophocle, toute la tension dramatique que peuvent générer les cris en voix-off donc l'intérêt qu'il y a à utiliser ce procédé (*op. cit.*, p. 62). Cette idée d'une tragédie se jouant hors-scène, hors-champ, et dont seule la dimension sonore – le cri – nous porte témoignage était déjà présente dans les Hymnes homériques donc sous une forme narrative et non plus dramatique. Par exemple, dans l'hymne qui lui est consacré, Déméter évoque l'enlèvement de sa fille Perséphone par Hadès en ces termes : « je viens d'entendre sa voix déchirante traverser l'éther inlassable, comme si on lui eût fait violence ; mais je n'ai rien vu de mes yeux » (v. 67-68 : τῆς ἀδινὴν ὄπ' ἄκουσα δι' αἰθέρος ἀτρυγέτοιο / ὥστε βιαζομένης, ἀτὰρ οὐκ ἶδον ὀφθαλμοῖσιν, Homère, *Hymnes*, *op. cit.*, p. 43).

²⁷⁵ Maurice Mesnage, « Le cri tragique chez les Grecs », *op. cit.*, p. 421.

²⁷⁶ George Steiner, *La Mort de la tragédie*, texte cité par Judet de La Combe dans *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, *op. cit.*, p. 31. Steiner parle plus spécifiquement des cris de Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. Bauchau exploite lui-même l'idée de « sauvagété » qu'il emprunte à Hölderlin : « La "sauvagété", l'emploi par Hölderlin d'un mot qui ne peut se traduire qu'ainsi, me frappe beaucoup. La sauvagété c'est le fond du caractère d'Œdipe, celui aussi du jeune bandit que j'appelle encore l'homme, faute d'avoir pu encore lui trouver un nom. C'est dans cette sauvagété qu'ils se retrouvent, c'est à travers elle qu'ils doivent avancer l'un par l'autre » (*Jour après jour*, *op. cit.*, p. 153).

²⁷⁷ Dans la traduction de Dupont-Roc et Lallot, l'expression « système des faits » correspond au grec ἡ σύνθεσις τῶν πραγμάτων (*ê sunthesis tôn pragmatôn*) et l'« effet violent » au mot πάθος (*pathos*).

²⁷⁸ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 72-73 : ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

²⁷⁹ Voir notamment Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, *op. cit.*

Nous essaierons donc de montrer que Germain et Bauchau ont eux-mêmes utilisé cet « effet violent » dans leurs romans en mettant en scène des « action[s] causant destruction ou douleur » et provoquant les cris des personnages²⁸⁰. Ceux-ci peuvent revêtir différentes significations selon que les personnages accomplissent ou subissent l'action, qu'ils sont impliqués dans une scène de crime, vivent une crise tragique ou réagissent à la mort d'un proche. Le jeu de paronomase entre les mots « cri », « écrit », « désécrit » et « récrit » auquel se livre Germain au seuil du roman *Nuit-d'Ambre*, nous invite à décliner à notre tour : « cri », « crime », « crise », dans l'idée que ces jeux de mots font émerger des vérités profondes²⁸¹. Les mots « cri », « crime » et « crise », sans rapport étymologique entre eux semblent, sous l'effet d'une contamination phonétique et sémiotique, se compléter, se conjuguer ou se recouvrir. Il faut aussi remarquer que le même rapport phonétique existe en grec ancien entre les mots φόνος (*phonos*), « le meurtre, le massacre, le carnage », ou son quasi-synonyme φωνή (*phonê*), et φωνή (*phônê*), « la voix » qui peut signifier aussi « le cri », notamment « le cri des animaux ».

Ainsi nous nous proposons d'associer successivement au cri tragique les notions de crime et de crise²⁸², mais aussi celle du deuil²⁸³.

1. Le crime tragique

Les événements violents – « tragiques » au sens de « funestes » – sont particulièrement nombreux dans les romans de notre corpus. Parmi ceux-ci, certains sont d'origine accidentelle

²⁸⁰ Nous laissons de côté pour l'instant l'idée d'un cri collectif – émanant du chœur tragique –, hérité de pratiques rituelles précédant la forme même de la tragédie et musicalisé.

²⁸¹ Germain est vraisemblablement influencée sur ce point par la tradition des commentaires rabbiniques qui est mise en scène dans le *Livre des Questions* d'Edmond Jabès. L'auteur définit le livre comme « la prise de conscience d'un cri » – citation reprise par Germain comme épigraphe de *Nuit-d'Ambre* – et, au cours du récit, fait par exemple dire à Sarah : « Je crie. Je crie, Yukel », « Je t'ai écrit. Je t'écris. Je t'ai écrit. Je t'écris » (*Le Livre des questions*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1988, p. 18 et 153).

²⁸² La notion de crise (κρίσις, *krisis*), héritée des domaines juridiques et médicaux, est également employée dans le domaine dramatique. Le terme n'est toutefois jamais employé par Aristote dans sa *Poétique*.

²⁸³ Nous aurions pu mettre en avant le cri de colère, comme le fait Cixous dans son essai sur *Ayaï ! : le cri de la littérature* : « Entre La Colère ! Elle souffle des Vérités insupportables en toute liberté, dans le monde littérature, elle est souveraine, elle qui, dans le pays quotidien, est surveillée et punie. Ouf ! s'écrie-t-elle, ici, enfin je peux vomir mes laves et proférer mes insultes. C'est moi qui cause. C'est moi qui ose. Je suis le chef furieux de la littérature » (*op. cit.*, p. 40). Cependant la notion de colère, la « pulsion de mort » comme la désigne Cixous en référence au vocabulaire psychanalytique, nous paraît plus généralisante donc moins opératoire pour notre étude. Le mouvement de colère peut en effet accompagner aussi bien le crime que la crise ou « l'effroi » du deuil.

– Mélanie Pénier tuée d’une ruade de cheval, Margot Pénier tombée dans un ravin, Adélaïde et Amélie Merveilleux du Carmin brûlées vives dans *Le Livre des Nuits*, Jason prisonnier des glaces dans *Nuit-d’Ambre* – ou sont dus à des maladies – mort de Pénier ou de Violette-Honorine chez Germain, mort de K. dans *Antigone* de Bauchau – ou à des accouchements – mort d’Herminie-Victoire dans *Le Livre des Nuits*, de la mère de Véronique dans *L’Enfant bleu*. Ils contribuent pleinement à l’atmosphère sombre des romans et participent de la réflexion menée par nos auteurs sur la violence²⁸⁴. Cependant les événements tragiques qui retiendront ici notre attention sont les actes criminels, causés par les personnages eux-mêmes. Inspirées par les histoires mythologiques dont elles tirent leurs arguments, les tragédies attiques – du moins celles dont les textes nous sont parvenus – regorgent en effet de crimes de toutes sortes²⁸⁵. Nombre des histoires qu’elles mettent en scène touchent en particulier la parenté, à tel point qu’Aurélié Damet définit la tragédie classique comme un « genre hémophile qui se nourrit de l’haima versé par des parents, le plus souvent consanguins, parfois alliés²⁸⁶ ». Or, cette caractéristique se retrouve incontestablement dans les romans de Bauchau et Germain qui mettent en scène des familles de personnages. Dans le premier temps de cette réflexion sur le tragique, nous montrerons donc comment la mise en scène de crimes intrafamiliaux instaure une atmosphère tragique dans les romans de notre corpus. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux procédés narratifs employés par les deux auteurs pour rapprocher la diégèse romanesque de la *mimèsis* tragique et mettre ainsi en valeur les crimes accomplis en même temps que les cris proférés par les personnages.

²⁸⁴ Germain écrit ainsi en préambule d’un article intitulé « L’endroit et l’envers » : « Sous l’effet du malheur et de la souffrance, d’une injustice ou d’un affront subis, une violence éclate presque toujours en nous. Cette violence réactive peut paraître légitime, justifiable, il est en effet « naturel », très humain, de se révolter et d’exiger réparation lorsqu’on est victime d’injustices flagrantes, d’outrages ou de calomnies, de trahison, de vol, d’agression physique pouvant aller jusqu’à la torture, la mutilation, la mort de proches. Victime de la méchanceté, de la cruauté des autres, victime d’un système social inique, voire cynique, victime de la folie humaine dont l’imagination se montre toujours prolifique côté férocité. Mais le malheur qui s’abat sur nous peut également être dû à la maladie, à un accident, à des catastrophes dites naturelles. La liste des désastres est aussi longue que variée » (*L’Esprit du temps*, « Imaginaire & Inconscient », 2005/1, n° 15, p. 37-41, ici p. 37).

²⁸⁵ Nicole Loraux parle de la tragédie comme d’un monde « où l’action de mort se dit *drama* parce qu’il n’y est d’autre acte que sanglant ou criminel » (« La main d’Antigone », in *Mètis*, vol. 1, n°2, 1986, p. 165-196, ici p. 185).

²⁸⁶ Aurélié Damet, *La Septième porte*, op. cit., p. 12. Voir aussi Aristote, *La Poétique*, op. cit., p. 80-81.

1. 1. Les Atrides, les Labdacides et « les familles de ce genre »

Les relations familiales sont centrales dans les six romans de notre corpus comme en attestent les occurrences des différents noms reliés au lexique de la famille²⁸⁷. Or, la notion de « famille » (γένος, *génos*) ou de « maison » (οἰκία, *oikia*), tient une place importante dans le genre tragique. Ainsi, lorsqu'Aristote réfléchit au type de personnages que la tragédie doit mettre en scène, au chapitre 13 de sa *Poétique*, il pose en exemple « Œdipe, Thyeste et les membres illustres de familles de ce genre²⁸⁸ ». Il persiste quelques lignes plus loin en écrivant que, à son époque, « on compose les plus belles tragédies sur un petit nombre de maisons, par exemple celles d'Alcméon, Œdipe, Oreste, Méléagre, Thyeste, Télèphe et tous les autres héros qui ont subi ou causé de terribles événements²⁸⁹ ». Il y a donc un lien à établir entre la notion de famille et les « terribles événements » mis en scène dans la tragédie. Jacques Jouanna propose à ce sujet l'analyse suivante :

Cette façon d'appréhender les mythes dans le cadre des familles et non des cités, comme on a tendance à le faire actuellement par la prédominance accordée au politique, doit faire réfléchir. Là où nous avons tendance à désigner les mythes par les cités où ils se rattachent, Argos, Thèbes, Troie, Athènes etc., Aristote parle de familles. Il saisit mieux l'origine du tragique qui naît des relations entre membres de la famille, même si la dimension politique est une donnée inhérente à la plupart de ces familles du moment qu'elles sont détentrices du pouvoir dans une cité²⁹⁰.

Nous voulons donc montrer ici que les relations familiales mises en scènes par Germain et Bauchau autour des personnages éponymes de leurs romans – Œdipe, Antigone mais aussi Nuit-d'Ambre et Lucie Daubigné, « l'enfant Méduse » – créent le tragique, comme l'analyse Jouanna au sujet des pièces de Sophocle. Mais en quoi consiste ce tragique familial ? Quels sont les « terribles événements » dont parle Aristote ?

Dans son ouvrage *Approches de la mythologie*, Suzanne Saïd donne un contenu plus précis à ce tragique familial :

²⁸⁷ On compte mille-treize occurrences du mot « enfant », ce qui en fait le troisième mot le plus fréquent du corpus (bien qu'il n'implique pas nécessairement la notion de filiation). Les mots « père », « mère », « frère » et « sœur », ainsi que « jumeau » et « jumelle » sont également très fréquents. Voir le détail en annexe (2, 2) ainsi que les tableaux généalogiques (annexe 1).

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 77 : Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 79 : νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

²⁹⁰ Jacques Jouanna, *Sophocle, op. cit.*, p. 134.

On trouve dans [la biographie des héros] toutes les formes possibles de fautes contre les parents. Le parricide, avec Œdipe mais aussi avec Thésée qui est la cause indirecte de la mort de son père. Le matricide, avec Oreste et Alcméon qui tuent leur mère pour venger leur père. L'infanticide avec Héraclès qui tue ses enfants dans une crise de folie, Thésée qui maudit son fils Hippolyte et Agamemnon qui sacrifie sa fille Iphigénie. Le fratricide avec Étéocle et Polynice. À quoi il faudrait ajouter, pour faire bonne mesure, le meurtre de l'oncle par le neveu (Méléagre) ou du neveu par l'oncle (Dédale ou Atrée), sans compter les crimes sexuels, l'inceste avec Œdipe qui couche avec sa mère et Macarée qui viole sa sœur, ou l'adultère avec la belle-sœur, qu'il s'agisse de la femme du frère comme pour Thyeste, ou la sœur de l'épouse comme pour Térée²⁹¹.

Comme nous le verrons, de tels événements sont montrés ou évoqués dans les romans de notre corpus dont Germain et Bauchau s'attachent à dévoiler les ressorts tragiques : les déséquilibres ou le « désordre » dans les relations – un amour inapproprié voire incestueux envers un consanguin, un amour déréglé au point de se convertir en haine – qui peuvent pervertir l'amour familial et créer le malheur d'une famille²⁹². Trois familles feront donc ici l'objet de notre attention : celle des Labdacides, directement issue de la mythologie et mise en scène par Bauchau, celle des Pénélides dans le diptyque du *Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, enfin celle des Morrogués-Daubigné dans *L'Enfant Méduse*, deux familles créées par Germain dont les traits ne sont pas sans rappeler celles des Atrides, de Médée ou d'Andromaque. Dans les tragédies grecques, les familles de ce genre étaient marquées par ce qu'Eschyle nomme l'« Até »²⁹³. Dans son ouvrage intitulé *La Faute tragique*, Suzanne Saïd

²⁹¹ Suzanne Saïd, *Approches de la mythologie grecque*, Nathan Université, « lettres 128 », 1993, p. 24. Voir aussi Aurélie Damet, *La Septième porte*, op. cit. L'auteure de l'étude recense de manière rigoureuse tous les crimes intrafamiliaux, des parents envers leurs enfants : « l'exposition, le sacrifice, les festins technophages, les hallucinations mortifères produites par la mania dionysiaque, l'influence mortelle des marâtres et la mise à mort volontaire et raisonnée » (p. 96) ; des enfants envers leurs parents : le matricide et le parricide ; des enfants entre eux : le fratricide. Elle remarque que « [d]es trois auteurs tragiques majeurs de l'époque classique, Eschyle est celui qui a mis en scène la plus grande diversité des horreurs intrafamiliales » (p. 129).

²⁹² Dans son article « La Main d'Antigone », Loraux remarque que « [l]e problème, vital – ou mortel – dans le mythe des Labdacides, est celui de l'identité ; la question, bien connue des grammairiens, est celle des emplois de αὐτός » : « [D]e ce perpétuel choc en retour du soi sur soi, de cette auto-affection que les grammairiens anciens évoquaient en guise de définition du réfléchi, Sophocle fait un enjeu de sens dans *Antigone*. Parce que sans fin, chez les Labdacides, le sujet en son identité (αὐτός) est voué à ce que sur lui fasse retour ce trop-plein de sens qui vient à autos de ses emplois réfléchis, la grammaire du auto- sert à dire le lien du sang comme lieu d'inceste, de parricide, de suicide » (op. cit., p. 166-167).

²⁹³ Les Pélépides et leurs descendants, les Atrides, sont considérés par le chœur de l'*Agamemnon* d'Eschyle comme une « race collée à l'âtê », dans la traduction de Saïd, ou « race rivée au Malheur », selon Mazon (v. 1566 : γένος πρὸς ἄτῃ, *Tragédies*, t. II, op. cit., p. 67). Dans la première pièce de *L'Orestie*, Clytemnestre assassine son mari Agamemnon avec l'aide de son amant Égisthe, cousin de celui-ci, en partie pour venger le sacrifice de leur fille Iphigénie. Dans les *Choéphores*, c'est à son tour Clytemnestre qui est assassinée par son fils Oreste. Le même Eschyle désigne les Labdacides comme de « pauvres égarés d'Até » dans *Les Sept contre Thèbes*, v. 1007 : δαίμονωντες ἄτῃ, (*Tragédies*, t. I, op. cit., p. 191). Le sujet de la trilogie qu'Eschyle leur a consacrée et dont il ne nous reste que la dernière pièce, est « la désobéissance de Laïos et ses conséquences » écrit Mazon dans sa présentation de la pièce, p. 150. Les malheurs d'Œdipe puis le conflit entre Polynice et Étéocle y sont donc présentés comme des malédictions découlant de l'attitude de Laïos, lequel avait voulu un fils en dépit de l'avertissement d'Apollon que la ville de Thèbes serait anéantie par sa descendance.

définit l'*Até* comme une « folie criminelle qui fait ensuite le malheur de son auteur²⁹⁴ ». La composition des tragédies en trilogies permettait de montrer de manière particulièrement efficace comment, en effet, les malheurs et les crimes se répètent, d'une génération à l'autre, à l'opposé de l'idée de « progrès »²⁹⁵. Il est intéressant de remarquer à cet égard que les romans de notre corpus fonctionnent d'une manière similaire en s'organisant en diptyques, que cela soit prémédité, comme c'est le cas du *Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre*²⁹⁶ ou non prémédité, dans le cas d'*Œdipe sur la route* et *Antigone*²⁹⁷. Cependant, plutôt que de les étudier successivement, nous nous proposons, pour mieux mettre en évidence leur mode de fonctionnement commun – c'est-à-dire les dysfonctionnements de la *φιλία* (*philia*) –, de nous intéresser aux thèmes de l'inceste et de la rivalité fraternelle qui nous permettront d'observer comment les crimes familiaux se répètent et se répercutent de générations en générations dans le cadre d'une malédiction familiale.

1. 1. 1. L'inceste

Le thème de l'inceste est présent dans la quasi-totalité des romans de notre corpus²⁹⁸ et particulièrement exploité. De même, il est récurrent dans la mythologie grecque aux côtés des deux autres tabous « qui structurent l'imaginaire collectif²⁹⁹ » : le parricide et le cannibalisme. Dans son article sur « L'inceste dans les textes de la Grèce Classique et Post-Classique », Françoise Héritier en rappelle la définition donnée par Littré dans son dictionnaire : « conjonction illicite entre des personnes qui sont parentes ou alliées au degré prohibé par la

²⁹⁴ Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, op. cit., p. 111

²⁹⁵ C'est d'ailleurs ce que montre Eschyle dans *L'Orestie* : d'*Agamemnon* aux *Choéphores*, la vengeance se perpétue et paraît devoir se perpétuer éternellement, selon la loi ancienne du Talion, avant qu'une justice nouvelle, relevant de la démocratie athénienne – donc historique et non plus mythique –, ne vienne offrir à Oreste la possibilité de s'acquitter de son crime en même temps qu'elle manifeste un progrès pour la vie des hommes. Tel est le sujet des *Euménides*, dernière pièce de la trilogie.

²⁹⁶ Charles-Victor Pénier, dit *Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu*, est le personnage central du diptyque constitué par les deux premiers romans de Germain, *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, celui à partir duquel s'écrit toute l'histoire, la saga des Pénier. La romancière a en effet expliqué avoir voulu raconter l'histoire d'un criminel. Mais pour donner à comprendre ce personnage d'assassin, elle a éprouvé le besoin de remonter dans l'histoire de sa famille. Le projet romanesque initial est donc mis en attente : le premier roman publié par Germain est *Le Livre des Nuits* dont le personnage principal est Victor-Flandrin Pénier, dit *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup*, le grand-père de *Nuit-d'Ambre* qui n'apparaît lui-même que dans le second roman. Voir l'entretien de Germain avec Alain Nicolas dans *L'Humanité* du 18 octobre 1996.

²⁹⁷ « De 1989 à 1997, le personnage d'*Antigone* n'a cessé de m'habiter et d'orienter mes pensées et mon travail. Ce n'est cependant qu'au cours de l'été 1992 que j'ai senti qu'il fallait que je tente d'écrire ce livre » écrit Bauchau dans son *Journal d'Antigone* (op. cit., quatrième de couverture).

²⁹⁸ Il faut excepter *L'Enfant bleu* de Bauchau qui est, de manière générale, moins centré sur la famille.

²⁹⁹ Aurélie Damet, *La Septième porte*, op. cit., p. 24. L'auteure reprend ici les analyses d'A. Moreau.

loi³⁰⁰ ». Elle précise que « si la prohibition de l'inceste n'a pas fait l'objet d'une réglementation juridique à proprement parler dans le monde grec, il n'en reste pas moins que le thème de l'inceste y a connu sa plus haute fortune [...] ³⁰¹. » L'exemple de la tragédie d'Œdipe suffit pour l'anthropologue à justifier l'idée que l'inceste – que ne désignait pourtant aucun mot grec – était bien un délit. Ainsi, dans les *Lois*, Platon invoque « la loi non écrite » qui nous empêche de commettre des actes incestueux, actes qu'il qualifie de « totalement impies, odieux à la divinité, infâmes parmi les infâmes ³⁰² », en citant Œdipe parmi ses exemples. On voit donc bien que dès l'Antiquité, d'une part l'inceste a été perçu comme un crime et à ce titre condamné, et d'autre part le destin d'Œdipe tel qu'il fut illustré par Sophocle dans son *Œdipe Roi* a été lu comme l'un des exemples les plus édifiants de ce type de crimes. Au-delà de son cas particulier – évoqué dans les romans de Bauchau –, le modèle incestueux qu'il représente, c'est-à-dire entre parents et enfants, est exploité par Germain dans les trois romans que compte notre corpus. Il y côtoie d'autres formes d'inceste ou de pulsion incestueuse : l'inceste au sein de la fratrie et l'inceste « de deuxième type » qui met en contact des consanguins par l'intermédiaire d'un partenaire commun. Dans ces romans comme dans les tragédies grecques, l'inceste n'est pas nommé – alors que le mot existe dans notre langue – et il n'est jamais explicitement confronté aux réglementations juridiques – qui sont censées être en vigueur dans le cadre spatio-temporel des romans germaniens. Les deux romanciers contemporains entendent donc jouer pleinement sur le caractère d'exemplarité du *μῦθος* (*mûthos*), comme l'ont fait les tragiques. Nous analyserons comment, à partir d'un inceste primordial de type parent-enfant, le schéma incestueux se reproduit sous différentes formes dans les familles mises en scène par les romanciers. Nous pourrions ainsi mettre en évidence leur caractère criminel et, en même temps, tragique.

L'inceste primordial

Nous avons introduit notre propos en évoquant la figure paradigmatique d'Œdipe, c'est d'elle que nous nous proposons de repartir pour étudier ce que nous avons appelé l'« inceste primordial » accompli par les personnages de notre corpus et appelé à être réitéré dans les générations suivantes.

³⁰⁰ Françoise Hérítier-Augé, « L'inceste dans les textes de la Grèce Classique et Post-Classique » in *Métis*, vol. 9-10, 1994, p. 99.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 107. Sur le sujet, voir aussi Aurélie Damet, *La Septième porte*, *op. cit.*

³⁰² Platon, *Lois*, 838 a-d, cité par Hérítier-Augé, *op. cit.*, p. 109.

Bauchau ne raconte pas directement l'inceste commis avec Jocaste³⁰³ ni les réactions des protagonistes lorsqu'ils comprennent ce qu'ils ont fait, puisque *Œdipe sur la route* se déroule entre les deux tragédies de Sophocle, *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone* tandis qu'*Antigone* se déroule après cette dernière. Cependant, son personnage est confronté, sur la route, au regard que les thébains portent sur ses crimes. Par exemple, un vigneron à qui Œdipe demande l'aumône « est épouvanté » lorsqu'il apprend qu'il se trouve face à l'ancien roi de Thèbes « et [il] s'en va » (*Œ*, 22). Le participe « épouvanté » rend compte de la violence de sa réaction, que l'on peut éventuellement relier, puisque l'homme est un vigneron, au souvenir de la terre « privée de ses fruits, de ses dieux, agonisante » décrite par Sophocle dans sa tragédie³⁰⁴. Quelques pages plus loin, Œdipe et Antigone sont lapidés par des villageois (*Œ*, 42) : la peur que leur inspire l'« ancien tyran » parricide et incestueux ainsi que la malédiction qu'il représente est plus forte que le respect qu'ils doivent au mendiant. Bauchau met aussi en scène une épidémie de peste qui redouble en même temps qu'elle donne à voir, avec un effet de décalage, l'épidémie dont l'évocation ouvre la pièce de Sophocle et dont Œdipe est rendu responsable à cause de ses crimes³⁰⁵. C'est d'ailleurs dans ce chapitre intitulé « Calliope et les pestiférés » que l'on trouve les seules allusions à la relation incestueuse d'Œdipe et de Jocaste. L'ancien roi et sa fille sont appelés dans un village ravagé par la peste. Celui qui, « en sacrifiant [sa] femme, [sa] couronne et [ses] yeux, [...] [a] délivré Thèbes de la peste » (*Œ*, 220) doit aider les malades de ce village à guérir en procédant à une imposition des mains.

³⁰³ Sophocle ne met pas davantage en scène les relations incestueuses des deux amants. Dans son film de 1967, Pasolini montre en revanche les étreintes d'Œdipe et Jocaste et de nombreux plans se déroulent dans leur chambre à coucher. Dans son roman *Antigone*, Bauchau montre son héroïne sur le seuil de la chambre de ses parents, effectuant un « mouvement de recul » (*A*, 61) avant d'entrer dans la pièce.

³⁰⁴ La pièce s'ouvre sur la supplication des Thébains, venus se lamenter auprès d'Œdipe sur l'épidémie de peste qui ravage la cité. Ayant appris par l'oracle de Delphes que la maladie s'origine dans le meurtre impuni de Laïos, Œdipe ordonne que l'on retrouve le meurtrier et « voue le criminel » à « user misérablement, comme un misérable, une vie sans joie » avant d'ajouter solennellement : « Tout cela, je vous somme de le faire pour moi, pour Apollon, pour cette terre qui se meurt, privée de ses moissons, oubliée de ses dieux » (Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 248-249 : κακὸν κακῶς νιν ἄμωρον ἐκτρίψαι βίον / ἐπεύχομαι δ' et v. 252-254 : Ὑμῖν δὲ ταῦτα πάντ' ἐπισκίπτω τελεῖν, / ὑπὲρ τ' ἑμαυτοῦ τοῦ θεοῦ τε τῆσδ' ἐγὼ / γῆς ᾧδ' ἀκάρπως καθέως ἐφθαρμένης ; *op. cit.*, p. 81).

³⁰⁵ Œdipe rappelle, au début de son premier discours, les conséquences désastreuses pour la cité de la souillure (μίασμα, *miasma*, au vers 241) que constitue le meurtre impuni de Laïos tout en soulignant le caractère religieux de cette épidémie : c'est à cause de cette « impureté » (ἀκάθαρτον / *akatharton*) que les dieux ont déserté la ville en l'abandonnant à ses malheurs et c'est le dieu pythique, Apollon, qui exige une réparation. Œdipe ne sait pas encore qu'il est lui-même le meurtrier qu'il jure d'arrêter et qu'il va s'acharner à identifier pendant toute la pièce, il l'apprendra à la fin. Cependant Sophocle l'annonce implicitement dès cette proclamation par l'emploi d'ironie tragique, par exemple lorsque le roi s'engage à traiter Laïos « comme s'il [était] [son] père » (ὥσπερ τοῦ μοῦ πατρός / *hōsperei toumou patros*) ou lorsqu'il évoque leurs enfants ou leurs lignées « confondus ». L'adjectif κοινός (*koínos*), « commun », est utilisé à deux reprises dans le même vers, la répétition étant encore renforcée par la paronomase créée avec l'adjectif κεῖνος (*keînos*), « privé de » (v. 261).

C'est l'occasion d'une méditation du protagoniste sur ces « mains impures qui ont frappé son père et enlacé sa mère » (*Æ*, 228). L'opposition entre l'« impureté » des mains et la mission de guérison confiée à Œdipe renvoie clairement aux conceptions antiques liées au statut du criminel³⁰⁶. Or, en imaginant qu'Œdipe lui-même contracte la maladie, Bauchau offre la possibilité au personnage de racheter ses fautes passées. On voit cependant que le parricide et l'inceste d'Œdipe sont présentés chez Bauchau et chez Sophocle³⁰⁷, « non comme des actes qu'il aurait commis, mais comme des malheurs qu'il a subis³⁰⁸ ». Mais malgré le rachat qui s'opère dans *Œdipe sur la route*, la malédiction attachée à la « lignée boiteuse³⁰⁹ » d'Œdipe continue de se perpétuer. Bauchau reprend cette idée en montrant la prédominance du schéma incestueux dans la génération suivante, ainsi que nous le verrons.

Comme dans le cas des Labdacides, il y a dans la famille Péniel du diptyque des *Nuits* un inceste primordial dont sont issus tous les personnages du diptyque, qui seront, pour beaucoup d'entre eux, marqués par lui, à des degrés divers³¹⁰. Au début du *Livre des Nuits*, Théodore Faustin viole sa fille Herminie-Victoire³¹¹ qui est assise dans l'herbe en train de reprendre un drap étalé sur ses genoux. Ce viol incestueux semble être assumé par les deux protagonistes, la jeune fille déclarant à sa grand-mère qu'elle est « devenue la femme de [son] père³¹² » (*LN*, 50). La seule à être dans le secret de leur relation est cette grand-mère, Vitalie. C'est à travers son regard que l'inceste des personnages est considéré à la fois comme un crime et une malédiction. La narratrice relève par exemple, lorsque Herminie-Victoire tombe enceinte de son père : « Seule Vitalie s'en alarma ; elle redoutait le fruit d'amours aussi sauvages. » (*LN*, 51). Puis, face au nouveau-né, si « gros qu'il [a] déchir[é] au passage le corps de sa mère » (*LN*, 52) la vieille femme songe que « cela présag[e] bien des malheurs et des vicissitudes » (*LN*, 52), ce que confirme la suite du récit. Parmi, les vicissitudes que connaîtront ensuite les Péniel, le désir incestueux tient en effet une place de choix.

³⁰⁶ « C'est que son impureté même rend le criminel sacré » explique Caillois dans son ouvrage *L'Homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 63.

³⁰⁷ Le Sophocle d'*Antigone* et d'*Œdipe à Colone* davantage que celui d'*Œdipe Roi* qui reste plus ambigu sur la responsabilité du héros.

³⁰⁸ Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, *op. cit.*, p. 218. Voir Sophocle, *Antigone*, v. 442 et *Œdipe à Colone*, v. 406.

³⁰⁹ Vernant démontre comment le motif de la marche métaphorise les traits dysfonctionnels d'une famille déjà maudite avant sa naissance et qui le sera encore après sa mort (« Le tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre », *op. cit.*, p. 243).

³¹⁰ Ils sont rapidement classifiés par Chareyron dans une note de son article « Voyages au pays des pères », *op. cit.*, p. 219, note 26.

³¹¹ Nous l'avons déjà évoqué dans notre développement sur les monstres. Ce type d'inceste entre un père et sa fille est illustré, dans l'histoire des Atrides, par l'union de Thyeste avec sa fille Pélopie dont est issu Égisthe.

³¹² Herminie-Victoire se leurre sur son propre « consentement » comme en témoignent ensuite les paroles de la narratrice sur ses aspirations de fillette.

Mais c'est dans *L'Enfant Méduse* que les fantasmes incestueux de la mère envers son fils sont le plus clairement dénoncés comme criminels – bien que, paradoxalement, ils ne se traduisent pas concrètement dans les faits – puisqu'ils expliquent, du moins en partie, les passages à l'acte criminels de Ferdinand. Ces fantasmes se cristallisent dans un premier temps autour de la figure tragique d'Andromaque, à laquelle Aloïse se compare elle-même :

[E]lle avait fait un remariage de raison pour assurer l'avenir de son fils. Telle Andromaque consentant à épouser Pyrrhus afin de sauver la vie d'Astyanax. Aloïse, dans son désarroi, n'avait pas craint à l'époque de prendre appui sur un exemple aussi tragique, aussi extrême. (EM, 162)

Mais la comparaison d'Aloïse avec le personnage mythologique, en tout cas dans sa version racinienne, ne doit pas tellement aux rapports qu'elle entretient avec Hyacinthe-Pyrrhus ; la tragédie se joue sur un autre tableau : l'attachement qu'Aloïse-Andromaque porte à son fils Ferdinand-Astyanax. Dans la pièce de Racine, l'héroïne dit de son fils, seule famille qui lui reste et seul souvenir qu'elle a de Troie : « Il m'aurait tenu lieu d'un père ou d'un époux »³¹³. Voilà bien le rôle que Ferdinand va jouer pour Aloïse : celui du défunt Victor et de manière plus latente, de son grand-père maternel, héros de la guerre de 1914, tué avant la naissance de sa fille. Dès la disparition de son mari, le souhait d'Aloïse est que Ferdinand soit vite un homme, « Un homme pareil à son père, aussi beau et brillant que son père » (EM, 80) jusqu'à nier toute différence entre eux. Le fils se fait ainsi « le mausolée vivant de l'époux de sa mère » (EM, 80)³¹⁴. Nous avons déjà évoqué les effets pervers de ces fantasmes sur la personnalité de Ferdinand³¹⁵ qui devient, malgré lui un violeur, et un assassin d'enfants. S'interrogeant sur la « boue qui s'agit[e] parfois en lui », Ferdinand se demande : « Était-ce celle où son père s'était décomposé, ou bien celle de sa propre enfance soudain noyée, souillée et engluée de larmes ? » (EM, 85). La narratrice explique ensuite comment cette boue se mue en lave et en flammes de désir, « un désir qui était malédiction » (EM, 85) précise-t-elle. Les notions de souillure et de malédiction renvoient clairement à la mythologie et à la tragédie. Elles inscrivent la famille Morrogues-Daubigné dans la lignée des grandes familles tragiques comme celles des Labdacides ou des Atrides.

³¹³ Jean Racine, *Andromaque*, Acte I, Scène 4, v. 279, *Tragédies*, t. I, Gallimard, « Folio classique », 1982, p. 186.

³¹⁴ La formule, qui constitue un alexandrin blanc, renvoie une fois encore à l'hypotexte tragique.

³¹⁵ Nous avons déjà eu l'occasion de dire, dans notre développement sur les monstres, que la confusion entretenue entre l'époux et le fils va plus loin encore à partir du moment où Ferdinand, victime du regard de Lucie, se retrouve dans le coma, c'est à dire qu'il devient lui-même au sens propre un « tombeau vivant » (EM, 78). Aloïse développe en effet une rêverie incestueuse dans laquelle le souvenir de Victor se confond avec le corps de Ferdinand.

Ainsi, pratiquement tous les romans du corpus mettent en scène ou évoquent un inceste primordial entre parents et enfants, qui va déterminer la nature des relations familiales dans les générations suivantes. Ce premier acte, dont les personnages ou les narrateurs perçoivent le caractère néfaste, sinon criminel, enferme les autres personnages dans une malédiction.

Fantasmes incestueux : la maladie de la φιλία (philia)

La *philia* est, chez les Grecs, le sentiment d'affection d'une personne à l'égard de sa famille. C'est un sentiment naturel et noble à condition qu'il ne se transforme pas en attachement pathologique, perverti par des fantasmes incestueux, comme c'est le cas pour les personnages que nous allons évoquer à présent. Il sera donc question ici de fantasmes et de désirs mais pas de passage à l'acte, ce qui n'empêche pas les personnages de sentir le poids du malheur ou de la malédiction peser sur eux.

Revenons pour commencer aux Labdacides. Dans les romans de Bauchau, le rapport d'Œdipe avec sa fille Antigone se construit clairement selon un modèle incestueux qui mime la relation d'Œdipe avec sa mère Jocaste. Dans le chapitre III d'*Antigone*, par exemple, l'héroïne se remémore un événement raconté dans *Œdipe sur la route*, la rencontre avec Clios, dont elle explicite les enjeux. Assaillie par le bandit, la jeune fille de quatorze ans a appelé son père aveugle qu'elle avait suivi sur la route. Celui-ci a alors répété en miroir les actes qu'il avait accomplis jadis en arrivant à Thèbes : en tant que fils il a « terrassé » (A, 31) son père pour s'unir à sa mère³¹⁶ ; en tant que père il terrasse « l'objet d'amour » (A, 31) potentiel de sa fille pour rester « uni » à elle. La scène, racontée dans le deuxième chapitre d'*Œdipe sur la route*, est jalonnée des différents cris des personnages qui en signalent les enjeux sous-jacents : il ne s'agit pas seulement d'une scène d'agression mais d'un moment où se cristallise la pulsion incestueuse entre le père et sa fille. En répondant aux appels d'Antigone, Œdipe enferme en effet celle-ci dans un mode de relation incestueux avec son père-frère – et dans le même temps avec ses autres frères – ce qui lui interdit de s'unir à un autre dont elle pourrait avoir des enfants³¹⁷. À plusieurs reprises dans le roman, Antigone exprime en effet la tentation de fuir Thèbes, le désir de se marier et d'avoir des enfants avec Hémon. Mais c'est toujours, en définitive, la mission qu'elle s'est donnée auprès de ses deux

³¹⁶ On trouve une seule allusion au meurtre de Laïos dans *Œdipe sur la route* : lorsqu'Antigone voit son père dévisser de la falaise où il est en train de sculpter, elle se dit en elle-même : « C'est ainsi qu'il a dû crier quand il a tué le roi Laïos et ses gardes. » (Œ, 154) La remarque peut faire penser à la scène filmée par Pasolini dans son film *Œdipe Roi*.

³¹⁷ Antigone peut signifier étymologiquement « celle qui n'engendre pas ».

frères d'abord – les réconcilier – puis de son frère Polynice³¹⁸ – lui donner une sépulture – qui l'emporte et cela en dépit de la conscience qu'elle a d'aller à sa perte. Vernant analyse ainsi la posture d'Antigone dans la pièce de Sophocle :

Mais les deux divinités [Dionysos et Éros, auxquels se réfère le chœur de la pièce] se retournent aussi contre Antigone, enfermée dans sa *philia* familiale, vouée volontairement à Hadès, car jusque dans leur lien avec la mort, Dionysos et Éros expriment les puissances de vie et de renouveau. Antigone n'a pas su entendre l'appel à se détacher des « siens » et de la *philia* familiale pour s'ouvrir à l'autre, accueillir Éros et dans l'union avec un étranger, transmettre à son tour la vie³¹⁹.

Bien que n'étant pas une criminelle, Antigone porte donc en elle une « faute tragique³²⁰ » (ἀμαρτία, *hamartia*) qui précipite sa propre mort : son incapacité à sortir d'une *philia* familiale pervertie par le schéma incestueux. C'est en partie ce que montre aussi le roman de Bauchau³²¹.

Un personnage germanien ressemble tout à fait à Antigone sur ce point : il s'agit de Mathilde Pénier, la fille aînée de Nuit-d'Or. À la mort de sa mère, Mathilde, qui a alors sept ans, décide en effet de prendre symboliquement la place de celle-ci auprès de son père³²² : « Papa, ne pleure pas. Moi je suis là. Je ne te quitterai jamais. Jamais, c'est vrai. Et jamais je ne mourirai » déclare-t-elle (*LN*, 114). Le verbe « quitter », employé comme euphémisme pour suggérer la mort peut aussi prendre le sens d'abandon de l'époux par son épouse. En devenant symboliquement l'épouse de son père, Mathilde s'enferme en effet dans un attachement pathologique et mortifère, ce qu'annonce d'emblée la narratrice omnisciente en évoquant une existence « grev[ée] de solitude et d'insolence » (*LN*, 114-115). Comme Antigone, elle est, parmi les nombreux enfants de Nuit-d'Or, celle à qui sont interdits – parce

³¹⁸ Au chapitre XII, Antigone doit même résister au désir de son propre frère. Elle pense alors tout bas : « Il n'a pas pu avoir sa mère, il veut avoir sa sœur » (*A*, 162). Consciente de l'histoire qui se répète, la jeune femme, malgré tout, s'abandonne. Le désir du frère et de la sœur est « revêtu des images de l'enfance » si bien qu'Antigone « [n'est] plus capable de se défendre » lorsque « [le] visage [de] Polynice descend vers [ses] seins qu'il embrasse avec cette dangereuse douceur et douleur qui délie [ses] forces ». Cependant, réveillée de sa folie par les mots de son frère « ma sœur, ma sœur, mon amour », Antigone finit par résister et même à opposer à Polynice ses « mains de pierre » qui le font hurler « Arrête ! Arrête ! » (*A*, 163). Le cri est à la fois symptôme d'une douleur effectivement infligée au frère par sa sœur et à la fois, là encore, symptôme d'un dysfonctionnement de la relation entre les deux personnages.

³¹⁹ Jean-Pierre Vernant, « Tensions et ambiguïtés dans la tragédie » in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. I, La Découverte, « Textes à l'appui », 1972, p. 19-40, ici p. 34-35. Sur la *philia* d'Antigone, voir aussi Jean Alaux, « Remarques sur la *philia* labdacide dans *Antigone* et *Œdipe à Colone* », *Mètis*, 7, 1-2, 1992, p. 209-229.

³²⁰ Voir Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, op. cit.

³²¹ Comme c'était le cas pour Œdipe, Bauchau tente malgré tout de racheter la faute de son personnage, nous l'évoquerons ultérieurement.

³²² De la même manière, Antigone part sur les routes au côté d'Œdipe après la mort de Jocaste.

qu'elle se les interdit – la sexualité, l'amour conjugal et l'enfantement. Devenue une vieille femme, à la fin de *Nuit-d'Ambre*, Mathilde constate en effet qu'elle est « claquemurée jusqu'à la folie dans son corps, son corps de vieille femme stérile, frigide, mutilée³²³. Claquemurée dans son cœur pétrifié pour n'avoir su aimer qu'avec outrance, acrimonie et jalousie » (NA, 382). Elle prend soudainement conscience du malheur dans lequel elle s'est elle-même enfermée le jour de la mort de son père. Ainsi, bien qu'elles soient par ailleurs très différentes, l'Antigone de Bauchau et la Mathilde de Germain ont en commun de construire leur propre malheur en s'enfermant dans un attachement pathologique dominé par le modèle de l'inceste. Elles ne sont pas les seules parmi les personnages de notre corpus.

Le héros éponyme de *Nuit-d'Ambre* illustre quant à lui un autre type d'inceste. L'attachement incestueux de Charles-Victor à l'égard de sa sœur Baladine³²⁴ peut s'expliquer par la mort prématurée de leurs parents à la suite de celle de leur frère aîné, Jean-Baptiste. Mais Germain ne s'intéresse pas tant aux causes de cet attachement qu'à ses manifestations. Elle semble prendre modèle sur les amours malheureuses du poète expressionniste autrichien Georg Trakl et de sa sœur Margarethe. Plusieurs indices dans le roman et dans d'autres écrits de Germain autorisent cette lecture³²⁵. L'écrivaine évoque le destin de ce poète dans son ouvrage intitulé *Céphalophores*³²⁶. Elle y présente Trakl comme un Orphée dont l'Eurydice n'est autre que sa sœur Margarethe, surnommée Gretl³²⁷. Même si le poète n'avoue jamais explicitement sa relation incestueuse avec sa sœur, il en dévoile toutefois quelques bribes³²⁸.

³²³ Mathilde, jeune femme, s'excise elle-même une nuit dans le jardin enneigé. Nous reviendrons sur cette scène.

³²⁴ Le petit Charles-Victor s'approprie dès sa naissance cette enfant du deuil, née après la mort du frère aîné, et non désirée par leurs parents. Significativement, il la baptise lui-même du nom du wagonnet dans lequel il a l'habitude de jouer « [c]ar dans sa passion des mots, Charles-Victor croyait à la vertu magique de l'acte de nommer » explique la narratrice, « en imposant ainsi à sa sœur le prénom de son choix il la liait à lui d'un lien sacré, secret, et tout puissant » (NA, 90). Une relation exclusive se noue dès lors entre eux : « Baladine ! Baladine ! Ma petite sœur toute à moi ! s'écriait-il au fond de ses palais en ruine » (NA, 90). On voit que cette appropriation se fait sur le mode de la répétition et de l'exclamation.

³²⁵ Un poème de Trakl, consacré à la figure de Gaspard Hauser, se trouve dans le roman. *Nuit-d'Ambre* lui-même se remémore « ces vers chargés d'ombre [qui] lui mont[ent] à la bouche ainsi qu'un flux de salive brûlante » (NA, 301). Notons au passage combien cette image rapproche la poésie du cri. La poésie expressionniste de Trakl n'est-elle pas, d'ailleurs, en elle-même, une sorte de cri ?

³²⁶ Sylvie Germain, *Céphalophores*, Gallimard, « L'un et l'autre », 1997.

³²⁷ Claude Louis-Combet se réfère quant à lui à la tragédie grecque pour évoquer ce couple incestueux : « Préparée dans les limbes de l'enfance, mûrie dans les désirs de la première jeunesse, aiguisée au fil de la création poétique, la passion incestueuse prend le sens d'un destin, comme dans la tragédie grecque. Georg et Gretl sont choisis pour l'accomplir jusqu'à s'y briser » (« De Georg Trakl à Georg Trakl. La genèse de *Blesse, ronce noire* » in *L'Homme du texte*, José Corti, « En lisant en écrivant », 2002, p. 133-134). Il pense peut-être en particulier à la pièce d'Euripide, *Éole*, qui illustre ce thème.

³²⁸ C'est le cas dans le poème en prose « Rêve et folie » (« Traum und Umnachtung ») : « Douleur, la faute indicible qu'elle signale. Mais comme il descendait en méditant une pensée brûlante le fleuve automnal, avançant sous les arbres dépouillés, lui apparut dans un manteau de crin, démon flamboyant, la sœur. Au réveil les étoiles s'éteignirent à leur tête. / Ô la race maudite. Quand dans des chambres maculées le destin de chacun

Le nom « baladine » apparaît aussi dans ses poèmes mais pour désigner cette fois une autre femme, sa maîtresse la poétesse Else Lasker-Schüler qu'il appelle « cette lyrique baladine³²⁹ ». En confondant la sœur incestueuse et l'amante poétesse de Trakl dans le personnage de Baladine – qui devient elle-même musicienne dans le roman – Germain tisse une intertextualité particulièrement féconde pour notre sujet, même si la jeune fille ne devient jamais elle-même la maîtresse de son frère Nuit-d'Ambre. Lui, continue de considérer Baladine comme « son amour jaloux », elle est « sa petite sœur déjà rêvée comme amante » (NA 167). Et le texte nous donne accès à un des rêves incestueux de Nuit-d'Ambre qui n'est pas sans rappeler le poème de Trakl cité en note :

Le frère et la sœur sont couchés côte à côte en travers de la plage. Leurs têtes, leurs bras, leurs flancs se touchent. Ils sont nus, enserrés des chevilles jusqu'aux épaules dans un morceau de la bâche verte. Un lambeau de la mer. Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu en s'approchant aperçoit la fine aiguille d'argent qui volète vivement autour d'eux en sifflant, - elle les coud peau à peau. Ils ont le même regard, étincelant comme un galet jeté au fond d'un puits, cerné d'ombre, - et des bouches semblables, larges, les lèvres dures, et belles, découvrant un peu les dents.

L'aiguille file et siffle. Elle coud leurs lèvres maintenant. Mais de dessous leurs lèvres rougies de sang, sourd une plainte. La sourde plainte de leurs bouches. « Never, never. Je veux être un cavalier. Je veux être ton amant je veux être ton amante. Never-ceasing, never-failing. » L'aiguille pique leurs baisers, les déchire. Un peu de sang perle à leurs lèvres et des cristaux de sel étoilent leurs paupières. (NA 307-308)

Comme chez Trakl, le personnage féminin apparaît – dans le passage précédant l'extrait cité – à travers le groupe nominal « la sœur » et continue d'être désigné avec l'article défini, jamais avec le déterminant possessif, dans un effet de distanciation que vient contrebalancer la posture incestueuse du couple fraternel. La position de Nuit-d'Ambre est aussi ambiguë que celle de Trakl : est-il un simple observateur ou est-il lui-même « le frère » mis en scène ? Sans doute les deux à la fois. Les images oniriques développées par Germain, mêlant, comme chez le poète autrichien, les teintes rouge du sang et argenté de l'aiguille et des astres, focalisent l'attention de l'observateur et du lecteur sur la bouche des amants. La bouche, dont la narratrice signale qu'elle est « semblable » chez le frère et la sœur, renvoie à la fois aux baisers des amants et aux plaintes qu'ils profèrent. L'aiguille qui coud les corps pour manifester la fusion fraternelle, coud aussi les bouches pour souligner le caractère indicible de

est accompli, la mort entre à pas pourrissants dans la maison. [...] Ô enfants d'une race sombre. Argentées luisent les fleurs mauvaises du sang sur sa tempe, la lune froide dans ses yeux brisés. Ô, les nocturnes ; ô, les maudits » (Georg Trakl, *Œuvres complètes*, trad. Marc Petit et Jean-Claude Schneider, Gallimard, « Du monde entier », 1972, p. 142-143). De même, dans le poème « Faute contre le sang », (« Blutschuld », qui pourrait aussi se traduire par « Inceste »), le moi lyrique prie la Vierge pour qu'elle pardonne aux amants incestueux (p. 308).

³²⁹ Sylvie Germain, *Céphalophores*, op. cit., p. 60.

l'inceste, voire pour en censurer l'expression. Et si la « sourde plainte » n'a pas, en elle-même, la force d'un cri, l'image des baisers déchirés et du sang sur les lèvres des amants suggère toute la violence d'une telle relation.

Cependant, pour violents que soient leurs sentiments, les personnages dont nous venons de parler ne sont pas réellement incestueux. D'autres personnages des romans de notre corpus, eux, réitèrent l'acte incestueux primordial, perpétuant de manière très concrète la malédiction familiale.

Réitération de l'acte incestueux primordial : la malédiction familiale

C'est à la famille Pénier que nous nous attacherons exclusivement ici³³⁰. Elle offre plusieurs exemples de types d'inceste différents – entre père et fille ou entre frères jumeaux³³¹ par exemple – y compris de deuxième type, qui met en contact des consanguins par l'intermédiaire d'un partenaire commun.

La relation entre Thadée et sa fille adoptive, Tsipele, dans le roman *Nuit-d'Ambre*, donne l'occasion à la narratrice de montrer explicitement l'enfermement des Pénier dans une malédiction familiale. Même si l'inceste reste symbolique ici, dans la mesure où Thadée et Tsipele n'ont qu'un lien d'adoption, il n'est plus seulement de l'ordre du fantasme cette fois puisque la jeune fille devient effectivement la maîtresse de son père adoptif. La scène où Thadée vient déclarer son amour à Tsipele fait clairement écho à celle de l'inceste primordial entre Théodore Faustin et Herminie-Victoire. Le même drap blanc étalé sur le sol³³² est le signal qu'un même schéma incestueux se répète d'une génération à l'autre. Puis, au moment où les deux amants vont s'étreindre pour la première fois, la narratrice fait entendre un cri d'alarme, poussé par un oiseau :

Au grenier, un oiseau entré par la fenêtre restée ouverte, tournait à vive allure en poussant des cris aigus. C'était un geai. Il ne parvenait plus à ressortir et il s'épuisait à voler en rond, se cognant contre les murs en stridulant son cri d'effroi. Il vrillait si vite qu'il était impossible de l'attraper. La venue de Thadée et Tsipele ne fit qu'exacerber sa peur. (NA, 115)

Si ce passage est marqué par la violence, c'est, d'une certaine façon, par procuration. Elle ne concerne pas directement les amants incestueux mais un geai qui se retrouve enfermé dans le

³³⁰ Bien qu'il soit incestueux, le viol commis par Ferdinand sur sa sœur Lucie dans *L'Enfant Méduse* nous semble se distinguer des autres cas dans la mesure où le jeune homme ne cherche pas tant à posséder sa sœur qu'à assouvir un désir pédophile, Lucie étant d'ailleurs la troisième victime de son demi-frère. Les enjeux de ce crime seront développés dans la section suivante, consacrée à la représentation de violence.

³³¹ Nous pensons au couple formé par Gabriel et Michaël, déjà abordé au sujet de l'animalité des personnages.

³³² Tsipele, surprise par Thadée, a fait tomber le linge qu'elle était en train d'étendre dans le jardin.

grenier. Or cet oiseau qui crie de plus en plus fort, sous le coup de la « peur » et de « l'effroi », jusqu'à devenir « fou », dit vraisemblablement quelque chose de la folie des Péniel. Sa façon de voler en rond et de se cogner aux murs exprime tout à la fois la répétition du passé et l'enfermement dans une relation incestueuse, mortifère. Paradoxalement, Thadée et Tsipele forment un des rares couples heureux du diptyque qui donne naissance à une petite fille assimilée à une « bénédiction », Néçah³³³. D'autres enfants Péniel, nés d'unions incestueuses semblent au contraire porter dans leur chair la malédiction dont ils sont issus, même s'ils ne sont pas directement nés de consanguins.

Le Livre des Nuits et *Nuit-d'Ambre*, mettent donc en scène des incestes de deuxième type, par exemple deux frères, ou un père et un fils, se partageant la même femme. Dans le premier roman, différents enjeux incestueux se cristallisent autour du personnage d'Hortense : cette jeune femme, qui est d'abord la maîtresse de Mathurin, conçoit ensuite un enfant, Benoît-Quentin, du personnage de Deux-Frères, seul survivant de la guerre, dans lequel se confondent donc les jumeaux Augustin et Mathurin, puis elle est violée par leur père Nuit-d'Or, dans une scène que nous avons déjà commentée. Le prénom Hortense, dérivé du latin, *hortus*, « le jardin », offre une métaphore particulièrement intéressante qui rappelle celle du champ labouré et ensemencé employée par Sophocle au sujet de Jocaste dans *Œdipe Roi*³³⁴. L'inceste n'est pas direct dans le cas d'Hortense mais on peut dire, comme pour Jocaste, qu'elle est un jardin ensemencé successivement par le père et le fils. Cette image est clairement assumée dans le roman puisque Hortense, d'abord, est représentée, dans les dessins de Mathurin comme un jardin luxuriant³³⁵. C'est aussi à même la terre qu'elle s'unit avec Mathurin puis avec Nuit-d'Or, comme on l'a vu. Enfin, lorsqu'elle est enceinte de son premier fils, Benoît-Quentin, elle est « travaillée par une telle faim de terre et de racines qu'elle cour[t] tout le jour à travers champs et bois pour dévorer la terre humide au pied des

³³³ « [S]on regard, ses gestes et son sourire [étaient] doués d'une grâce si admirable qu'elle étonnait tous ceux qui la voyaient, fussent ses proches, et leur faisait baisser les yeux de surprise et de trouble. Et leur mettait aussi au cœur, à chaque fois, un instant de joie pure » (*NA*, 413).

³³⁴ Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 1496-1499 : [...] τὸν πατέρα πατὴρ / ὅμῳ ἐπεφνε, τὴν τεκοῦσαν ἤρσεν, / ὅθεν περ αὐτὸς ἐσπάρη, καὶ τῶν ἴσων / ἐκτίσας ὅμῳ [...] (*op. cit.*, p. 126). La traduction de Loayza qui file la métaphore contenue dans le verbe grec σπείρω (*speirō*) – ici à l'aoriste passif, ἐσπάρη – « semer, ensemencer », pour faire de Jocaste un « champ maternel » est plus intéressante que celle de Mazon : « Votre père a tué son père, labouré le champ maternel / Là où il fut semé lui-même, vous a reçues / De ce sol identique où lui-même fut engendré » (Flammarion, « GF », 2015, p. 128).

³³⁵ « Parfois ce corps fleurissait comme un jardin sauvage ; des coquelicots s'ouvraient à la pointe de ses seins, des chardons orangés lui brûlaient aux aisselles, des campanules et des ronces s'entortillaient à ses membres [...] ; son sexe il l'embroussaillait et le couvrait de lierre, l'étoilait de bleuets et laissait toujours percer au milieu de ce buissonnement un bulbe rond et charnu comme un bouton de rose prêt à éclore » (*LN*, 150-151).

arbres ou au creux des sillons » (LN, 177). La métaphore poétique suggérée par le prénom Hortense et exploitée avec talent par Mathurin dans ses dessins s'actualise ici dans un désir qui inspire le malaise : celui de manger de la terre. Du reste, l'enfant né de l'union d'Hortense et de Deux-frères porte en lui le signe d'une « déviance » qui rappelle la « lignée boiteuse » des Labdacides : il est bossu. De même, les enfants engendrés par Nuit-d'Or constituent une anomalie dans la lignée des Pénél : ils sont triplés quand tous les autres enfants de Nuit-d'Or sont jumeaux et l'un d'entre eux, Raphaël, est albinos.

Le dernier cas d'inceste que nous allons aborder est commis par les derniers fils jumeaux de Nuit-d'Or, Septembre et Octobre, qui s'unissent successivement avec une jeune femme inconnue et muette qu'ils ont baptisée Douce, sous la serre où ils font pousser des fleurs, des fruits et des légumes. La jeune femme conçoit un enfant de l'un des deux frères et c'est cette grossesse qui révèle le caractère néfaste de la relation entre les trois personnages en suscitant des angoisses chez Octobre et chez Douce :

Octobre ne savait qu'aggraver son angoisse [à Douce], tant lui-même se troublait devant cette grossesse, comme s'il s'agissait non pas d'un enfant à naître mais d'une voix monstrueuse, en train de gonfler un cri mortel dans les entrailles de Douce. (NA 358)

Octobre a le sentiment d'avoir « porté en elle [une] malédiction », symbolisée par le « cri mortel » et la « voix monstrueuse », une malédiction héritée de leur mère³³⁶ mais qui est réactivée, semble-t-il, par la relation incestueuse instaurée entre les deux frères. La petite fille dont Douce accouche³³⁷ provoque malgré elle la mort de sa mère. L'angoisse d'Octobre se réalise donc en prenant *a posteriori* la valeur d'une prophétie : les cris du bébé résonnent pour sa mère « comme si sa propre voix, qu'elle avait condamnée au mutisme depuis des années, venait de s'arracher de son ventre, et cette voix bannie qui de jour en jour prenait force allait se retourner contre elle, allait se venger d'elle » (NA, 359) et la poussent à s'ensevelir elle-même, à s'enterrer vivante comme on faisait des personnes souillées dans les sociétés primitives. Douce, déjà présentée comme une marginale, s'extrait elle-même sans bruit de la communauté des hommes en s'enfonçant sous la terre, s'en remettant à on ne sait quelle divinité chthonienne. La narratrice n'éclaircit pas les raisons du mutisme de Douce et ne donne par conséquent aucune explication sur un crime dont elle serait coupable ou victime. Elle ne

³³⁶ Nous avons vu comment Mahaut, leur mère, est marquée jusqu'à la folie par les événements qu'elle a vécus dans sa jeunesse en Indochine.

³³⁷ Elle est finalement « si belle avec son teint de miel sombre que Septembre la nomm[e] Merveille ». Or, le terme latin dont dérive ce nom, l'adjectif *mirabilis*, comporte une certaine ambiguïté et l'adjectif substantivé au pluriel, *mirabilia* désigne des prodiges qui peuvent être particulièrement néfastes.

surgit dans le récit que pour permettre aux derniers fils Péniel de réitérer le geste incestueux et de prolonger la double malédiction dont ils sont les héritiers : celle du père et celle de la mère.

Ainsi, il apparaît nettement, lorsqu'on examine les relations familiales des Péniel dans le diptyque constitué du *Livre des Nuits* et de *Nuit d'Ambre*, que l'inceste est un schéma récurrent, qui se décline de toutes les manières possibles et se répercute de génération en génération. Si la relation incestueuse n'est pas toujours vécue – ou pas consciemment vécue – de manière douloureuse par les personnages eux-mêmes, son caractère néfaste n'échappe pas à la narratrice qui en souligne les effets pervers ou les conséquences délétères et construit progressivement l'idée d'une malédiction.

Le thème de l'inceste est donc présent dans cinq des six romans de notre corpus, en référence implicite ou explicite aux mythes et aux tragédies grecques, et toujours selon le principe d'un schéma qui se répète au sein d'une même famille, d'une génération à l'autre. Cependant la malédiction familiale peut s'exprimer à travers bien des aspects et à travers d'autres crimes que les actes incestueux. Le parricide et l'infanticide ont visiblement peu inspiré nos auteurs qui se sont davantage intéressés aux problématiques de la relation fraternelle, plus précisément gémellaire. Il convient donc d'étudier à présent le thème de la gémellité, qui recouvre les notions de rivalité et de fusion. Ces deux postures poussées à l'extrême – jusqu'au fratricide par exemple – sont également révélatrices d'une malédiction familiale.

1. 1. 2. Rivalité et fusion gémellaire

L'abondance de personnages jumeaux dans notre corpus est assez frappante et nous paraît être justement une des marques de l'influence de la mythologie dans ces différents récits. Dans leur *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant remarquent en effet que « [t]outes les cultures et mythologies témoignent d'un intérêt pour le phénomène des jumeaux [...] [qui] expriment à la fois une intervention de l'au-delà et la dualité de tout être ou le dualisme de ses tendances, spirituelles et matérielles, diurnes et nocturnes³³⁸ ». La relation gémellaire est donc le lieu d'un questionnement ontologique hérité des temps les plus anciens. Elle offre en outre un modèle irremplaçable – parce qu'exacerbé – de la relation à

³³⁸ *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 546.

l'autre³³⁹. Cette relation a son endroit, fait de complicité et d'amour – qui peuvent toutefois dégénérer en fusion mortifère – et son envers, fait de rivalité et de haine³⁴⁰. Voilà les enjeux mis en scène par les romanciers à travers les nombreux couples jumeaux du corpus : Polynice et Étéocle dans *Antigone* de Bauchau et les sept couples de jumeaux auxquels s'ajoute une fratrie de triplés dans le diptyque de Germain³⁴¹.

La lutte fratricide

Le conflit est un mode d'expression de la gémellité attesté dans les récits mythologiques de nombreuses cultures depuis l'Antiquité. Chevalier et Gheerbrant l'interprètent ainsi :

Quand ils symbolisent ainsi les oppositions internes de l'homme et le combat qu'il doit livrer pour les surmonter, ils revêtent une signification sacrificielle : la nécessité d'une abnégation, de la destruction ou de la soumission, de l'abandon d'une partie de soi-même, en vue du triomphe de l'autre³⁴².

C'est ce type de relation que Bauchau représente à travers les deux fils d'Œdipe, Polynice et Étéocle. Ces personnages sont, bien entendu, directement issus de la mythologie, cependant, ils ne sont pas jumeaux dans les différentes versions antiques du mythe où tantôt Polynice est l'aîné, tantôt Étéocle³⁴³. Bauchau a donc délibérément choisi d'en faire des jumeaux. On constate d'ailleurs que la rivalité fraternelle et, plus précisément, la gémellité sont des motifs récurrents de son œuvre. Ainsi, la publication en 2015 dans *La Revue internationale Henry Bauchau* n°7 d'une pièce de théâtre inachevée du début des années 1950 permet de s'en rendre compte, à travers un dialogue qui, bien que relativement anecdotique, attire l'attention

³³⁹ C'est ce qu'a montré le philosophe et psychologue René Zazzo dans son ouvrage *Les Jumeaux, le couple, la personne*, Quadrige / PUF, 1960.

³⁴⁰ Dans son ouvrage, Damet remet toutefois en question l'idée d'une rivalité gémellaire dans l'Antiquité grecque : « En disant la fécondité et non la souillure, la gémellité n'est donc pas un motif négatif dans la Grèce classique, ce que confirment les écrits médicaux. La notion de gémellité conflictuelle demande donc à être historicisée et spatialisée, car elle évolue entre l'époque classique et l'époque romaine, cette dernière étant évidemment marquée par le motif fratricide de Romulus et Rémus, violents *gemini* fameux. Il est en fait probable que le motif gémellaire conflictuel ait contaminé les récits mythologiques grecs au moment où les figures des jumeaux romains se sont propagées, ce qui expliquerait que les couples de frères comme Thyeste/Atrée ou Étéocle/Polynice deviennent jumeaux tardivement. » Elle ajoute que « [l]a fraternité suffit à elle seule à engendrer des querelles » (*La Septième porte*, op. cit. p. 119). Force est de constater que cette contamination a gagné les textes contemporains de notre corpus.

³⁴¹ Cela est sans compter les nombreuses relations fraternelles ou amicales entre personnages qui, dans les différents romans du corpus, miment la relation gémellaire, souvent dans ce qu'elle peut avoir de plus excessif.

³⁴² Dictionnaire des symboles, op. cit., p. 546.

³⁴³ *Ibid.*, p. 118 : « Le texte des *Phéniciennes* parle certes de *didumoi* dans certains vers, mais il évoque aussi Polynice comme le cadet. Quant au texte d'Eschyle, le terme d'*homosporos* ne signifie pas forcément que les frères soient jumeaux, mais simplement issus de la même semence, frères consanguins. Sophocle, dans l'*Œdipe à Colone*, présente un Polynice qui a honte de céder à un frère plus jeune. On voit que les auteurs classiques n'ont pas cherché à montrer absolument Étéocle et Polynice comme des frères jumeaux [...]. »

du lecteur car il est l'un des seuls à avoir été retravaillé par l'écrivain³⁴⁴. La scène se passe dans les cellules des gladiateurs qui vont combattre dans l'arène et il est censé justifier la révolte de Spartacus par l'évocation de la cruauté et de la perversité des organisateurs des jeux :

- Des frères jumeaux ont dû se battre l'un contre l'autre. On avait jamais vu ça à Rome (*sic*).
- Salauds ! Toujours plus salauds.
- Ça a dû avoir du succès !
- Oh là là ! Toutes les arènes étaient debout quand ils ont su qui devait se battre. Tu penses : des jumeaux ! Ils ont foncé l'un sur l'autre, sans parer et se sont embrochés d'un coup³⁴⁵.

La conversation entre les gladiateurs démontre clairement – exclamations et injures à l'appui – le potentiel dramatique d'une confrontation entre jumeaux dont Bauchau tirera parti plusieurs dizaines d'années après, dans *Antigone*. Elle met aussi en image l'ambivalence fondamentale de la relation gémellaire qui tient à la fois de la rivalité : les jumeaux sont forcés de se battre³⁴⁶, et de la fusion : ils ne peuvent mutuellement se survivre. Le récit de la relation entre Étéocle et Polynice dans *Antigone* exploite pleinement cette ambivalence. Le lien entre les deux fils d'Œdipe ne se dit jamais que sous la forme du paradoxe, de l'antinomie entre l'amour et la haine. « Chacun est pour l'autre l'incomparable mais aussi l'unique et perpétuel rival » explique leur sœur Ismène (*A*, 117). De manière lucide, Étéocle parle également de « [sa] haine ou de [son] amour malheureux pour [son] incomparable frère » (*A*, 130). Cette alternative, marquée par la conjonction de coordination « ou », manifeste aussi bien l'ambiguïté de la relation que la confusion d'Étéocle. De fait, ses actes et ses paroles semblent sans cesse se contredire. Face à Antigone qui souffre de voir Polynice exilé de Thèbes, Étéocle ne peut s'empêcher de dire : « Quoi qu'il fasse Polynice sera toujours des nôtres ». C'est pourtant la rivalité qui l'emporte puisque la relation entre les deux frères débouche sur un conflit armé entre les Thébains gouvernés par Étéocle et les Argiens menés par Polynice auxquels se joignent des mercenaires nomades. Comme cela était évoqué dans le dialogue de « Spartacus », le combat dramatise la relation gémellaire au sens où il la met en scène de manière bouleversante, à travers la bataille elle-même d'abord puis le duel entre les deux frères. « Aimer [l'] ennemi sans distanciation, c'est se condamner à l'anéantissement »

³⁴⁴ Les deux versions du dialogue figurent dans la revue.

³⁴⁵ Henry Bauchau, « Spartacus », in *Revue internationale Henry Bauchau* n°7, *op. cit.*, p. 36-37.

³⁴⁶ Dans l'exemple de « Spartacus », il s'agit d'une nécessité externe mais dans *Antigone* elle est purement interne comme nous allons le voir.

explique Myriam Watthée-Delmotte³⁴⁷ et c'est bien ce qui survient pour les deux fils d'Œdipe. L'assaut final donné par les Nomades de Polynice contre la forteresse thébaine, relaté dans le chapitre XVII, se clôt sur le double meurtre. Les deux frères attendent depuis longtemps de pouvoir « [se] battre à armes égales » (A, 260) mais aucun des deux ne peut espérer ni perdre le combat ni l'emporter sur l'autre, c'est-à-dire finalement survivre à l'autre. Bauchau donne une explication à l'ambivalence des relations entre les jumeaux dans le chapitre VIII, le monologue d'Ismène. Celle-ci donne en effet à comprendre comment la rivalité des deux frères rejoue, d'une certaine façon, le combat entre Œdipe et Laïos : à l'instar de leur père-frère, Polynice et Étéocle ont à prendre ou à garder une place privilégiée auprès de Jocaste et au-delà d'elle, auprès de la ville de Thèbes dont elle a transmis la royauté³⁴⁸. C'est en cela qu'elle apparaît comme une malédiction³⁴⁹.

Chez Germain, le seul exemple de rivalité fraternelle concerne les triplés Gabriel, Michaël et Raphaël, ce dernier interférant dans la relation fusionnelle des deux autres. Il est présenté comme « L'autre. Celui auquel ils avaient volé le sang. Le frère tout blanc, si frêle, si solitaire » (LN, 320). La relative périphrastique qui explique l'albinisme du personnage par la métaphore du sang « volé », permet surtout d'élucider la violence des rapports entre frères : en « vol[ant] le sang de Raphaël » Gabriel et Michaël l'assassinent symboliquement³⁵⁰. Cependant, dans l'ensemble du diptyque germanien, la gémellité s'exprime bien davantage à travers la problématique de la fusion qu'à travers celle de la rivalité.

La fusion mortifère

Le Livre des Nuits et *Nuit-d'Ambre* mettent en scène pas moins de sept couples de jumeaux : Augustin et Mathurin et Margot et Mathilde, les enfants que donne à Nuit-d'Or sa première épouse, Mélanie ; Rose-Héloïse et Violette-Honorine, les filles de Blanche ; Thadée et Baptiste, les fils de Sang-Bleu ; Samuel et Sylvestre ainsi qu'Yvonne et Suzanne, les enfants de Ruth et pour finir, Septembre et Octobre, les fils de Mahaut. Il faut ajouter à ces jumeaux la fratrie de triplés nés du viol d'Hortense par Nuit-d'Or : Michaël, Gabriel et

³⁴⁷ Myriam Watthée-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau, op. cit.*, p.108.

³⁴⁸ Cette relation ambivalente des deux frères trouve un écho en sourdine dans celle des deux sœurs : « je te déteste presque autant que je t'aime » (A, 53) s'exclame Ismène à la face d'Antigone. Mais cette rivalité, patente au début du roman, a tendance à s'estomper au fil des événements.

³⁴⁹ Damet relève que, dans la tragédie, « [l]e conflit fraternel repose [...] souvent sur la concurrence pour l'accès au trône et la rivalité du pouvoir » (*La Septième porte, op. cit.*, p. 122). Sur le conflit des fils d'Œdipe, voir aussi entre autres Jean Alaux, « Sur quelques pièges de la parenté : sœurs et frères dans la tragédie athénienne », ASNP, n°25, 1995, p. 219-242.

³⁵⁰ L'image évoque les agissements des vampires.

Raphaël³⁵¹. L'onomastique permet d'emblée de mesurer le rapport fusionnel de chacun des couples car c'est avant tout dans leurs noms qu'il s'établit, à travers des initiales communes (Margot et Mathilde, Samuel et Sylvestre), des parallélismes sémantiques (Rose-Héloïse et Violette-Honorine, Septembre et Octobre, Michaël, Gabriel et Raphaël), des homéotéleutes (Augustin et Mathurin, Michaël, Gabriel et Raphaël), des assonances et allitérations (Thadée et Baptiste, Yvonne et Suzanne) ou encore des équivalences syllabiques.

Du point de vue de la vie des personnages, la fusion se réalise parfois dans une communauté de destin, qui équivaut le plus souvent à un repli sur soi mortifère. Ainsi, Rose-Héloïse et Violette-Honorine deviennent toutes deux religieuses et s'enferment au Carmel, où la seconde meurt prématurément. Septembre et Octobre vivent loin des autres, repliés dans leur serre où ils font pousser des légumes. Enfin, Michaël et Gabriel s'exilent dans une forêt où, nous l'avons vu, ils vivent comme des bêtes sauvages et deviennent amants. À travers l'exemple de ces personnages, la confusion identitaire est poussée à l'extrême, comme dans *Les Météores* de Tournier³⁵². Cependant, cette problématique se pose de manière plus aiguë encore dès lors que survient la mort d'un des jumeaux. Le problème de la mort séparant les jumeaux était déjà soulevé dans la mythologie grecque avec le cas des Dioscures : le mortel Castor finissait par rejoindre le divin Pollux dans l'immortalité³⁵³. Il se pose à nouveau dans les récits germaniens avec une déchirante acuité car aucune vie immortelle ne réunit les jumeaux au-delà de la mort. Parmi les différents couples de jumeaux mis en scène par Germain, quatre y sont confrontés.

Les premiers concernés sont Augustin et Mathurin qui partent faire la guerre en 1914. L'un des frères est atteint par un obus et amputé de son bras dans la violence de l'explosion. Ce bras est le seul vestige de lui qui retombe sur terre près de l'autre frère.

Le bras vint s'échouer devant celui qui avait été plaqué contre terre. Mais celui-ci ne prit pas garde au nom inscrit sur la plaque, ni à la mèche de cheveux noirs enroulée autour du lacet. Il vit seulement que c'était là le bras de son frère et il oublia lequel des deux il était, lui qui restait sauf, et absurdement seul. (LN, 166)

Le survivant écarte inconsciemment les deux objets qui pourraient permettre d'identifier le frère mort³⁵⁴. Or, en oubliant lequel des deux il est, le personnage, dont nous suivons alors la

³⁵¹ Voir l'arbre généalogique en annexe 1, 1.

³⁵² Michel Tournier, *Les Météores*, Gallimard, 1975.

³⁵³ Voir Homère, *L'Odyssée*, XI, v. 301-304 ; Pindare, *Néméennes*, X, v. 55-91 ; Euripide, *Hélène*, v. 1642, *sqq.*

³⁵⁴ Il s'agit de la plaque militaire – dont c'est justement la fonction – et de la mèche de cheveux appartenant à la fiancée du défunt. La couleur des cheveux, « noirs », ne permet d'ailleurs pas davantage au lecteur d'identifier le

réaction en focalisation interne, empêche le lecteur et, plus tard, les autres membres de sa famille, de distinguer le vivant du mort, de dissocier Augustin de Mathurin. Il accomplit ainsi symboliquement le mouvement de fusion auquel les jumeaux tendaient durant leur vie commune. Revenu auprès des siens, le personnage de Germain se fait significativement appeler « Deux-Frères³⁵⁵ ». Mathilde, la sœur d'Augustin et Mathurin, connaît le même déchirement en perdant sa jumelle Margot qui est « tombée dans une ravine » (LN, 236). La même confusion règne dans son esprit lorsqu'elle découvre le corps de sa sœur que celle qui a touché Deux-Frères, même si elle est passagère dans son cas. Étrangement, Mathilde se met à crier son propre prénom : « Elle s'appelait pour se réveiller de ce mauvais rêve, s'arracher au silence, se ramener à la vie – se ramener toutes les deux à la vie » explique la narratrice (LN, 236). Deux autres couples gémellaires sont confrontés à la séparation de la mort dans la suite du diptyque : ceux que forment Rose-Héloïse et Violette-Honorine d'une part, Baptise et Thadée d'autre part. La répétition de cette situation tisse progressivement l'idée d'une malédiction, comme si les couples de jumeaux étaient nécessairement voués au malheur ou à la séparation de la mort. Parmi les couples mis en scène, très peu connaissent en effet une vie épanouie, une vie sociale, et, pour les rares qui y parviennent, ce n'est qu'à partir du moment où, leur jumeau mort, ils ont accepté et dépassé cette mort pour s'ouvrir à l'altérité³⁵⁶. Les autres continuent d'exister sur le mode d'une indépassable crise identitaire et, bien souvent, ils trouvent la mort sans l'avoir résolue. La gémellité paraît donc incompatible avec l'ipséité³⁵⁷.

frère car il pourrait s'agir des cheveux d'Hortense, la fiancée de Mathurin, présentée comme « une jolie brune » (LN, 143), aussi bien que de ceux de Juliette, la fiancée d'Augustin, dont la couleur n'est jamais mentionnée dans le roman.

³⁵⁵ Ce fait rappelle les jumeaux des *Météores* de Tournier, Jean et Paul, qui se font appeler Jean-Paul. Deux-Frères ramène chez lui après la guerre le bras de son jumeau qu'il garde, momifié, jusqu'à sa propre mort, seule relique du frère qu'il s'est, d'une certaine manière, incorporé. Sa mort survient quelques trente ans plus tard. Le personnage s'effondre entre les bras de son père, Nuit-d'Or, victime d'un arrêt cardiaque, au moment où son fils Benoît-Quentin est assassiné par les nazis. Dans le brasier que ceux-ci ont allumé, brûle, parmi les objets de la famille Pénier, le bras momifié du frère disparu depuis des années. Or, le cadavre de Deux-Frères est finalement livré au même bûcher par Nuit-d'Or et Mathilde qui ne peuvent enterrer leurs morts à cause du gel. C'est ainsi que s'opère une nouvelle fusion entre les deux frères, par le feu.

³⁵⁶ Il s'agit de Rose-Héloïse et de Thadée. Dans un article intitulé « Dynamique de l'altérité », publié en 2013, Germain analyse : « Si l'on réduit cet « autre soi-même » à un reflet-sosie de soi, si on le narcissise, alors on perd de vue, d'esprit et de cœur, l'ailleurs de sa provenance, l'ampleur de son altérité, la hauteur de son maintien, la prodigalité de sa différence » (in *Christus* n°240, octobre 2013, p. 446-452).

³⁵⁷ Le concept philosophique, employé par Ricœur, exprime le caractère propre d'une personne : « Ce qui fait qu'une personne, par des caractères strictement individuels, est non réductible à une autre » (<https://www.cnrtl.fr/definition/ipseite>).

Les romans germaniens témoignent clairement d'une fascination pour le phénomène de la jumeauté³⁵⁸. Dans son ouvrage *Homo spectator*, la philosophe Marie-José Mondzain rapporte ce sentiment au fait que « nul jamais ne pourra se regarder lui-même, nul ne pourra tourner ses yeux vers soi et contempler son propre visage³⁵⁹ ». La fascination des individus pour les jumeaux s'explique par l'impossibilité de se regarder soi-même quand la jumeauté offre, à l'inverse, la possibilité à un individu de se contempler dans le visage de l'autre – du moins dans le fantasme qu'on en a et dont la mythologie et la littérature se font généralement l'écho³⁶⁰. La philosophe remarque ensuite que c'est justement cette impossibilité qui garantit une place à chacun au sein de la communauté des hommes : « Le deuil de la capture du visage est la condition de possibilité pour un regard d'accéder à l'existence en présence de l'autre³⁶¹ ». Elle met donc en garde contre le risque que comporte le repli sur soi ou sur le semblable à soi³⁶². En vouant au malheur les couples de jumeaux de ses deux premiers romans, Germain montre qu'elle est pleinement consciente de ces enjeux.

Une fois encore, la malédiction familiale s'exprime par la répétition d'un schéma mortifère d'une génération à l'autre – la rivalité symbolique d'Œdipe et de Laïos se rejoue dans la relation entre Polynice et Étéocle – ou sur l'ensemble d'une génération – les enfants jumeaux de Nuit-d'Or sont tous marqués par le malheur et la mort. Parmi les situations étudiées, s'il n'y a de crime avéré que le fratricide des Labdacides³⁶³, on peut considérer que les autres personnages sont tous porteur d'une « faute tragique » comparable à celle

³⁵⁸ Au-delà des personnages de jumeaux qu'elle met en scène, on la perçoit à travers le témoignage d'une « sans-pareil », Lucie, au début de *L'Enfant Méduse* : « Un jour dans la rue elle a croisé une femme qui tenait par la main deux enfants qui paraissaient dédoublés tant ils se ressemblaient. Cela a tellement frappé son imagination, elle a trouvé ce phénomène si admirable qu'elle a décrété la jumeauté qualité supérieure. Bien supérieure au banal fait d'être amoureux. » (*EM*, 27). Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que le patronyme de la romancière, dérivé de l'adjectif latin *germanus*, « du même sang » qualifie les frères et sœurs « véritables », nés du même père et de la même mère.

³⁵⁹ Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Bayard, 2007, p. 50.

³⁶⁰ « Les jumeaux sont les derniers à voir qu'ils se ressemblent » écrit Zazzo (*Les Jumeaux, le couple, la personne*, op. cit. première de couverture). De fait, si chaque jumeau peut observer l'autre tout à loisir il ne peut pas plus que les non-jumeaux (les « sans-pareil » dirait Tournier), se regarder lui-même et ne peut donc constater la ressemblance, si évidente pour les autres.

³⁶¹ Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, op. cit.

³⁶² *Ibid.* p. 97 : « La peur du mélange est devenue effroi du voisinage et la langue de la proximité retourne à la chaleur des familles, au foyer ardent des communautés et au cocooning des complicités avec le même. La terreur n'a pas d'autre et toute altérité est vécue comme altération du meilleur. Le rêve le plus érotique sera peut-être la rencontre du jumeau et la jumeauté idéale nous permettra de jouir avec notre clone dans le pur éther d'un espace sans corps. »

³⁶³ Nous n'avons pas évoqué la mort de Ferdinand dans *L'Enfant Méduse* dont le caractère fratricide est sujet à caution. Même si Lucie revendique dans ses fantasmes le meurtre de son demi-frère, la narration laisse plutôt penser à un coma éthylique. Quoi qu'il en soit, le désir de meurtre à l'égard du frère ressortit à la logique de la vengeance et non à celle de la rivalité, ce qui le distingue des autres cas évoqués même s'il le rattache à l'idée d'une malédiction familiale.

d'Antigone dans la pièce de Sophocle et le roman de Bauchau : l'impossibilité de se détacher du semblable pour s'ouvrir à l'altérité.

Comme nous l'avons vu à travers les thèmes de l'inceste et de la gémellité, les histoires familiales racontées par Germain et Bauchau dans leurs romans, illustrent parfaitement la notion antique de malédiction. Dans sa monographie sur l'œuvre de Germain, Goulet recourt quant à lui à la notion psychanalytique de « crypte », qui en est, sans doute, la traduction contemporaine³⁶⁴. Le critique la définit comme un « mal niché au plus profond de l'homme, dans la "crypte" qui se forme en lui à son insu, à la suite d'un traumatisme insupportable, d'un deuil impossible à accomplir³⁶⁵ ». C'est ce mal tapi de manière inconsciente « au plus profond de l'homme » qui le pousse à commettre à son tour le mal en un cycle infini de violence³⁶⁶. On voit que cette définition correspond bien, d'une part, à l'*até* grecque, d'autre part aux histoires familiales des romans de notre corpus, celles des Labdacides, des Pénél ou des Morrogues-Daubigné. À partir d'un inceste primordial, tous les personnages ou presque sont, générations confondues – générations se confondant –, touchés par la problématique de l'inceste ; beaucoup sont également concernés par les problématiques de rivalité ou de fusion inhérentes à la gémellité. En mettant en scène ces crimes intrafamiliaux et ces chaînes de malédiction, les romans de Germain et Bauchau rejoignent donc le discours tragique dans son contenu sémantique. Cependant n'y a-t-il pas, en outre, dans la tragédie, une « efficacité dramaturgique à ériger en (contre)-exemples [l]es figures violentes³⁶⁷ » ? Les textes romanesques peuvent-ils garder quelque chose de cette « efficacité dramaturgique » ?

³⁶⁴ Cette notion, élaborée par Nicolas Abraham et Maria Torok dans les années 1970 a été diffusée par Derrida dont Germain est une fidèle lectrice. C'est sans doute par lui qu'elle en a eu connaissance. Le mot « crypte » est d'ailleurs utilisé par elle, sous la plume de Nuit-d'Ambre qui décline le prénom de sa sœur : « Baladine Crypte Pénél, Baladine Arrogance Pénél, Baladine Orient Pénél, Baladine Guerre Pénél... » (NA, 218).

³⁶⁵ Alain Goulet, *Un Monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 29.

³⁶⁶ Lorsqu'il résume *L'Enfant Méduse*, par exemple, Goulet met donc en avant ce phénomène de « cryptes en cascades » : « Les bouleversements catastrophiques causés par un inceste commis sur une petite fille révèlent d'autres cryptes en cascade : celle de la mère endeuillée par les guerres, de son fils promu par elle « tombeau vivant », « mausolée précieux » des disparus ; et surtout de la victime accablée par la solitude d'un secret trop lourd à porter qui se réfugie dans ses marais pour finir par se redresser et s'emparer du masque vengeur, devenant ainsi à son tour agent du mal » (*Un monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 12-13).

³⁶⁷ Aurélie Damet, *La Septième porte*, op. cit., p. 130.

1. 2. Représenter « des actions causant destruction ou douleur »

La *diégèsis* n'est pas la *mimèsis* mais elle est confrontée comme elle à la question de la représentation de la violence, du crime et de la mort. Ricœur crée d'ailleurs un rapport d'analogie entre la fiction et la *mimèsis*, comme « schématisation qui [...] est matrice signifiante³⁶⁸ ». Dans son sillage, Schaeffer évoque des « dispositifs sémiotiques³⁶⁹ » de la langue qui côtoient les « multiples ensembles de conventions graphiques élaborées pour la représentation visuelle figurative ». Nous nous intéresserons ici aux « dispositifs sémiotiques » mis en place par l'écriture romanesque pour représenter des « actions causant destruction ou douleur », dans l'intention de montrer que les choix narratifs correspondent, dans une certaine mesure, aux « solutions » de la dramaturgie, autrement dit à la manière dont le théâtre met en scène, montre, cache, voile ou dévoile les actions violentes. Pour ce faire, nous nous pencherons d'abord sur les procédés romanesques qui donnent à voir ces actions – par les choix d'énonciation et de focalisation mais également le lexique – puis sur ceux qui les donnent à entendre.

1. 2. 1. Faire voir : les choix d'énonciation et de focalisation

Selon Aristote, les actions violentes peuvent survenir sur la scène, sous les yeux du spectateur. Mais à la lecture des textes tragiques, on constate que celles-ci se déroulent de préférence hors-champ³⁷⁰. En revanche leurs conséquences – orbites mutilées d'Œdipe, cadavres d'Agamemnon ou de Clytemnestre – sont assez systématiquement exhibées sur scène³⁷¹. Cependant le roman, qui n'a pas les mêmes contraintes que le théâtre – qu'elles soient matérielles ou morales –, peut avoir la tentation de les raconter de manière frontale. Or, comme nous allons l'observer, Germain et Bauchau le font rarement, préférant faire se

³⁶⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1 : *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, 1983, p. 9. De même, dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer écrit que « toutes les fictions, qu'il s'agisse des jeux fictionnels ou de la fiction au sens canonique du terme, sont des représentations au sens où il s'agit d'événements qui sont à propos d'autres événements auxquels ils réfèrent, qu'ils dénotent, qu'ils dépeignent, qu'ils donnent à voir, etc. » (Seuil, « Poétique », 1999, p. 104).

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 105.

³⁷⁰ Voir Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, *op. cit.*, p. 141 : « Conformément aux conventions du théâtre antique, le meurtre n'est pas montré aux spectateurs, qui entendent seulement les cris de la victime. Une fois le crime accompli, la porte centrale de la *skènè* s'ouvrait et apparaissaient sur le praticable les corps inanimés d'Agamemnon et de Cassandre avec leur meurtrière, Clytemnestre (v. 1372). » La question de savoir si les actes violents et la mort étaient montrés ou pas sur scène pendant la période classique n'est toujours pas tranchée aujourd'hui.

³⁷¹ Voir Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 1297, *sqq.* ; Eschyle, *Agamemnon*, v. 1372, *sqq.* ; Sophocle, *Électre*, v. 1466, *sqq.*

dérouler les actions violentes dans les marges ou les ellipses du récit pour les évoquer ensuite indirectement à travers le témoignage rétrospectif d'un personnage ou les allusions par analepses de la narration. En cela, ils s'inspirent selon nous du modèle tragique.

Actions directement représentées en focalisation externe

Quelques actions violentes sont racontées directement par Germain dans ses romans, au fil d'un récit linéaire, à l'occasion de ce que Gérard Genette désigne comme des « pauses³⁷² ». Ces scènes narratives seraient l'équivalent de scènes tragiques où les crimes s'accompliraient directement sous les yeux des spectateurs. Or, la romancière choisit pour se faire une focalisation externe qui peut se rapprocher du point de vue du spectateur de tragédie dans la mesure où elle rend compte uniquement de ce que l'on peut percevoir d'une action de l'extérieur. Ce choix est fait par l'auteure du *Livre des Nuits* pour raconter l'instant où Théodore Faustin, afin d'éviter à son fils une éventuelle mobilisation, décide de lui trancher deux doigts de la main droite :

Puis le père se releva brusquement, entraîna Victor-Flandrin vers la pierre, lui saisit la main droite dont il replia tous les doigts sauf l'index et le majeur qu'il étendit sur la pierre, et là, sortant prestement une hachette de sa poche, il trancha net les deux doigts de son fils. L'enfant stupéfait tout d'abord resta figé devant la pierre, le poing comme soudé dessus. Puis il sursauta et se sauva à travers champs en hurlant. (LN, 55)

La scène est rapide comme le soulignent les passés simples et les adverbes de manière « brusquement » et « prestement ». Elle ne donne aucune autre information au lecteur que celles qui émanent des gestes et des expressions des deux protagonistes. Nous n'accédons ni aux pensées du père ni à celles du fils au moment où celui-ci est mutilé par celui-là. Ne subsiste que l'action dans toute sa violence – et le cri – comme un spectateur de tragédie aurait sans doute pu l'appréhender. Le même choix est opéré par la romancière concernant la mise à mort par Victor-Flandrin du cheval qui a tué sa femme Mélanie d'une ruade dans le ventre :

[I]l prit à la fois équilibre et élan, dressa bien haut la hache et l'abattit lourdement sur le cou de l'animal. Escaut eut un drôle de tremblement par tout le corps qui le déséquilibra, comme s'il dérapait sur une plaque de glace. (LN, 115)

Encore une fois, seuls les gestes des personnages sont rapportés. Et la comparaison de la « plaque de glace » renforce la dimension visuelle de la scène. On remarque d'ailleurs que les

³⁷² Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972, p. 133-138.

deux épisodes rapportés fonctionnent en écho l'un par rapport à l'autre puisque le fils devenu adulte accomplit sur le cheval un geste semblable à celui que son père avait accompli sur lui enfant, de sorte que la représentation directe de ces deux scènes en focalisation externe nous paraît souligner la fatalité qui régit le destin des personnages. Germain réitère le choix de ce point de vue lorsqu'il s'agit de rapporter le viol de Nelly par Nuit-d'Ambre dans le roman éponyme. Alors que la focalisation interne permettait quelques lignes plus haut d'accéder aux pensées du personnage principal, la narratrice choisit de rapporter l'action criminelle selon un point de vue externe :

Il vint s'accroupir derrière elle. Il l'attrapa par les hanches, la tira vers lui, lui rejeta sa robe sur les reins, lui déchira son sous-vêtement. Elle tenta de s'échapper mais il la tenait avec trop de force, d'une seule main. De son autre main, il se défit. Ses gestes étaient précis, rapides. Et là, à genoux sur le plancher, rivé à elle qui n'était plus qu'une masse tassée sur elle-même et déjà à moitié effacée par la pénombre, il la força. (NA 210)

Le refus opéré par la narratrice de faire accéder le lecteur aux émotions et aux pensées du protagoniste – comme elle l'avait fait jusque-là – est, selon nous, le signe, pour le personnage, d'une dépossession de lui-même. Ses gestes, aussi « précis » et « rapides » soient-ils – ou du fait même de leur précision et de leur rapidité – semblent en effet ceux d'un pantin, orchestrés par une instance qui le dépasse. La théâtralité de cette scène de crime est d'ailleurs renforcée par la coïncidence entre la fin de l'action et le silence qui tombe avec la pénombre³⁷³.

Ainsi, dans ces différentes scènes de violence, la focalisation externe, qui met en évidence les dimensions sonores et visuelles du récit au détriment des pensées des personnages, nous paraît chercher un rapprochement avec le spectacle tragique et la fatalité qui s'impose aux personnages. Quant à la focalisation interne, elle est employée dans le cadre de dispositifs narratifs particuliers, visant à mettre à distance les actions violentes.

Actions réalisées en marge du récit

Dans leur majorité, les actions violentes des romans de Germain et Bauchau sont accomplies en marge du récit principal. Tantôt elles se déroulent dans les ellipses du récit et sont évoquées à l'occasion d'analepses, tantôt elles ont eu lieu en amont de l'intrigue romanesque et sont restituées dans un récit rétrospectif enchâssé. Ces dispositifs narratifs rappellent fortement le procédé du récit théâtral. Dans la tragédie, en effet, les actions

³⁷³ Le *noir* qui se fait au théâtre entre les scènes ou les actes ou à la fin d'une pièce n'existe pas dans le théâtre antique où les représentations se déroulaient en journée et en plein air. La romancière s'appuie ici sur les conditions de représentation du théâtre moderne, c'est-à-dire sur sa propre expérience de spectatrice, qu'elle partage vraisemblablement avec son lecteur.

violentes se déroulent le plus souvent hors-scène, c'est-à-dire dans un autre temps ou un autre lieu que celui qui est montré aux spectateurs. Il peut s'agir d'un lieu relativement éloigné, simplement évoqué, ou d'un lieu très proche, parfois représenté par la *skéné*³⁷⁴ ou imaginé au-delà de la scène et visible depuis le toit de celle-ci. Cette technique théâtrale de la *teichoscopie*³⁷⁵, utilisée par Eschyle dans *Les Sept contre Thèbes* puis par Euripide dans *Les Phéniciennes*, est reprise par Bauchau pour raconter le double meurtre de Polynice et Étéocle dans son *Antigone*. C'est en effet depuis les remparts que l'héroïne éponyme assiste à l'assaut de Thèbes par les cavaliers Nomades alliés de Polynice puis au combat singulier des deux frères. Cependant, le point de vue interne, associé à une énonciation à la première personne, permet de ne pas en différer le compte rendu³⁷⁶. Alors, la focalisation interne imprègne le récit des affects de la narratrice tandis que le présent de narration lui donne force et actualité :

Pourquoi faut-il qu'il rampe vers Étéocle, qu'il le touche, l'embrasse sur l'épaule et levant d'un ultime effort son bras, écrase son poing sur son visage ? Pourquoi dois-je voir ce sang ?
(A, 265)

L'énonciation à la première personne favorise l'identification du lecteur à Antigone, témoin immédiat du meurtre de ses frères, elle-même placée dans une posture de spectatrice tragique³⁷⁷.

Cependant, l'idée d'un compte-rendu des actions violentes effectué sur scène *a posteriori* par un témoin ou un messenger est adaptée au contexte romanesque à travers le procédé de l'analepse, présent à la fois chez Germain et chez Bauchau. Ainsi, dans *Nuit-d'Ambre*, la longue scène du meurtre de Roselyn est racontée à l'occasion d'une analepse, alors que le personnage éponyme rentre en train de Paris à Terre-Noire. Elle est rapportée à travers le

³⁷⁴ C'est dans la *skéné* qu'a lieu la mort de Clytemnestre dans l'*Électre* de Sophocle.

³⁷⁵ Le mot, tiré du grec τεῖχος (*teichos*, « mur d'enceinte ») et σκοπία (*skopia*, « action d'observer depuis une hauteur »), désigne une technique dans laquelle les acteurs observent des événements au-delà des limites de la scène – des événements que l'on ne peut ou ne veut pas montrer, par exemple une bataille –, et en parlent sur scène pendant qu'ils se déroulent. Elle s'oppose au récit fait *a posteriori* sur la scène par un messenger – procédé utilisé par Bauchau dans la tirade d'Hémon au chapitre V par exemple. Le procédé est hérité d'une scène de l'*Illiade* d'Homère. Dans le chant III en effet, Hélène décrit et nomme au roi Priam les héros achéens venus assiéger Troie. Il a ensuite été utilisé par Eschyle dans *Les Sept contre Thèbes*, où un messenger décrit à Étéocle les sept guerriers ennemis postés devant les sept portes de la ville et par Euripide dans *Les Phéniciennes* où Antigone monte sur le toit de la *skéné* – bâtiment de scène – pour voir l'armée qui assiége Thèbes.

³⁷⁶ Chez Eschyle comme chez Euripide, le double meurtre de Polynice et Étéocle, qui survient hors-scène, est raconté en détails sur scène *a posteriori* par un messenger (ἄγγελος, *angélos*). Voir Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 792, *sqq.* Les cadavres des deux frères sont ensuite amenés sur scène : « Voilà qui parle assez clair : nos yeux voient le récit du messenger » s'exclame alors le chœur des Thébaines au v. 848 : τὰδ' αὐτόδηλα, προὔπτος ἀγγέλου λόγος, (*op. cit.*, p. 186) et Euripide, *Les Phéniciennes*, v. 1360-1424.

³⁷⁷ Notons toutefois que les spectateurs du V^e siècle s'identifiaient sans doute surtout au chœur. Judet de la Combe note en effet que le rôle de celui-ci était d'« exposer le point de vue généralisant, normatif qui est celui de la collectivité » (*Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, *op. cit.*, p. 74).

point de vue du héros qui joue dès lors le rôle de témoin du crime – dont il est par ailleurs le commanditaire. Le caractère rétrospectif du récit permet d’insister sur l’évolution des sentiments du personnage qui, d’observateur cynique, devient le témoin éploré de la mort d’un ami dont il recueille le dernier souffle³⁷⁸. Dans *Nuit-d’Ambre* encore, la mort de Jean-Baptiste Péniel, frère du protagoniste, est également rapportée de manière rétrospective : alors que les conséquences de sa mort font l’objet même du roman – qui scrute les répercussions du cri maternel sur la vie de Charles-Victor – son récit est retardé jusqu’aux dernières pages, dans un effet de dramatisation qu’amplifie l’absence d’images visuelles. En effet, la représentation du meurtre du garçon par des chasseurs passe uniquement par les sons : tirs des fusils, cri de la victime, bruit du corps qui tombe et aboiements des chiens. Au lieu d’une vision nette et frontale, la narratrice, qui adopte ici le point de vue des chasseurs, propose ainsi une image diffractée de la violence qui n’en est pas moins éloquente. Et cette scène de crime, si longtemps refusée au lecteur est d’autant plus tragique qu’elle est annoncée et attendue dès le début du roman. Elle en constitue finalement le dénouement, comme cela se passe dans la majorité des tragédies.

De la même manière, les solutions narratives mises en place par Germain pour rendre compte des viols accomplis par Ferdinand dans *L’Enfant Méduse* semblent emprunter à la dramaturgie tragique. La romancière élabore en effet une construction narrative complexe où ces viols ne sont jamais « mis en scène » directement alors qu’ils ont lieu dans les limites du cadre temporel du roman. Les premiers crimes perpétrés sur deux fillettes sont relatés ou évoqués *a posteriori*, du point de vue des enquêteurs, des journalistes, plus globalement des gens du bourg ou de Lucie elle-même :

La fille cadette des Limbourg est morte au tout début de l’été, peu de temps avant la fin des classes. Anne-Lise avait neuf ans. On a retrouvé son corps après deux jours de recherches ; elle gisait dans le fossé. Son cou portait la marque d’une strangulation, son corps portait la trace d’une profanation. (EM, 59)

Puis, au sujet d’Irène Vassalle :

Mais elle [Lucie] avait vu son portrait dans les journaux. On avait parlé de crime, bien que la fillette se fût pendue. Car d’emblée on avait découvert le mobile de ce suicide d’enfant ; le corps qui pendait à la poutre du grenier portait encore les marques de la violence qui venait de lui être infligée. (EM, 142)

³⁷⁸ On pense à la tirade de Thémistocle dans la *Phèdre* de Racine (Acte V, scène 6).

Ces deux cas reproduisent le procédé tragique de l'exhibition (πρόθεσις, *próthesis*) du cadavre sur la scène une fois le crime exécuté en coulisse. Et cette exhibition devient un signe tragique annonçant le destin de Lucie³⁷⁹. Le viol de la petite fille par son frère Ferdinand est quant à lui révélé progressivement dans la deuxième partie du roman³⁸⁰. Il s'agit en fait de viols répétés qui s'étendent sur une période de trois ans et se déroulent dans la maison même des protagonistes et de leurs parents. Au moment où s'ouvre cette deuxième partie³⁸¹, c'est déjà un état de fait, une situation installée. Le lecteur comprend peu à peu que le premier viol a eu lieu dans l'intervalle entre les deux premières parties. Il est finalement raconté, à la fin du deuxième tiers de cette partie, dans une analepse au plus-que-parfait :

Et le frère, d'autant plus angoissant qu'il était à la fois familial et brutalement inconnu, s'était penché vers elle, avait tiré d'un coup sec le drap et la couverture, l'avait saisie par le bras et forcée à se lever, l'avait traînée jusqu'au divan, et là s'était abattu sur elle. (*EM*, 106)

L'énumération des actions dramatise la scène mais le plus-que-parfait lui donne une certaine distance. Celle-ci paraît d'autant plus nécessaire que le point de vue choisi est celui de Lucie. Ainsi, la narration fait naître une tension entre la mise à distance créée par l'analepse et l'identification favorisée par la focalisation interne.

Le procédé du récit rétrospectif est également utilisé par Bauchau pour rendre compte du meurtre d'Alcyon par Clios dans *Œdipe sur la route* mais cet événement est situé en amont du cadre spatial de l'intrigue romanesque³⁸². Clios lui-même, ici en position de narrateur, raconte donc à Œdipe et Antigone comment il s'est retrouvé pris en tenailles entre les ennemis de son clan – dont faisait partie son ami Alcyon – et un incendie :

La peur, l'horreur du feu me submergeaient et je reculai devant lui en criant de colère et en tremblant. [...] J'ai couvert mon visage d'une étoffe humide et j'ai dévalé la pente à toute allure en tenant ma pique à deux mains. Arrivé près du feu, j'ai crié. Oui, j'en suis sûr, j'ai lancé un cri d'avertissement. J'ai fait un bond énorme. Entouré, aveuglé par les flammes, je suis parvenu à rebondir encore et me suis précipité sur Alcyon que je n'avais pas vu.

³⁷⁹ Alors qu'elle n'est pas encore devenue elle-même la victime de Ferdinand, Lucie se met à réfléchir naïvement au sort de la petite Anne-Lise Limbourg en le comparant à l'horrible destin de sa sainte-patronne à elle, la « vierge et martyre de Syracuse » : « On dit qu'elle eut les dents et les seins arrachés, puis qu'elle fut condamnée au bûcher, mais comme les flammes refusaient de la consumer, on lui trancha la gorge. On dit aussi qu'elle s'arracha elle-même les yeux et qu'elle les envoya à son fiancé qu'elle ne voulait pas épouser, afin de se consacrer à Dieu seul. Mais la Vierge offrit de nouveaux yeux, plus beaux encore, à la jeune fille éprise jusqu'à la folie de son divin Fils » (*EM*, 66).

³⁸⁰ Le titre de cette partie, « Lumière », suggère que toute la « lumière » est ainsi faite sur ce crime tout en évoquant les projecteurs de la dramaturgie moderne qui permettent en effet d'éclairer la scène.

³⁸¹ Rappelons que le roman en compte cinq, comme les cinq actes d'une tragédie classique.

³⁸² C'est également le cas de l'automutilation d'Œdipe dont le narrateur mentionne les cicatrices dès la première phrase du roman : « Les blessures des yeux d'Œdipe, qui ont saigné si longtemps, se cicatrisent » (*Œ*, 11).

Entraîné par ma vitesse, je n'ai pu l'éviter. Je l'ai transpercé de ma pique et nous avons roulé ensemble sur le sol. Affolé par le feu, j'ai poursuivi ma course, mais lui ne s'est pas relevé. Je l'avais tué sur le coup (CE 112).

Le choix d'un système verbal associant le passé composé à l'imparfait donne une certaine actualité au récit. Il montre en tout cas que ce passé est considéré comme proche, voire toujours présent pour le narrateur, ce que confirme l'emploi d'un présent d'énonciation visant à authentifier son propos : « Oui, j'en suis sûr ». Le récit est d'autant plus prenant, pour le lecteur qu'il peut aisément comprendre les émotions du protagoniste, voire s'identifier à lui. La mention réitérée des cris, tout comme la présence des flammes, la vitesse de la course et la notion d'aveuglement – dont l'isotopie imprègne l'ensemble du roman – associés aux participes passés à valeur passive : « aveuglé par les flammes », « entraîné par ma vitesse », et « affolé par le feu », construisent une scène d'égarement tragique dans laquelle le personnage devient malgré lui le meurtrier de son ami. En outre, la dimension épique de ce récit rétrospectif effectué devant un auditoire évoque bien le procédé du récit théâtral employé dans la tragédie.

Les choix de focalisation opérés dans les romans témoignent donc d'une véritable réflexion menée par les deux auteurs sur les enjeux particuliers de la représentation de la violence. Il s'agit en effet de trouver une juste distance avec les actions accomplies et subies par les personnages tout en préservant l'émotion qu'elles génèrent³⁸³. La tragédie grecque semble pour eux un modèle à cet égard, ce que l'étude du lexique de la violence permettra de confirmer.

1. 2. 2. Faire voir : le lexique de la violence

Bien qu'il puisse recourir à la *mimèsis* et, éventuellement aux « artifices » de la mise en scène pour faire voir la violence – masques, costumes et accessoires par exemple –, le théâtre se sert aussi de mots pour l'énoncer³⁸⁴, de même que le roman. Ainsi, les champs lexicaux des armes, du coup et de la blessure, du corps et du sang permettent à l'auditeur ou au lecteur de se représenter la violence sur la scène de son imaginaire. Mais ils ne constituent pas, en eux-

³⁸³ Nous nous intéresserons ultérieurement aux effets que, selon Aristote, la tragédie est censée provoquer sur le spectateur ou le lecteur : φόβος (*phobos*, terreur ou frayeur, selon les traductions) et ἔλεος (*éleos*, pitié). Voir *La Poétique*, VI.

³⁸⁴ C'est le cas par exemple lorsque les actions sont racontées sur scène *a posteriori*.

mêmes une condition suffisante pour faire advenir le tragique dans le texte romanesque³⁸⁵. C'est donc le tissage du lexique de la violence dans la trame d'un récit marqué par la fatalité qui compose, comme nous allons le montrer, un texte tragique.

Les armes

Lorsque le messager raconte aux Phéniciennes de la pièce éponyme d'Euripide le combat entre Polynice et Étéocle, il précise comment les deux frères, « revêtus de leurs armes d'airain³⁸⁶ », « bondissent, la lance au poing³⁸⁷ » pour se transpercer mutuellement, l'un à la jambe, l'autre à la poitrine, puis, une fois désarmés, « saisissent leur épée par la garde, et s'attaquent de près³⁸⁸ » avant de plonger leur épée, Étéocle dans le ventre de Polynice³⁸⁹, Polynice dans le cœur d'Étéocle³⁹⁰. Bauchau est clairement tributaire de cette vision épique du combat entre les deux frères. Il mentionne lui aussi les casques à panache, les cuirasses et les armes de ses protagonistes et il suit, comme Euripide, les passes d'armes des deux combattants :

Il³⁹¹ tente donc, par des coups formidables, de briser les forces de Polynice et de l'obliger à arrêter le combat. Par malheur un des coups, que Polynice jadis aurait paré sans peine, atteint le bras blessé de notre frère. Celui-ci ne peut s'empêcher de crier de douleur, il doit laisser tomber son bouclier et se trouve à demi désarmé devant Étéocle qui ne poursuit pas son attaque. (A, 263)

Le dénouement qu'il imagine se démarque toutefois nettement des versions proposées par Euripide et Eschyle puisque Polynice précipite Étéocle du haut du rempart dans le vide. Brisés par leur chute, les deux frères vont mourir. Pourtant, le romancier ranime ses personnages pour leur faire continuer le combat : Polynice « écrase son poing sur [le] visage » d'Étéocle et celui-ci reprend son arme pour « frapper Polynice du pommeau de son glaive » (A, 265). Dans le même registre, c'est avec une pique que Clios transperce son ami Alcyon dans *Œdipe sur la route*. Ainsi, les armes mentionnées par Bauchau ont la double fonction d'ancrer le récit dans le cadre spatio-temporel de l'Antiquité grecque et de symboliser le dénouement tragique

³⁸⁵ Bien des romans déploient ce type de lexique, ne serait-ce que les romans policiers ou ceux qui ressortissent au genre de l'horreur, sans pour cela relever du tragique.

³⁸⁶ Euripide, *Les Phéniciennes*, v.1359 : Ἐπεὶ δὲ χαλκείους σῶμ' ἐκοσμήσανθ' ὅπλοις (*Tragédies*, t. V, texte établi et traduit par Louis Méridier et François Chapoutier, Les Belles Lettres, « CUF », 2007 [1950], p. 209).

³⁸⁷ *Ibid.* v. 1382 : ἦσσαν δὲ λόγχαις (p. 210).

³⁸⁸ *Ibid.* v. 1404-1405 : Ἐνθὲν δὲ κόπας ἀρπάσαντε φασγάνων / ἐς ταὐτὸν ἦκον (p. 211).

³⁸⁹ *Ibid.* v. 1411 πρόσω τὰ κοῖλα γαστρὸς εὐλαβούμενος (p. 211).

³⁹⁰ *Ibid.* v. 1421-1422 : ἐξέτεινε δ' εἰς ἥπαρ ξίφος / Ἐτεοκλέους ὁ πρόσθε Πολυνείκης πεσών (p. 212). Les noms des deux frères sont réunis dans le même vers au moment où ils se tuent mutuellement.

³⁹¹ Étéocle affronte Polynice qui vient d'être blessé lors de l'assaut.

du destin de ses personnages, pris comme c'est le cas des fils d'Œdipe, dans une rivalité fatale liée à la malédiction des Labdacides.

Les romans de Germain se déroulent dans un tout autre contexte, cependant, les armes qu'elle met entre les mains de ses personnages peuvent aussi bien appartenir à l'Antiquité. Nous avons déjà mentionné la hachette avec laquelle Théodore Faustin mutile son fils, au début du *Livre des Nuits* et « la grosse hache à bois » (LN, 115) que celui-ci brandit à son tour, bien des années plus tard, contre le cheval Escaut qui a tué sa femme d'une ruade dans le ventre. Or, l'arme choisie et les gestes accomplis ne sont pas sans rappeler la scène tragique du meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre et Égisthe. On pense notamment au récit qu'en fait l'Électre de Sophocle dans la pièce éponyme lorsqu'elle gémit sur « ce père infortuné [...] que [sa] mère et Égisthe ont abattu, eux, comme bûcherons font un chêne, en lui ouvrant le front d'une hache homicide³⁹² ». Il ne s'agit pas de rapprocher artificiellement des actions qui sont très dissemblables, celles des Pénélides d'une part et celles des Atrides d'autre part³⁹³, mais simplement de constater que la hachette ou la « hache à bois » qu'évoque Germain sont sémantiquement chargées de connotations tragiques dès lors qu'elles sont associées au thème de la fatalité. La résonance créée par les deux crimes exécutés à vingt-cinq ans de distance par le père et le fils souligne cette fatalité. D'autre part, la réaction de Nuit-d'Or à la mort de sa première épouse, Mélanie, assimile le personnage aux protagonistes eschyléens, jouets des dieux qui « se permett[ent] de saccager d'une simple ruade la lente et laborieuse construction du bonheur des hommes (LN, 116) » d'autant que Mélanie ne fait qu'inaugurer ici pour Nuit-d'Or une longue série de veuvages.

Utilisées sur scène, simplement évoquées ou exhibées, dégouttant de sang, une fois qu'elles ont servi³⁹⁴, les armes sont donc un marqueur tragique important que les romanciers de notre corpus ne manquent pas de reprendre. Il en est de même pour le sang, également présent dans les tragédies antiques et les romans contemporains.

³⁹² Sophocle, *Électre*, v. 97-99 : μήτηρ δ' ἡμὴ χά κοινολεχὴς / Αἴγισθος, ὅπως δρῶν ὑλοτόμοι / σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει (*Tragédies*, t. I, *op. cit.*, p. 141). Le terme δόρυ (*doru*, l'arme en général) employé par Eschyle au vers 1149 d'*Agamemnon* est moins précis que le πέλεκυς (*pélékus*, la hache) d'Euripide. On peut aussi penser aux paroles d'Agamemnon à Ulysse dans *L'Odyssée* : « Mais, au manoir d'Égisthe, où je fus invité, c'est lui qui me tua et ma maudite femme, chez lui, en plein festin, à table, il m'abattit comme un bœuf à la crèche » : ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε / ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ, οἶκόν δε καλέσσας. / δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ (XI, v. 409-411, t. II, *op. cit.*, p. 167).

³⁹³ Encore que la continuité de la violence – ici marquée par la présence de la hache – au sein de la famille Pénélides puisse nous rappeler la malédiction des Atrides.

³⁹⁴ Sans doute Clytemnestre à la fin de l'*Agamemnon* d'Eschyle lorsqu'elle revient sur scène pour raconter son crime, aux vers 1372 et suivants. C'est en tout cas ce que suggère Mazon dans l'édition des Belles Lettres du tome II des tragédies d'Eschyle (*op. cit.*, p. 60).

*Le sang*³⁹⁵ et autres « humeurs exsudées par le corps » (EM, 93)

« Pourquoi dois-je voir ce sang ? » (A, 265) se demande Antigone devant le spectacle de la mort de ses frères. Le sang est le témoin de la violence qu'ils se sont infligée : Étéocle a le « visage sanglant », en même temps que le signe de leur mort : « Polynice crache du sang, il meurt » (A, 265). Il est pour l'œil ce que le cri est à l'oreille : l'irruption de la violence soudain rendue tangible pour le spectateur ou le lecteur, l'un étant d'ailleurs bien souvent le corollaire de l'autre dans la représentation des actions violentes. Ainsi, la proposition que nous venons de citer, « Polynice crache du sang », est précédée de cette autre : « Il y a un rôle ». Le sang des Labdacides ne coule pourtant pas inopinément. La notion d'obligation que comporte la phrase d'Antigone avec l'emploi du verbe « devoir » fait écho à la question que posait Clios au début du roman face à la décision de la jeune femme de quitter Athènes : « En retournant à Thèbes tu vas suivre, toi aussi, tout le chemin du rouge. Tu seras en grand danger, au centre de la guerre entre tes frères. Est-ce nécessaire, Antigone ? » (A, 16) Dans les propos de Clios, il nous semble que le chemin du rouge, en connotant le sang, symbolise la malédiction des Labdacides qui conduira à la mort de Polynice et Étéocle puis à celle d'Antigone elle-même. D'autre part, le mot « nécessité » renvoie à la notion tragique d'ἀνάγκη (*anankē*), interprétée d'un point de vue philosophique, comme une fatalité inexorable³⁹⁶. Pour revenir au sang des deux frères, nous pouvons observer qu'il inspire la répulsion d'Antigone. Mais les personnages tragiques – et la tragédie en général – témoignent parfois d'une complaisance à l'égard du sang versé. Pris dans un engrenage fatal, certains ont le désir de mourir, d'autres éprouvent une certaine volupté à tuer – c'est-à-dire, bien souvent, à se venger. Le personnage de Vasco, ami très proche d'Étéocle dans le roman de Bauchau, illustre le premier cas de figure lorsqu'il se laisse volontairement asperger par le sang de l'étalon « poignardé » sur le bûcher de son maître avant de se donner lui-même la mort³⁹⁷. »

³⁹⁵ On relève quatre-cent-trente-cinq occurrences du mot dans le corpus (voir précisions en annexe). Dans le corpus antique, les termes φόνος (*phonos*, « le sang versé, le meurtre, le cadavre ») et αἷμα (*haïma*, « le sang qui coule dans les veines ou d'une blessure ») se font concurrence dans les épopées homériques, avec respectivement quarante-quatre et cent-deux occurrences, et les tragédies, avec cinquante-quatre et soixante-six occurrences chez Eschyle, trente-quatre et dix-huit chez Sophocle, cent-quarante-trois et quatre-vingt-dix-sept chez Euripide.

³⁹⁶ Voir Aristote, *Poétique*, chapitre 15, 54 a 34-36 : Χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἡθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει αἰεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός : « Il faut aussi dans les caractères, comme dans l'agencement systématique des faits, chercher toujours le nécessaire ou le vraisemblable : qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que tel homme dise ou fasse telle chose, nécessaire ou vraisemblable que ceci se produise après cela » (*op. cit.*, p. 85).

³⁹⁷ Nous avons déjà rapproché cette scène de celle du bûcher de Patrocle au chant XXIII de l'*Illiade*. Du côté de la tragédie, nous pouvons mentionner le suicide d'Ajax mis en scène par Sophocle dans la pièce éponyme. Au

Victor-Flandrin, dans *Le Livre des Nuits* peut illustrer le second cas de figure, même s'il n'atteint pas l'horrible volupté de Clytemnestre relatant le massacre de son époux dans l'*Agamemnon* d'Eschyle³⁹⁸. La narration s'attache aux détails macabres de l'agonie du cheval, pour mieux célébrer, semble-t-il, l'accomplissement de la vengeance de Nuit-d'Or : « Le sang giclait par jets saccadés et formait déjà une mare gluante et brune sur le sol » ; « Le corps décapité continua un moment à s'agiter, secouant convulsivement ses pattes dans le vide » (LN, 116). Le fait que le personnage accroche ensuite « la tête du cheval au fronton du porche de la cour » (LN, 116) va dans le sens d'une violence exhibée et donc revendiquée.

Cependant, la violence et la mort ne se donnent pas toujours à voir à travers l'image du sang versé, au sein de notre corpus, mais par le biais d'autres « humeurs exsudées par le corps ». La notion d'« humeurs », héritée des théories physiologiques d'Hippocrate³⁹⁹, est employée par Germain dans *L'Enfant Méduse* pour désigner les divers suintements du corps : « la sueur, la salive et le sang, et par-dessus tout cette étrange sanie blanchâtre, tiède et fade comme un reste de lait caillé au fond d'un bol, qui s'écoule du bas ventre de l'homme » (EM, 93). Les sécrétions humaines, masculines en particulier, ici énumérées à travers le point de vue de Lucie que son demi-frère a violée ressortissent toutes potentiellement à la violence. En effet, l'évocation du corps de Ferdinand, des « sécrétions de ce corps » (EM, 92) et de « cette odeur de suint d'homme échauffé par le désir, mouillé par le plaisir » (EM, 93) renvoie à l'indicible violence subie par la petite fille. D'autres scènes de viol ou de tentatives de viol racontées par Germain montrent le corps masculin « échauffé par le désir » : celle du viol de Nelly par Nuit-d'Ambre, dont nous avons déjà parlé, ou des viols exercés par Archibald Merveilleux du Carmin sur la jeune fille qui deviendra la troisième épouse de Nuit-d'Or sous

vers 815, le terme σφαγεὺς (*sphageus*) est employé pour désigner l'arme de son crime : il s'agit d'un « couteau sacrificiel ». Quelques vers plus loin, la description du mort insiste sur le sang dans lequel il baigne, v. 917-919 : οὐδεὶς ἂν ὅστις καὶ φίλος τλαίῃ βλέπειν / φουσῶντ' ἄνω πρὸς ῥίνας ἔκ τε φοινίας / πληγῆς μελανθὲν αἷμ' ἀπ' οἰκείας σφαγῆς : « Personne – fût-il de ses proches – n'aurait le courage de le voir ainsi, crachant par les narines et par sa plaie sanglante le sang noir de son suicide » (*Tragédies*, t. II, *op. cit.*, p. 41).

³⁹⁸ Eschyle, *Agamemnon*, v. 1388-1392 : Οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρυγάνει πεσών, / κάκφουσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγὴν / βάλλει μ' ἐρεμνῇ ψακάδι φοινίας δρόσου / χαίρουσαν οὐδὲν ἥσπον ἢ διοςδότῳ / γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν. : « Gisant, il crache alors son âme, et le sang qu'il rejette avec violence sous le fer qui l'a percé m'inonde de ses noires gouttes, aussi douces pour mon cœur que la bonne rosée de Zeus pour le germe au sein du bouton » (*op. cit.*, p. 60-61).

³⁹⁹ Pour Hippocrate, dont les théories, élaborées au IV^e siècle avant J.-C. ont servi de base à l'exercice de la médecine jusqu'à l'époque moderne, il existe quatre humeurs dans le corps de l'homme : le sang, le phlegme, la bile jaune et la bile noire. La bonne santé dépend de l'équilibre de ces quatre humeurs.

le nom de Sang-Bleu dans le *Livre des Nuits*⁴⁰⁰. La jeune femme porte d'ailleurs ce nom comme un stigmate des violences qu'elle a subies⁴⁰¹ – et son crâne chauve comme un signe de deuil permanent à l'égard d'elle-même⁴⁰². Faut-il voir ici, comme le fait Katherine Roussos, les signes d'une tragédie proprement féminine dans laquelle les femmes seraient les éternelles victimes d'une sexualité masculine « faite de pulsions, erratiques, confondant amour et violence, consentement et viol⁴⁰³ » ? Les viols commis par Ferdinand dans *L'Enfant Méduse*, Théodore Faustin, Nuit-d'Or et Archibald Merveilleux du Carmin dans *Le Livre des Nuits*, celui de Nuit-d'Ambre dans le roman éponyme, mais également la mort des quatre épouses de Nuit-d'Or témoignent à tout le moins de l'« impasse⁴⁰⁴ » que peut représenter la sexualité hétérosexuelle pour un grand nombre de personnages féminins dans les romans de Germain. Et il est tentant de remarquer qu'à l'instar de la tragédie qui, selon Loraux, « met en scène dans le *theatron* [...] une politique de femme, voire une “politique au féminin” – impossible en Grèce et, tout de même, réalisée⁴⁰⁵ », le roman germanien fait entendre les plaintes et les cris de vengeance de femmes effrayées par des hommes ou en colère contre eux. En particulier ici, le désir sexuel masculin est stigmatisé dans sa brutalité comme il l'est dans *Les Suppliantes* d'Eschyle où les Danaïdes fuient une union imposée avec les fils d'Égyptos dont « [les] instincts sont ceux de bêtes luxurieuses et sacrilèges ». « Ah ! gardons qu'ils ne nous commandent jamais⁴⁰⁶ » s'écrient les femmes du chœur, qui expriment à plusieurs reprises le désir explicite de se pendre si leur virginité est souillée par les Égyptiades. C'est justement le geste accompli par la petite Irène Vassalle, violée par Ferdinand dans *L'Enfant Méduse*. Ainsi, en témoignant d'un désir sexuel exacerbé, les humeurs masculines témoignent selon nous dans les romans de Germain du tragique potentiel de la condition des femmes et des filles.

⁴⁰⁰ « Il s'était d'un coup abattu sur elle, tout d'un bloc, et l'avait roulée sous lui en fouillant sous sa jupe. Alors tout en elle s'était fermé avec violence, son corps s'était raidi, tendu à s'en froisser les muscles, et il n'avait pu lui desceller la bouche ni davantage la pénétrer. » (LN, 224)

⁴⁰¹ De manière significative, lorsqu'elle retrouve son agresseur plusieurs années après, elle se blesse au poignet en se griffant à une ronce (LN, 224).

⁴⁰² Euripide évoque la pratique qui consiste à se couper les cheveux en signe de deuil dans *Les Suppliantes*, v.974.

⁴⁰³ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire*, op. cit., p. 154.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 155. Nous serions un peu plus nuancée que Roussos qui ne sauve de la condamnation aucun personnage masculin ni aucun couple hétérosexuel formé par les personnages des romans concernés.

⁴⁰⁵ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, op. cit., p. 40.

⁴⁰⁶ Eschyle, *Suppliantes*, v. 762-763 : Ὡς καὶ ματαίων ἀνοσίων τε κνωδάλων / ὀργὰς ἐχόντων, χρὴ φυλάσσεσθαι κρᾶτος : « Disons plus : leurs instincts sont ceux de bêtes luxurieuses et sacrilèges. Ah ! gardons qu'ils ne nous commandent jamais » (op. cit., p. 40).

Pour finir, c'est aussi la salive, métaphoriquement associée au sang, qui signale la violence subie par Roselyn dans le roman *Nuit-d'Ambre*. En effet, le jeune homme meurt étouffé par des berlingots dont les comparses de Charles-Victor ont saturé sa bouche après l'avoir immobilisé dans des bandelettes : « Bientôt le sucre s'était mis à fondre dans la salive, agglomérant les bonbons en une croûte qui lui collait aux dents et qui, lentement lui obstruait la bouche. » (NA, 290) Roselyn ainsi torturé vit une lente agonie sous les yeux de celui qu'il prenait pour son ami, Nuit-d'Ambre. Par une atroce alchimie dont rend compte l'analogie employée par la romancière, les couleurs vives des berlingots deviennent signes de mort : « le rouge, le vert, l'orange, le rose, le violet et le jaune se mêlaient, s'écoulant en longs filets de salive épais comme un saignement de résine » (NA, 291). Le procédé inattendu de cette mise à mort contraste avec l'idée d'une mort annoncée de longue date et, en cela, tragique. En effet, au moment où elle survient dans le texte, le lecteur sait depuis longtemps que Nuit-d'Ambre a décidé de tuer quelqu'un. Car « [u]n jour en ouvrant ses volets », il s'était écrié : « Je suis un assassin. Ma victime est là, quelque part dans cette ville. Je la trouverai. Et je l'exécuterai. » (NA, 249). Il sait aussi que Roselyn est la victime choisie par le protagoniste. Dans le chapitre de la rencontre entre les deux personnages, les reprises anaphoriques « Sa victime, il ne la chercha pas. Ce n'était pas à lui de la chercher, – qu'elle vienne donc à lui, d'elle-même. » (NA, 249) ; « Il ne rechercha pas sa victime, il la laissa venir à lui. Cela prit du temps mais elle vint. / Car elle vint, sa victime. » (NA, 250) destinent Roselyn à l'immolation tragique sur l'autel de la folie de Nuit-d'Ambre. Dans la scène de son assassinat, sa posture de victime est soulignée par le fait qu'il soit entouré de bandelettes et déposé sur une table, comme un animal sacrifié. Là encore, donc, si la salive en tant que substitut du sang, nous semble un signe tragique, c'est parce qu'elle souligne la fatalité dont le personnage est victime.

Ainsi, le sang dont l'évocation suffit à teinter en rouge ou noir les images mentales du lecteur est un marqueur tragique particulièrement efficace que les romanciers contemporains ont repris aux dramaturges grecs pour le relier au thème de la fatalité ou de la malédiction. Il n'est cependant pas le seul à signaler la violence dans les romans. Nous avons vu que la salive, la sueur ou le sperme, toutes les « humeurs exhalées par le corps » sont capables de suggérer, par l'image d'un débordement, la violence exercée ou subie par les corps des protagonistes. Nous concluons cette étude du lexique de la violence par une réflexion sur l'exhibition du corps.

Πρόθεσις (prothesis) : l'exposition du corps

L'exposition du cadavre sur la scène de théâtre semble un passage obligé de la tragédie grecque – du moins des tragédies dont nous possédons le texte. Une machine de théâtre que l'on faisait tourner, l'ἐκκύκλημα (*ekkyklēma*, « eccyclème ») permettait même de montrer aux spectateurs ce qui était jusqu'alors caché : le corps de celui qui venait d'être assassiné⁴⁰⁷. Germain et Bauchau transposent en quelque sorte le procédé tragique dans leurs romans en donnant à voir le corps des personnages après les crimes qu'ils ont subis. Il ne s'agit pas nécessairement d'exhiber les cadavres comme Victor-Flandrin avec la tête du cheval Escaut mais simplement de donner à voir les corps violentés des personnages, dont la première caractéristique, qu'ils soient morts ou vifs, est de demeurer inertes, exprimant ainsi la manière dont les corps sont broyés par la mécanique implacable de la fatalité. Ainsi, la « masse tassée sur elle-même et déjà à moitié effacée par la pénombre » (*NA*, 210) que représente Nelly, violée par Charles-Victor Pénier, pourrait incarner la dimension tragique de la condition féminine que nous avons évoquée, comme Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie, la future Sang-Bleu, qui « retombe inerte dans l'herbe », après avoir été « giflée à la volée » par Archibald qui voulait la violer (*LN*, 224). Dans un tout autre contexte, le corps d'Alcyon gisant dans l'herbe après sa chute avec Clios (*Œ*, 112) est la conséquence tragique d'une histoire dominée par la logique de vengeance dont le mouvement de chute dans la montagne incendiée marque l'emballlement final.

Dans le même ordre d'idée, le cadavre momifié de Roselyn « gisa[nt] » sur une table, représente quant à lui le dénouement tragique de l'histoire de la folie – ou de la colère de Nuit-d'Ambre⁴⁰⁸ – qui s'énonce à travers le terme polysémique de consommation. La mécanique fatale mise en œuvre de longue date par le protagoniste et ses amis s'accomplit et s'achève avec la mise à mort de Roselyn, qui, rappelons-le, a été forcé d'avaler jusqu'à l'asphyxie tous les berlingots de la boîte qu'il avait lui-même apportée⁴⁰⁹. La romancière joue aussi sur le double sens du verbe « débarrasser » tandis que les personnages cherchent à se « débarrasser au plus vite » (*NA*, 295) du cadavre et qu'elle fait dire à la dénommée Pallas : « la soirée est terminée. Il conviendrait de desservir la table. Le dessert a été consommé, alors enlevez-moi ces restes » (*NA*, 296). En comparant le cadavre de Roselyn aux « restes » d'un

⁴⁰⁷ Voir Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, *op. cit.* et, pour une étude plus technique sur la question, Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁰⁸ Le personnage, intimement traumatisé dans son enfance par les morts en cascade de son frère, de sa mère et de son père, avait décrété qu'il tuerait celui qui « rouvr[irait] [sa] plaie de mémoire » (*NA*, 248).

⁴⁰⁹ Il y a de l'ironie tragique dans le fait que Roselyn ait lui-même apporté l'« instrument » de sa propre mort.

repas, elle assimile la scène de crime qui a eu lieu à un festin cannibale qui rappelle le repas préparé par Atrée pour son frère Thyeste, composé des membres rôtis des propres enfants de celui-ci⁴¹⁰. Il nous faut évoquer, pour finir, le corps également « gisant » (EM, 113) de Ferdinand dans *L'Enfant Méduse* dont Lucie va faire le trophée de sa vengeance. La petite fille le découvre dans le jardin après avoir entendu le bruit sourd « d'un corps qui s'affaisse contre la terre » (EM, 107) alors que, pétrifiée dans son lit, elle guettait sa venue. Il ne semble la victime d'aucun crime : « l'ogre cuve sa vinasse, se dit la fillette, les pieds dans les plants de chicorées » (EM, 108). Pourtant, Lucie va donc s'attacher à faire de ce corps le cadavre exhibé d'un crime qu'elle aurait elle-même accompli par vengeance. Elle apparaît à son frère étendu par terre sous les traits « terrifiants » (EM, 111) de Méduse pour semer l'effroi dans son cœur et, en livrant son corps aux puissances infernales de la vengeance et du châtement⁴¹¹, le vouer à une perpétuelle agonie. Ferdinand restera pendant des mois un gisant, un « grabataire » (EM, 192), « un grand corps allongé sur un lit. Un corps à l'abandon comme la mue tombée d'un animal. Un corps hanté par les ténèbres » (EM, 182). L'anaphore du groupe nominal « un corps », de même que la répétition, dans l'ensemble du roman, du mot « gisant⁴¹² » contribuent à exhiber pour le lecteur le corps victimisé de Ferdinand.

Germain va plus loin en se rapprochant davantage encore de la *prothésis* tragique lorsqu'elle imagine les fantasmes de Lucie dans la boutique du boucher du bourg, monsieur Taillefer, « un grand bonhomme au ventre proéminent sanglé dans un tablier blanc souillé de sang » (EM, 193) qui « avoue impunément tous ses crimes, [et] fait étalage de ses victimes dépecées » (EM, 194) : « chair, graisses et viscères, moelle et sang, cœurs et os, – tout ça exhibé impunément en public » (EM, 193). Lucie éprouve « autant de dégoût que d'admiration » à l'égard de celui qui « ose tout montrer » (EM, 194). Et dans cette boucherie qui devient pour elle une « école de guerre » (EM, 193), elle « rêve de voir exposée au beau milieu de l'étal [...] la tête de son frère » (EM, 194). Les champs lexicaux mêlés du crime, du corps et de l'exhibition transforment la boutique de M. Taillefer en scène de tragédie où Lucie, telle une héroïne tragique, peut exposer le cadavre mutilé de son frère.

Les divers exemples que nous venons de convoquer, tout en étant très différents du point de vue du contexte et des personnages mis en scène, ont ceci de commun qu'ils manifestent à

⁴¹⁰ Rappelons qu'Atrée est le père d'Agamemnon et Thyeste celui d'Égisthe. Leur histoire, mise en scène par Sénèque dans *Thyeste* est brièvement évoquée par Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (v. 1090-1097).

⁴¹¹ Ces mêmes puissances infernales, les Érinyes qui poursuivent les Atrides de génération en génération : d'Atrée à Agamemnon ou de Clytemnestre à Oreste.

⁴¹² On en relève dix-sept occurrences en tout.

travers la *prothésis* des corps inanimés l'œuvre de destruction accomplie par la mécanique de la fatalité, que celle-ci relève de la brutalité et de l'oppression masculine à l'égard des filles, de la colère ou de la vengeance.

Les textes romanesques donnent également à voir l'entassement tragique auquel aboutissent les meurtres en cascade qui relèvent d'une malédiction : les deux fils d'Œdipe tombés au pied du rempart forment un « tas noir et brillant qui occupe [le] regard » d'Antigone (*A*, 264) tandis que le corps de Vasco, qui s'est suicidé sur le cadavre du cheval d'Étéocle – lui-même sacrifié sur le bûcher du héros –, « semble se confondre » avec lui en une masse ensanglantée (*A*, 280). Tous ces corps entassés les uns sur les autres viennent en outre s'ajouter aux autres cadavres qui jalonnent l'histoire des Labdacides : celui de Laïos, d'abord, celui de Jocaste puis celui d'Œdipe. D'ailleurs, dans les *Phéniciennes* d'Euripide, qui adopte une chronologie différente de celle de Sophocle, Jocaste se suicide sur les corps de ses deux fils⁴¹³, faisant dès lors partie intégrante du « tas » que forment ses enfants dans la mort. Quant à Sophocle, il imagine lui aussi un entassement tragique à la fin d'*Antigone* lorsqu'Eurydice se tue sur le cadavre d'Hémon lui-même suicidé dans la tombe d'Antigone⁴¹⁴. Si Bauchau choisit un autre dénouement pour son roman, le geste de Vasco, dans le chapitre consacré aux funérailles d'Étéocle lui permet de renouer avec l'image tragique de l'entassement de cadavres.

L'exposition du corps est un élément primordial dans la représentation des actions violentes. Elle est la preuve visuelle, irréfutable, qu'une telle action a eu lieu et en constitue même le point d'orgue⁴¹⁵. Nous avons vu que le roman est capable de la transposer en mots, charge au lecteur de s'en faire une représentation. Il nous reste à nous interroger sur la

⁴¹³ Euripide, *Les Phéniciennes*, v. 1455-1459 : μήτηρ δ', ὅπως ἐσεῖδε τήνδε συμφοράν, / ὑπερπαθήσας ἥρπας' ἐκ νεκρῶν ξίφος / κάπραξε δεινά· διὰ μέσου γὰρ αὐχένος / ὠθεῖ σίδηρον, ἐν δὲ τοῖσι φιλότατοις / θανοῦσα κεῖται περιβαλοῦς' ἀμφοῖν χέρας : « Mais à la vue du triste événement, la mère, transportée de douleur, arracha une épée des cadavres, et fit une chose affreuse : à travers le cou elle s'enfonça le fer, et sur ses bien aimés, elle est étendue morte, les étreignant tous les deux de ses bras » (*op. cit.*, p. 213).

⁴¹⁴ Sophocle, *Antigone*, v. 1234-1240 et v. 1297-1298. Le premier extrait relate la mort d'Hémon : [...] εἴθ' ὁ δῦσμορος / αὐτῷ χολωθείς, ὥσπερ εἶχ', ἐπενταθείς / ἤρεισε πλευραῖς μέσσον ἔγχος, ἐς δ' ὕγρον / ἀγκῶν' ἔτ' ἔμφρων παρθένῳ προσπύσσεται. / καὶ φυσίων ὀξεῖαν ἐκβάλλει ροήν / λευκῇ παρειᾷ φοινίου σταλάγματος. / κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῷ [...] : « L'infortuné tourne alors sa violence contre lui-même. Vivement, il tend le flanc et y enfonce la moitié de son épée. Après quoi, avant de perdre connaissance, de ses bras défaillants, il étreint la vierge, cependant qu'en un rôle il lâche sur sa joue blême le brusque flux d'une bave sanglante... Il est là sur le sol, cadavre embrassant un cadavre » (*op. cit.*, p. 94). En grec, le polyptote formé par la reprise du mot νεκρός (*nécros*, « le cadavre ») souligne l'entassement tragique qui a lieu. Le second extrait évoque, quelque vers plus loin, le suicide d'Eurydice en reprenant le même terme : ἔχω μὲν ἐν χείρεσσιν ἀρτίως τέκνον, / τάλας, τὸν δ' ἔναντα προσβλέπω νεκρόν : « À peine ai-je en mes bras le corps de mon fils qu'en face de moi, misérable, je contemple un autre cadavre » (p. 100).

⁴¹⁵ Elle peut aussi être le point de départ d'un nouveau déchaînement de violence comme on le voit dans la famille des Atrides.

capacité du roman à restituer le crime tragique dans sa dimension sonore aussi bien que visuelle, donc à faire entendre le cri tragique.

1. 2. 3. Faire entendre les cris

Dans le spectacle tragique, la dimension sonore du crime prend le pas sur sa dimension visuelle dès lors que les gestes sont accomplis en coulisse, cachés aux yeux du spectateur mais non pas nécessairement à ses oreilles⁴¹⁶. La violence verbale que déchaînent les personnages dans l'*agôn* tragique peut d'ailleurs constituer la phase découverte d'un processus menant à la réalisation d'actes violents dissimulés au public. Alors, les interjections tragiques le disputent au silence pour faire comprendre aux auditeurs qu'un crime est en train d'advenir⁴¹⁷. Il paraît difficile, mais également vain, pour le roman de mettre en œuvre un tel dispositif. Et pourtant, sur ce point encore, les textes de notre corpus gardent la trace du modèle tragique.

Malédiction, injures et insultes agonies

S'interrogeant sur les « figures d'une pragmatique⁴¹⁸ du cri », Alain Marc propose dans son ouvrage la liste suivante : « Injonction, invective, interpellation, apostrophe, interjection, objurgation, admonestation, injure, insulte, incantation⁴¹⁹. » Ces différentes modalités du discours se retrouvent dans les textes antiques en général, dans les échanges des protagonistes de la tragédie grecque en particulier⁴²⁰. Selon Vincent Azoulay et Aurélie Damet, ces « actes de langage variés » qui accompagnent des accès de colère « ont pour propriété d'entretenir

⁴¹⁶ Citons les interjections *iō* (*iō*), *οἴμοι* (*oïmoi*), *φῆῤ* (*pheu*) et peut-être la plus emblématique *αἰἰἰ* (*aiai*). Dupont, dans sa traduction de l'*Antigone* de Sophocle les traduit respectivement par les interjections « iō », « hélas », « hou » et « aïe ! ». Dans *La Voix endeuillée*, Loraux, qui s'intéresse particulièrement à l'interjection *αἰἰἰ*, écrit quant à elle : « C'est à Maria Casarès, incomparable Hécube au théâtre de Gennevilliers en 1988, que je dois d'avoir compris que *aiai* non seulement ne doit pas être traduit par « Hélas », mais ne doit pas du tout être traduit » (*op. cit.*, note 36, p. 151). Voir aussi Michèle Biraud, *Les interjections du théâtre grec antique : étude sémantique et pragmatique*, *op. cit.*

⁴¹⁷ C'est ainsi que sont assassinés Agamemnon dans la pièce d'Eschyle (v. 1343-1346) et Clytemnestre chez Sophocle (*Électre*, v. 1404-1416) et chez Euripide (*Électre*, v. 1165-1167), ainsi également que se suicident Déjanire (Sophocle, *Les Trachiniennes*, v. 863-881) et sans doute Ajax, caché derrière un buisson (Sophocle, *Ajax*, v. 854-871).

⁴¹⁸ Il s'agit ici d'envisager la relation entre les cris et leurs usagers, émetteurs et récepteurs, les intentions des uns et les effets produits sur les autres.

⁴¹⁹ Alain Marc, *Écrire le cri*, Orléans, L'Écarlate, 2000, p. 52.

⁴²⁰ Voir Vincent Azoulay et Aurélie Damet (dir.), *Maudire et mal dire : paroles menaçantes en Grèce ancienne*, *Cahiers mondes anciens* n°5, 2014 (URL : <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.1109>, page consultée le 22/07/21) ; en particulier Vincent Azoulay et Aurélie Damet, « Paroles menaçantes et mots interdits en Grèce ancienne : approches anthropologiques et juridiques » et Nancy Worman, « Oedipus Abuser : Insult and Embodied Aesthetics in Sophocles ».

une spirale néfaste et mortifère⁴²¹ » qu'illustre notamment le principe de malédiction. Cela s'observe également dans les romans de Germain et Bauchau, par exemple dans la malédiction créée par Œdipe à ses fils à la fin d'*Œdipe sur la route* :

Alors la colère d'Œdipe éclate contre la folie de ses deux terribles fils. Qu'ils fassent la guerre s'ils ne veulent pas comprendre. Mais, dans ce cas, ils ne posséderont de la terre thébaine que l'étendue de leurs tombeaux. (*Œ*, 368)

L'expression verbale de la colère semble en effet encourager autant qu'elle l'énonce la perpétuation de la violence. Cela est aussi mis en scène par Germain dans ses romans, en particulier à travers le personnage de Nuit-d'Ambre. Par exemple, dans la scène de rupture entre celui-ci et son amie Nelly, les cris, la vulgarité langagière et les injures proférées précipitent le protagoniste dans une violence jusqu'alors latente, dont il mettra des années à se défaire – lui qui cherchait à fuir celle de son enfance. Alors que la jeune femme signifie à son amant son désir de mettre un terme à leur relation, il déclare : « D'accord je me tire. C'est effectivement préférable, car à présent tu m'emmerdes. Le bleu crétin de tes petits quinquets m'a fait perdre l'envie de ton cul ! » (*NA*, 209) Nelly se met alors à le griffer en criant : « “Salaud ! Salaud !” » (*NA*, 209) et la scène se conclut sur le viol de la jeune femme. C'est le premier acte d'une violence qui aboutira ensuite à la mise à mort de Roselyn. Dans la scène du meurtre, que Nuit-d'Ambre fait exécuter par des comparses, la violence du personnage transparaît dans les modalités injonctive et incantatoire des cris qu'il lance à sa victime au moment où elle est ballottée, nue et les yeux bandés, « comme un épouvantail » (*NA*, 288), au milieu des « cris et [d]es applaudissements » (*NA*, 286) :

« Tourne, tourne, petit mitron, criait Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu plaqué contre le mur, il faut moudre le blé, et chauffe, chauffe, il faut encore cuire le pain ! Allez ! Tourne et chauffe et brûle et tournicote petit mitron, pour devenir le roi de la boulange ! Tu voulais un ami ? Ne l'as-tu pas trouvé ? Un bel ami pluriel. Admire un peu comme nous te recevons, nous, – ton ami ! » (*NA*, 288)

En plus du verbe « crier » en incise, les nombreuses répétitions, exclamations et interjections rendent bien compte, en effet de l'excitation du protagoniste. Roselyn, de son côté, tente aussi de crier pour se sauver :

Roselyn avait tenter de dégager sa tête et s'était écrié : - « Nuit-d'Ambre ! Ne les laisse pas me tuer, ils vont m'étouffer... sauve-moi, je t'en supplie... j'ai peur ! Ne les laisse pas me tuer... » (*NA*, 289)

⁴²¹ *Ibid.*

Le cri passe ici par l'interpellation et la supplication. Or, l'attitude de Nuit-d'Ambre et Roselyn d'une part, Nuit-d'Ambre et Nelly d'autre part nous invitent à convoquer les notions de *furor* et de *dolor* dégagées par Dupont au sujet de la tragédie romaine dans *L'Acteur-roi*. Germain semble d'ailleurs s'y référer explicitement lorsqu'elle décrit le couple formé par Charles-Victor et son ex-petite-amie à l'issue du viol : « Ils n'étaient plus rien l'un et l'autre. Nuls, personne. Un seul corps difforme, en proie à la fureur, à la douleur » (*NA*, 211) On peut d'abord interpréter la douleur (*dolor*) comme l'expression de la souffrance de la victime tandis que la fureur (*furor*) est l'expression de la folie de Nuit-d'Ambre qui l'exclut de l'humanité en le transformant en une sorte de monstre. Cependant le bloc de fureur et de douleur formé par les deux personnages invite aussi à considérer la douleur de Nuit-d'Ambre. Dupont évoque d'ailleurs un « *dolor* originel » du héros tragique qui « laisse la place à la fureur⁴²² ». C'est bien ce que montre le parcours de Nuit-d'Ambre dans le roman de Germain.

Les échanges dialogués rapportés au discours direct rappellent le modèle tragique puisqu'ils permettent une confrontation (*ἀγών*, *agôn*) entre les personnages. La violence verbale participe au déchaînement furieux qui conduit au crime – le viol de Nelly et le meurtre de Roselyn par exemple. Il y a par ailleurs dans les romans de notre corpus une dialectique du silence et du cri qui rappelle une fois encore la tragédie antique.

Dialectique⁴²³ du silence et du cri

L'alternance des cris et du silence est très travaillée dans les tragédies grecques, comme le confirment les nombreuses occurrences du nom *σιγή* ou *σιγά* (*sigê* ou *sigâ*, « silence ») et du verbe *σιγάω*⁴²⁴ (*sigâô*, « se taire ») en concurrence avec le champ lexical du cri. Le silence crée en effet une inquiétude, il met en valeur les cris⁴²⁵ et, finalement, signale la mort d'un personnage – ou sa défaite. De ce point de vue, le cri peut être interprété comme un « acte d'épuisement⁴²⁶ » et le silence comme un « au-delà du cri tragique⁴²⁷ » où le héros accomplit

⁴²² Florence Dupont, *L'Acteur-roi*, *op. cit.*, p. 191.

⁴²³ Nous entendons par là un « principe de tension-opposition entre deux termes, deux situations », et le « dépassement de cette opposition » (<https://www.cnrtl.fr/definition/dialectique>), dans le concept de tragique, en l'occurrence.

⁴²⁴ On en relève cent-quatre-vingt-quatre occurrences dans l'ensemble du corpus tragique.

⁴²⁵ Citons par exemple la scène de la mort d'Agamemnon dans la pièce d'Eschyle (v. 1344, *sqq.*) ou celle de la mort de Polyxène dans l'*Hécube* d'Euripide (v. 529, *sqq.*) qui mêlent les champs lexicaux du cri et du silence.

⁴²⁶ Dominique Quehec, « Le cri dans la représentation tragique », in *Pallas*, n°38 : « Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique », 1992, p. 131-135, ici p. 131.

⁴²⁷ Maurice Mesnage, « Le cri tragique chez les Grecs », *op. cit.*, p. 437.

son destin⁴²⁸. C'est ce que montre vraisemblablement la mort d'Antigone dans le roman de Bauchau : la jeune femme, recluse dans le silence et la pénombre de la grotte, entend le capitaine Stentos crier trois fois son nom à chaque heure de son enfermement. Mais tandis que le soldat « crie très fort⁴²⁹ », elle n'entend « que des sons assourdis » (A, 344), signe de son éloignement du monde des vivants et, inversement, sa difficulté à répondre à cause de sa « voix [...] brisée » (A, 337) et de l'asphyxie peu à peu provoquée par la fumée des torches signale sa fin prochaine à ceux qui sont à l'extérieur.

De même, dans ses romans, Germain se montre particulièrement attentive à cette dialectique du silence⁴³⁰ et du cri qui aboutit au tragique. À travers les cris de ses personnages romanesques, elle fait entendre le souffle de la souffrance⁴³¹, un souffle devenu précaire à cause d'une douleur asphyxiante et de la menace que représentent les personnages antagonistes⁴³². Elle met également en évidence l'enjeu qu'il y a pour ces derniers à faire taire celui qui crie et conjointement à lui couper le souffle. Ainsi, parce qu'il ne peut supporter les cris de Nelly, qui ne cesseront d'ailleurs de résonner en lui par la suite, Nuit-d'Ambre agresse d'abord la jeune femme en la mordant à la gorge :

Il l'agrippa par les cheveux et, lui rejetant brutalement la tête en arrière, il la mordit au sang au creux de la gorge. Ses cris s'étranglèrent aussitôt, elle porta ses mains à son cou. Elle titubait, le souffle coupé. (NA, 209)

Plus loin, au moment où Nuit-d'Ambre la viole : « Le front de Nelly frappa le sol, le cri ou le sanglot, qui l'assaillit s'inacheva en gargouillis dans sa gorge blessée. » (NA, 210) Dans les deux passages que nous venons de citer, l'alternance entre cris et silence est particulièrement travaillée. Ce sont les cris de colère de Nelly qui déclenchent la fureur du jeune homme. En mordant sa petite amie à la gorge, Nuit-d'Ambre cherche tout simplement à la faire taire et y parvient comme le confirme la tournure négative « elle ne criait plus ». Puis, au moment du

⁴²⁸ L'agonie d'Héraclès dans *Les Trachiniennes* de Sophocle illustre particulièrement bien cette idée, v. 1259-1263 : Ἄγε νυν, πρὶν τήνδ' ἀνακινήσαι / νόσον, ᾧ ψυχὴ σκληρὰ, χάλυβος / λιθοκόλλητον στόμιον παρέχους, / ἀνάπαυε βοήν, ὡς ἐπίχαρτον / τελέους ἁεκούσιον ἔργον : « Endurcis-toi, mon cœur, et, mettant à ma bouche le bon crampon de fer qu'on scelle dans le marbre, arrête là tous cris, en songeant que tu vas accomplir avec joie un acte qu'on n'achève jamais qu'à contre-cœur » (*Tragédies*, t. I, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 1994 [1955], p. 60).

⁴²⁹ Son nom évoque le personnage mythologique de Stentor (Στέντωρ), crieur de l'armée des Achéens dans la guerre de Troie (Homère, *Iliade*, V, v. 784-786).

⁴³⁰ On relève trois-cent-quatre-vingt-quinze occurrences des mots « silence » et « silencieux » dans le corpus dont deux-cent-quarante-trois chez Germain.

⁴³¹ Dans *La Prose du monde*, Maurice Merleau-Ponty note que « le cri transporte au dehors et rend présent pour tous le souffle même et la douleur de celui qui crie » (cité par Alain Marc, *Écrire le cri*, op. cit., p. 21).

⁴³² Nous faisons référence à l'acteur tragique grec, l'ἀνταγωνιστής, qui fait face au πρωταγωνιστής (protagoniste) dans l'ἄγών (agôn) tragique.

viol, le cri de Nelly ne s'élève que pour s'éteindre aussitôt, à cause de sa gorge blessée, comme le souligne l'emploi remarquable du passé simple « inacheva », normalement inusité. On peut observer également que Charles-Victor cherche à annihiler purement et simplement son ex-petite amie comme le suggèrent les participes « perdu » et « dissout » se rapportant au souffle de la jeune femme et le mouvement de la pénombre qui s'étend sur la scène jusqu'à « effacer » le corps de Nelly devenu « masse » informe. Puis, dans le même roman, les appels au secours de Roselyn ont également pour seul effet d'inciter les autres à le faire taire en le bâillonnant puis en bourrant sa bouche de berlingots. La scène de crime se construit aussi dans une alternance de cris et de silence : cris des bourreaux et de la victime, silence de la victime imposé par les bourreaux. Tandis que les bulles de sucre crèvent entre les lèvres de Roselyn dans un « petit bruit sec » qui n'a plus rien d'un cri, Urbain s'écrie : « Bravo ! [...] n'avais-je pas dit que tu étais le roi de la boulange ? Tu es bien mieux que cela, – cher mitron, tu es l'empereur de la confiserie ! » (NA, 291) Roselyn meurt donc peu à peu asphyxié. La même dialectique est reprise par Germain dans *L'Enfant Méduse*, dans un cas de figure légèrement différent puisque le criminel, Ferdinand, viole des petites filles en secret. Le cri, par sa capacité à signaler le crime, devient donc un enjeu majeur de la relation perverse que Ferdinand noue avec sa sœur notamment. La narration précise ainsi d'emblée qu'« il la terrifie en la menaçant de la tuer si jamais elle ose crier » (EM, 102). Cela est repris quelques pages plus loin avec une focalisation interne du point de vue de Lucie :

Ces mains, ces doigts mauvais, longs et durs, – Lucie sent en permanence leur étreinte sur sa gorge. Et ses larmes se glacent, ses cris s'étranglent, les mots se brisent dans sa gorge oppressée. (EM, 104)

C'est donc ici l'impossibilité de crier plus que le cri lui-même qui rend compte de la violence que Ferdinand fait subir à Lucie. La chose est présentée comme une contrainte habituelle, ce dont témoigne, dans la citation précédente, la locution temporelle « en permanence » et le recours au présent d'habitude. Le récit *a posteriori* du premier viol de Lucie confirme en effet le *modus operandi* du violeur :

Et quand elle avait commencé à crier il l'avait attrapée à la gorge et lui avait dit : « Ne crie pas ou je t'étrangle, compris. Et puis ne pleure pas. J'ai horreur des larmes. Horreur, tu entends ? » (EM, 106)

Encore une fois, le texte signale la manière dont le cri de Lucie est violemment réprimé par son agresseur. Ce cri, que la petite-fille tente d'expulser, manifeste aussi bien la douleur physique que le refus adressé au frère et le désir d'alerter un tiers. Il relève dans tous les cas de l'instinct de survie. Crier c'est exister, c'est en tout cas prétendre à l'existence malgré le

désir d'annihilation de l'autre et la violence qu'il exerce. Dès lors, le silence qui suit le cri signifie la mort, réelle ou symbolique, de l'autre⁴³³.

Le cri est donc un élément particulièrement important de la représentation du crime et de la mort dans les romans de notre corpus. Qu'il s'organise en paroles articulées destinées à accabler un adversaire, ou soit pur souffle au bord de l'extinction, il a pour fonction de signaler la violence, la douleur et la mort des personnages romanesques dont le destin tragique est ainsi souligné.

Nous nous interrogeons sur les « dispositifs sémiotiques » mis en place par l'écriture romanesque pour représenter des « actions causant destruction ou douleur ». Nous avons vu que les moyens mis en œuvre par Germain et Bauchau cherchent à transposer dans le roman les solutions dramaturgiques de la tragédie antique. Il s'agit de faire voir, directement et surtout indirectement, selon les choix d'énonciation et de focalisation, les actions elles-mêmes mais aussi de montrer les corps violentés, à l'aide du lexique, ainsi que de faire entendre les cris de rage ou de détresse des protagonistes. La confrontation des romans de notre corpus avec les pièces d'Eschyle, Sophocle et Euripide nous a permis d'observer combien ces références sont profondément intériorisées ou explicitement assumées par nos deux auteurs.

La première partie de cette étude sur le crime tragique s'est donc intéressée aux protagonistes engagés dans des actions violentes – meurtres et viols en particulier – ainsi qu'à leurs motivations. Elle a établi le caractère essentiellement familial des violences représentées dans les romans. Ceux-ci, comme les pièces de théâtre antiques, mettent en scène une malédiction pesant sur les familles de personnages et des dysfonctionnements familiaux se répercutant de génération en génération. Le roman contemporain apporte toutefois un éclairage nouveau sur ce que les Grecs pouvaient considérer comme une fatalité⁴³⁴. Il reprend par exemple plus ou moins explicitement le concept psychanalytique de « crypte », et, de manière générale, il approfondit les questions ontologiques et éthiques soulevées par les textes grecs sur l'individualité⁴³⁵, le rapport au semblable et à l'autre. La seconde partie a permis de

⁴³³ La première fillette violée par Ferdinand, Anne-Lise Limbourg est d'ailleurs morte étranglée par lui : « Il avait serré ses mains autour du cou de la petite. La pleurnicheuse enfin s'était tue, ses yeux avaient séché, sa bouche avait cessé de se tordre. » (*EM*, 179)

⁴³⁴ Saïd parle d'une « conception objective » de la faute et d'une « toute puissance des faits », notamment dans le théâtre d'Eschyle. Chez Euripide cependant « la causalité psychologique se substitue [...] à la causalité divine » (*La Faute tragique, op. cit.*, p. 147 et 139).

⁴³⁵ Judet de La Combe note au sujet des destins des personnages tragiques : « Ils singularisent, séparent des individus de leur communauté et les constituent comme individualités mémorables, à part. Ils ne peuvent même

montrer comment les romanciers contemporains que sont Germain et Bauchau ont tenté de transposer dans le roman les solutions de représentation des actions violentes proposées par la tragédie grecque pour mettre en évidence le mécanisme tragique de la fatalité.

Mais si le crime et la fatalité sont souvent centraux dans les tragédies dont nous disposons⁴³⁶, ils ne suffisent sans doute pas à définir le tragique. Selon Aristote, la tragédie est avant tout un « système de faits » (ἡ σύστασις τῶν πραγμάτων, *sustasis tōn pragmatōn*) qu'il faut savoir agencer. Nous aurons donc à nous interroger sur le « système de faits » qui constitue ce que nous appellerons une « crise tragique ». Et nous essaierons de montrer en quoi cette notion, que nous avons d'emblée associée au cri et intuitivement convoquée dans notre étude, est effectivement pertinente pour évoquer les romans de Germain et Bauchau.

2. La crise tragique

En commençant ce chapitre sur le cri tragique, nous avons spontanément associé le motif du *cri* à la notion de *crime*, pariant, en quelque sorte, que la proximité phonétique des deux mots recouvrait une convergence sémantique. Et nous pensons avoir montré comment, en effet, le motif du cri exploité par Germain et Bauchau permet non seulement d'appréhender la notion de crime tragique mais encore d'établir que, dans les romans de notre corpus, le récit des crimes est teinté de tragique. De même, nous avons mis en avant la paronymie des mots *cri* et *crise* dont le lien doit être exploré à présent, toujours dans le cadre d'une confrontation de notre corpus au concept de tragique. Cependant le crime désigne un acte concret et constitue à cet égard une composante parfaitement tangible du tragique ; il en va tout autrement de la notion de crise qui est vraisemblablement aussi souple et polymorphe que le

pas valoir comme des exemples de lois générales rationnelles, tant leur histoire est monstrueuse et unique. Le but visé semble bien être de produire et de donner à voir la consistance, toujours problématique, d'individus. » Une des conclusions de son étude est d'ailleurs que « l'individualité ne disposait pas, avant la tragédie, de forme symbolique pouvant la construire et la présenter dans l'ensemble de ses aspects, à la fois publics et privés. Elle n'existait pas comme domaine reconnu de la réflexion. » (*Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, *op. cit.*, p. 73-74 et p. 296-297.)

⁴³⁶ Les chercheurs semblent s'accorder aujourd'hui sur le fait que les tragédies dont nous disposons ne sont pas représentatives de toutes les pièces jouées au V^e siècle avant notre ère.

concept même de tragique. Dans ses travaux de recherche⁴³⁷, Vivien Longhi a en effet montré que la notion de crise définie par l'historien allemand Reinhart Koselleck⁴³⁸ – et que Paul Ricœur considère comme « spécifiquement moderne⁴³⁹ » – ne correspond pas du tout au sens qu'elle a dans l'Antiquité :

Imposition de la limite, la κρίσις grecque, du moins telle que la conçoit Thucydide devrait résoudre et empêcher le prolongement sans fin de la souffrance, du conflit et de l'incertitude qui en résulte. La notion moderne situe la « crise » au contraire en amont de tout règlement possible, au milieu des affres⁴⁴⁰.

Dans cette conception antique, le conflit – l'*agôn* (ἀγών) – est bien le lieu de l'expérience de la *krisis* grecque, mais celle-ci est l'arbitrage qui permet de sortir de la confusion conflictuelle et non la confusion elle-même. Dans le domaine judiciaire, elle correspond au jugement rendu⁴⁴¹, dans le domaine médical, à l'instant qui précède la guérison et dans le domaine philosophique⁴⁴² à la discrimination noétique qui permet au débat d'aboutir. Si la crise a à voir avec le tragique c'est donc plutôt dans son acception moderne, selon la lecture romantique effectuée par les philosophes allemands qui considèrent effectivement la tragédie comme un modèle pour penser l'histoire et ses ruptures⁴⁴³. La crise au sens historique ouvre donc sur une réflexion éthique lorsqu'elle concerne un système tout entier : une cité, un état, voire une famille – les trois se confondant dans la tragédie – et en même temps identitaire et

⁴³⁷ Voir notamment Vivien Longhi, *Krisis ou la décision génératrice : Épopée, médecine hippocratique, Platon*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2020 et « La crise, une notion politique héritée des Grecs ? », in *Anabases - Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 2019, p. 21-35.

⁴³⁸ Reinhart Koselleck, *Le Futur passé*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2016 [1979]. Longhi résume ainsi sa pensée : « La “crise” serait notamment la conscience par l'historien et des acteurs d'une société de l'écart qui s'accroît soudainement entre “espace d'expérience” politique et “horizon d'attente” promu par les utopies, dans le “siècle des révolutions” qu'est le XVIII^e siècle » (*Krisis ou la décision génératrice*, *op. cit.*, p. 6). Il montre notamment l'influence du *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau dans cette nouvelle acception.

⁴³⁹ Paul Ricœur, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne », in *Revue de théologie et de philosophie*, 1988, p. 1-19.

⁴⁴⁰ Vivien Longhi, *Krisis ou la décision génératrice*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁴¹ Pour prendre un exemple tiré de la tragédie on peut citer la célèbre *krisis* des juges d'Athènes dans les *Euménides* d'Eschyle qui, en acquittant Oreste, met un terme à l'interminable conflit familial des Atrides.

⁴⁴² Longhi a montré l'importance de cette notion de *krisis* dans les dialogues de Platon.

⁴⁴³ Voir Pierre Judet de La Combe, « Catastrophe et crise : de l'épopée à la tragédie (grecques) », in *Critique* 2012/8 (n° 783-784), Minuit, p. 642-652, ici p. 645 : « La tragédie, dans ce nouveau contexte établi par l'idéalisme en Allemagne, devenait la forme d'art qui permettait de penser l'histoire. Elle en était la quintessence, puisque en elle un individu se voyait brusquement confronté au sens réel de ses actes, ce sens étant contraire à celui qu'il visait. L'histoire tragique servait de modèle théorique de l'événement comme rupture. Le concept de tragique était alors né, chez Schelling, Hegel et Hölderlin, avec ses deux interprétations opposées, selon que la catastrophe était prise comme moment dialectique nécessaire à un salut parce qu'il ouvrait sur une autre configuration du monde (avec Hegel) ou, au contraire, qu'elle signifiait, comme désastre radical, le caractère irrémédiablement fini de notre existence (interprétation vers laquelle pointe Hölderlin et qu'on lit chez Solger). »

ontologique dès lors qu'elle confronte l'individu à l'instabilité du monde et à l'irrationalité – du moins apparente – des événements qu'il traverse. Judet de La Combe a montré que cette lecture n'est pas nécessairement contradictoire avec une approche philologique de la tragédie antique en définissant celle-ci comme un art de l'instabilité⁴⁴⁴, à condition de ne pas « choisir, pour interpréter, entre [...] la théodicée à l'œuvre dans l'action des dieux ou le désastre du héros », c'est-à-dire entre une vision hegelienne ou hölderlinienne de l'histoire, car « la tragédie relie en permanence les deux, sans nécessairement viser une synthèse, une fin heureuse par là. Elle donne à voir ». Au niveau dramaturgique, la crise peut donc être associée à la notion de catastrophe (καταστροφή) au sens étymologique de « renversement ». Si Aristote dans sa *Poétique* n'emploie ni l'un ni l'autre de ces termes⁴⁴⁵, il recourt en revanche à celui de péripétie (περιπέτεια, *péripéteia*) qui désigne également un renversement de situation. D'autre part, la notion de reconnaissance (ἀναγνώρισις, *anagnorisis*) contribue elle aussi, au sens où l'entend Aristote, à déstabiliser le héros donc à le mettre en crise.

Nous pourrions ainsi nous demander dans un premier temps de quelle manière la narration romanesque est influencée, chez nos auteurs, par la dramaturgie de la reconnaissance et du retournement de situation mise en œuvre dans les tragédies dont ils s'inspirent. On ne peut cependant ignorer que, chez eux, la notion de crise est également employée – et de manière flagrante chez Bauchau⁴⁴⁶ – dans un sens médical. Quel lien établir entre les deux ? Dès l'Antiquité, l'emploi du même terme *krisis* dans les domaines judiciaires, médicaux et philosophiques permettait d'établir un lien métaphorique entre eux, ce qui nous invite à confronter crise dramaturgique et crise pathologique vécue par les personnages romanesques. Notre hypothèse est que les romanciers contemporains ont délibérément cherché à établir une

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 68 : « L'attention, dans la fabrique des drames, ne porte pas sur des moments isolés, définis qui conduiraient inmanquablement à un terme final, mais plutôt sur l'instabilité interne des états, sur les mouvements qui les traversent, les annulent ou les font évoluer. Les personnages ne représentent pas tel ou tel type de condition ou d'humeur. Ils entrent en scène dans une situation de déséquilibre, ne sachant vraiment parler ni d'eux-mêmes ni de ce qui leur arrive, parce qu'ils n'en ont pas connaissance. Leur grandeur, dans la représentation somptueuse qu'était une tragédie, donne à ces incertitudes une ampleur capable de faire vaciller les vérités les plus établies. Leur langage sera le plus souvent en excès de leur situation, ou à côté, parce qu'à force de vouloir saisir leur condition du moment ils s'illusionnent ou la changent sans mesurer l'effet de leurs paroles. Un principe d'instabilité semble bien s'établir dans la représentation, et la scène juxtapose des ébranlements successifs, le plus souvent inconscients. »

⁴⁴⁵ Il l'emploie cependant fréquemment dans la *Politique*, la *Physique*, la *Métaphysique* ou encore l'*Éthique à Nicomaque*. D'autre part, parmi les trois auteurs tragiques, elle n'apparaît qu'en trois occurrences chez Sophocle et toujours avec un sens judiciaire.

⁴⁴⁶ Le mot est notamment employé au sujet d'Orion, dans *L'Enfant bleu* (quarante-sept occurrences sur les soixante du corpus). Ce roman qui est néanmoins le plus éloigné du concept de tragique nous rappelle que Bauchau est aussi un thérapeute et permet d'attirer notre attention sur l'importance que revêtent pour lui les phénomènes psychiques et psychosomatiques.

correspondance entre les deux, c'est-à-dire à inscrire la crise tragique dans le corps même de leurs personnages. Nous tenterons de vérifier cette hypothèse dans un second temps⁴⁴⁷. Cette étude nous permettra d'évaluer si la mise en scène de l'instabilité est au service d'un discours philosophique de la part de nos auteurs. Le cas échéant, les deux auteurs ont-ils le même point de vue ? Rejouent-ils au contraire l'affrontement idéologique des Romantiques entre l'ontologie positive de Hegel et Schelling ou négative d'Hölderlin et Solger⁴⁴⁸ ?

2. 1. Crise dramaturgique : la reconnaissance et le renversement de situation

Aristote aborde les notions de reconnaissance et de renversement de situation au chapitre 11 de sa *Poétique* :

La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme par exemple celle de l'*Œdipe*⁴⁴⁹.

Au sens dramaturgique, la crise tragique se décompose en deux temps : la reconnaissance qui permet au héros de comprendre qui est son allié et qui son ennemi⁴⁵⁰ et le renversement de situation que cela implique pour lui et éventuellement son entourage, à savoir le passage du bonheur au malheur ou inversement⁴⁵¹. Aristote ne cache pas sa préférence pour le type de

⁴⁴⁷ Une telle démarche nous semble d'ailleurs confortée par le lien étroit que la notion aristotélicienne de *catharsis* établit entre les domaines physiologique et dramaturgique. Marx a en effet montré de manière assez convaincante en confrontant la *Poétique* aux *Problèmes* d'Aristote que la *catharsis* tragique n'est « ni plus ni moins, [qu']une action d'équilibrage du mélange humoral : la pitié provoquée par la tragédie accumule la chaleur dans le mélange de bile noire ; la terreur, en retour, soulage cet excès de chaleur ; il y a équilibrage puisque la terreur se manifeste en proportion exacte de la pitié qui l'a précédée, et c'est ce soulagement dans un mouvement alternatif perpétuel qui provoque du plaisir » (*Le Tombeau d'Œdipe*, *op. cit.*, p. 105). Mais tandis que la notion de crise s'applique aux personnages mis en scène, celle de *catharsis* concerne *a priori* les spectateurs ou lecteurs de tragédies. L'enjeu tragique de la *catharsis* suppose un engagement émotionnel voire physique du spectateur ou lecteur que nous aborderons au chapitre V.

⁴⁴⁸ Voir Pierre Judet de La Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, *op. cit.*, p. 38-39 notamment.

⁴⁴⁹ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 70-71 : Αναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἥ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἐχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων. καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετεία γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 232 : « *Philia* désigne le lien qui unit les membres d'un groupe clos, et en particulier le lien de parenté ou d'alliance ; symétriquement, l'*ekhtra* désigne l'hostilité de fait qui découle, notamment, de la violation d'un tel lien. »

⁴⁵¹ Dans leur commentaire du texte, Dupont-Roc et Lallot prennent soin de souligner que la forme verbale ὀρισμένων, qu'ils traduisent par la relative périphrastique « ceux qui sont désignés », n'a pas de signification métaphysique mais renvoie à « la fin nécessaire à laquelle conduit la succession des faits agencés par le poète » (*ibid.*, p. 233).

reconnaissance qui révèle un « surgissement de violences au cœur des alliances⁴⁵² » – illustré par le cas d'Œdipe – précipitant le héros dans le malheur. En toute logique, ce schéma se retrouve dans les réécritures de Bauchau et s'observe plus largement dans la majorité des romans de notre corpus.

2. 1. 1. Ἀναγνώρισις, (*anagnorisis*) : la reconnaissance

Il s'agit donc de repérer dans les romans de notre corpus le type de reconnaissance qui manifeste une transgression des liens d'affection, de confiance et de respect qui sont censés prévaloir entre proches, notamment entre membres d'une même famille. Dans un premier temps nous verrons comment, la plupart du temps, la violence surgit en effet brutalement « au cœur des alliances », créant la stupéfaction des victimes face à ceux qu'ils ont d'abord du mal à reconnaître comme leur ennemi. Dans un deuxième temps nous nous intéresserons au cas particulier de Polynice et Étéocle et à la manière dont Bauchau utilise le procédé de la reconnaissance dans la scène de leur affrontement.

Le « surgissement des violences au cœur des alliances »

Dans tous les cas abordés au début de ce chapitre, le crime est accompli par un individu sur un de ses proches. La crise tragique correspond à l'instant où la victime reconnaît dans son parent ou allié un agresseur qui le menace ou lui fait du mal. C'est le cas pour le petit Victor-Flandrin mutilé par son père au début du *Livre des Nuits*. La narratrice insiste sur la confiance aveugle du garçon de cinq ans envers ce père qui l'amène sur les lieux de son crime : « Dès que son père l'appela il accourut en sautillant vers lui » raconte-t-elle, puis « il gambadait autour de lui en babillant incessamment » (*LN*, 55). Les verbes « sautiller », « gambader » et « babiller » soulignent l'innocence et la naïveté de l'enfant en contraste avec les intentions de son père. De manière significative, le visage de Théodore Faustin se transforme soudain aux yeux de Victor-Flandrin au moment où il s'apprête à accomplir son forfait : « L'enfant écoutait sans rien comprendre ce discours de son père dont la face, pour la première fois, lui parut effrayante. » (*LN*, 55) Enfin, la stupéfaction qui saisit le garçon à l'instant où son père lui « tranch[e] net les deux doigts » révèle la difficulté du processus de l'*anagnorisis*. Il y a en outre un second temps dans cette reconnaissance, lorsque Vitalie reconnaît en son fils le bourreau de son petit-fils : « dès qu'elle leva les yeux sur son fils elle renonça à parler. D'un

⁴⁵² Aristote, *La Poétique*, op. cit., p. 80-81 : ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη.

coup, elle venait de comprendre. Il n'y avait plus rien à dire. Elle sentit une griseur lui voiler les yeux. » (LN, 56) La succession de phrases lapidaires rend parfaitement compte de la crise tragique, en tant que basculement, qui s'opère ici.

On relève d'autres situations similaires dans le diptyque du *Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* : lorsque le cheval Escaut est décapité par son propre maître⁴⁵³, lorsque Nelly est trahie et violée par son petit-ami ou Roselyn livré à des tortionnaires par le même Nuit-d'Ambre, qu'il prenait pour son ami. Dans la scène du meurtre de Roselyn, le processus qui amène le protagoniste à reconnaître un ennemi sous les traits de son ami commence, comme nous l'avons vu plus haut pour le petit Victor-Flandrin, par une non-reconnaissance, au moment où Nuit-d'Ambre présente Roselyn à ses comparses :

« Le voici, annonça Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, je vous présente Roselyn Petiou, mon très cher ami. Je vous l'apporte en cadeau, j'espère qu'il vous plaira. » Roselyn ne comprenait déjà plus rien, il ne reconnaissait même plus la voix de son ami. (NA, 284)

Dans le discours de Nuit-d'Ambre, l'opposition entre la locution laudative « très cher ami » et la réification opérée dans la phrase suivante – qui donne *a posteriori* un tour ironique à la première phrase – surprend Roselyn au point qu'il ne reconnaît plus celui qui l'accompagne. La suite du récit, en se focalisant sur ce dernier, empêche le lecteur de saisir l'instant critique où le personnage reconnaît véritablement les intentions criminelles de son ami. À la fin de la scène, c'est Nuit-d'Ambre lui-même qui se demande, lorsque Roselyn est en train de mourir : « le reconnaissait-il dans cet état de totale frayeur où il semblait ? » avant de lire dans son regard un « abîme de stupeur et de douleur » (NA, 292).

Enfin, les mêmes procédés sont mis en œuvre dans *L'Enfant Méduse* lorsque Ferdinand fait irruption pour la première fois dans la chambre de Lucie pour la violer : « La première fois qu'il a surgi dans sa chambre, elle avait été saisie par une telle stupeur qu'elle avait éclaté en sanglots. » (EM, 155) Lucie ne reconnaît pas son frère dénudé, affublé d'un « membre étrange qui lui saillait au bas du ventre » (EM, 155). La narratrice semble se référer à la définition aristotélicienne de la reconnaissance lorsqu'elle remarque que « le frère [était] d'autant plus angoissant qu'il était à la fois familier et brutalement inconnu⁴⁵⁴ » (EM, 106).

⁴⁵³ « Dès qu'il sentit son maître approcher Escaut se mit à piaffer puis tourna vers lui sa tête en la balançant doucement dans le vide comme s'il se préparait déjà à la frotter contre son épaule » (LN, 115).

⁴⁵⁴ On peut également penser au concept allemand d'*Unheimliche*, « l'inquiétante étrangeté », dans lequel se conjuguent l'intime, l'étrange et le caché et dont Freud a fait le titre d'un de ses livres.

Dans les différents exemples convoqués, le motif de la reconnaissance – que font apparaître le champ lexical de la stupéfaction, les jeux de regards des personnages et l’emploi du verbe « reconnaître » – révèle une fois encore l’influence du modèle tragique sur l’écriture germanienne, en l’occurrence le processus de l’*anagnorisis* que nous avons associé à la notion de crise. Dans le cas de Polynice et Étéocle, les personnages mis en scène par Bauchau dans son *Antigone*, il ne peut y avoir de surgissement inopiné de la violence au cœur de l’alliance fraternelle puisque, comme nous l’avons dit, les deux frères ont d’emblée le désir de se battre et de s’annihiler l’un l’autre. Pourtant, le romancier met en scène une véritable reconnaissance, qu’il convient à présent d’étudier.

Reconnaissance entre Polynice et Étéocle

La scène de reconnaissance orchestrée par Bauchau dans le chapitre XVII d’*Antigone* joue habilement sur l’ambiguïté qui caractérise la relation des deux frères. Puisqu’il ne peut y avoir entre eux de reconnaissance au sens où nous l’avons vu précédemment, le romancier imagine un véritable coup de théâtre révélant *en même temps* l’alliance et l’hostilité d’Étéocle et Polynice.

La scène est racontée du point de vue d’Antigone et Ismène qui assistent à l’assaut de Thèbes par l’armée de Polynice depuis le haut des remparts, au niveau de la porte du Nord. Là, Étéocle a fait creuser une tranchée dans laquelle il souhaite voir les guerriers ennemis se précipiter une fois qu’il leur aura fait ouvrir la porte⁴⁵⁵. Le « simulacre » (A, 264) fonctionne parfaitement, comme en témoigne le récit d’Antigone. Mais les deux sœurs assistent alors à un véritable coup de théâtre : Polynice, qui devait attaquer la porte de Dirke où l’attendait son frère⁴⁵⁶, semble faire partie de ceux qui ont sombré dans le piège. Alors que les deux sœurs voient apparaître derrière la porte du Nord « les têtes et les ornements d’argent [des] chevaux » (A, 254) nomades, elles ne réalisent pas encore que le « panache rouge parmi les panaches bleus » est celui de Polynice. C’est pourtant le souvenir de ce panache rouge qui provoque chez Antigone une « affreuse angoisse » après qu’elles ont vu les cavaliers se précipiter dans le piège d’Étéocle :

[J]e dis à Ismène :

⁴⁵⁵ On voit qu’il s’agit d’une véritable mise en scène qui fait d’Étéocle une sorte de double du romancier. Toute la scène est d’ailleurs imprégnée par l’isotopie du théâtre.

⁴⁵⁶ Chez Eschyle, Polynice attaque bien la porte de Dirke, la septième porte, où l’attend son frère et c’est Parthénopée qui est placé devant la porte du Nord, la cinquième porte, face à Actor. En revanche, c’est par la porte du Nord qu’Œdipe quitte la ville de Thèbes dans *Œdipe sur la route*.

- Le panache rouge ?
- Quel panache rouge ?
- Celui qui était là, si c'était Polynice ?
- Polynice, impossible, il attaque Étéocle à la porte de Dirke. (A, 255)

Ce « panache rouge » est le premier signe distinctif (σημεῖον, *séméion*) d'une reconnaissance en train de se réaliser. Peu après, les deux sœurs, rejointes par Étéocle – qui n'a pas vu son frère arriver à la porte de Dirke –, découvrent dans la tranchée le cheval de Polynice puis, sous lui, « le panache rouge, et dans l'enchevêtrement des victimes un corps plus vaste que les autres étendu sur le ventre et dont on ne voit pas le visage (A, 258) ». En masquant le visage du cavalier, l'auteur retarde encore l'*anagnorisis* dans un effet de dramatisation. Une fois « le casque de cuir avec le panache rouge » arraché, les personnages « voi[ent] apparaître, reconnaissable entre toutes, la chevelure blonde de Polynice » (A, 258). Après le panache rouge et le cheval, la chevelure blonde est le troisième signe de reconnaissance⁴⁵⁷, le plus probant, qui permet aux personnages d'identifier Polynice. C'est donc une reconnaissance au sens plein qui a lieu : Antigone, Ismène et Étéocle identifient leur frère parmi des corps enchevêtrés. Cependant il s'agit aussi, pour Antigone et Ismène, du moins, de reconnaître un allié au milieu des ennemis. Les sentiments d'Étéocle sont beaucoup plus ambigus. La narratrice remarque qu'il est « épouvanté de voir Polynice, ne sait plus ce qu'il fait et demeure là, frappé de stupeur » (A, 258). Est-il seulement surpris que son frère soit là où il ne devait pas être ? est-il inquiet pour lui ? Alors que son ami Vasco s'apprête à achever Polynice d'un coup de massue, Étéocle s'interpose et aide ses sœurs à dégager leur frère du piège où il est tombé. Mais il n'a sauvé son jumeau que pour mieux le défier en combat singulier et le tuer de sa propre main. La reconnaissance orchestrée par Bauchau permet donc de révéler tout à la fois l'alliance et l'hostilité des frères ennemis.

On voit ainsi comment le romancier transpose à son tour le processus de la reconnaissance dans le texte romanesque, donnant un ton particulièrement dramatique au récit. Cependant, pour que le phénomène de crise soit total, il faut que la reconnaissance aboutisse à un renversement de situation pour les personnages. Dans la majorité des cas qui

⁴⁵⁷ Dans la célèbre scène de reconnaissance entre Électre et Oreste, une boucle de cheveux permet à la sœur de reconnaître son frère dans les *Choéphores* d'Eschyle et l'*Électre* de Sophocle. Euripide reprend le motif de la boucle de cheveux dans son *Électre* mais lui adjoint deux autres signes distinctifs, de plus en plus probants à ses yeux : une trace de pas et une cicatrice. Dans un article de la *Revue Henry Bauchau* consacrée à « l'épreuve du genre », nous avons essayé de montrer que ces différents signes permettent également au lecteur familier des écrits intimes de l'auteur de reconnaître le propre frère de celui-ci (Marine Achard-Martino, « Le Panache rouge : du souvenir biographique au récit mythique », *Revue Internationale Henry Bauchau* n°9 : « À l'épreuve du genre », Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2019, p. 50-61).

nous intéressent, les personnages sont précipités dans le malheur, la reconnaissance débouchant parfois sur un meurtre – celui de Roselyn ou de Polynice et Étéocle par exemple –, ce qui n'exclut pas un renversement de situation pour ceux qui restent – par exemple Antigone. La crise tragique est aussi dans ce point de bascule entre bonheur et malheur que les romanciers se sont attachés à raconter.

2. 1. 2. Περιπέτεια (*péripétēia*) : le renversement de situation

S'agissant du renversement de situation, Aristote érige une fois encore le cas d'Œdipe en modèle indépassable. Dans la pièce de Sophocle, le puissant et respecté roi de Thèbes, époux de la reine Jocaste, devient en quelques instants un criminel, haï de tous, qui perd sa femme et se crève les yeux pour ne pas avoir à regarder ses crimes. Le renversement de situation est radical et vertigineux. La *krisis* qu'il représente est à la fois dramatique et judiciaire car elle intervient à l'issue d'un procès qu'Œdipe a, sans le savoir, instruit contre lui-même⁴⁵⁸. La décision de justice qui doit mettre fin au fléau de la peste et purifier la cité de la souillure du meurtre de Laïos précipite Œdipe dans le malheur puisqu'il a reconnu en lui-même le meurtrier impuni⁴⁵⁹. Le point de bascule entre le bonheur et le malheur est parfois souligné par le texte, discours du narrateur ou des personnages eux-mêmes, mais il n'est pas toujours aussi tangible. Ce qui le rend manifeste dans ce cas c'est la mise en opposition du bonheur passé et du malheur présent.

Le point de bascule

Lorsque le point de bascule entre bonheur et malheur est clairement mis en évidence dans les romans, c'est dans le discours du narrateur qui commente le renversement brutal de situation qui vient de s'accomplir. Ainsi, dans le roman éponyme, Antigone se dit « ébranlée,

⁴⁵⁸ Dès le prologue de la pièce, le roi déclare en parlant de Laïos dont le meurtre est resté impuni, v. 135-136 : ὥστ' ἐνδίκως ὄψεσθε κάμει σύμμαχον, / γῆ τῇδε τιμωροῦντα τῷ θεῷ θ' ἅμα : « Et ce n'est pas pour des amis lointains, c'est pour moi que j'entends chasser d'ici cette souillure ». Puis, au début du premier épisode, il ajoute, v. 246-248 : κατεύχομαι δὲ τὸν δεδρακότ', εἴτε τις / εἰς ὃν λέληθεν εἴτε πλειόνων μέτα, / κακὸν κακῶς νιν ἄμωρον ἐκτρῖψαι βίον : « Je voue le criminel, qu'il ait agi tout seul, sans se trahir, ou avec des complices, à user misérablement, comme un misérable, une vie sans joie » (Sophocle, *Œdipe Roi*, *op. cit.*, p. 77 et p. 81).

⁴⁵⁹ *Ibid.*, v. 1182-1185, p. 115 : Ἰοῦ ἰοῦ, τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ. / ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν, / ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ' / οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὗς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν : « Hélas ! hélas ! Ainsi tout à la fin serait vrai ! Ah ! lumière du jour, que je te voie ici pour la dernière fois, puisqu'aujourd'hui, je me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer. »

[...] désorientée par l'irréfutable événement » que représente la mort de ses frères. Elle tente alors de comprendre les émotions qui l'animent :

À l'aube Ismène et moi étions ici en armes, enflammées, angoissées par la proximité de l'assaut. Maintenant les assaillants sont morts ou en fuite, des milliers de Thébains ont été tués ou blessés, nos deux frères sont morts et il n'est que midi. Comment est-ce possible, comment puis-je vivre qu'en si peu de temps tout ait été ainsi bouleversé ? (A, 269)

L'analyse de la situation est inséparable d'une méditation sur le temps. Antigone prend en effet conscience de la rapidité des événements mais aussi de la disjonction entre leur durée réelle et l'appréhension subjective qu'elle en a. Remarquons que la durée de l'assaut et du combat fratricide, que la jeune grecque mesure à l'aune du soleil, correspond bien à l'unité de temps caractéristique de la tragédie. Cette règle donnée par Aristote, selon laquelle toute l'action tragique doit se concentrer en une seule journée visait à réduire au maximum l'écart entre le temps de l'action dramatique et la durée de l'action représentée sur scène, au nom de la vraisemblance⁴⁶⁰. Cette fonction perd sa raison d'être dans le roman, mais le resserrement temporel de l'action contribue fortement à l'intensité dramatique de la narration tout en soulignant la crise tragique que représente le basculement du bonheur au malheur. À ce moment du récit, Antigone ne mesure pas encore pleinement combien sa vie va être bouleversée. La mort de ses frères et la décision de Créon de laisser pourrir le corps de Polynice vont l'amener, en transgressant cet arrêt, à sa propre mort. Il faut remarquer que le décret de Créon puis la sentence de mort qu'il prononce contre Antigone constituent, au sens juridique, des *kriseis*, des jugements, qui font définitivement basculer Antigone dans le malheur et la mort.

Un autre exemple du corpus permet de saisir ce basculement. Il s'agit d'un commentaire, là encore, effectué par la narratrice du *Livre des Nuits* au moment de la mutilation de Victor-Flandrin. « En tranchant les deux doigts de son fils, dit-elle au sujet du père, il avait du même coup, et irrémédiablement tranché aussi l'amour et la confiance de celui-ci pour lui. » (LN, 57) Le verbe « trancher », qui fait référence au coup de hachette de Théodore Faustin, est repris de manière métaphorique par la narratrice pour signifier le changement brutal de situation entre le père et son fils. Il illustre bien la notion de crise tragique à la fois comme acte décisif et comme basculement entre deux états radicalement opposés.

⁴⁶⁰ Aristote, *Poétique*, chap. 5, 49 b 12-13 : ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν : « la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter » (*op. cit.*, p. 49).

Les deux exemples que nous avons relevés disent, chacun à leur manière – l'un à l'aide de connecteurs temporels, l'autre à travers la métaphore de la hache –, la brutalité du renversement de situation que connaissent les personnages. De manière plus générale, dans les romans, le basculement du bonheur au malheur se donne à voir dans l'opposition systématique entre passé et présent.

Bonheur passé, malheur présent

Pour dire l'opposition entre le passé et le présent, les romans font état d'un changement de comportement qui s'accompagne éventuellement d'une transformation physique des personnages. Bauchau, par exemple, dit de son héros Œdipe, au début d'*Œdipe sur la route*⁴⁶¹ : « Depuis le drame il ne parle plus » (Œ, 12). De même, alors que le petit Victor Flandrin, dans *Le Livre des Nuits*, était « heureux de se promener [...] avec son père » avant le « drame », il a pris ensuite l'habitude de « fix[er] [...] sur lui un regard avec une violence extrême » (LN, 56). Le changement d'attitude est encore plus flagrant chez Lucie, l'héroïne de *L'Enfant Méduse* :

Son secret, – une obscure alchimie qui soudain a transformé l'enfant enjouée qu'elle était. L'a altérée. Lucie Daubigné a perdu l'insouciance et la gaie pétulance qui avivaient sa joliesse. Elle a perdu toute grâce. Elle a troqué son regard droit, plein de confiance, et ses clairs fous rires contre des regards en biais et des éclats de rire mauvais. (EM, 91)

Le jeu de comparaison entre l'avant et l'après se poursuit ensuite sur deux pages. Initié par la narratrice, il est ensuite assumé par les parents de Lucie – mais le lecteur, pas plus que les parents, ne connaît encore l'événement qui a précipité une telle transformation. Le contraste est saisissant entre les deux premières parties du roman, d'autant qu'au changement de comportement de Lucie s'ajoute une véritable métamorphose physique qui rend parfaitement tangible l'événement – c'est-à-dire le viol – qui a eu lieu dans l'ellipse narrative. La petite fille est amaigrie, ses yeux sont cernés, ses cheveux coupés et mal entretenus... La métamorphose physique comme marqueur du renversement tragique est un procédé déjà exploité dans *Le Livre des Nuits* au sujet de Sang-Bleu. Lorsque Nuit-d'Or fait sa connaissance, celle qui s'appelle encore Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie est dépourvue de tous poils, cheveux, cils et sourcils. Le lecteur apprend un peu plus tard que

⁴⁶¹ Rappelons que le roman *Œdipe sur la route* commence un an après la découverte des crimes du protagoniste et le suicide de Jocaste.

cette surprenante absence de pilosité est survenue brusquement, après son agression sexuelle par Archibald Merveilleux du Carmin.

Le motif de l'aveuglement permet aussi de manifester un changement irréversible dans la vie des personnages. Alors que Sophocle raconte, par le biais d'un messager, la scène où Œdipe s'aveugle, Bauchau, lui, revient régulièrement sur l'opposition entre le passé où Œdipe voyait et le présent où il est aveugle. « Il marche avec peine, il s'arrête souvent, il tombe parfois et sa silhouette est changée » (*Œ*, 24) remarque par exemple Antigone au début d'*Œdipe sur la route*. En outre, ce roman, ainsi que le suivant, sont émaillés de souvenirs du temps du bonheur. Œdipe se souvient par exemple de son enfance avec Mérope⁴⁶² ou, dans *Antigone*, Ismène évoque avec nostalgie les premiers temps du mariage de ses parents⁴⁶³. Ces souvenirs, particulièrement visuels, entrent en contraste avec la cécité d'Œdipe. Ce motif de l'aveuglement est également exploité par Germain au début du *Livre des Nuits*. En effet, Vitalie, la mère de Théodore Faustin, devient aussi aveugle. La narratrice explique qu'elle « s'enfon[ce] toujours plus profondément dans la nuit qui submerg[e] ses yeux et [que] le présent, devenu invisible presque, en s'éteignant, s'effrang[e], laissant réaffleurer le souvenir de jours de plus en plus anciens » (*LN*, 56-57). Comme Œdipe, elle devient aveugle pour ne pas voir les crimes de son fils et le malheur dans lequel ces crimes ont plongé sa famille. Cela lui permet de se réfugier dans un passé plus heureux.

L'isotopie du changement ainsi que l'opposition entre le bonheur passé et le malheur présent rendent évidente, dans les romans de notre corpus, la crise tragique que constitue le renversement de situation. Même si ces changements sont surtout perceptibles dans la durée – dont le roman, contrairement à la tragédie, peut rendre compte –, nous avons vu comment la narration peut mettre en valeur la brutalité du renversement par une dramatisation du récit. La réflexion que nous venons de mener nous a aussi permis de constater que le renversement de situation peut se lire sur le corps même des personnages. De la crise tragique à la crise pathologique il n'y a donc qu'un pas que nous allons franchir à présent.

⁴⁶² « Il se revoit au port, dans sa petite enfance. Les marins étaient des géants et les bateaux semblaient énormes. Mérope, la reine, le tient par la main quand elle va acheter ses poissons au port. Elle s'arrête près d'un bateau dont la tempête a arraché les mâts. Les pêcheurs l'ont ramené avec tout son chargement, les poissons brillent dans la cale » (*Œ*, 134).

⁴⁶³ Jocaste, enceinte, est partie quelques jours dans la montagne où elle vit simplement, sans bijoux et les pieds « dans de gros sabots bleus emplis de paille ». Œdipe vient la rejoindre, il neige : « En attendant le repas, ils sont restés longtemps sous la couverture, sans se toucher, chacun dans la chaleur de l'autre, regardant la floraison blanche s'enfoncer dans le gris du soir » (*A*, 106).

2. 2. Crise pathologique : une transposition physiologique de la crise tragique

Dans le domaine médical, depuis les théories d'Hippocrate et de Galien⁴⁶⁴, la crise correspond au moment qui précède la guérison, elle permet au corps d'évacuer ce qu'il y a en lui de malsain, notamment par le biais des excréments (ἀπόστασις, *apostasis*). Il est intéressant de remarquer que plusieurs crises pathologiques sont mises en scène par nos auteurs comme s'ils cherchaient à transposer la crise tragique dans le domaine physiologique, comme si celle-ci s'exprimait à travers le corps des personnages. Nous nous intéresserons dans un premier temps au phénomène de l'*apostasis* qui rend manifeste, aux yeux du lecteur, la crise tragique dans laquelle sont plongés les personnages. Dans un second temps, nous relierons crise pathologique et crime tragique en montrant en quoi le passage à l'acte criminel constitue une *krisis* au sens médical du terme.

2. 2. 1. L'instant critique de la maladie : fièvre, diarrhée et vomissements

Nous voulons montrer ici que la crise pathologique permet aux personnages, en évacuant ce qu'il y a en eux de malsain sous la forme de vomissements, de diarrhée ou de fièvre, d'exprimer sinon d'évacuer métaphoriquement la violence qui les habite.

Exprimer la violence

L'instant *critique* d'une maladie permet aux événements malheureux du passé d'un personnage de se révéler. C'est par exemple le cas concernant la maladie de Nuit-d'Ambre que Germain met en scène dans le roman éponyme. La crise pathologique du personnage survient à l'issue d'une rencontre avec une vieille mendiante, vendeuse de citrons au « cri suraigu », « lancinant », « au vilain criaillement » (NA, 239), qu'il suit, fasciné, dans un terrain vague, un chantier à l'abandon devenu dépotoir où elle a élu domicile :

D'un coup Nuit-d'Ambre se revit dans les bas-fonds de son enfance de sauvage [...]. Le temps basculait, entraînait en rotation. Le présent n'était plus qu'un lieu de brassage entre le passé et le futur. Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu retrouva toute sa folie, toute sa fureur d'enfant. (NA, 244)

⁴⁶⁴ Longhi étudie l'imaginaire sur lequel repose la notion de crise et propose une analyse sémantique élargie aux théories médicales antiques. Il renvoie aux ouvrages de V. Langholf, *Medical Theories in Hippocrates*, Berlin, 1990 ; L. Bourgey, *Observation et expérience chez les médecins de la Collection hippocratique*, 1955 et J. Pigeaud, *La Crise*, Nantes, 2006.

Cette rencontre avec la mendiante débouche sur une crise sans précédent pour le personnage. Alors qu'il avait voulu occulter les événements traumatisants de son enfance – la mort accidentelle de son frère puis celles de sa mère et de son père –, voici qu'ils lui reviennent. Le personnage tombe malade et les revit dans le délire fébrile de la maladie. En effet, la fièvre permet aux images traumatisantes que le héros a vues dans son enfance de s'exprimer : se superposent ainsi à l'image de la vieille femme celles du cadavre pourrissant de son frère, du visage de sa mère, laquelle est minée par le désespoir et obsédée par un désir de mort, et du corps de son père, rongé par le chagrin. Nuit-d'Ambre fait partie de ces personnages germaniens « refoulant leur passé perçu comme un poids pour se replier dans le présentisme⁴⁶⁵ ». La crise pathologique est donc l'occasion d'un retour du refoulé mais elle ne permet pas au personnage d'évacuer véritablement les malheurs qui le hantent. Nuit-d'Ambre persiste en effet dans une hypomnésie malsaine, « lutt[ant] jusqu'à l'épuisement contre ce sursaut monstrueux de mémoire, pour les renvoyer tous dans l'oubli, – le frère, la mère, le père » (NA, 247). Le personnage s'enfonce donc dans sa névrose.

La crise pathologique a permis aux malheurs de s'exprimer à travers la sueur et les tremblements de la fièvre mais pas de s'évacuer totalement pour libérer le personnage de Nuit-d'Ambre des images traumatisantes de son passé. Dans les romans de Bauchau, au contraire, on observe que les différentes crises pathologiques auxquelles sont soumis les personnages permettent d'évacuer le mal ou le malheur qui les habite.

Évacuer le mal

Bauchau, montre également ses personnages en proie à des crises violentes qui transposent dans leurs corps la crise tragique qu'ils ont vécue ou sont en train de vivre. Le procédé est utilisé ponctuellement dans le roman *Antigone* et de manière plus appuyée dans *Œdipe sur la route*.

Antigone, dans le roman éponyme, offre un premier exemple du phénomène de l'*apostasis* dans la crise pathologique. Cette crise ponctuelle survient juste avant l'assaut donné par l'armée de Polynice à la ville de Thèbes. Son angoisse à l'idée de l'imminence de la bataille s'exprime en effet par le besoin urgent d'aller aux « latrines » (A, 253), qui annihile

⁴⁶⁵ Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain, op. cit.*, p. 294. Bello se réfère au concept de « présentisme » développé par François Hartog dans l'ouvrage *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2003. « Il était hors temps, en marge. Il n'était que de l'instant, l'instant furtif jailli de nulle part, sans raccord au passé, sans lien au futur » dit de Nuit-d'Ambre la narratrice du roman (NA, 212).

toute capacité physique, jusqu'à la parole elle-même. La « débâcle intestinale » (A, 253) qu'elle éprouve répond d'une certaine façon à la fuite du sens, au sentiment d'absurdité qu'elle éprouve. Mais en évacuant l'angoisse qu'elle ressent, Antigone recouvre le courage dont elle a besoin pour affronter l'assaut de Thèbes et la mort annoncée de ses frères. De même, plus tard, après l'ensevelissement clandestin de Polynice, Antigone qui a pleuré et crié pour son frère, doit « cracher [et] vomir », s'exhortant à « cesser de contenir les tumultueux événements de [son] corps » (A, 304). Le groupe nominal « les tumultueux événements » crée ici un lien explicite entre crise tragique et crise physiologique.

Œdipe est lui aussi montré par deux fois en situation de crise mais celle-ci renvoie aux événements du passé du personnage, comme dans le cas de Nuit-d'Ambre. La première crise survient dans le chapitre « La Vague », consacré à l'immense bas-relief que les personnages taillent dans la falaise. Œdipe, accroché à une corde pour sculpter la paroi en face de lui, « a dévissé » soudainement, dans un « grand cri » :

Il se balance tout le long de la paroi dont son corps heurte brutalement les saillants. Il n'a pas perdu ses outils, mais c'est en vain qu'il cherche à s'accrocher à une arête, le surplomb l'en empêche. Il crie, il hurle de colère. C'est ainsi qu'il a dû crier quand il a tué le roi Laïos et ses gardes. (Œ, 154)

Dans les cris d'Œdipe se mêlent certes la douleur des chocs de son corps contre la paroi rocheuse, celle des spasmes liés au vertige, la peur du vide et la colère de l'impuissance. Mais la comparaison effectuée par Antigone, dont on suit ici le regard et les pensées en focalisation interne, est particulièrement éclairante : l'allusion au parricide transforme l'anecdote en événement symbolique. Œdipe apparaît ici, non pas comme l'aveugle, le mendiant ou le sculpteur qu'il est à ce moment du récit, mais comme le meurtrier de Laïos⁴⁶⁶. Dans un deuxième temps, le personnage se met à vomir, extériorisant et expulsant tout à la fois la souillure qu'il représente en tant que parricide et époux incestueux de sa mère, puisqu'il « pend misérablement au bout de la corde comme un objet souillé », ses « vomissements coul[ant] le long de la roche [et] tomb[ant] sur le sentier » (Œ, 154). L'événement mime donc et met en abyme la crise tragique vécue par le personnage chez Sophocle. En outre, Œdipe est montré comme un pendu au bout de sa corde, comme Jocaste à la fin d'*Œdipe Roi*⁴⁶⁷. Mais

⁴⁶⁶ La mention des cris d'Œdipe tuant Laïos et ses gardes pourrait se référer à la scène filmée par Pasolini dans son *Œdipe Roi*. D'une longueur de 8 minutes 30 environ, cette scène quasi muette se caractérise par les cris réitérés du héros.

⁴⁶⁷ Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 1263-1264 : Οὗ δὴ κρεμαστὴν τὴν γυναῖκα' εἰσείδομεν, / πλεκταῖς ἐώρας ἐμπεπλεγμένην : « La femme est pendue ! Elle est là, devant nous, étranglée par le nœud qui se balance au

contrairement à la reine qui s'est suicidée en apprenant les crimes accomplis, Œdipe a choisi de continuer à vivre. De même, ici, transformant bientôt les cris de souffrance en énergie positive, Œdipe parvient à se raccrocher et à remonter au sommet de la falaise. Les vomissements lui ont permis d'expulser hors de lui la souillure qu'il portait en lui et de surmonter les malheurs pour devenir capable de sculpter la vague dans la falaise.

Le second exemple, un peu plus loin dans le roman, met Œdipe face à une épidémie de peste. Appelé à l'aide par le chef du village contaminé, il contracte à son tour la maladie et, par une sorte de juste retour des choses, est amené à subir ce que les Thébains ont jadis dû subir par sa faute. Le texte reste très évasif sur les symptômes d'Œdipe : seules la douleur et la fièvre sont mentionnées et exprimées par des cris, ainsi que le délire qui est associé à celle-ci : « Il crie, il appelle au secours, il appelle Jocaste » (*Œ*, 231). Plongé dans la violence de son passé, il va jusqu'à frapper Antigone qui est à son chevet. Alors, quand le sang de sa fille coule sur son visage à lui, « Œdipe le porte à ses lèvres et pousse un cri d'épouvante. Il croit goûter le sang qui a jailli de ses yeux le jour où Jocaste est morte. Il crache ce sang et pousse un hurlement qui se prolonge » (*Œ*, 232). Dans ce hurlement se font entendre tout à la fois la douleur liée à la maladie qui assiège le protagoniste dans le présent de la narration et le désespoir de jadis, lorsqu'il a découvert ses crimes puis a dû faire face à la mort de Jocaste avant de se crever les yeux. La crise morbide se superpose à la crise tragique dans un effet quasi cinématographique de montage parallèle. Cependant, si la fièvre plonge le personnage dans une crise impressionnante, c'est pour refluer ensuite de son corps et le laisser plus solide qu'avant. Ce processus correspond parfaitement aux conceptions médicales attestées dès l'Antiquité. Les médecins grecs ont en effet pu observer le caractère bénéfique de la crise⁴⁶⁸. Expurgé de ce qu'il y avait en lui de malsain, le corps peut recouvrer la santé. Ici, Œdipe est guéri de la peste qui métaphorisait la souillure de ses crimes, il s'en trouve donc, d'une certaine manière, libéré⁴⁶⁹.

toit... » (*op. cit.* p. 118). On trouve plusieurs analogies, dans ce chapitre « La Vague », entre les personnages suspendus à la corde contre la falaise et Jocaste pendue dans sa chambre.

⁴⁶⁸ Longhi évoque par exemple dans sa thèse l'idée d'une nature « auto-salvatrice ».

⁴⁶⁹ Le processus de la crise pathologique peut être relié au sens global de l'œuvre de Bauchau qu'analysent Duchenne, Dujardin et Watthee-Delmotte dans leur ouvrage *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle* : « Chez Bauchau, on observe [...] que la structure symbolique qui sous-tend tant les intrigues que leur interprétation ultérieure est celle de l'initiation : mort symbolique suivie de renaissance. [...] La traversée de la mort est au cœur même de cet imaginaire, sous-tendue par l'espérance du retour à une vie d'un degré supérieur de lucidité » (*op. cit.*, p. 151-152). D'autres personnages de l'univers bauchalien traversent de semblables crises qui mettent leur corps à l'épreuve (à l'épreuve de leurs souvenirs), que ce soit dans notre corpus ou en dehors de lui – nous pensons par exemple à Pierre, le héros du *Régiment noir*. Citons aussi brièvement, dans *Antigone*, le

Les cas d'Œdipe et Antigone ont permis de montrer comment la crise pathologique transpose, dans le corps des personnages, la crise tragique qu'ils vivent ou ont vécue : la révélation du parricide et de l'inceste pour Œdipe, le double meurtre de ses frères pour Antigone. Cependant, avec les excréments produites par le corps, les personnages évacuent la violence – la souillure ou l'angoisse – qui les habite et peuvent ainsi continuer leur route. De manière plus générale, il faut conclure de ces différentes observations que la mise en scène de crises pathologiques, en lien avec les événements dramatiques vécus par les personnages, débouche sur une véritable réflexion ontologique telle que les philosophes allemands en ont proposé. On sent particulièrement chez Germain l'influence de l'ontologie négative d'Hölderlin dans la mesure où la crise ne permet pas au personnage de se ressaisir, amplifiant au contraire le désastre et la dérégulation de sa situation. Dans les romans de Bauchau, en revanche, le processus de la crise pathologique aboutit à une guérison, mimant plutôt le mouvement dialectique de l'ontologie positive de Hegel. Une autre lecture des événements est cependant possible : pour aller plus loin encore dans la comparaison entre crise pathologique et crise tragique, nous voulons montrer à présent comment le passage à l'acte criminel peut constituer une véritable *krisis* au sens médical du terme.

2. 2. 2. Passage à l'acte et tentative de remise en ordre d'une confusion mentale

Le passage à l'acte criminel peut être interprété comme une *krisis*, c'est-à-dire comme une tentative, effectuée par le criminel, de remettre en ordre son esprit en proie à la confusion – tandis que la crise morbide permet de remettre en ordre le corps troublé par la maladie. C'est la même chose, nous semble-t-il pour les actes d'automutilation. Dans ce cas particulier, le passage à l'acte est exercé par le personnage sur son propre corps au lieu de s'exercer sur un autre personnage comme nous le verrons dans un second temps.

Passages à l'acte criminels

Trois personnages germaniens illustrent très clairement la thèse du passage à l'acte criminel comme une tentative de remise en ordre d'une confusion mentale : Théodore Faustin dans *Le Livre des Nuits*, Nuit-d'Ambre dans le roman éponyme et Ferdinand dans *L'Enfant Méduse*. Dans *Le Livre des Nuits*, par exemple, le geste de mutilation accompli par Théodore

cas de Timour, ce guerrier nomade ami de Polynice qu'Hémon a blessé et qui gémit et hurle au milieu de la nuit avant que la fièvre ne tombe (4, 221).

Faustin sur son fils est censé mettre un terme à la torture que représente pour lui – qui a été défiguré en 1870 – l'idée que son fils puisse être blessé ou mourir à la guerre :

Mais cette guerre, elle pouvait recommencer, de nouveaux empereurs pouvaient dans quelques années convoquer son fils à leurs champs de bataille. Cette idée torturait Théodore Faustin et se fixa en lui en obsession. Il ne cessait de réfléchir à la manière de sauver son fils afin qu'il ne puisse jamais devenir soldat.

Et à la fin, il dut se résoudre à accomplir sa terrible œuvre de sauvegarde. (LN, 56-55)

Ménageant le suspense, la narratrice ne dévoile pas d'emblée quelle est cette « terrible œuvre de sauvegarde ». Elle raconte ensuite la scène de mutilation où Théodore Faustin coupe les doigts de son fils de cinq ans. La décision du passage à l'acte, dont témoigne l'expression « il dut se résoudre », apparaît bien comme une *krisis* destinée à calmer les obsessions donc la confusion mentale du personnage. Nuit-d'Ambre agit de la même manière lorsqu'il décide de tuer Roselyn. Cet assassinat est d'ailleurs prémédité bien avant que le héros ne rencontre le jeune apprenti boulanger. Après sa maladie – que nous avons mentionnée – celui-ci est « plus seul [...] et plus désespéré » (NA, 247) que jamais, habité par une « douleur » et une « frayeur anciennes » (NA, 247) qu'il ne parvient pas à conjurer, jusqu'à ce qu'il prenne la décision de devenir un assassin :

Et il avait décidé : – « Le prochain qui me rouvre cette plaie de mémoire, je le tue. Quel qu'il soit, – je le tue ! » Cette idée avait pris force en lui, il s'était finalement convaincu que seul un crime pourrait le libérer de cette douleur ancienne, de cette trahison. (NA, 248)

La scène de la mort de Roselyn confirme l'hypothèse d'un passage à l'acte imaginé comme solution pour ramener l'ordre dans l'esprit de Nuit-d'Ambre. Alors que le jeune apprenti est « ballotté comme un épouvantail » (NA, 288) entre les mains des comparses du protagoniste, celui-ci pense :

« Tourne, je te l'ordonne et t'en supplie ! Libère-moi de ma mémoire, libère-moi de mon passé ! Tourne, tourne et foule de tes maigres pieds nus tous ces cris de nos mères, ces sanglots de nos pères, – réduis-les en poussière ! Je t'en supplie je te l'ordonne ! Et puis crève à la fin, pour en terminer à jamais avec tout souvenir, avec toute pitié, avec toute faiblesse !... Tourne et crève, petit mitron, afin de me délivrer pour toujours de moi-même ! » (NA, 288-289)

Roselyn, dont l'histoire familiale est comparable à la sienne, incarne aux yeux de Nuit-d'Ambre les malheurs de sa propre enfance. Il pense donc qu'en le tuant il évacuera du même coup les malheurs qui hantent sa mémoire. Là encore, il s'agit bien d'une *krisis* au sens de décision et d'acte décisif censés procurer un soulagement psychique au personnage. Enfin, le cas de Ferdinand, dans *L'Enfant Méduse*, est assez similaire. Alors que le jeune homme est « tourment[é] par [des] assauts de maladive concupiscence » (EM, 85) envers les « frêle[s]

corps d'enfant[s] » (*EM*, 86), le passage à l'acte semble être le seul moyen de mettre un terme à sa souffrance psychique. À partir du moment où Ferdinand assouvit son désir et se met à violer des petites filles, il connaît une « jouissance démesurée » (*EM*, 86) qui l'oblige néanmoins à réitérer sans cesse ses actions criminelles.

Dans les trois cas que nous avons considérés, le passage à l'acte criminel semble bien correspondre à la notion antique de *krisis*. Il relève en effet d'une décision qui doit ramener l'ordre dans l'esprit dérangé des personnages. Le crime est donc considéré par eux comme un moyen de guérison. Théodore Faustin, Nuit-d'Ambre et Ferdinand tentent de soigner leur névrose en portant atteinte au corps de l'autre, ce qui est bien entendu un leurre. Aucun de ces personnages ne guérit ainsi de ses tourments psychiques. Au contraire, le passage à l'acte aggrave leur situation et, pour deux d'entre eux, les conduit à la mort⁴⁷⁰. Le geste automutilant, que les personnages exercent sur leur propre corps, permet-il davantage à ceux-ci d'aller mieux ?

L'automutilation

L'automutilation est un motif relativement important dans notre corpus. Nous pouvons nous appuyer ponctuellement sur une définition scientifique pour tenter de cerner un phénomène pour le moins complexe. Selon la psychiatre Sylvie Scaramozzino, l'automutilation correspond à une « diminution [d'une] tension interne par l'extériorisation, l'authentification d'une douleur intérieure, non palpable, qui devient visible aux autres ». Elle ajoute que ce geste « ne procure pourtant pas une douleur aussi intense que celle intériorisée⁴⁷¹ ». Cette définition nous paraît correspondre parfaitement à la notion grecque de *krisis*.

En abordant le motif de l'automutilation, nous pensons bien sûr immédiatement à l'Œdipe de Sophocle qui se crève les yeux à la fin d'*Œdipe Roi* lorsqu'il découvre le corps pendu de celle qui fut à la fois sa mère et son épouse, Jocaste. Dans le récit qu'il en fait, le serviteur du palais rend compte avec insistance des cris poussés par le protagoniste à partir du moment où « Œdipe, hurlant⁴⁷² » découvre que Jocaste s'est donné la mort puis lorsqu'il

⁴⁷⁰ Théodore Faustin finit par se suicider en se jetant à l'eau et Ferdinand, comme nous l'avons vu, se retrouve paralysé. On peut penser qu'il est victime d'un coma éthylique puisqu'il « fuya[it] dans l'alcool » pour « tent[er] d'échapper à la malédiction » de son désir pervers (*EM*, 86).

⁴⁷¹ Sylvie Scaramozzino, « Pour une approche psychiatrique de l'automutilation : implications nosographiques », in *Champ psychosomatique*, vol. 36, n°4, 2004, p. 25-38. Document consulté en ligne le 06/01/2018, URL : www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2004-4-page-25.htm.

⁴⁷² Sophocle, *Œdipe Roi*, vers 1252 : βοῶν γὰρ εἰσέπαισεν Οἰδίπους (*op. cit.*, p. 118).

frappe ses orbites avec les agrafes d'or qu'il a prises au vêtement de celle-ci⁴⁷³. Ce geste s'accomplit en coulisse mais le spectateur en voit immédiatement les effets lorsqu'Œdipe revient sur scène juste avant le *kommos* pour s'en justifier. « Tu vas contempler un spectacle qui apitoierait même un ennemi » annonce le coryphée⁴⁷⁴. On retrouve bien, à travers cette insistance, la volonté de « rendre visible » la douleur d'Œdipe. Tandis que le spectateur contemple en effet le masque ensanglanté du roi déchu, celui-ci expose différentes raisons qui l'ont conduit à se crever les yeux : l'impossibilité de regarder en face ses parents lorsqu'il les rejoindra chez Hadès ou de contempler ses enfants, qui n'auraient jamais dû voir le jour, le désir de punir la cécité symbolique qui l'a conduit à ses crimes. L'automutilation est donc ici tout à la fois une autopunition, une autoproclamation des crimes accomplis et une extériorisation des maux subis. C'est dans tous les cas, une tentative effectuée par Œdipe de remettre de l'ordre dans le chaos que représentent pour lui-même et pour la cité les crimes dont il vient d'avoir la révélation. Que reste-t-il de ce geste dans les œuvres de Bauchau ?

L'automutilation est présente dans ses romans, en tant que souvenir dans les paroles des personnages et, bien sûr, en tant que séquelles chez le protagoniste. « On ne voit plus couler sur ses joues ces larmes noires qui inspirent de l'effroi » (*Œ*, 11) dit le narrateur au tout début d'*Œdipe sur la route*, en écho à la description du serviteur sophocléen : « Ce n'était pas un suintement de gouttes rouges, mais une noire averse de grêle et de sang, inondant son visage⁴⁷⁵ !... ». Mais tout au long de la route d'Œdipe, le souvenir de cette automutilation

⁴⁷³ *Ibid.*, vers 1260-1272, p. 118 : Δεινὸν δ' αὔσας, ὡς ὑψηγοῦ τοῖνος / πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ', ἐκ δὲ πυθμένων / ἔκλινε κοῖλα κλῆθρα κάμπιπτει στέγη. / Οὐ δὲ κρεμαστήν τήν γυναικ' ἐσεῖδομεν, / πλεκταῖς ἐώραις ἐμπελεγμένην· ὁ δὲ / ὅπως ὀρᾷ νιν, δεινὰ βρυχηθεὶς τάλας, / χαλᾷ κρεμαστήν ἀρτάνην· ἐπεὶ δὲ γῆ / ἔκειθ' ὁ τλήμων, δεινὰ δ' ἦν τὰνθένδ' ὀρᾷν. / Ἀποσπάσας γὰρ εἰμάτων χρυσηλάτους / περόνας ἀπ' αὐτῆς, αἷσιν ἐξεστέλλετο, ἄρας ἐπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων, / αὐδῶν τοιαῦθ', ὁθούνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν / οὐθ' οἱ ἔπασχεν οὐθ' ὅποι' ἔδρα κακά : « Subitement, il poussa un cri terrible et, comme mené par un guide, le voilà qui se précipite sur les deux vantaux de la porte, fait fléchir le verrou qui saute de la gâche, se rue enfin au milieu de la pièce... La femme est pendue ! Elle est là, devant nous, étranglée par le nœud qui se balance au toit... Le malheureux à ce spectacle pousse un gémissement affreux. Il détache la corde qui pend, et le pauvre corps tombe à terre... C'est un spectacle alors atroce à voir. Arrachant les agrafes d'or qui servaient à draper ses vêtements sur elle, il les lève en l'air et il se met à en frapper ses deux yeux dans leurs orbites. « Ainsi ne verront-ils plus, dit-il, ni le mal que j'ai subi, ni celui que j'ai causé ». Sophocle utilise toute la richesse lexicale pour dire les cris d'Œdipe : βοᾶω (*boaō*) et αὐτέω (*aütēō*), « crier » ainsi que βρυχάομαι (*bruchaomai*), qui a le sens de « mugir ». Il utilise aussi à deux reprises l'adjectif δεινός (*deinos*), « terrible » pour qualifier les cris poussés par le héros.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, v. 1295-1296, p. 119 : [...] θέαμα δ' εἰσόψει τάχα / τοιοῦτον οἶον καὶ στυγοῦντ' ἐποικτίσαι.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, v. 1277-1279, p. 119 : « γλῆναι γένει' ἔτεγγον, οὐδ' ἀνίσεσαν / φόνου μυδάσας σταγόνας, ἀλλ' ὁμοῦ μέλας / ὄμβρος χαλάζης αἵματός τ' ἐτέγγετο ». Sans doute Bauchau a-t-il aussi en mémoire le film de Pasolini, qui donne à voir les orbites sanglantes et, bien sûr, à entendre les cris d'Œdipe de manière saisissante. Ainsi, pour la scène 39 – à 01h30 environ du début du film – Florence Bernard de Courville commente le passage en ces termes : « Œdipe ne parle pas, il est voué à ne prononcer qu'un "cri muet". Limier sur sa propre trace, criant sous le mauvais traitement que lui infligent ses propres mains, on ne trouve en lui aucune pensée, aucune réflexion. Pure lamentation, muré dans l'énigme de sa douleur, il ne résonne que de ses plaintes et de ses cris. L'histoire d'Œdipe est l'histoire d'une crise, d'une dissolution » (*Œdipe Roi de Pasolini. Poétique de la mimèsis*,

reste prégnant : il est visible pour les autres à travers la silhouette de l'aveugle au « grand corps courbé qui avance en trébuchant sur les pierres et dans les ornières du chemin » (*Œ*, 17), le front ceint d'un bandeau qui tout à la fois désigne ses blessures et cache ses cicatrices. Nous ne percevons donc ici que les conséquences de la crise représentée par Sophocle. Germain, elle, met en scène de manière spectaculaire plusieurs automutilations.

La première est le fait de Mathilde Pénier dans *Le Livre des Nuits*. Alors que la jeune femme sent poindre la douleur de ses menstrues, résolue à se débarrasser à tout jamais de « ce sang mauvais » (*LN*, 196), elle se lève en pleine nuit et sort de la maison, « en chemise de nuit, pieds nus » pour se « roul[er] dans la neige jusqu'à ce que tout le froid de la nuit la pénètre et la glace » :

Elle avait frotté la peau de ses seins, de son ventre, de sa nuque et de ses reins avec des morceaux de neige verglacée. 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)

Ce qui frappe dans cette scène très visuelle, c'est l'absence de tout bruit : les sons sont comme étouffés par la neige et le personnage, qui soumet pourtant son corps à une violence extrême, ne profère aucun cri, aucun gémissement. De même qu'aucun sang ne s'écoule de la plaie, aucun cri ne sort de sa gorge. Sang et cri ont « refl[u]é au plus profond d'elle-même ». Peut-être est-ce une façon pour l'auteur d'exprimer ce que formule Scaramozzino, à savoir que l'automutilation « ne procure [...] pas une douleur aussi intense que celle intériorisée ». Au fond, Mathilde ne parvient pas vraiment, par ce geste accompli en secret, à extérioriser sa souffrance. La crise que constitue l'automutilation permet néanmoins de l'« authentifier » aux yeux du lecteur. Mais comment comprendre ce geste dont les effets sont tout à fait surnaturels ? La narratrice revient à plusieurs reprises sur son interprétation dans *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*. Il s'agit d'abord pour Mathilde d'empêcher tout désir de naître en elle au moment où sa sœur Margot vient d'être abandonnée par son fiancé le jour de son mariage. En s'excisant, la jeune femme se met d'une certaine façon à l'abri du désir et de la cruauté des hommes. Elle se met aussi dans la même situation que sa sœur jumelle à qui est interdit le plaisir de la nuit de noces comme si, sa sœur étant privé de mari et d'amant, elle n'avait pas le

L'Harmattan, 2012, p. 101). Pasolini mise tout, comme le souligne la critique, sur l'expressivité du héros dans cette acmé de la crise tragique. Bauchau, lui, se situe *a priori* dans l'au-delà du cri, au moment où les « blessures des yeux d'Œdipe, qui ont saigné si longtemps, se cicatrisent » (*Œ*, 11).

droit elle-même d'en avoir⁴⁷⁶. D'autre part, Mathilde, devenue vieille femme et se rendant compte de sa vie gâchée au moment de la mort de son père, « se saisit d'un coupe-papier posé sur la commode et se tranch[e] net la gorge » (NA, 383) de sorte que le geste automutilant se lit *a posteriori* comme le signe précurseur du suicide du personnage. Moins de trente pages avant, dans le roman, un autre personnage se saisit d'un objet tranchant pour s'automutiler. Il s'agit d'Octobre, le dernier fils de Nuit-d'Or, demi-frère de Mathilde en dépit de leurs quelques quarante années d'écart. Le jeune homme ne peut plus supporter le rituel auquel sa mère, Mahaut de Foulques, le soumet une fois l'an, le jour de son anniversaire qui le fait entrer dans « une fureur extraordinaire » et mystérieuse.

Lorsqu'il vit sa mère, drapée dans les oripeaux de soie et parée des bijoux extravagants, dont elle se revêtait toujours à cette date magique pour assister à la métamorphose de son fils visité par le don du Mékong, et qu'il l'entendit l'appeler de sa voix stridente, afin qu'il vienne s'enfermer avec elle dans la chambre sacrée où se déroulait toujours le rituel, il fut pris d'une telle frayeur, d'une telle colère surtout, que, se saisissant d'un sécateur à arbustes, il se trancha net la langue et la flanqua comme une gifle en pleine face de sa mère. (NA, 360)

Le geste de l'automutilation est retardé, mentionné dans une proposition subordonnée consécutive, à la fin d'une longue phrase commençant par une double subordonnée de temps entrecoupée par une relative et suivie d'une subordonnée de but, avant la proposition principale. Ici, la syntaxe semble donc participer de la dramatisation de la scène. D'autre part, le même vocabulaire est employé que pour le suicide de Mathilde : le verbe « saisir » et l'expression « trancher net », tissant un lien entre les deux personnages, leur geste et leur folie. On décèle en eux le même rapport pathologique à la famille, confirmé ici par le geste d'Octobre qui « flanqu[e] » sa langue, comparée à une gifle, « en pleine face de sa mère⁴⁷⁷ ».

⁴⁷⁶ Au début de *Nuit-d'Ambre*, le narrateur confirme cette interprétation à travers les pensées de Mathilde rapportées au style direct : « Mon corps frigide, soustrait aux rythmes, au désir, au plaisir. Mon corps sans menstrues, étale dans sa force et son indifférence parce que fidèle sans faillir à un unique, un impossible amour. Père, et mère, et sœur, confondus. Parce que fidèle à ma colère. Mon corps armé de jalousie ! » (NA, 122-123) Le discours de Mathilde, très lyrique avec ses phrases nominales, scandé par l'anaphore du groupe nominal « mon corps », revendique cette fois sur le mode exclamatif l'automutilation accomplie dans le passé. Il confirme l'idée d'une relation pathogène avec la sœur en l'élargissant au père et à la mère. La jeune femme a annihilé en elle toute possibilité de désir en dehors de la cellule familiale pour mieux entretenir le fantasme d'une fusion familiale parfaite. En vain : la mère est morte puis la sœur, et le père ne s'est jamais prêté aux fantasmes incestueux de sa fille.

⁴⁷⁷ L'image est d'ailleurs répétée, avec toute sa violence, dans la phrase qui suit où il est question d'une « gifle de sang ». Dans la longue phrase qui décrit le passage à l'acte d'Octobre, la proposition « afin qu'il vienne s'enfermer avec elle dans la chambre sacrée » suggère une relation incestueuse, du moins fantasmée, par la mère cette fois. La mère a en effet mis en place un rituel, réitéré chaque année, dans lequel son fils tient le premier rôle. Octobre, touché par un don mystérieux, profère malgré lui des sons étrangers, qui rappellent à sa mère la langue de sa jeunesse au Cambodge. Par le truchement de son fils, Mahaut peut ainsi se remémorer son passé colonial pour jouir d'un plaisir purement narcissique. Or, cette jouissance, qui survient dans une chambre close,

Le geste de l'automutilation permet au personnage de se libérer d'une relation étouffante, tout en extériorisant pour sa mère les souffrances que cette relation lui causait. Enfin, si elle ne relève pas de l'automutilation proprement dite, l'anorexie dans laquelle tombe Lucie, l'héroïne de *L'Enfant Méduse*, est aussi une forme de maltraitance que la petite fille s'inflige pour rendre visible une souffrance que ses parents s'obstinent pourtant à ne pas voir⁴⁷⁸. En plus de s'affamer jusqu'à n'avoir plus que « la peau sur les os » et de « se savonne[r] en se frottant presque jusqu'au sang » (*EM*, 99) Lucie se coupe les cheveux : « elle qui avait de si beaux cheveux », déplore sa mère, « elle s'acharne à les saccager. J'ai beau cacher les ciseaux, elle en déniche toujours une paire quelque part et se coupache les cheveux en dépit du bon sens » (*EM*, 101). À travers le néologisme « coupache », mis en valeur par la répétition de phonèmes identiques dans les verbes « s'acharne », « saccager », « cacher », l'auteure fait entendre au lecteur le *coup de hache* par lequel la petite fille accomplit symboliquement un geste d'automutilation. Bien que provisoire et insuffisante, cette solution permet à Lucie d'évacuer la souffrance qu'elle endure intérieurement. Elle relève ainsi de la crise au sens grec du terme.

L'automutilation, comme le passage à l'acte criminel, relève donc de la *krisis* antique en tant que décision prise par un personnage pour soulager une souffrance psychique. Elle est cependant plus ambiguë dans son résultat. Alors que le crime apparaît systématiquement comme une mauvaise décision aggravant les souffrances des personnages, l'automutilation semble dans certains cas apporter un bénéfice à ceux qui y recourent⁴⁷⁹. Œdipe en est l'exemple le plus évident. Bauchau montre en effet dans son roman *Œdipe sur la route* comment le héros tire parti de sa cécité en devenant un aède « clairvoyant ». Là encore, le modèle hegelien est perceptible dans la vision du romancier :

place le fils dans une posture incestueuse. C'est donc pour s'en défendre qu'Octobre se coupe la langue, accomplissant symboliquement un geste d'autocastration.

⁴⁷⁸ D'une certaine manière, elle a aussi pour but d'empêcher les viols que son demi-frère lui fait subir : « Eh bien oui, elle est maigre. Et si elle le pouvait elle le serait davantage encore. Elle aimerait devenir maigre jusqu'à se rendre insaisissable, invisible, afin de décourager le désir du loup, de couper le désir insatiable de l'Ogre. » (*EM* 94) La focalisation interne, qui s'apparente à du discours indirect libre, avec l'interjection « Eh bien », permet de comprendre les motivations de Lucie face à son violeur, qu'elle imagine sous les traits du loup ou de l'Ogre : il s'agit de « couper [son] désir ». La métaphore ici employée nous ramène de manière suggestive au motif de l'automutilation, au geste tranchant, retranchant, qui cherche ici à couper la relation incestueuse.

⁴⁷⁹ L'attitude mortifère de Lucie, en la métamorphosant symboliquement en Méduse lui permet de survivre aux agressions de son frère et, d'une certaine manière, de se venger. En revanche, le geste de Mathilde contribue à enfermer le personnage dans son malheur. Quant à Octobre, on peut penser que son geste lui apporte un bénéfice immédiat en mettant un terme aux rituels imposés par la mère mais la suite de son destin n'est ni racontée ni évoquée.

La catastrophe tragique, dans sa radicalité, tend vers un bien, un état meilleur de la condition humaine et une meilleure connaissance de son histoire, telle qu'un discours philosophique cohérent sait finalement la reconstituer⁴⁸⁰.

Le roman *Œdipe sur la route*, tout en se situant après la catastrophe mais en intégrant des réminiscences de cette crise tragique, retrace incontestablement le cheminement du protagoniste vers un « état meilleur » et une « meilleure connaissance » de lui-même⁴⁸¹.

En déplaçant la réflexion du plan physiologique au plan psychique, nous avons montré comment la notion médicale de *krisis* pouvait être un outil efficace pour appréhender les actions tragiques des personnages et le sens que les romanciers ont voulu leur donner. S'il y a une crise tragique, dans les romans de notre corpus, c'est donc aussi dans cette perspective qu'il faut la comprendre : le phénomène de l'*apostasis*, l'évacuation des diverses humeurs et excréments corporelles au cours de la maladie mais également le sang versé dans le passage à l'acte criminel ou l'automutilation⁴⁸² en sont les traces tangibles. Il permet potentiellement un dépassement dialectique de la crise dans la perspective d'une ontologie positive. C'est ce qui apparaît assez nettement dans les romans de Bauchau tandis que chez Germain, au contraire, la crise tragique semble affirmer la déréliction humaine⁴⁸³.

Cependant, quel que soit le sens donné à la catastrophe et, de manière générale, aux épreuves traversées par le héros, la tragédie est marquée par le deuil et se construit en partie sur sa manifestation sonore. C'est donc sur cette dernière notion que nous concluons notre étude consacrée au tragique dans les romans de Bauchau et Germain.

⁴⁸⁰ Pierre Judet de La Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁸¹ La mort d'Antigone qui se donne à lire comme une « crise du souffle » – puisque la jeune femme meurt lentement étouffée par la fumée des torches – est également empreinte de cette pensée dialectique. En effet, Antigone meurt pour renaître dans le jeu d'Œdipe sur la scène du théâtre sculpté par Clio : « Son Antigone meurt mais il n'a pas le temps de le comprendre car l'Antigone d'Œdipe est vivante, elle est tombée et c'est elle qui a besoin de lui » (A, 355).

⁴⁸² Il faut d'ailleurs remarquer que différentes « humeurs » entrent en jeu dans les organes mutilés par les protagonistes dont nous avons parlé : les larmes chez Œdipe, le sang des menstrues dans le cas de Mathilde et la salive dans celui d'Octobre.

⁴⁸³ Cela ne signifie pas que ses romans sont dénués de toute espérance mais celle-ci s'exprime selon des modalités différentes de celles de la crise tragique.

3. Le cri de deuil

Les nombreuses morts qui jalonnent les textes de notre corpus sont accompagnées de multiples manifestations de deuil, faisant de celui-ci un thème important de la majorité d'entre eux⁴⁸⁴. Or, le cri constitue un moyen d'expression privilégié de ces manifestations dans les romans. Il renforce par là son statut de symptôme d'une violence infligée et subie et tisse un nouveau lien avec la tragédie. Loraux introduit en effet son essai sur la tragédie grecque en affirmant que « la voix endeuillée [est] dans et pour ainsi dire sous la tragédie, comme si le deuil était au texte tragique un de ses principaux sous-texte⁴⁸⁵. » L'expression du deuil n'est cependant pas l'apanage du genre tragique comme en témoigne l'ouvrage de Dominique Carlat consacré au deuil dans la littérature contemporaine : « La poésie, particulièrement, en raison de son ascendance orphique, est riche en figures dont la capacité à chanter paraît dépendre du culte voué aux absents⁴⁸⁶ » écrit-il. Mais ce qui distingue l'expression tragique du lyrisme élégiaque sur lequel repose la poésie du deuil – qu'il soit adopté avec plus ou moins de distance critique –, c'est, avoisinant la mise en scène de la mort, celle du deuil lui-même, donc la profération de cris et de lamentations au sens propre. La tragédie grecque a ainsi vu surgir et s'individualiser à travers leurs cris⁴⁸⁷ des figures du deuil devenues archétypales telles Hécube, la mère de Polydore et de Polyxène, Électre, la fille d'Agamemnon, Andromaque, l'épouse d'Hector et Antigone, la sœur de Polynice⁴⁸⁸. Bien entendu, le roman n'est pas directement mimétique comme le théâtre, mais contrairement à la poésie lyrique qui est le plus souvent discursive, il peut montrer des personnages en train de crier et, par ses moyens propres, faire indirectement retentir leurs cris. Procédant à rebours des conventions de la société contemporaine où il est évincé de la sphère publique et circonscrit à

⁴⁸⁴ Les occurrences du mot « deuil » dans notre corpus sont de seize pour *Le Livre des Nuits*, dix-huit pour *Nuit-d'Ambre*, trente-et-une pour *L'Enfant Méduse*, six pour *Œdipe sur la route* et sept pour *Antigone* qui emploie aussi à quatre reprises l'expression « honneurs funèbres ».

⁴⁸⁵ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, *op. cit.*, p. 10. La définition que donne Loraux dépend bien évidemment du corpus considéré et s'il est vrai que le deuil est prégnant dans les pièces intégralement conservées, il est difficile d'en tirer des conclusions pour l'ensemble de la production tragique du V^e siècle. Voir à ce sujet William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, *op. cit.* Rappelons néanmoins que Germain et Bauchau ne sont pas des spécialistes du genre et qu'ils ont pour références précisément les pièces sur lesquelles Loraux bâtit sa démonstration.

⁴⁸⁶ Dominique Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, José Corti, « Les Essais », 2007, p. 18.

⁴⁸⁷ Là encore, nous pouvons observer avec Judet de La Combe le rôle de la tragédie grecque dans la construction d'une réflexion sur l'individualité, jusqu'alors inédite (*Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, *op. cit.*, p. 73).

⁴⁸⁸ Voir Eschyle, *Les Choéphores*, Sophocle, *Électre* et *Antigone*, Euripide, *Hécube*, *Électre* et *Andromaque*.

celle de l'intime⁴⁸⁹, les romans de Germain et Bauchau, comme jadis la tragédie, donnent donc à voir le deuil dans ce qu'il peut avoir d'excessif, à la fois dans sa manifestation immédiate et dans sa durée.

Toutefois, la langue grecque distingue la plainte déchirante (action du verbe κωκύειν, *kôkueîn*) et le gémissement (γόος, *góos*), qui produisent le « ayaï » (αἰαῖ) inarticulé, du thrène (θρήνος) en vers par lequel le deuil est civilisé en cérémonie⁴⁹⁰. On peut considérer que la tragédie elle-même s'élabore sur ces lamentations ritualisées devenues chants lyriques, prenant ainsi en charge le deuil au nom du collectif⁴⁹¹. Cette distinction permet d'observer que le deuil est d'abord une réaction individuelle relevant d'une émotion intime mais qu'il peut devenir une émotion partagée et prise en charge collectivement. La question qui se pose alors est de savoir si le roman en général et les romans de notre corpus en particulier ont eux-mêmes la capacité, en renouant avec le langage lyrique de la tragédie ou de la tradition élégiaque⁴⁹², d'accueillir, de porter et de partager l'expérience du deuil. Nous voudrions en effet montrer ici que les romans de Germain et Bauchau, tout en s'intéressant aux expériences individuelles, souvent paroxystiques, des personnages qu'ils mettent en scène, témoignent de l'idée que la littérature est le lieu d'une prise en charge collective du deuil⁴⁹³.

3. 1. Des expériences paroxystiques du deuil

À travers la notion de paroxysme, nous nous proposons de mettre ici en évidence le caractère *aigu* du cri⁴⁹⁴ et, plus largement, de la douleur du deuil telle que l'expérimentent divers personnages de notre corpus. Ce caractère apparaît directement au travers de l'emploi

⁴⁸⁹ Voir Dominique Carlat, *Témoins de l'inactuel*, op. cit., p. 13 : « La douleur qui irradie le survivant est contrainte de demeurer circonscrite à l'intimité : la collectivité, marquée notamment par une profonde laïcisation des modes de représentation des sentiments, n'ouvre que de très rares espaces où la peine puisse s'extérioriser et se partager. » Or, dans l'Antiquité, déjà, selon Loraux, la cité athénienne « se défie [...] de la séduction paralysante du deuil » et les cités antiques en général cherchent à « limiter les manifestations du deuil » (*La Voix endeuillée*, op. cit., p. 57 et p. 85).

⁴⁹⁰ Voir Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1990, p. 58-59.

⁴⁹¹ Voir Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Librairie générale française, « Le Livre de Poche : références », 1996, p. 14-15.

⁴⁹² Et, de fait, la figure d'Orphée est convoquée à plusieurs reprises dans notre corpus. Son nom apparaît deux fois dans *Le Livre des Nuits*, trois fois dans *Œdipe sur la route* et une fois dans *Antigone* ; à quoi il faut sans doute ajouter trois occurrences du mot « lyre » dans *L'Enfant Méduse*.

⁴⁹³ La question est soulevée par les différentes contributions de l'ouvrage *Deuil et littérature, Modernités*, n° 21, Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

⁴⁹⁴ Le nom « paroxysme » est formé à partir de l'adjectif grec ὀξύς (*oxys*) qui signifie « aigu, tranchant ».

de l'adjectif « aigu » que Germain affectionne particulièrement⁴⁹⁵ mais pas seulement. D'abord, les romanciers exploitent la dimension mimétique de la diégèse en reproduisant la mise en scène tragique qui fait succéder à la mort violente des protagonistes les réactions de deuil de leurs proches⁴⁹⁶, donc en mentionnant les cris, les larmes et les lamentations des personnages mais également en donnant à voir les corps travaillés par le deuil. Leur étude, que nous effectuerons dans un premier temps, a pour objectif de mettre en avant le caractère phénoménologique de la tragédie qui confronte les individus à la mort violente de leurs proches. Or, la manifestation paroxystique du deuil n'est pas séparable d'une réflexion critique et éthique qu'il s'agit également d'observer⁴⁹⁷, dans un second temps. Dans la tragédie, celle-ci peut apparaître au travers de comparaisons mythologiques, émanant des protagonistes eux-mêmes ou du chœur, qui témoignent des effets hyperboliques d'un deuil qui s'éternise. Nous montrerons que les romans de Germain en particulier recourent aux mêmes images et figures mythologiques pour élaborer un discours critique à l'égard des personnages qu'ils mettent en scène.

3. 1. 1. La plainte déchirante ou le corps travaillé par le deuil

La plainte déchirante est arrachée par l'événement-même aux personnages qui en sont les témoins impuissants. Les romans de notre corpus font entendre ce type de cris comme nous allons l'observer. Mais ce n'est pas tout : substituant la narration à l'incarnation tragique, ils font voir les corps des personnages travaillés par le deuil. L'enjeu de ces observations est de mettre en avant la dimension phénoménologique de la tragédie qui met l'individu face à la mort violente de ceux qu'il a aimés – constituant en cela une véritable ontologie⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ On compte respectivement vingt-neuf, vingt et quatorze occurrences des adjectifs « aigu » et « suraigu » dans *Le Livre des Nuits*, *Nuit-d'Ambre* et *L'Enfant Méduse*. Chez Bauchau on en compte onze dans *Œdipe sur la route*, cinq dans *Antigone* (dont une concerne directement le cri de deuil) et trois dans *L'Enfant bleu*.

⁴⁹⁶ Nous pouvons penser aux réactions de Jocaste dans *Les Phéniciennes* d'Euripide ou d'Hécube dans la pièce éponyme du même auteur ; à celles d'Antigone mais également d'Hémon, d'Eurydice et de Créon dans l'*Antigone* de Sophocle. Remarquons aussi que si l'intrigue des *Choéphores* d'Eschyle se déroule plusieurs années après celle d'*Agamemnon*, les deux pièces, représentées à la suite l'une de l'autre, juxtaposaient la mort d'Agamemnon et le deuil d'Électre. On peut d'ailleurs noter avec Moretti que le décor tragique est souvent composé d'un tombeau (*Théâtre et société dans la Grèce antique*, op. cit., p. 137).

⁴⁹⁷ Sur cette question, le point de vue personnel de Germain est clairement exprimé dans le livre qu'elle consacre à ses parents défunts, *Le Monde sans vous* : « Ce qui importe, c'est de ne pas retenir, de ne pas vouloir retenir ceux qui disparaissent, que ce soit par le lien des larmes, des cris, des implorations et des invocations, ou par le poids des rancœurs, des reproches, des aigreurs. Nos amours plombent parfois presque autant que des haines » (Albin Michel, 2011, p. 128).

⁴⁹⁸ Nous voulons dire par là que la tragédie contribue à dégager des vérités fondamentales sur l'être humain.

Un cri « déraillant à l'aigu »

Pour décrire le cri des femmes du hameau de Terre-Noire assistant, impuissantes, au massacre de leurs hommes par les nazis à la fin du *Livre des Nuits*, Germain évoque « le cri immense des femmes déraillant à l'aigu » (LN, 303). En reprenant cette expression, nous entendons mettre en évidence le fait que le cri de deuil est directement arraché aux personnages par l'événement que représente la mort violente d'un proche. Associé au motif, récurrent chez l'écrivaine, de la stridence⁴⁹⁹, l'image du « déraillement » portée par le participe présent exprime bien la catastrophe au sens dramaturgique qui est en train d'avoir lieu. Le cri de deuil et le crime sont ici quasi-concomitants, celui-là révélant et soulignant celui-ci, le caractère aigu du cri répondant à l'extrême violence du crime. Dans le corpus, d'autres cris de deuil sont, de la même manière, intrinsèquement liés à l'événement malheureux qui les provoque : celui de Pauline Péniel à qui on ramène son fils de huit ans, tué par des chasseurs, de Baladine Péniel contemplant le cadavre de son amant pris dans un bloc de glace, d'Aloïse Morrogues lorsqu'elle apprend que son mari est mort à la guerre ou encore d'Antigone qui assiste à la mort de ses frères ou constate qu'un vautour « posé sur le corps » de Polynice « s'efforce de [lui] arracher quelque chose » : « Un très long cri s'échappe de moi et vient trouer ce moment silencieux de l'aube » (A, 299) raconte-t-elle. L'image du « trou » provoqué par le cri redouble alors le geste du vautour venant troubler la quiétude de la mort et trouer la peau du cadavre.

En outre, pour dire la spécificité de la plainte des personnages face à la mort d'un proche, les romanciers mettent en avant son ampleur et sa puissance, éventuellement au moyen d'hyperboles : « cri immense » (LN, 303), « très long cri » (A, 299), « cri de plus en plus aigu » (A, 303), « cri terrible poussé [...] jusqu'aux confins du ciel » (NA, 23) ou cri « amplifi[é] démesurément, de gouffre en gouffre » (NA, 394) par l'écho d'une montagne. On remarque que le singulier est aussi systématiquement employé pour souligner la singularité et l'unicité de ce cri de deuil, le premier, celui par lequel le personnage prend acte de la mort de l'autre et qu'il pousse sur le corps même du défunt. Le cri de Pauline Péniel, par exemple, est ainsi désigné avec l'article défini dès l'incipit du *Livre des Nuits*, hors de toute référence

⁴⁹⁹ L'image d'un cri ou d'une note qui « monte à l'aigu » pour suggérer la violence la plus vive est récurrente dans les romans de Germain : l'expression est employée dix-huit fois dans le corpus germanien. De même, dans la langue grecque, l'adjectif ὀξύς (*oxys*, « aigu ») est utilisé de manière adverbiale au neutre en accompagnement des verbes de cri, βοᾶν (*boân*) ou κωκύειν (*kôkueîn*). La locution est surtout utilisée chez Homère mais elle est aussi attestée chez Euripide (*Oreste*, v. 1530, par exemple). On relève aussi la forme composée ὀξύτονος (*oxytonos*) dans l'expression ὀξύτόνων γόων (« mes appels aigus ») chez Sophocle (*Électre*, v. 243, *op. cit.*, p. 146).

possible, alors que la narratrice n'en fera le récit que dans le second volet du diptyque, *Nuit-d'Ambre*.

La narration souligne enfin le caractère impulsif de ce type de cri : cri « poussé [par Pauline] de toute la force de son corps [et] comme surgi des tréfonds du monde » (*NA*, 23), cri qui « échappe » (*A*, 299) ou qui « déraile » (*LN*, 303), par opposition au cri intentionnel. Ce type de cri est lié à l'incontinence des sensations – ici la douleur. Selon Ana Lidia Domínguez Ruiz, il « est étroitement lié au langage des émotions et appartient au domaine des facultés sensibles dans la mesure où un geste sonore est parfois plus efficace que n'importe quel mot pour s'exprimer⁵⁰⁰ ». C'est donc un cri d'avant le langage, un cri primitif qui prend place dans un ordre archaïque du monde constitué des seuls « élément[s] » – la terre, le ciel, la montagne – et où règnent les animaux : Pauline est en effet une « femme devenue animal » (*NA*, 23), comme Antigone qui « laisse [s]on corps gémir et se vider de toutes les façons » avant de « jete[r] de la terre sur [s]es déjections », « comme un animal » (*A*, 304). Un tel cri vise en outre à souligner le délitement de la parole face à la violence et au malheur. En effet, Pauline Péniel, par exemple, ou Aloïse Morrogues sont incapables de formuler quelque mot que ce soit face à la mort de leur enfant ou époux – et pourtant leurs fils respectifs, Charles-Victor et Ferdinand, auraient bien besoin d'une parole d'explication ou, mieux encore, de réconfort de la part de leur mère. Seul le cri, inlassablement répété en anaphore, dans le cas de Pauline notamment, s'oppose à l'absurdité de la mort. Et même lorsque des paroles sont prononcées, comme c'est le cas pour Mathilde à la mort de sa jumelle Margot, celles-ci sont incapables de rendre compte du réel de manière rationnelle. En effet, en découvrant le corps de sa sœur au fond d'une ravine, Mathilde crie son propre prénom, comme si elle était morte à la place de sa sœur ou en même temps qu'elle : « Elle s'appelait pour se réveiller de ce mauvais rêve, s'arracher au silence, se ramener à la vie – se ramener toutes les deux à la vie » (*LN*, 236). Ce cas illustre bien la déficience du langage face à la catastrophe, que la tragédie grecque a également mise en scène⁵⁰¹. La plainte déchirante du deuil nous paraît donc un indicateur tragique clairement exploité par les romanciers.

⁵⁰⁰ Ana Lidia Domínguez Ruiz, « L'histoire culturelle du cri : le langage des émotions et la technologie de la voix haute », Séminaire du CREM du 22/05/2017, communication en ligne, URL : <https://lesc-cnrs.fr/fr/laboratoire/agenda/336/l-histoire-culturelle-du-cri-le-langage-des-emotions-et-la-technologie-de-la-voix-haute-ana-lidia-dominguez-ruiz> (page consultée le 19/06/2017).

⁵⁰¹ Judet de La Combe rappelle que, selon l'ontologie négative d'Hölderlin ou de Solger, « les faiblesses du langage des héros et des chœurs, toujours incapables de dire vraiment ce qui leur arrive, incapables de s'entendre, témoigneraient adéquatement de l'hiatus infranchissable entre ce qu'on est véritablement, selon le

Ainsi, tous les moyens sont employés pour souligner l'ampleur et la signification symbolique du cri de deuil. Cependant plusieurs images convoquées nous amènent à constater que ce type de cri ne met pas seulement en jeu les organes de la phonation, le corps lui-même est totalement engagé.

Le corps travaillé par le deuil

Le caractère souvent métaphorique et hyperbolique de la description du cri ne doit pas en occulter la dimension physique et même physiologique. Le récit romanesque, chez Germain en particulier, donne en effet à voir le corps du personnage que le théâtre, de son côté, met en scène, un corps travaillé par le deuil. Le participe « travaillé » doit être ici entendu au double sens du terme. D'abord, le corps est « torturé » par la violence d'un cri qui reflète lui-même la souffrance psychique engendrée par l'irruption de la mort. Ainsi, Baladine, « couchée sur la glace au-dessus [du corps emprisonné] de Jason » hurle, « la bouche collée à la glace », jusqu'à en faire « saigner [ses] lèvres » (NA, 394).

D'autre part, la métaphore de la parturition est employée à plusieurs reprises pour décrire la physiologie du cri. Les deux procès mettent en effet en jeu le souffle et les entrailles, reposant sur les principes communs de poussée et d'expulsion. Mais l'analogie ne s'arrête pas là et ce n'est pas un hasard si elle est employée en priorité pour décrire le deuil des mères⁵⁰² dans les différents romans du corpus. Ainsi, lorsque la narratrice de *Nuit-d'Ambre* montre le corps de Pauline en train de « se tordre et [de] chanceler sous la montée du cri » (NA, 24), elle donne à voir implicitement le corps d'une femme en travail, comme il le fut au moment de donner naissance à l'enfant désormais mort. L'image est encore plus éloquente dans *L'Enfant Méduse*. Germain y apporte une grande attention au corps d'Aloïse Daubigné en proie aux larmes, aux cris et aux lamentations après la mort de son fils Ferdinand :

La douleur est plus ample, tellement plus ample et plus tenace que tout ce par quoi elle s'exprime. Tantôt le corps se brise, se plie, tantôt les mains se tordent, les entrailles se nouent, tantôt le sang reflue et le corps chancelle, pris de vertige, tantôt des cris, des plaintes s'échappent par à-coups, tantôt ce sont les larmes qui montent et qui déferlent. C'est la chair qui mugit. (EM, 214)

Dans ce portrait de la mère endeuillée, le temps du présent qui est employé actualise le deuil de manière saisissante aux yeux du lecteur. Une véritable physiologie de la douleur s'y

destin imposé par les dieux, et ce que l'on peut dire » (*Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, op. cit., p. 39).

⁵⁰² Sur l'importance du deuil féminin et maternel en particulier dans la tragédie, voir Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, op. cit. et *La Voix endeuillée*, op. cit.

déploie, s'intéressant aux différentes parties du corps, aux postures, au flux et au reflux du sang et des larmes. Le corps qui « se brise » sous l'effet d'une douleur « ample » évoque, là encore, les contractions de l'accouchement. C'est ce même corps qui a porté l'enfant défunt, lui a donné naissance et l'a nourri comme le rappellent par exemple incessamment les Supplantes d'Euripide. L'épreuve du deuil renvoie chez la mère à celle de d'enfantement, renforçant le sentiment douloureux de sa perte⁵⁰³. Cela est encore plus explicite dans le récit du massacre perpétré par les nazis que nous avons évoqué précédemment, lorsque la narratrice décrit, du point de vue du personnage de Nicaïse, les mères dont on vient de tuer les jeunes fils et les époux :

Toutes avaient le visage défiguré par une commune folie, les robes trempées et souillées de sang comme si elles se relevaient toutes de quelque affreux accouchement collectif. Parmi elles se trouvait sa mère, ou du moins un double grotesque et effrayant de sa mère. Une grosse vieille femme titubante, tout échevelée, ruisselante d'eau rouge, et qui battait convulsivement des mains dans le vide en râlant. Il ressentit un si violent dégoût qu'il vacilla et dut chercher appui contre le muret du puits. Que venait-elle donc de mettre bas, cette mère antique et folle ? (LN, 306)

L'analogie entre deuil et accouchement, présente, ici, au travers d'une comparaison puis d'une métaphore, est rendue tangible par la présence du sang des victimes sur les robes des femmes. D'autre part, l'adjectif « antique » associé au nom « mère » pointe vers la mythologie et, associé à l'adjectif « folle », se réfère potentiellement aux mères tragiques⁵⁰⁴.

⁵⁰³ Il n'est pas anodin que la première mère mise en scène par Germain dans *Le Livre des Nuits*, Vitalie Pénier, donne naissance à des enfants mort-nés. Là, le don de vie et le don de mort se conjuguent dans la même expérience douloureuse. D'ailleurs, au moment de la mort de son fils unique, Théodore Faustin, elle se remémore la nuit de sa naissance (LN, 59). Un autre personnage germanien donne naissance à un enfant mort-né dans *Le Livre des Nuits*, c'est Noémie Pénier, la belle-fille de Vitalie. Enfin, Véronique, la narratrice de *L'Enfant bleu* de Bauchau, témoigne aussi, à sa manière, de cette ambiguïté, elle qui a perdu l'enfant qu'elle portait dans un accident de moto. Dans *La Septième porte*, Aurélie Damet expose la conception d'Aristote dans *L'Éthique à Nicomaque*, selon laquelle l'« amour maternel serait supérieur à l'amour paternel car seules les mères, qui ont porté leurs enfants et ont été par la grossesse au plus près de leur progéniture, “savent mieux que les enfants sont à elles” (1168a24-26) [et] parce qu'elles ont souffert lors de l'accouchement, aiment davantage leurs enfants » (op. cit., p. 61-62). Nous trouvons intéressante l'idée d'un attachement affectif induit par la grossesse et l'accouchement qui est exploitée, selon nous, par Germain, mais nous ne nous risquons pas à en déduire la supériorité de l'amour maternel sur l'amour paternel. Tout au long du diptyque germanien, *Nuit-d'Or* vit aussi dans son corps le deuil de ses enfants mais à sa façon : une des paillettes d'or de son œil gauche disparaît en provoquant une « douleur aiguë » (LN, 286).

⁵⁰⁴ On peut penser particulièrement à l'Hécube d'Euripide qui, tandis qu'elle se lamente sur la mort de sa fille Polyxène, découvre le corps mort de son fils Polydore. Mentionnons aussi *Les Phéniciennes* d'Euripide, où Jocaste, accourue auprès de ses fils expirants, « se je[tte] sur ses fils, tour à tour, avec des larmes, avec des plaintes, déplorant tous les soins qu'ils [ont] coûté à ses mamelles » (Euripide, *Les Phéniciennes*, v. 1433-1435 : [...] Προσπίτνουσα δ' ἐν μέρει τέκνα / ἔκλαι', ἐθρήνει τὸν πολὺν μαστῶν πόνον / στένουσ' (op. cit., p. 212-213)). Ce n'est donc pas sur la mort de ses fils adultes, les guerriers qui viennent de s'entretuer, que la reine de Thèbes se lamente mais bien sur les petits enfants qu'en tant que mère elle a nourris et soignés. Au-delà de ce cas précis, c'est ce qui donne une résonance si particulière au cri de lamentation maternel.

Or, la superposition de la naissance et de la mort créée par la métaphore de la parturition, nous paraît témoigner, dans les romans contemporains autant que dans la tragédie grecque, du caractère foncièrement instable et imprévisible mais aussi éphémère de la condition humaine. Encore une fois, l'écriture germanienne en particulier nous paraît rejoindre sur ce point l'ontologie négative d'Hölderlin, lecteur de la tragédie grecque. Dans son sillage, le *Dasein* heideggerien conceptualise la manière d'être spécifique de l'« être humain », en permanence confronté à sa finitude⁵⁰⁵. Dans cette perspective, la figure de la mère en deuil peut aussi être une image symbolique convoquée par la narration pour illustrer l'idée que tout nouveau-né est un « être vers la mort⁵⁰⁶ ». Ainsi, lorsque Crève-cœur, alias Adrien Yeuses, pleure sur le cadavre d'un jeune berger algérien torturé par les soldats français, les images de la maternité⁵⁰⁷ et de la parturition⁵⁰⁸ convoquées ne témoignent en rien du rapport spécifique d'une mère à son enfant mais du caractère éphémère et aléatoire de la vie humaine en général, de la vie de ce jeune berger en particulier.

Ainsi, la mise en scène des corps endeuillés rapproche encore davantage le roman de la tragédie dont il semble reprendre la leçon philosophique, c'est-à-dire la visée ontologique. Mais, dans les textes romanesques comme dans les drames tragiques, la mise en scène de la douleur n'est pas dénuée de tensions, entre ce qui peut s'exprimer et ce qui est de l'ordre de l'indicible d'une part, entre ce qui s'exprime et ce que la société admet d'autre part. En effet, selon Loraux, en laissant libre cours aux lamentations de deuil des personnages tragiques, la tragédie se trouve en porte-à-faux avec les prescriptions de la cité athénienne qui « se défie à coup sûr de la séduction paralysante du deuil et de la jouissance qu'il y a à éterniser la volupté des larmes⁵⁰⁹ » et qui sont rappelées, à l'occasion par tel ou tel dans le texte même du

⁵⁰⁵ Martin Heidegger, *Être et temps*, op. cit.

⁵⁰⁶ L'« Être-vers-la-mort » (*Sein zum Tode*) est un des concepts clés de la philosophie de Heidegger. Il est développé dans les § 46 à § 60 de son ouvrage *Être et temps* et ainsi traduit par François Vezin.

⁵⁰⁷ « Il se mit à le bercer imperceptiblement, à lécher les plaies de son visage. Il le léchait comme une bête son petit qu'elle vient de mettre bas. [...] Il lui parlait comme une mère à son nourrisson » (*NA*, 161).

⁵⁰⁸ « Alors il fut pris d'un grand cri [...]. Le corps de l'enfant s'arrachait du cœur d'Adrien, le nom de Belaïd lui déchirait le ventre » (*NA*, 164).

⁵⁰⁹ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, op. cit., p. 57. L'auteure explique à la page suivante que, dans la langue grecque, le cri de deuil αἰαῖ (*aiai* ou *ayai*) est lié à l'adverbe αἰεῖ (*aei*) qui signifie « toujours » : « Mais l'adverbe *aei* semble trouver comme un doublet dans l'interjection *aiai*, par où la douleur est censée s'exprimer en toute immédiateté, sans la médiation de la langue articulée. Certes, entre l'adverbe et l'interjection, plainte nue, deuil mué en pure émission vocale, rien, apparemment, ne devrait être commun, si grand est l'écart entre les niveaux de langue auxquels l'un et l'autre se situent. [...] Entre *aei* et *aiai*, il n'est donc d'autre parenté que la contiguïté – contiguïté contextuelle, dans l'expression d'une douleur qui s'éternise et se nourrit de soi-même, contiguïté sonore également puisque *aei* peut aussi prendre la forme *aiei*, par laquelle l'adverbe se rapproche phonétiquement de l'interjection. Et de fait, nombreuses sont les évocations du deuil où *aei* semble appeler *aiai*. »

drame⁵¹⁰. C'est sur ce point litigieux de la durée et des excès du deuil⁵¹¹ que nous allons justement concentrer à présent notre réflexion. Comment les textes romanesques rendent-ils compte de la tentation, chez les personnages, d'éterniser leur deuil ou de renoncer eux-mêmes à la vie ? Adoptent-ils à cet égard une posture critique ?

3. 1. 2. Figures hyperboliques du deuil et critique de la tragédie

La tragédie grecque a mis en scène des figures du deuil devenues archétypales⁵¹² auxquelles elle a souvent superposé d'autres figures, héritées de la mythologie, évoquées dans le texte par les protagonistes eux-mêmes ou par le chœur tragique⁵¹³ dans un effet de multiplication et d'amplification. Bauchau, qui met directement en scène Antigone dans un contexte archaïque, ne recourt pas à de telles comparaisons⁵¹⁴. Germain, en revanche, dont les romans ont un cadre contemporain, compare volontiers les personnages endeuillés qu'elle met en scène aux figures de la mythologie à travers des références implicites ou explicites opérées par la narration ou, ponctuellement, par un personnage. Comment appréhender le caractère paroxystique et hyperbolique de la douleur et du deuil ainsi montrés ? S'agit-il de proposer des *exempla* à l'usage du lecteur, ou plutôt des contre-modèles, en matière de tempérance notamment ? Dans son ouvrage consacré aux conflits familiaux dans l'Athènes classique, Damet confirme que les protagonistes tragiques ont en effet eu ce rôle à l'époque classique, y compris pour Platon dont le point de vue évolue cependant, entre la *République* qui condamne la tragédie car elle excite la partie irrationnelle de l'âme en présentant des contre-modèles de

⁵¹⁰ Voir par exemple Euripide, *Les Suppliants*, v. 975-976.

⁵¹¹ Carlat relève dans la société contemporaine « un discours répétitif – se rapprochant parfois d'un impératif à prétention morale – [qui] tend à multiplier les appels à “accomplir le travail de deuil”. [...] Dans une vision mécaniste, l'opération psychologique offrirait à celui que le deuil vient de frapper la possibilité de retrouver un comportement conforme aux normes » (*Témoins de l'inactuel*, op. cit., p. 14).

⁵¹² C'est aussi le cas par exemple du théâtre élisabéthain, notamment shakespearien, comme l'a remarqué Loraux dans son ouvrage sur les *Mères en deuil*, et comme nous le verrons à l'occasion dans cette section.

⁵¹³ Certaines figures sont récurrentes en tant que comparant telles Alcyoné, transformée en oiseau de mer pleurant son époux dans ses chants et dont le cri est comme une lamentation (*thrénos*) selon le chœur d'*Iphigénie en Tauride* (v. 1089-1095) ; Procné, changée en rossignol à qui sont comparées Électre chez Sophocle (v. 146-148) ou Cassandre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (v. 1141-1142) ; Niobé à laquelle sont comparées Antigone (v. 825-833) et Électre chez Sophocle (v. 150-152) ainsi qu'Andromaque chez Euripide (v. 116). Concernant ces trois figures, on constate que la dimension hyperbolique de la douleur s'exprime par le biais d'une métamorphose. Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, VI (Niobé et Procné) et XI (Alcyone).

⁵¹⁴ Les figures mythologiques évoquées dans *L'Enfant bleu* : Pasiphaé, Thésée et le Minotaure ne sont pas des figures du deuil. Dans *Œdipe sur la route* et *Antigone*, en dehors des protagonistes, seules les divinités du panthéon grec sont ponctuellement évoquées, guère les héros, si ce n'est Héraclès et Orphée, mais celui-ci l'est davantage dans son rôle de poète que d'homme endeuillé par la mort d'Eurydice. Nous y reviendrons dans notre deuxième partie. D'autre part, la version bauchalienne de la figure d'Antigone nous paraît échapper à tout discours critique formulé à l'encontre de l'excès. Nous le montrerons dans la prochaine section de cette étude.

vertu, « des modèles de la mentalité des pervers⁵¹⁵ », et *Les Lois* qui reconnaissent « une certaine utilité éducative à la tragédie, par la mise en scène des maux humains⁵¹⁶ ». Aussi voulons-nous nous intéresser ici au point de vue de Platon auquel Germain semble se référer particulièrement⁵¹⁷ lorsqu'elle montre les effets hyperboliques d'un deuil prolongé, à travers la figure archétypale d'Andromaque puis à travers les thèmes de la pétrification et de la métamorphose.

Une figure hyperbolique du deuil : Andromaque

Dans *L'Enfant Méduse*, Germain fait d'Aloïse Morrogues-Daubigné, la mère de Lucie, l'archétype de la veuve endeuillée, enfermée dans son deuil, en tissant des liens explicites avec le personnage mythologique d'Andromaque. L'analogie entre le personnage romanesque et la figure tragique repose sur une similitude de destin : la mort de l'époux d'Aloïse, Victor, à la guerre, rappelle celle d'Hector pendant la guerre de Troie⁵¹⁸, son remariage plus ou moins contraint avec Hyacinthe Daubigné mime l'union imposée à Andromaque par Pyrrhus et le lien privilégié qu'Aloïse tisse avec son fils Ferdinand est comparé à celui d'Andromaque et Astyanax. Or, cette analogie est opérée par le personnage romanesque lui-même à travers une focalisation interne, ce qui témoigne sans doute d'une certaine complaisance de sa part à s'enfermer dans le rôle de la veuve éplorée. Déjà l'Andromaque d'Euripide déclarait : « il est dans la nature des femmes de charmer leurs maux présents en les ayant toujours sur la langue et aux lèvres⁵¹⁹ ». C'est bien ce que montre la romancière : une femme qui ressasse sans cesse pour elle-même et pour les autres un destin tragique jalonné de deuils. Elle a ainsi l'impression que « [l]a vie n'avait cessé de conspirer contre elle, dès l'origine » (*EM*, 209). De fait, sa douleur prolongée de veuve se trouve violemment ravivée par le long coma de Ferdinand. Car le fils entretenait pour la mère le souvenir de son père dont il était « le mausolée vivant » (*EM*, 80). Sa disparition potentielle équivaldrait donc à une double perte. Pendant la durée du coma de Ferdinand, Aloïse vit dans un temps suspendu qui, à la fois,

⁵¹⁵ Platon, *La République*, III, 409 b : παραδείγματα ὁμοιοπαθῆ τοῖς πονηροῖς (*Œuvres complètes*, t. VI : *La République*, Livres I-III, texte établi et traduit par Émile Chambry, Les Belles Lettres, « CUF », 2019 [1932], p. 127).

⁵¹⁶ Voir Aurélie Damet, *La Septième porte*, *op. cit.*, p. 384.

⁵¹⁷ Rappelons que Germain a fait des études de philosophie et qu'elle cite Platon parmi les auteurs qu'elle considère comme marquants dans l'entretien accordé au magazine *L'École des Lettres II* du 15 septembre 1994, p. 58 (référence reprise par Goulet, *Un Monde de cryptes et de fantômes*, *op. cit.*, p. 11).

⁵¹⁸ La paronymie entre les prénoms Victor et Hector renforce bien entendu l'analogie et, d'une certaine manière, la justifie du point de vue d'Aloïse.

⁵¹⁹ Euripide, *Andromaque*, v. 94-95 : γυναῖξί τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν / ἀνὰ στόμ' αἰεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν (*Tragédies*, t. II, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, « CUF », 2003 [1927], p. 16).

commémore le deuil de son époux et anticipe celui de son fils. Ferdinand est ainsi maintenu par sa mère dans une chambre où tout est figé (*EM*, 172-174). Les fenêtres fermées et la lampe « allumée en permanence » ne laissent plus percevoir les variations de la lumière du jour. Le mobilier, les objets, les éléments de décoration sont désuets tels les « vues » et « plans anciens de villes portuaires » du calendrier, le miroir « piqueté de fines taches brunes » ; le bouquet sur la commode est composé de « chardons et d'épis de blé séchés ». « Immobile, la chambre est enclose dans le miroir » écrit Germain. L'originalité du point de vue nous offre une vision non pas directe de la chambre mais son reflet dans le miroir comme un « *memento mori* mélancolique⁵²⁰ » agencé par Aloïse et offert en permanence à son regard, avec ses éléments caractéristiques que sont par exemple le calendrier, les fleurs séchées et la cible d'un jeu de fléchette. De manière significative, la description donne aussi à voir une « pendulette et son discret tic-tac, ses aiguilles dorées qui tournent, imperturbables, visant tour à tour les héros et les déesses dessinés tout autour du cadran » (*EM*, 174). Les aiguilles qui « tournent en rond » semblent rejeter la douleur d'Aloïse dans un hors-temps mythologique où elle est immuable. Celle-ci s'enferme en effet totalement et définitivement dans la douleur du deuil, n'espérant, semble-t-il, aucune consolation de la part de son deuxième époux ni de sa fille Lucie. Pour reprendre les mots mêmes de Germain, nous pourrions dire que sa vie est « enclose » ou « recluse » dans la douleur du deuil.

Or, pour rendre compte de l'attitude d'Aloïse dans *L'Enfant Méduse*, la romancière convoque les théories platoniciennes qui s'opposent au langage de la tragédie en le condamnant⁵²¹. Confrontant Platon aux dramaturges grecs dans *La Faute tragique*, Saïd remarque en effet que la « faute » des personnages tragiques – comme de tout individu – se situe pour Platon dans la « constitution défectueuse de l'âme » et « la domination tyrannique qu'exercent sur "l'âme" la colère, la crainte, le plaisir, le chagrin, l'envie ou les désirs⁵²² ». Selon nous, Germain fait donc d'Aloïse la parfaite illustration d'une âme dominée par le chagrin (λύπη, *lupês*) lorsqu'elle emploie à son égard et à deux reprises le mot de « tyran » :

⁵²⁰ Évelyne Thoizet, « Des éclats de miroir au miroir du livre », in Alain Goulet (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.*, p. 197-210, ici p. 198.

⁵²¹ Voir Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, *op. cit.*, p. 92 : « Nul doute qu'en condamnant le thrène, le philosophe [Platon] n'entende rejeter un chant qui, loin d'inciter les citoyens à la bravoure, est par lui-même, comme celui de Cassandre, une « blessure à entendre » (*traûmat' emoî klûein*), parce qu'il « mord » l'auditeur au tréfonds de sa chair ». Les citations sont tirées d'*Agamemnon* d'Eschyle, v. 1164-1167.

⁵²² Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, *op. cit.*, p. 508. Voir Platon, *La République*, IV, 444 b-c et *Les Lois*, IX, 863 e 5-9.

La douleur est idiote, de façon implacable. C'est un tyran qui bafoue la raison, qui humilie l'intelligence, aussi grande puisse-t-elle être.
La femme en noir est la proie de ce tyran (*EM*, 209).

L'écriture germanienne a ceci d'intéressant, ici, qu'elle mime le discours philosophique de Platon lisant les tragiques. La narration est suspendue un moment pour faire place à un véritable exposé théorique au présent de vérité générale. Il faut également relever le commentaire ironique de la narratrice au sujet de sa comparaison avec la figure d'Andromaque. En effet, les expressions « elle n'hésitait pas à comparer » (*EM*, 162) ou encore « elle n'avait pas craint [...] de prendre appui sur un exemple aussi tragique, aussi extrême » (*EM*, 162) manifestent une distance critique à l'égard du procédé employé par le personnage, dont elle accentue la dimension héroï-comique lorsqu'elle oppose « Victor à "Hector privé de funérailles" » et le « propre destin [d'Aloïse] à celui de l'orgueilleuse captive déchirée entre sa fidélité à la mémoire de son époux et ses tourments de mère⁵²³ » (*EM*, 162).

La figure archétypale d'Andromaque, explicitement mobilisée dans le texte romanesque par le personnage lui-même permet à Germain de rendre compte du deuil d'Aloïse tout en prenant ses distances avec une posture jugée excessive et caricaturale. Cependant la mère de *L'Enfant Méduse* ne nous semble pas être la seule visée par la critique germanienne. Celle-ci s'exprime de manière plus générale au travers du thème de la pétrification, particulièrement présent dans l'ensemble des romans de notre corpus.

Deuil et pétrification

Le motif de la pétrification, que nous avons convoqué au sujet de la figure de Méduse reparaît ici pour mettre en image l'enfermement ultime que représente le deuil de certains personnages. Dans la mythologie, la pétrification du deuil est associée à la figure de Niobé⁵²⁴, métamorphosée en rocher d'où jaillit une source éternelle de larmes. Cette image qui est devenu un *topos*, déjà largement exploité par les dramaturges tragiques, se retrouve de manière récurrente quoique variée dans les romans de Germain. Le terme lui-même est employé à plusieurs reprises au sujet du deuil qui s'empare d'un personnage : les seins de Vitalie « se pétrifi[ent] (*LN*, 24) » lorsqu'elle découvre son mari noyé, Nuit-d'Or ressent « la pétrification soudaine des ongles et des dents de Mélanie incrustés dans sa chair (*LN*, 109) »

⁵²³ Il faut voir également comment Aloïse convoque la digne figure d'Andromaque pour justifier sa frigidité sexuelle (*EM*, 163) !

⁵²⁴ Cette mère dont Apollon et Artémis tuèrent les sept garçons et sept filles fut métamorphosée en rocher d'où coule une fontaine, symbole de ses larmes. Voir Homère, *Illiade*, XXIV, v. 615 ; Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 21, 3 et VIII, 2, 5-7 ; Ovide, *Métamorphoses*, VI, v. 303-310.

lorsque celle-ci décède, le « fantôme de Victor » a « pétrifié le corps d'Aloïse (*EM*, 237) ». Puis, de manière plus indirecte, l'image de la pétrification est employée ponctuellement pour désigner les cœurs « amidonnés de deuil » (*LN*, 303) des veuves de Terre-Noire ou le cœur de Nuit-d'Or, « empierré sous les deuils » (*NA*, 352). Elle symbolise aussi la posture du personnage endeuillé, figé dans la douleur : par exemple, Nuit-d'Or qui est « comme un tronc planté dans l'angle des murs de sa chambre déserte, un tronc d'arbre fossile » (*LN*, 323) après la mort de Ruth, sa quatrième épouse, et de leurs quatre enfants. De même, Baptiste Pénier, enfermé dans sa chambre après la mort de Pauline, est montré « gis[ant] [...] au milieu du lit » (*NA*, 133), emmuré dans le silence. Associé au verbe *gésir*, le participe « érodé » (*NA*, 134) qui signale, quelques lignes plus loin, les effets sur le corps de Baptiste de la douleur du deuil assimile l'homme à une statue de pierre, à un gisant, et plus précisément au gisant de son épouse défunte puisqu'il en a pris l'apparence. En outre, Germain associe de manière synchrétique la pétrification, présente dans la mythologie grecque, à l'image biblique de la « statue de sel⁵²⁵ » à laquelle Aloïse est comparée (*EM*, 209), ou l'iconographie catholique avec la Dormition de la Vierge, convoquée à l'occasion du deuil de Baladine Pénier. Tandis que la jeune femme sombre dans le sommeil après la mort de Jason, la narratrice commente en effet : « C'était sa dormition d'amante. Un ultime commun sommeil avec Jason⁵²⁶ » (*NA*, 397). Ici, l'amante endeuillée va donc jusqu'à prendre la place de la défunte Marie, figée dans un sommeil éternel. De fait, le motif de la pétrification peut symboliser, pour le personnage endeuillé, tout à la fois le désir d'arrêter le temps, fixant ainsi à jamais la mémoire du défunt – entretenue par la douleur elle-même –, et le désir de se soustraire à la vie qui continue sans lui.

Mais d'un point de vue objectif, la pétrification est aussi un châtement dans l'ensemble des cultures qui la mettent en scène, à l'encontre de la démesure humaine en général et plus particulièrement du « regard indu⁵²⁷ » que l'on pourrait comprendre, concernant les personnages du corpus germanien, comme un regard possessif ou exclusif à l'égard du défunt, un regard qui ne peut se détacher de la mort, refusant ainsi de se tourner de nouveau vers la vie. Il y a donc ici un véritable enjeu éthique qui est celui du juste rapport au défunt et aux

⁵²⁵ Voir notamment l'épisode de la femme de Loth, *Genèse* 19, 26.

⁵²⁶ L'analogie est préparée plus tôt dans le roman avec la visite de la Cathédrale de Strasbourg par les amants qui y contemplent justement la Dormition de la Vierge, « les visages des saints penchés vers le corps de la Vierge. Visages se ressemblant étrangement dans le chagrin [...]. Et dressé parmi eux, au centre de la courbe, le Christ, inclinant lui aussi sa face douce et triste vers la Vierge défunte » (*NA*, 336).

⁵²⁷ Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 745.

souvenirs qui lui sont associés. Il s'agit de « trouver un juste équilibre entre hypermnésie et hypomnésie⁵²⁸ » ou une « juste mémoire », selon l'expression de Ricœur, dans l'objectif d'atteindre une « mémoire heureuse », capable de se référer au passé sans s'y enfermer⁵²⁹. Les personnages dont il a été ici question ne sont vraisemblablement pas capables de cet équilibre. D'une part, donc, le motif de la pétrification met en image l'hypermnésie de personnages enfermés et figés dans le souvenir exclusif du défunt qu'ils pleurent, d'autre part il sanctionne une attitude qui va à l'encontre de l'éthique, selon l'écrivaine. Cependant la critique germanienne ne s'arrête pas là et s'amplifie encore par le biais d'un autre thème, proche de la pétrification : celui de la métamorphose.

Métamorphose de l'endeuillé.e

Le thème de la métamorphose, très présent dans la mythologie⁵³⁰, est également exploité par Germain pour rendre manifeste la douleur des personnages endeuillés, leur désir de mort ou encore les conséquences physiologiques d'un deuil qui s'éternise. Deux personnages sont particulièrement concernés : Pauline Pénier, à la mort de son fils aîné, Jean-Baptiste dit Petit-Tambour, et Baptiste à la mort de Pauline.

Le deuil de Pauline dans *Nuit-d'Ambre* est rendu par la métamorphose symbolique de la jeune femme en arbre. En effet, alors que celle-ci s'est enfuie avec le cadavre de son fils, on la retrouve, le serrant contre elle, « tapie contre le tronc d'un gigantesque pin aux branches basses qui la baignaient de leur pénombre glauque » :

Elle était sale, déguenillée, ses cheveux lui collaient à la face comme du lichen jaune, sa peau était couleur d'écorce, ses lèvres craquelées. Elle semblait faire corps avec le pin, se fondre dans son tronc, se nouer à ses racines. (NA, 25)

Or, l'image de l'arbre relève d'une isotopie présente dans l'ensemble de la première partie du roman, notamment dans la scène du suicide de Pauline, un peu plus tard. D'une certaine manière, l'arbre constitue donc un marqueur tragique dans le destin de la jeune femme à partir du moment où son fils est tué dans la forêt⁵³¹, jusqu'au moment où elle s'empoisonne sur la

⁵²⁸ Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 310.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 314.

⁵³⁰ Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 630 : « Toutes les mythologies sont remplies de récits de métamorphoses : dieux se transformant ou transformant d'autres êtres en humains, en animaux, le plus souvent en oiseaux, en arbres, en fleurs, en sources, en rivières, en îles en rochers, en montagnes, en statues. Pour la seule mythologie grecque, P. Grimal cite plus de cent exemples. »

⁵³¹ Au moment où Pauline est « arrach[ée] à l'étreinte de l'arbre » (NA, 25), Germain imagine que les arbres eux-mêmes vont « s'extirper tous de leur sol, se mettre en marche comme une armée de guerriers tutélaires » (NA, 26) reprenant la prophétie de la tragédie de *Macbeth*. Voir Shakespeare, *Macbeth*, acte V, scène III : « Tant que

tombe de Jean-Baptiste. Car si la tragédie grecque propose plusieurs exemples de mères criminelles⁵³², c'est contre elle-même que se tourne la Pauline de Germain dans *Nuit-d'Ambre*⁵³³. Parvenue au bout de sa souffrance, saisie du désir impérieux de retrouver son fils mort, la jeune femme se lève dans la nuit et marche dans le vent vers le cimetière où il est enterré⁵³⁴. Surplombant la tombe de l'enfant, un if a « plongé ses racines très profond dans la terre, jusque dans les hanches, le torse et la bouche de l'enfant couché là » (NA, 129). Alors, dans un accès de folie, la mère se met à manger les baies rouges de l'if : « Petit-Tambour abreuvait sa mère de son sang rénové, de son sang végétal. Rouge vif, amer » (NA, 130) note la narratrice. Le suicide de Pauline sur la tombe de son enfant mort se dit de manière métaphorique et symbolique : comme la mère avait donné la vie à son fils, le fils donne désormais la mort à sa mère⁵³⁵ et, d'une certaine manière, parachève la métamorphose de Pauline en arbre en lui communiquant son « sang végétal ».

À la mort de Pauline, son époux, surnommé Fou-d'Elle, subit à son tour une étrange métamorphose. La narratrice décrit en effet la lente transformation de Baptiste en femme, illustrant de manière saisissante les paroles de Laërte⁵³⁶ dans *Hamlet* :

Trop d'eau as-tu, pauvre Ophélie,
Qui t'interdit mes larmes ; cependant
Elles sont notre détour ; la nature s'en tient à ses habitudes.
Que la honte dise ce qu'elle veut – quand elles seront versées,
La femme en moi sera dehors⁵³⁷.

le bois de Birnam ne marchera pas / Sur Dunsinane, la peur ne pourra pas m'entamer » » (trad. J.-C. Sallé, *Œuvres complètes : Tragédies*, t. II, Robert Laffont, 1995, p. 711).

⁵³² Loraux évoque dans son ouvrage « une douleur qui n'oublie pas et se nourrit d'elle-même, dangereuse pour l'entourage de la mère dont le deuil s'est figé en épreuve de force avec soi-même et avec les autres. Cette douleur muée en défi porte le nom redoutable de cette mémoire-colère que, depuis l'*Iliade* et la colère d'Achille, les grecs nomment *ménis* » (*Les Mères en deuil*, op. cit., p. 68-69).

⁵³³ Dans la tragédie grecque, la Jocaste des *Phéniciennes* d'Euripide offre elle-même l'exemple d'une mère qui se suicide après la mort de ses enfants.

⁵³⁴ Le motif du cri joue aussi un rôle important dans cette scène : « Dans sa course elle croisa un chien qui roulait en boule à un mètre du sol. Il finit par s'échouer sur le bord de la route. Dans sa chute, il eut les reins brisés. Le cri qu'il poussa accompagna longtemps Pauline. Mais même ce cri ne pouvait la retenir, la faire revenir sur ses pas. Une autre voix l'appelait, tellement plus stridente encore (NA, 129). » Alors que le cri du chien représente pour la jeune femme un avertissement censé lui faire rebrousser chemin – de même que le cri de la nuit tout entière (NA, 130) –, le cri implicite de Jean-Baptiste, le fils défunt assassiné par des chasseurs, attire inexorablement Pauline vers son tombeau.

⁵³⁵ Dans un schéma inversé, Mathilde Péniel se suicide en se tranchant la gorge le jour où elle apprend la mort de son père, *Nuit-d'Or* (LN 383).

⁵³⁶ Rappelons que le nom du personnage shakespearien est hérité du père d'Ulysse dans la mythologie grecque, celui-ci symbolisant la douleur liée à la disparition de son fils.

⁵³⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, Acte IV, scène 7 (trad. R. Lepoutre modifiée par Nicole Loraux) ; vers cités par Loraux dans *Les Mères en deuil*, op. cit., p. 40. Germain connaît bien la pièce de Shakespeare comme en témoignent les nombreuses citations et références explicites présentes dans *Céphalophores* (op. cit.). On peut

Plus précisément, Baptiste s'attache à « dev[enir] Pauline » : « Il commença par se maquiller, se grimer, se travestir des vêtements de sa femme » (NA, 131) note la narratrice⁵³⁸. Puis, alors, que les objets et vêtements de la défunte lui ont été retirés :

[I]l n'avait même plus besoin de se travestir. La transformation s'opérait à l'intérieur de son corps. Ses cheveux se mirent à pousser, sa peau s'affina, se fit lisse. Mais sa métamorphose devint bientôt une étrange défiguration. De jour en jour ses muscles disparaissaient, sa chair s'effondrait, sa peau s'amollissait comme bouillie dans du lait.

Tout en lui se mit à s'incurver. Sa chair se retournait en creux, tant son visage, son cœur que son sexe. Même sa voix finit par sonner le creux⁵³⁹. (NA, 133)

Baptiste Péniel vit donc le deuil de son épouse comme une singulière métamorphose qui le transforme en femme puis le « défigure » totalement. La décrépitude progressive du personnage rappelle aussi discrètement le dessèchement⁵⁴⁰ infini de Tithon dans la mythologie grecque⁵⁴¹ : « Sa langue se racornit au fond de sa gorge comme une minuscule feuille de verre. De même ses oreilles, sa bouche, s'effondrèrent, se gravant profondément en creux (NA, 133). » Dans un mouvement effrayant d'anticipation, la métamorphose de Baptiste mime en effet la corruption du corps *post-mortem*, le rendant comparable à Tithon totalement décrépît de son vivant.

donc émettre l'hypothèse qu'elle avait ces vers en tête lorsqu'elle a écrit le récit du deuil de Baptiste, car elle s'emploie à montrer comment « la femme en [lui] » s'extériorise progressivement.

⁵³⁸ C'est le sujet d'un film de François Ozon, *Une nouvelle amie*, sorti en 2014 avec Romain Duris dans le rôle du mari qui se travestit en son épouse défunte. Le dénouement est très différent de celui de l'histoire de Fou-d'Elle mais la pulsion première est identique.

⁵³⁹ L'allusion à sa voix qui « finit par sonner le creux » peut rappeler discrètement le verbe grec *Ληκυθίζειν* (*lécythizein*) employé pour désigner l'action de chanter le thrène et qui suggère une voix caverneuse selon le chercheur et musicien Konstantinos Melidis (« The Vocal Art in Greek and Roman Antiquity » in Tosca Lynch et Eleonora Rocconi, *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, Oxford, Wiley-Blackwell, « Blackwell Companions to the Ancient World », 2020, p. 201-212). Concernant l'emploi du verbe *Ληκυθίζειν*, il s'appuie sur un témoignage de Callimaque, transmis par le grammairien byzantin Georges Choïroboscus. Le verbe est formé à partir du nom *lécythe*, désignant un vase en céramique utilisé pour les funérailles entre le VI^e et le IV^e siècle av. J.-C., ce qui peut expliquer son emploi pour évoquer le chant de deuil de la tragédie. Le sens du verbe peut aussi venir d'une comparaison de formes entre la trachée humaine, l'aulos – la flûte dont le son accompagne le thrène – et le col du lécythe ; ou d'une comparaison de sons entre la voix caverneuse et le sifflement produit lorsque l'on souffle dans le col d'un vase.

⁵⁴⁰ Le motif du dessèchement peut être facilement associé à l'idée d'un deuil qui s'éternise. Ainsi, par exemple, le bouquet composé de « chardons et d'épis de blé séchés » (EM, 172) que nous avons déjà croisé dans la chambre de Ferdinand Morrogues, évoque par connotation une vie fanée et figée dans la douleur. Il peut aussi être employé métaphoriquement, pour désigner par exemple les « corps craquants de solitude » (LN, 303) des femmes de la maison des veuves dans *Le Livre des Nuits*.

⁵⁴¹ Tithon ou Tithonos est remarqué et enlevé par la déesse Éos, l'Aurore, qui demande pour lui à Zeus l'immortalité en omettant de demander en même temps l'immortelle jeunesse de sorte que son époux se dessèche et se tasse sur lui-même jusqu'à ce qu'Éos le métamorphose en cigale (Homère, *Hymne à Aphrodite*). L'analogie n'est pas explicite dans le roman et n'a peut-être pas été choisie consciemment par la romancière mais l'hypothèse d'une référence implicite à Tithon est étayée par la scène de rencontre entre Baptiste et Pauline dans une librairie, placée sous le signe des météores. Car tandis que Baptiste « tombe éperdument amoureux [...] d'une fille », son frère Thadée « tombe éperdument amoureux [...] du ciel » (LN, 261), de sorte que l'un revient à la librairie « pour courtiser la fille du libraire, l'autre Tycho Brahé » (LN, 262).

Le thème de la métamorphose, employé par Germain pour mettre en images le deuil de Pauline et de Baptiste Pénier, témoigne de la volonté des personnages d'abdiquer une existence considérée comme une vie de souffrance et de malheur dès lors qu'elle est désertée par l'être aimé. Prenant forme dans l'imagination créatrice de la romancière, la métamorphose est donc l'expression d'un désir – celui du personnage – mais elle prend aussi l'apparence d'une sanction puisqu'elle conduit les personnages à une mort violente en passant, dans le cas de Baptiste, par une atroce « défiguration » (NA, 133). Cette sanction à laquelle sont soumis les personnages correspond à la posture éthique endossée par Germain au sujet de la « juste mémoire », dont nous avons parlé, mais pas seulement. Elle nous paraît reliée à la position assumée par l'écrivaine dans l'ensemble de ses textes au sujet de la protection des enfants. Germain écrit en effet dans *La Pleurante des rues de Pragues* au sujet du « mot enfant⁵⁴² » :

Il exigeait justice. Il réclamait son dû : - le respect, la pudeur, et un amour soucieux de l'adulte à venir, de l'adulte en lente et si fragile déhiscence. Il n'accordait aucune excuse à toute atteinte qui lui était portée⁵⁴³.

Nous pensons donc que si Pauline et Baptiste Pénier – mais aussi Aloïse Daubigné – sont, plus que tout autre dans le corpus, stigmatisés dans leur souffrance, c'est parce que celle-ci porte atteinte à leurs enfants : Ferdinand et Lucie d'une part, Charles-Victor et – dans une moindre mesure – Baladine, de l'autre. En se laissant aller à la douleur du deuil – dont la légitimité, en soi, n'est toutefois pas remise en question –, les personnages oublient leur rôle et leurs devoirs de parents ; en succombant même à la douleur, ils abandonnent leurs enfants, les livrant sans aide ni protection à la violence du monde et même à un devenir de criminels pour ce qui concerne Ferdinand et Charles-Victor. « Je suis ton orphelin qui te déteste à en crever ! » (NA, 126) lance ce dernier à sa mère, témoignant avec une extrême violence du sentiment d'abandon qu'il ressent avant même le suicide de Pauline. Pour conforter encore l'idée d'une corrélation entre le destin des parents et celui de leur enfant, nous pouvons observer que la métamorphose de Baptiste est mise en relation avec celle de Charles-Victor dont le corps, au même moment « entr[e] en mue » : « Le sexe perdu du père, c'était lui à présent qui l'érigait, en force et en désir, au milieu de son corps réinventé (NA, 134). »

Ainsi, nous avons pu observer que le deuil s'exprime pour certains personnages germaniens de manière hyperbolique, à travers des figures héritées de la mythologie mais

⁵⁴² Rappelons que c'est le mot le plus fréquent de l'ensemble de notre corpus avec mille-treize occurrences.

⁵⁴³ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, Gallimard, « Folio », 1991, p. 124. Sur la thématique de l'enfance dans l'œuvre de Germain, voir le numéro 20 des *Cahiers Robinson* qui y est consacré (*op. cit.*).

aussi à travers le motif de la pétrification ou le thème de la métamorphose. Le texte romanesque fonctionne en cela comme la tragédie qui puise ses arguments dans le vivier des mythes mais y trouve aussi de quoi orner son discours par des comparaisons ; l'orne et y introduire les éléments d'une distance critique révélatrice d'une certaine posture éthique.

L'analyse des manifestations paroxystiques du deuil, telles qu'elles apparaissent dans le destin des personnages de notre corpus, nous a donc permis d'établir dans un premier temps que la mise en scène du deuil comporte une dimension ontologique, en faisant émerger des vérités douloureuses sur la condition humaine. D'autre part, elle engage une réflexion critique liée au positionnement éthique de l'instance auctoriale. En imaginant pour certains de ses personnages un deuil aux dimensions hyperboliques et en renouant avec la critique que Platon formulait à l'égard des personnages tragiques, Germain entend en effet montrer que la douleur de l'individu ne peut sans dommages s'exprimer au détriment des autres vivants, en particulier des enfants dont il a la responsabilité. Cependant, les romans de notre corpus ne se contentent pas de suivre des trajectoires individuelles et de mettre en scène les expériences paroxystiques de personnages pris dans leur individualité, même si l'on s'accorde souvent à considérer que c'est un élément distinctif du genre⁵⁴⁴. Nous voulons montrer à présent comment les textes de Germain et Bauchau mettent en scène – et en abyme – une prise en charge collective du deuil.

3. 2. Une prise en charge collective du deuil

Si, dans la tragédie, le deuil fait émerger des individualités marquantes, il mobilise aussi plus largement autour d'elles des chœurs dont le rôle est, entre autres, de prendre en charge le chagrin individuel et de transformer la plainte déchirante en chant de deuil ritualisé⁵⁴⁵. Cette instance collective se retrouve-t-elle dans les romans de notre corpus et si oui, de quelle façon ? Il s'agit de s'intéresser d'une part à la représentation romanesque du collectif mais aussi et surtout à la manière dont le texte intègre l'expression chorale de la douleur dans sa

⁵⁴⁴ Voir entre autres Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Armand Colin, « Lettres Sup. » 2005, ou Jean Milly, *Poétique des textes*, Armand Colin, « Cursus », 2008.

⁵⁴⁵ Loraux décrit le « processus de ritualisation qui, dans la crise initiale, introduit un certain ordre des gestes et du comportement » en s'appuyant sur la mise en scène d'*Hécube* d'Euripide par Ernesto De Martino : « ainsi, constate-t-il, c'est en s'accompagnant d'un mouvement d'oscillation latérale du buste qu'Hécube, aux vers 100-101, inaugure la lamentation, qui, de l'amère constatation d'une douleur écrasante, se fait chant, c'est-à-dire au sens topique, *thrène* (lamentation) » (*La Voix endeuillée*, op. cit., p. 25).

dimension lyrique. De là nous pourrions déduire que, pour Germain et Bauchau, la littérature est le lieu d'une légitimation et d'une prise en charge du deuil.

3. 2. 1. Une expression collective et ritualisée du deuil

Les romans contemporains de notre corpus n'exploitent pas de manière claire et évidente l'instance tragique du chœur⁵⁴⁶ mais ils en proposent quelques réminiscences comme nous allons le constater à travers l'instance des pleureuses puis la notion même de chœur. En évoquant ponctuellement le principe d'une lamentation rituelle, les auteurs montrent que le deuil n'est plus seulement une affaire individuelle mais l'affaire de tous.

Les pleureuses

Les textes de notre corpus se font l'écho d'une tradition ancestrale selon laquelle le deuil est pris en charge collectivement par les femmes. Dans *Antigone*, Bauchau évoque ainsi la tradition des pleureuses de l'Antiquité au moment où son héroïne s'apprête à ensevelir son frère Polynice contre la loi de Créon. Les « pleureuses » au féminin pluriel désigne un groupe de femmes dont le rôle est de feindre plus ou moins le chagrin lors de funérailles, afin d'amplifier l'hommage rendu au défunt⁵⁴⁷. Aussi Antigone supplie-t-elle les soldats de lui permettre d'accomplir pour son frère Polynice « une cérémonie essentielle : l'adieu, les chants et les cris de douleur des pleureuses » (A, 301). Dans l'argumentaire d'Antigone, les articles définis renvoient à une pratique bien établie que les soldats ne peuvent ignorer. En mentionnant qu'elle a souvent pratiqué cette cérémonie « sur la route quand des femmes [le lui] demandaient » (A, 303) elle confirme que cette tradition est profondément ancrée dans le territoire grec. Germain, quant à elle, fait allusion aux pleureuses algériennes, dans le roman *Nuit-d'Ambre* (NA, 164), dans le contexte de la Guerre d'Algérie⁵⁴⁸. C'est le fils adoptif de

⁵⁴⁶ À vrai dire, le théâtre contemporain a lui-même souvent du mal à le faire comme en témoignent Loraux dans *La Voix endeuillée* et Vasseur-Legangneux dans *Les tragédies grecques sur la scène moderne*. Dans notre corpus le terme n'apparaît au sens propre qu'une seule fois, dans le roman *Antigone* (A, 303) – il est employé une autre fois par Bauchau dans *L'Enfant bleu* et à treize reprises dans les romans de Germain, soit au sens figuré, soit dans un sens architectural.

⁵⁴⁷ On trouve chez Plutarque une allusion à ces femmes qui se meurtrissent la peau pour mimer sur leur corps entamé le tort fait au cadavre par la mort et que Solon voulait réprimer (Plutarque, *Solon*, 21, 5-7, cité par Loraux, *Les Mères en deuil*, op. cit., p. 36).

⁵⁴⁸ Voir par exemple Albert Cossery, *Mendiants et orgueilleux*, Terrain vague, 1990, p. 8 : « Dans le logis voisin les pleureuses s'étaient maintenant installées farouchement dans le malheur ; leurs hurlements avaient atteint une ampleur implacable, créant une atmosphère de drame définitif et sanglant. »

Rose-Héloïse Pénier, Adrien Yeuses dit Crève-cœur⁵⁴⁹, qui endosse la fonction de « pleureuse » auprès d'un jeune berger algérien qui a été torturé à mort : « Alors il fut pris d'un grand cri – il se mit à proférer un formidable ululement à la façon des femmes du pays modulant leurs youyous de deuil et d'affliction » (NA, 164). Plus loin dans le roman, cette pratique est de nouveau évoquée lorsque, des années après la guerre, Adrien, se remémore encore les événements qu'il a vécus en Algérie :

Parfois, quand cette douleur devenait trop vive, qu'elle lui écrasait le torse et lui oppressait trop les poumons, il se jetait sur le sol et là, frappant son torse de ses poings il se mettait à crier comme une femme en deuil. C'était une très longue plainte qu'il modulait alors, un ululement strident et syncopé à la façon des femmes de là-bas. (NA, 321)

On perçoit ici pleinement comment la ritualisation des cris de deuil permet de dompter la douleur, c'est-à-dire, sans l'effacer⁵⁵⁰, de la rendre plus supportable. Comme chez Antigone, la nécessité du rituel tient au respect dû aux morts, mais elle assure également la sauvegarde des vivants. Car ces cris modulés font barrage à la folie de la douleur dans laquelle peuvent sombrer les personnages.

Dans les cas d'Adrien et d'Antigone, cependant, les personnages sont solitaires et accomplissent seuls les rites face aux défunts. Or, le collectif constitue également un garde-fou, en transmutant la lamentation individuelle en chœur lyrique. On en trouve quelques réminiscences dans notre corpus⁵⁵¹.

Des pleureuses au chœur lyrique

L'idée que le deuil est un sort partagé – notamment par les femmes en temps de guerre – et se vit donc collectivement est présente dans *Le Livre des Nuits* de Germain mais aussi dans *l'Antigone* de Bauchau. Dans le *Livre des Nuits*, d'abord, l'auteure imagine une « maison dite “des veuves” » (LN, 143) au hameau de Terre-Noire, à laquelle appartient Juliette, la fiancée d'Augustin Pénier. Cette maison symboliquement située « à la sortie du hameau », donc en marge de la société, manifeste de manière ambiguë à la fois le choix des femmes de vivre

⁵⁴⁹ L'onomastique qui associe le motif des « yeux » du patronyme au « crève-cœur » du surnom prédispose vraisemblablement le personnage à assumer la fonction de « pleureuse ».

⁵⁵⁰ On n'efface pas davantage la mémoire des défunts. La question de la mémoire est effectivement liée au deuil mais elle se distingue de la douleur du deuil et des honneurs rendus au défunt. Nous aurons l'occasion de l'aborder dans notre deuxième chapitre.

⁵⁵¹ La figure du chœur antique a récemment été employée par Laurent Demanze au sujet des livres de voix contemporains : « Fonctions usages du motif choral dans les livres de voix contemporains. Un détour antique », *Fabula / Les colloques* : « Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie », URL : <http://www.fabula.org/colloques/document8106.php> (page consultée le 13/04/2022).

entre elles le deuil qui les frappe et à la fois le rejet de la société qui refoule la douleur du deuil dans ses lisières, voire, considère comme maudites les veuves qui y habitent⁵⁵². Or, si ces femmes sont socialement exclues en tant de paix, en temps de guerre elles endossent un rôle qui n'est pas sans rappeler le chœur tragique comme le souligne la romancière par l'emploi de métaphores théâtrales. En effet, la scène du massacre des hommes de Terre-Noire par les nazis est présentée comme un « opéra de sang et de cendres » (LN, 302) en trois actes. En marge de l'action principale, le récit montre, se tenant à l'écart, les six femmes de la maison des veuves qui commentent les événements par leurs regards, constatant que « la malédiction de leur maison de veuves s'éten[d] au hameau tout entier » (LN, 303), comme le ferait un chœur tragique. Nul chant, pourtant, ne s'élève de ce groupe de femmes, tandis qu'un thrène est esquissé par un autre chœur : celui des mères et des épouses des hommes assassinés. En effet, la narratrice signale que le « cri immense des femmes » résonne en « contrepoint » (LN, 303) de l'action principale qui voit s'effondrer les corps des hommes. Cette lamentation unanime, entre la plainte déchirante et l'oratorio, fait peut-être partie intégrante du programme opératique conçu par les nazis, mais elle offre la perspective d'une solidarité entre les membres d'une communauté féminine soudée autour des épreuves et éventuellement de croyances partagées.

De manière beaucoup plus explicite, Bauchau mentionne quant à lui le « chœur des pleureuses » (A, 303) auquel appartient symboliquement Antigone en accomplissant les rites funéraires dus à Polynice face « visages énormes des soldats » (A, 103). Car la jeune femme, en dépit de sa solitude, se sent appartenir à un groupe de femmes dont l'évocation la soutient vraisemblablement dans sa tâche : « je suis seule au milieu de la troupe innombrable des femmes qui pleurent sur les corps mortels qu'elles ont aimés » (A, 303). Associé au mot « chœur », celui de « troupe » nous ramène clairement au monde du théâtre et à la tragédie grecque en particulier, à ses protagonistes féminines qui incarnent le deuil – Hécube, Électre, Andromaque, Jocaste ou Clytemnestre – et à ses chœurs – ceux, éponymes, des *Choéphores*,

⁵⁵² Loraux explique bien comment les diverses cités grecques de l'Antiquité ont ainsi cherché à réglementer et à limiter les manifestations du deuil, féminin en particulier, ce dont rend compte la tragédie. « L'idéal serait d'enfermer hermétiquement la douleur féminine à l'intérieur de la maison » note-t-elle. C'est ce qu'accomplit ici le récit germanien. Voir Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, op. cit., p. 41 : « C'est ainsi que, dans *Antigone* [de Sophocle], le messager veut interpréter la fuite silencieuse d'Eurydice à l'annonce de la mort d'Hémon : [...] Je me nourris de l'espoir / Qu'ayant entendu les malheurs de son enfant, elle refusera / Les sanglots par la ville, mais, sous son toit, à l'intérieur (*hupò stéges éso*), / À ses servantes elle ordonnera (*prothéseîn*) de gémir son deuil (*pénthos oikeïon sténeîn*). / Car elle n'est pas privée de jugement au point de faire une faute (*hamartáneîn*). »

des *Suppliantes* ou des *Phéniciennes*⁵⁵³ par exemple. Le pluriel des femmes peut en effet désigner à la fois le groupe des pleureuses mais également chaque femme venant grossir individuellement les rangs des endeuillées. Or, cette fusion d'Antigone dans le pluriel générique des femmes a de quoi surprendre. En effet, depuis Sophocle, la jeune héroïne est considérée comme une individualité singulièrement marquante, une figure archétypale et radicale du deuil dont le geste a été interprété comme le signe d'une *philia* pervertie et mortifère, relevant de l'autodestruction⁵⁵⁴. Mais Bauchau brise cette image en imposant Antigone comme une figure universelle du deuil et de la compassion. Le discours par lequel la jeune fille justifie son acte en témoigne : le cas individuel s'y efface derrière une attitude commune, le « je » labdacide derrière le « nous » féminin :

Je ne veux pas la vengeance, je ne veux pas renverser Créon, que les hommes qui l'ont choisi se débrouillent comme ils pourront avec lui. Nous les femmes, les sœurs, nous devons seulement enterrer Polynice et dire non, totalement non à Créon. (A, 292)

Contrairement à Sophocle qui opposait les lois écrites des hommes et celles, non écrites, des dieux⁵⁵⁵, Bauchau s'en tient au plan humain mais insiste à plusieurs reprises sur une partition des rôles selon le genre : par opposition aux hommes dont l'engagement dans la πόλις (*polis*, « la cité ») est à la fois politique et militaire, c'est aux femmes qu'il revient, selon lui, de pleurer et d'honorer les morts au sein de la sphère privée de l'οἶκος (*oikos*, « la famille, le foyer »). Cette position lui permet en outre de rallier Ismène à la cause d'Antigone alors que, chez Sophocle comme chez Euripide, cette dernière est seule à accomplir illégalement les rites funéraires en l'honneur de Polynice⁵⁵⁶. À cette disparité de traitement, Bauchau répond par une explication inattendue mais pleine de sens. Tandis qu'elles se préparent à transgresser toutes deux l'interdit de Créon pour ensevelir le corps de leur frère, Antigone se rend compte

⁵⁵³ Le chœur des *Choéphores* d'Eschyle est composé de captives troyennes, comme, d'ailleurs, celui d'*Hécube* d'Euripide. Chez ce dernier encore, le chœur des *Suppliantes* est composé de mères argiennes, venues réclamer les corps des vaincus de la guerre des Sept contre Thèbes, celui des *Phéniciennes* est également composé de jeunes captives.

⁵⁵⁴ Jean Alaux, « Remarques sur la φιλία Labdacide dans *Antigone* et *Œdipe à Colone* », *op. cit.*

⁵⁵⁵ Chez Sophocle, l'opposition mise en avant par Antigone est celle des lois divines contre les lois humaines. Voir *Antigone*, v. 450 à 455 : Οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε. / οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη· / οὐ τοῦσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὄρισαν νόμους· / οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον φόβῳ τὰ σὰ / κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῇ θεῶν / νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν : « Oui, car ce n'est pas Zeus qui l'avait proclamée ! ce n'est pas la Justice, assise aux côtés des dieux infernaux ; non, ce ne sont pas là les lois qu'ils ont jamais fixées aux hommes, et je ne pensais pas que tes défenses à toi fusses assez puissantes pour permettre à un mortel de passer outre à d'autres lois, aux lois non écrites, inébranlables des dieux ! » (*op. cit.*, p. 36-37).

⁵⁵⁶ Sur le sujet voir par exemple Ana Iriarte, « Ismène, Chrysothémis et leurs sœurs », in Vinciane Pirenne-Delforge et Emilio Suárez de La Torre (dir.), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2000, p. 57-66.

que sa sœur attend un enfant (A, 293). Au nom de cet enfant qui doit vivre, la jeune femme décide d'aller seule enterrer Polynice mais sa sœur est d'emblée et totalement de son côté. Cette version imaginée par le romancier renforce donc l'idée que, selon lui, le deuil doit être affronté collectivement et d'autre part que les femmes ont un rôle majeur à jouer dans la prise en charge des rites funéraires⁵⁵⁷.

Ainsi, même si l'évocation romanesque des pleureuses ou du chœur tragique est relativement discrète dans notre corpus, elle permet d'affirmer l'importance d'une prise en charge collective et ritualisée du deuil. Or, cette ritualisation passe par une mise en ordre des gestes et de la voix que le roman peut également évoquer, à moins qu'il n'accueille dans le tissu même du texte les rythmes de la lamentation lyrique.

Texte romanesque et lamentation lyrique

À plusieurs reprises dans les romans de Germain et Bauchau, le texte romanesque cède le pas à la lamentation lyrique qui s'en distingue typographiquement par l'italique dans certains cas, et par le principe du retour à la ligne⁵⁵⁸. Peu importe que cette irruption du poétique dans le romanesque mime le chant choral de la tragédie, le discours élégiaque du poète lyrique ou même la litanie épique, ce qui compte c'est la conversion en rythmes ordonnés de l'expérience chaotique du deuil. Nous pensons que c'est parce qu'ils mettent en scène cette conversion que les romans de notre corpus peuvent se rattacher au principe de l'élaboration tragique et prétendre prendre en charge la douleur des endeuillés.

Ainsi, au milieu du récit romanesque consacré à la cérémonie funèbre improvisée par Antigone, celle-ci entonne un thrène en hommage à son frère défunt, scandé par l'anaphore du mot « Adieu » :

Adieu cher frère, cher corps, pour qui je puis si peu.
Adieu esprit solaire, cavalier dévorant de l'erreur et du meurtre.
Adieu grande bête sauvage, va retrouver ton jumeau des ténèbres. (A, 303)

⁵⁵⁷ Ce rôle n'est cependant pas exclusivement féminin puisque dans *Œdipe sur la route*, nous voyons Cléos et le père d'Alcyon accomplir les rites funéraires en l'honneur de ce dernier.

⁵⁵⁸ Dans l'étude qu'il consacre au deuil dans la poésie contemporaine, Dominique Rabaté écrit : « L'épreuve du deuil réside dans l'effondrement de l'adresse, dans l'arrachement du "tu" qui fonde la parole lyrique. Face au drame de l'esseulement, et sans le recours à une transcendance refusée, il s'agit pourtant de maintenir cette adresse impossible. [...] Ce maintien, cette maintenance [de la voix endeuillée] prend la forme du vers, même rompu et brisé, comme justement ce qui fait retour, comme ce qui n'en finit pas de résonner et de se réciter » (*Deuil et littérature, op. cit.*, p. 331-332). Cette analyse nous semble bien correspondre aux paroles lyriques d'Antigone.

Ce thrène s'oppose aux manifestations violentes et anarchiques de la douleur que nous avons mentionnées précédemment au sujet d'Antigone. Cette juxtaposition de la plainte déchirante et de la lamentation lyrique nous paraît ressortir au tragique, d'autant plus que celle-ci s'accompagne de gestes rituels que le romancier nous donne à voir. De même, dans le roman *Nuit-d'Ambre*, le chagrin de Nuit-d'Or, le perpétuel endeuillé, se transforme sous nos yeux en lamentation ritualisée. Subitement éveillé de son hébétude par la sensation qu'une fille vient de « se lev[er] dans son cœur [...] pour s'y mettre à danser⁵⁵⁹ » (NA, 364), le personnage se redresse d'abord « avec un cri sourd, une exclamation de stupeur, rauque, brutale » (NA, 364) puis se lance dans une marche « abrupte et difficile » vers « le bois des Échos-morts » où il a tenté de se suicider trente années plus tôt après la mort de Ruth. Là, à l'instar d'Ulysse⁵⁶⁰ au chant XI de *L'Odyssée*, Nuit-d'Or vit une sorte de Nékuia⁵⁶¹ qui lui permet de retrouver tous ses défunts :

Il était seul, dans le silence de la forêt cristallisée. Démesurément seul.
Et pourtant, il sut d'un coup qu'ils étaient là. Tous.
Tous. Qui l'attendaient.

Tous les siens qu'il avait tant aimés. Désormais disparus. Ils approchaient, invisibles et muets. Ils arrivaient en cercle, sur tout le pourtour de la clairière. Rôdant. Minces et très vagues ombres blanches se confondant avec la neige, glissant entre les arbres. (NA, 367)

Dans le récit de Germain, la manière dont les défunts viennent « rôder » près de Nuit-d'Or dans la clairière enneigée rappelle celle dont « les têtes sans force des morts » s'approchent d'Ulysse au pays glacé des Cimmériens. Puis, comme les âmes des morts défilent les unes après les autres devant le héros grec, le personnage romanesque invoque l'un après l'autre ses proches disparus. Le texte germanien mime alors le langage poétique de l'épopée et se fait litanie, mais il emprunte à la *mimèsis* tragique les gestes ritualisés qui la scandent : le

⁵⁵⁹ Cette jeune fille, qui pourrait métaphoriser les battements accélérés de son cœur centenaire, représente à ses yeux sa « mère-sœur » (quatre occurrences) morte en le mettant au monde.

⁵⁶⁰ Ulysse se caractérise lui-même par ses larmes récurrentes dans *L'Odyssée*. Gregory Nagy a analysé la scène où Ulysse, qui pleure en écoutant Démodokos en Phéacie, est comparé à « une veuve de guerre » (chant VIII, v. 521-531). Il considère que « la fonction de cette comparaison homérique est d'universaliser le deuil d'Ulysse, désormais impliqué dans la douleur de ses victimes » (cité par Loraux, *La Voix endeuillée*, op. cit., p. 75). Ajoutons que le chant XI, qui raconte la Nékuia d'Ulysse, est scandé par l'évocation des larmes de deuil du héros face à sa mère défunte et ses anciens compagnons (v. 87, 212, 395, 465-6 et 558).

⁵⁶¹ Homère, *L'Odyssée*, XI, v. 34-37 : τοὺς δ' ἐπεὶ εὐχολῆσι λιτῆσί τε, ἔθνεα νεκρῶν, / ἑλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβὼν ἀπεδειροτόμησα / ἐς βόθρον· ῥέε δ' αἶμα κελαινεφές· αἱ δ' ἀγέροντο / ψυχαὶ ὑπὲξ Ἑρέβους νεκύων κατατεθνηώτων : « Quand je fais la prière et l'invocation au peuple des défunts, je saisis les victimes ; sur la fosse, où le sang coule en sombres vapeurs, je leur tranche la gorge et, du fond de l'Érèbe, je vois se rassembler les ombres des défunts qui dorment dans la mort » (t. II, op. cit., p. 136-137).

martellement des poings de Nuit-d'Or sur la « peau de tambour⁵⁶² » (NA, 370) de son torse nu en réponse aux coups de talon de la danseuse dans son cœur. Bien que le récit soit toujours mené à la troisième personne du singulier, le texte romanesque, qui se caractérise alors par de nombreuses répétitions de phrases nominales et de fréquents retours à la ligne, devient, sur la dizaine de pages que dure cette litanie, le thrène de Nuit-d'Or et de Vitalie, dont la voix entraîne son petit-fils dans une « mélopée incantant très doucement les absents » (NA, 367). Le phénomène d'écho, que souligne le toponyme « Bois des Échos-Morts », entre la scène de jadis, dominée par la dérélition et le chagrin et cette nouvelle scène de lamentation rythmée met en valeur le processus de ritualisation du deuil opéré par le spectacle tragique.

En donnant à voir les gestes et à entendre les paroles d'une lamentation ritualisée, en accueillant au sein de la prose romanesque, le langage lyrique, le roman témoigne incontestablement de sa capacité à prendre en charge le deuil et, certainement, du point de vue de Germain et Bauchau, de sa vocation à le faire.

3. 2. 2. Légitimation et prise en charge du deuil

La critique perceptible dans les romans de Germain à l'encontre des excès du deuil et d'une hypermnésie mortifère n'empêche pas dans le même temps un élan de compassion à l'égard de ceux qui sont touchés par le deuil – comme à l'égard des défunts – et la volonté de prendre en charge sinon d'accueillir et de partager leur chagrin, une ambition qui nous semble partagée par Bauchau. La notion de compassion et celle, quasi-synonyme de pitié⁵⁶³, supposent une implication dans la douleur d'autrui que nous nous proposons d'aborder à présent dans les romans de notre corpus⁵⁶⁴. Mais puisque la notion de pitié est au cœur du

⁵⁶² Sur la présence de percussions dans le théâtre antique voir Annie Bélis, « Kroupezai, Scabellum », in *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 112, n°1, 1988, p. 323-339.

⁵⁶³ Le mot *compassion* a une origine chrétienne comme l'indique Alain Rey dans son *Dictionnaire historique de la langue française* qui lui fait correspondre « l'hellénisme *sympathie* » tout en observant que la *compassion*, contrairement à la *sympathie* « continue de réaliser l'idée de douleur que passion, du moins dans l'usage commun a perdue » (*op. cit.*, p. 822). Le mot *pitié*, quant à lui, est « passé en français avec la valeur chrétienne de “compassion”, mais [...] est héritier des valeurs à la fois profanes et religieuses » (t. II, Le Robert, 2006 [1992], p. 2759).

⁵⁶⁴ On observe dans les romans de Germain une large préférence pour le terme *pitié*, employé en quarante-sept occurrences dans l'ensemble des trois romans du corpus contre deux occurrences du terme *compassion*, dans *L'Enfant Méduse*. Cependant Germain est par ailleurs l'auteure d'un bel éloge de la compassion intitulé « Expressions de la compassion » publié en 2009 (*op. cit.*). Bauchau montre quant à lui une légère préférence pour la *compassion* avec dix-huit occurrences contre douze pour le mot *pitié*.

dispositif de la tragédie tel que le théorise Aristote⁵⁶⁵, il convient de bien distinguer l'émotion manifestée par l'auteur à travers le narrateur et celle qu'il s'agirait de susciter chez le lecteur par la mise en scène d'événements douloureux et pénibles. C'est de la première qu'il s'agira ici, dans l'idée que l'élaboration littéraire mise en œuvre dans le texte romanesque et qui repose sur des procédés rhétoriques, des effets de symbolisation ou des références culturelles, exprime avant tout le point de vue de l'auteur.e. Dans un premier temps nous observerons une entreprise de légitimation et d'universalisation du deuil passant par l'inscription de celui-ci dans le paysage. Puis nous nous intéresserons au motif de la *Pietà*, investi par Germain comme le signe d'une prise en charge compassionnelle du deuil. Nous concluons notre propos sur l'idée d'une vocation du roman germanien et du roman bauchalien à accueillir et accompagner la douleur du deuil.

La mer, la pluie et le ciel : inscription du deuil dans le paysage

À l'opposé des notions d'enfermement et de paralysie mortifère que nous avons eu l'occasion d'évoquer dans le cadre des expériences paroxystiques du deuil, certains personnages romanesques vivent leur chagrin dans une forme d'ouverture dynamique sur l'environnement, le paysage, dans lequel ils s'insèrent.

Le phénomène d'opposition est particulièrement net lorsque les images employées renouvellent en les détournant les motifs associés à la figure archétypale de Niobé. En témoigne la scène finale du *Livre des Nuits* qui raconte la tentative de suicide de Nuit-d'Or après la mort de sa quatrième épouse, Ruth et de leurs enfants, déportés dans un camp d'extermination. Au moment où le personnage cherche à s'empoisonner, une source surgit « juste à l'endroit où il a creusé, mordu la terre, / au pied de la roche en saillie » (LN, 336), mais la roche en question n'est pas l'image de sa douleur pétrifiée et la source n'est pas seulement une image de ses larmes comme pour la Niobé mythologique : elle est au contraire un symbole de purification et de renouveau « qui lui baigne la tête / lui lave le visage / lui rafraîchit la bouche » (LN, 336). Dans ce récit, la pulsion de vie, représentée dans le texte par

⁵⁶⁵ L'émotion exprimée par le terme grec ἔλεος (*éléos*), traditionnellement traduit par « pitié » est, avec le φόβος (*phobos*, « la terreur » ou « la frayeur ») une des émotions que le spectacle – et le texte – tragique doit susciter chez le spectateur. Selon le philosophe grec, la pitié naît d'une vision directe d'événements douloureux et pénibles mais implique une certaine distance par opposition à la frayeur suscitée par des événements qui nous concernent au premier chef (Aristote, *La Poétique*, op. cit., p. 239). La dimension pragmatique du spectacle tragique sera abordée au chapitre V.

« la voix de Vitalie⁵⁶⁶ » (LN, 336) qui retentit dans le cœur de Nuit-d'Or, prend donc le dessus sur la pulsion de mort. Comme l'a remarqué Bello au sujet de la pluie, la source qui jaillit dans la forêt est ici « une eau vive qui traduit la force dynamique de l'éthique face aux eaux mortes et stagnantes de la mélancolie et du ressentiment pathologique⁵⁶⁷ ». De même, à la fin du roman *Nuit-d'Ambre*, une « immense pluie » prend le relais des larmes de deuil de Nuit-d'Or, une « pluie brûlante et salée comme des larmes d'homme » (NA, 378) qui ruisselle sur son visage, son corps tout entier et le monde dans son ensemble. La source jaillissante ou la pluie connotent bien sûr le chagrin et symbolisent les larmes du personnage mais elles le baignent sans le submerger, le lavent sans le noyer. La pluie a, en outre, une dimension universelle car elle englobe l'individu dans un collectif, fond le point focal du personnage dans un paysage et dilue sa peine intime dans une mélancolie générale. Ainsi Baptiste Péniel, à l'enterrement de son fils, « sentait la pluie lui entrer dans le corps, lui ruisseler au-dedans. Lui pleurer en plein cœur⁵⁶⁸ » (NA, 32). Nous pouvons aussi évoquer l'orage qui s'abat sur Thèbes au moment où les négociations de paix sont abandonnées entre Polynice et Étéocle en écho aux larmes d'Antigone, « la triste pleureuse que personne ne comprend » (A, 133) face à la mort « irrémédiable » (A, 131) de ses frères. De telles images nous semblent légitimer le deuil des personnages romanesques et englober ceux-ci dans la compassion de l'auteur.e.

Cependant l'eau ruisselante n'est pas le seul élément concerné par ce principe d'universalisation et de légitimation de la douleur. Dans *L'Enfant Méduse* de Germain et dans *Antigone* de Bauchau, le ciel et la mer deviennent aussi pour les personnages des espaces de projection de la mélancolie du deuil. Il s'agit, là encore, d'éléments dynamiques, animés par les mouvements de l'air, de la lumière ou des oiseaux. Par exemple, Madeleine Ancelot⁵⁶⁹, après le décès de son mari, apprend à regarder le ciel avec « un regard de veuve » (EM, 275) :

Je regarde de toute la force de mon attention, jusqu'à faire coïncider le visible et mon regard... mes yeux avec le ciel, avec la lumière, avec les nuages... alors, alors je deviens presque nuage ! Je veux dire, je me sens comme emportée dans les remous des nuages, dissoute dans la lumière, dans le brouillard, je suis la pluie, le vent... Alors je ne souffre plus ; j'oublie ma peine, ma solitude... la pensée de Pierre me devient légère... (EM, 276)

De la même manière, Antigone, dans l'incipit du roman éponyme :

⁵⁶⁶ Rappelons que Vitalie est la grand-mère de Nuit-d'Or, qui l'a élevé. Le principe de vie contenu dans son prénom est ici appuyé par l'allitération en [v].

⁵⁶⁷ Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 356-7.

⁵⁶⁸ On pense ici à Verlaine, et à son poème « Il pleure dans mon cœur... ». Le poète est en effet une référence incontestable de Germain (voir NA, 300) comme de Bauchau qui fait par exemple allusion au « ciel de Verlaine » traversé par « deux mouettes mélancoliques » dans son *Journal d'Antigone* (op. cit., p. 52).

⁵⁶⁹ Il s'agit de la mère de Louis-Félix, le meilleur ami de Lucie.

Depuis la mort d'Œdipe, mes yeux et ma pensée sont orientés vers la mer et c'est près d'elle que je me réfugie toujours. À l'ombre d'un rocher, j'écoute la rumeur du port et des hommes et les cris des oiseaux de mer⁵⁷⁰. (A, 9)

Au-delà de l'apaisement vraisemblablement procuré aux deux femmes endeuillées par la contemplation du paysage il y a peut-être dans ces deux exemples une forme de transcendance. Sans évoquer nécessairement une instance divine ou un invisible sacré qui déborderait dans le visible du monde, la mémoire des défunts semble s'inscrire de manière charnelle dans le paysage à la faveur du deuil de leurs proches. Tout se passe comme si le paysage était le lieu d'une communion entre les défunts et les vivants.

Loin des images d'enfermement, de pétrification ou d'effrayantes métamorphoses, les images positives d'eau de pluie, de mer ou de ciel dans lesquelles s'inscrit le deuil des personnages ici convoqués traduisent une volonté de légitimer la douleur pour mieux l'accueillir et la prendre en charge. Un autre procédé participe de cette entreprise, en mettant en scène de manière encore plus explicite la compassion liée au deuil.

De la Pietà à la pitié

Nous pouvons observer dans les romans de Germain la résurgence de la figure de la *Pietà*, issue de l'iconographie chrétienne, qui représente la Vierge Marie en *Mater dolorosa*, pleurant son fils, Jésus, qu'elle tient sur ses genoux après la descente de croix. Celle-ci vient en effet se superposer à celle des personnages romanesques décrits dans une situation et une posture similaires, les enveloppant dans une aura compassionnelle. Vitalie Pénier, par exemple, dont le fils, Théodore Faustin, s'est noyé, est montrée par la narratrice « assise sur le lit, la tête de son fils posée sur ses genoux » (LN, 60), immobile. Le caractère statique du couple de personnages tel qu'il est montré renforce l'analogie avec la sculpture que permet la situation : une mère est assise avec le corps mort de son fils adulte sur les genoux. De même, lorsque Nuit-d'Or porte le corps sans vie de son fils, Deux-Frères, la description opérée se réfère assez clairement aux postures caractéristiques du groupe mère-fils de la *Pietà* : « Il porta Deux-Frères jusqu'au perron de la maison et là s'assit sur les marches, le corps immense de son fils renversé en travers de ses cuisses » (LN, 287). Dans cette description, la discrète mention des marches du perron ne sert pas seulement à rappeler la pierre dont on tire la sculpture, elle ménage dans le récit une pause narrative qui permet à l'auteure, par le biais de la *Pietà*, de prendre acte du deuil de Nuit-d'Or et d'entourer celui-ci d'une atmosphère

⁵⁷⁰ Peut-être y a-t-il ici une référence discrète au mythe d'Alcyoné.

compassionnelle. En commentant ce type d'images, notamment celle d'Adrien Yeuses serrant dans ses bras le corps du jeune berger algérien (*NA*, 164), Bello va plus loin en parlant de « stations de veille qui permettent de faire mémoire de l'autre en rédimant la *corporéité* de l'existant singulier émergeant de l'*être-là* anonyme⁵⁷¹ ». En suivant cette interprétation, nous pouvons considérer que l'attitude de l'endeuillé est en effet ainsi légitimée et valorisée par la romancière comme relevant d'une posture éthique, respectueuse du défunt, de son corps et de sa mémoire. Mais ce n'est pas toujours aussi simple comme en témoigne par exemple le cas de Pauline Pénuel, dans *Nuit-d'Ambre*.

Nous avons vu, en effet, que le personnage est clairement stigmatisé et critiqué dans les excès de son deuil. Mais, alors qu'elle a dérobé le corps de son fils Jean-Baptiste et s'est enfuie dans la forêt, Pauline est retrouvée adossée contre un arbre dans une posture de *Pietà*. Nous pouvons dès lors nous demander où est la frontière entre la pitié, la dignité et la folie chez cette femme qui étreint son enfant mort quitte à le laisser se putréfier. Nous pensons que la référence à la statuaire traditionnelle catholique se superpose ici à la référence mythologique de la métamorphose⁵⁷² pour exprimer toute l'ambivalence de la narratrice à l'égard du personnage : le geste accompli – disparaître pendant trois jours dans la forêt avec le cadavre de son fils – est certes critiquable mais n'en est pas moins digne de compassion. Il est sans doute possible d'interpréter le deuil de Baladine de la même manière : le motif de la pétrification stigmatise une souffrance excessive dans sa durée mais la référence à la Dormition de la Vierge enveloppe le personnage du même regard triste et doux que celui que le Christ porte sur sa mère dans la sculpture de la Cathédrale de Strasbourg jadis observée par la jeune femme et son amant Jason (*NA*, 335). C'est que le regard de la narratrice et, au-delà, de l'écrivaine, est à la fois critique et tendre, inquiet et compréhensif.

Il faut en conclure que la référence à l'iconographie catholique, de la part de Germain, ne sert pas seulement à montrer ce qui serait la posture éthique d'un « juste deuil » elle permet également de porter un regard de compassion sur ceux qui ont suivi au contraire le chemin de l'excès. À partir de là, nous pouvons convenir que le rôle du roman, tel qu'il est considéré par

⁵⁷¹ Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 393.

⁵⁷² Rappelons que la narratrice décrit une sorte de métamorphose de la mère en arbre. Le syncrétisme est souligné par une remarque de Mondzain concernant ce motif : « Elle est là, saisie la veille d'un jour éclatant qui ne la concerne pas, au temps liminal d'une métamorphose qui ne peut avoir lieu puisque le temps s'est arrêté pour elle. Elle est devenue pierre ou bois dans le site déserté et minéral de la mort » (*Homo Spectator*, op. cit., p. 174).

Germain mais aussi Bauchau, est bien d'accueillir l'expression du deuil jusque dans ses manifestations les plus disproportionnées, comme l'a fait jadis la tragédie.

La réflexion que nous avons menée sur les manifestations du deuil nous a d'abord permis d'observer la manière dont Germain et Bauchau s'inspirent des procédés dramaturgiques hérités de la tragédie antique pour donner à entendre et à voir la douleur déchirante des personnages romanesques en proie au deuil. Elle a également révélé le désir, présent chez les deux auteurs, de transmuier la plainte aiguë du deuil individuel en chant collectif ritualisé pour mieux dompter et apaiser la douleur de la perte. *In fine*, le roman est un lieu de tensions permanentes entre expression paroxystique du deuil et thrène ritualisé, entre violence et apaisement, condamnation et compassion.

Les notions de crime, de crise et de deuil nous ont permis d'explorer le cri tragique dans ses différents aspects. Nous avons ainsi pu percevoir l'influence de la tragédie antique sur les romanciers que sont Germain et Bauchau. Cette influence s'observe dans le contenu : la mobilisation de figures mythologiques archétypales et la mise en scène de familles touchées par une malédiction se répercutant de génération en génération, ainsi que dans la structure : l'agencement des actions, le lexique et même le dispositif scénique permettant de montrer et de faire entendre les actions violentes et les réactions de deuil. Or, ces différents aspects sont intimement liés, chez nos auteurs, à une réflexion sur le tragique philosophique. En effet, Germain et Bauchau s'intéressent à ce que le modèle tragique peut révéler sur la condition humaine, en particulier sur la violence, la souffrance qu'elle engendre et le mystère de la mort. À cet égard, le cri tragique apparaît donc comme un symptôme incontournable de la violence infligée et subie par les individus.

Son étude a permis de compléter celle du cri archaïque qui, à travers les figures animales et monstrueuses, nous a fait explorer d'autres aspects de la violence individuelle et collective, y compris dans l'Histoire, les événements et les comportements sociaux. De ce point de vue, il apparaît que les figures mythologiques constituent des modèles toujours opérants pour élucider le monde contemporain et l'humanité d'aujourd'hui. D'une part, comme nous l'avons montré, elles manifestent les symptômes de violences infligées et subies mais d'autre part aussi, elles en portent témoignage et interpellent à leur sujet. C'est sur cet aspect, précisément, que nous voudrions ouvrir notre deuxième chapitre.

CHAPITRE II

LE CRI COMME TÉMOIGNAGE ET INTERPELLATION

Dans notre chapitre précédent, nous avons envisagé le cri comme un symptôme de la violence infligée et subie. À cette occasion, nous avons pu observer le rôle que Germain et Bauchau font jouer aux figures mythologiques, qu'elles soient animales, monstrueuses ou tragiques, dans la mise en image et la mise en scène de la violence. Celle-ci émane d'individus parfois isolés mais souvent insérés dans des groupes familiaux ou sociaux, éventuellement aux prises avec des événements historiques, qui dessinent, de manière plus ou moins explicite, l'Histoire du ^{xx}e siècle. Or, les romanciers de notre corpus font retentir dans leurs textes un autre type de cri en lien avec ces violences : un cri de témoignage et d'interpellation, qu'il convient à présent d'étudier. Ce cri met en jeu une pragmatique différente, impliquant des émetteurs et des récepteurs qui ne sont plus les figures antagonistes d'un conflit ou d'un combat mais des témoins d'une part et des destinataires indéfinis d'autre part, dont il s'agit de capter l'attention, dans la diégèse et au-delà. Dans cette perspective, nous nous proposons d'abord de sonder la capacité du roman à prendre en charge les souffrances intimes, qu'elles soient ou non générées par l'Histoire. Puis, nous observerons comment Germain et Bauchau mobilisent tous deux les figures mythologiques du prophète et du mendiant pour témoigner et interpeller sur les violences d'un monde dont ils questionnent ainsi la sacralité¹.

¹ À cet égard, notre travail s'appuiera sur la démonstration menée par Marcel Gauchet dans *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1985, p. XIX.

I. « ASSOMPTION » DU CRI DANS LE ROMAN

En conclusion des réflexions qu'elle développe dans *Rendez-vous nomades* sur le processus d'écriture, Germain propose l'analyse suivante :

Ce qui importe c'est l'assomption² par l'écrivain de cette « voix » (bruit, souffle, murmure, cri, chant, appel...) montée il ne sait d'où, qu'il fasse l'effort de s'en faire la bouche/main suppléante, l'effort de tenir lieu de locuteur quand la voix inaugurale et vagabonde s'est déjà retirée, partie ailleurs semer son trouble³.

Cette définition nous paraît fondamentale pour comprendre ce qui se joue dans les romans de notre corpus, y compris ceux de Bauchau auxquels elle peut également s'appliquer. Nous essaierons donc de montrer ici en quoi le roman permet l'« assomption », c'est-à-dire la prise en charge délibérée de cris provoqués par la violence d'événements historiques ou intimes et, plus largement, de « voix », que ces mêmes événements ont parfois aussi fait taire. Nous envisagerons donc le roman en tant que témoignage des maux de l'Histoire d'abord puis en tant que témoignage des souffrances intimes.

1. Le roman comme témoignage des maux de l'Histoire

« Leur sang crie mais on ne peut entendre leur voix. » C'est par ces mots se rapportant aux victimes du nazisme que le procureur général Gideon Hausner commence son réquisitoire lors du procès d'Eichmann à Jérusalem en 1961⁴. Pour évoquer ces mêmes victimes – auxquelles elle associe celles de tous les génocides du XX^e siècle et du début du XXI^e – mais aussi les « Justes » qui les ont aidées, Germain reprend la même personnification dans son

² Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 122 : « Nul n'est élu d'avance, c'est le fait de se tenir en état d'attention, de réception, de réverbération, qui permet de surprendre ce bruissement de voix singulier qui se faufile entre les rumeurs et les clameurs et tumultes du monde ; et le fait de parvenir à capter cela est ce qui provoque « l'élection ». L'élection surgit dans l'acte de vigilance, de saisie et de lieutenance ; elle éclot dans l'assomption (au sens d'acceptation d'assumer, de prise en charge) par une personne d'un imprévu qu'elle découvre soudainement.

³ *Ibid.* p. 122-123.

⁴ Les images d'archive de ce réquisitoire ont été à plusieurs reprises utilisées dans des films pour le cinéma ou la télévision, par exemple dans le film que la réalisatrice allemande Margarethe Von Trotta a consacré à la vie d'Hannah Arendt (2013).

essai *Rendez-vous nomades*, en citant les paroles de Dieu à Caïn dans le livre de la Genèse⁵ : « On ne doit pas oublier [ceux] qui entendent "la voix du sang de leurs frères crier du sol", du sol de la commune terre, et qui y répondent en se faisant "gardiens de leurs frères", et ainsi "sauve-gardiens" de la fraternité et de l'humanité⁶. » Ses mots sont performatifs : en les écrivant, Germain remémore en effet, à la fois les victimes des génocides et ceux qui en ont été les « gardiens ». Et si elle devient elle-même « sauve-gardienne » des victimes, c'est peut-être davantage encore dans ses romans au travers desquels elle les fait, d'une certaine manière, revivre, que dans ses essais. Le contexte dans lequel s'exprime le procureur Hausner en 1961 est certes bien différent de celui de Germain, lorsqu'elle écrit *Le Livre des Nuits* au début des années 1980 ou *Rendez-vous nomades* en 2012 mais dans un cas comme dans l'autre, ne s'agit-il pas de faire entendre les cris des « sans voix » de l'Histoire, de ceux qui ne peuvent pas ou plus témoigner pour eux-mêmes ? Alors le cri est aussi celui que poussent le procureur ou l'écrivaine, ces porte-voix, ces *pro-phètes* au sens littéral du terme⁷. L'écrivain, poète ou romancier, crie pour rappeler les morts aux vivants, pour faire entendre les malheurs qu'ils ont vécu dans l'Histoire. C'est ce que Watthee-Delmotte fait dire à la Sibylle, s'adressant à Bauchau : « Moi je suis immortelle et j'ai traversé des siècles de souffrances. Je peux aborder le mal de front et dire ce que l'écriture est d'abord : un exutoire à ce qui blesse⁸ ».

Pour comprendre de quelle manière Germain et Bauchau prennent en charge les victimes de l'Histoire, nous nous intéresserons dans un premier temps au rapport qu'ils tissent entre roman, Histoire et historiographie. Nous essaierons de montrer à cette occasion ce que leur démarche doit à une approche « archéologique » de l'Histoire. Un second temps nous permettra de dissocier clairement roman et historiographie grâce à une réflexion sur la

⁵ « Yahvé dit à Caïn : "Où est ton frère Abel ?" Il répondit : "Je ne sais pas. Suis-je le gardien de mon frère ?" Yahvé reprit : "Qu'as-tu fait ! Écoute le sang de ton frère crier vers moi du sol ! » (*Genèse*, 4, 9-10, *La Bible de Jérusalem*, trad. École biblique de Jérusalem, Cerf, 1998, p. 43).

⁶ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 86-87.

⁷ Lorsqu'il prend la parole pour témoigner au nom des victimes du colonialisme et de l'esclavage, le poète antillais Édouard Glissant énonce clairement cette idée. On en trouve un bel exemple dans *L'Intention poétique (Poétique II)*, Gallimard, 1997, p. 39 : « Ici les rochers semblent de terre ; amalgamés d'un sang de craie ils s'épongent et s'enracinent dans le tuf rouge. / Leur antre est encombré de cadavres perdus, des corps fantômes / (qui d'avoir été semés au tréfonds des temps, là oubliés, ont poussé leurs véhémentes pourritures dans le roc) / de ceux que dès le premier jour nous appelons nos héros, / et que véritablement nous chantons, / eux qui ne flamboient pas dans l'unique lumière de la postérité vérifiée / mais veillent en la surdité de ce roc, pour attendre qu'un cri de nous les convoque. [...] / Le visiteur, étonné de ruines, regarde distrait le rocher. / Il ne sait pas que là veillent les corps anonymes, qui attendent notre vrai cri pour se délayer.

⁸ Myriam Watthee-Delmotte, *Sous l'éclat de la Sibylle*, *op. cit.*, p. 30.

dimension phénoménologique du roman mais aussi sur le rôle spécifique de la littérature à l'égard de l'Histoire.

1. 1. Roman, Histoire et historiographie : une démarche « archéologique »

Les liens entre le genre romanesque, l'Histoire et l'historiographie ont largement été commentés, par Paul Veyne, par exemple, qui considère que « l'histoire est un roman vrai⁹ », dans le sens où l'un et l'autre relèvent de l'art du récit. D'autre part, le roman a resserré ses liens avec l'Histoire en faisant de celle-ci un thème littéraire, c'est-à-dire en racontant des événements historiques mêlés à la fiction. Le XIX^e siècle a ainsi vu naître la notion de roman historique dont on peut se demander si elle est encore apte à caractériser des romans contemporains comme ceux de notre corpus¹⁰. Parmi ceux-ci, les romans de Germain semblent davantage concernés, en tout cas, par une réflexion sur l'Histoire et l'historiographie dans la mesure où ils se déroulent sur une période comprise entre 1850 et 1970, environ. Mais Bauchau ne doit pas en être totalement écarté sous prétexte que ses romans se passent, pour les uns dans l'univers mythique de la Grèce archaïque, pour l'autre dans les années 1980¹¹. Les deux romanciers ont en effet pour point commun de considérer l'Histoire non pas comme un déroulement linéaire strictement chronologique – auquel correspondrait le fil du récit – mais, à la manière des géologues, comme une superposition de strates temporelles qui préservent la mémoire des événements passés. Cette conception commune, de même que, de la part de Germain, le choix de raconter l'Histoire à rebours d'une historiographie héroïsante ou encore la prévalence des témoignages intimes – traces fragiles de l'Histoire – en tant qu'hypotextes romanesques, nous amènent à adopter la notion de « roman archéologique » proposée par Dominique Viart. Celui-ci distingue d'un côté le « roman historique » qui prend l'Histoire comme « thème littéraire » et cherche à raconter dans une « facture très

⁹ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, « Points Histoire », 1971, p. 10. L'histoire est à entendre, ici, au sens d'historiographie.

¹⁰ « Parler du “roman historique” renvoie le lecteur occidental à un genre qui se constitue – se problématise en tant que genre – au XIX^e siècle » notent Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas dans la préface de l'ouvrage *Le Roman historique*, dont ils ont dirigé l'édition (Nantes, Pleins Feux, « Horizons Comparatistes », 2000, p. 7). Les études qu'ils ont réunies montrent cependant comment le genre a pu évoluer au XX^e siècle. Elles posent en outre des jalons intéressants auxquels confronter les romans de notre corpus.

¹¹ *L'Enfant Bleu* a un cadre temporel contemporain et se déroule essentiellement dans une sphère intime, sans arrière-plan politique, exceptées quelques allusions à des événements politiques étrangers.

traditionnelle [...] [une] intrigue historique traitée sur le mode romanesque¹² » et, de l'autre, le « roman archéologique » qui se recentre sur la mémoire pour comprendre, à partir du présent, comment elle s'est constituée¹³.

1. 1. 1. Les strates de l'Histoire

Les romans de Bauchau, *Œdipe sur la route* et *Antigone* se déroulent dans un espace-temps mythique, qui n'exclut pas les allusions implicites à une Histoire plus récente, comme nous allons le voir, mais leur dimension historique reste limitée¹⁴. En revanche, les romans de Germain se confrontent explicitement à l'histoire du XIX^e siècle finissant et, surtout, du XX^e siècle, selon des modalités particulières qu'il nous appartiendra d'explorer.

Les traces cachées de l'Histoire du XX^e siècle dans les romans de Bauchau

Comme un archéologue à l'envers qui chercherait les vestiges du XX^e siècle dans un univers archaïque, le lecteur de Bauchau peut retrouver dans les romans du cycle thébain des allusions aux événements vécus par l'auteur « dans la tourmente du XX^e siècle¹⁵ » car ses œuvres procèdent d'une « stratégie indirecte du dire », elles « esquivent la référence au vécu des temps difficiles et prennent majoritairement pour décor des terres d'ailleurs¹⁶ ».

La guerre, dont Bauchau a fait plus ou moins directement l'expérience¹⁷, est omniprésente dans ses romans¹⁸. Ainsi, *Œdipe sur la route* raconte celle des clans de la musique et de la danse – à laquelle participe le personnage de Clios – et celle des Achéens

¹² Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, Bordas, 2008, « Ecrire l'Histoire », partie II, p. 125-126.

¹³ Dominique Viart, article « Roman » in *Encyclopédie Universalis*, en particulier la section « Le roman contemporain » : « Ecrire l'Histoire : le roman archéologique » (page consultée le 15/01/19). URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-le-roman-francais-contemporain/2-ecrire-l-histoire-le-roman-archeologique/>.

¹⁴ Peyrache-Leborgne et Couégnas rappellent la « définition classique » du roman historique, opposant « cadre réel » et « héros fictifs » (*Le Roman historique*, op. cit., p. 10). Dans un article du même ouvrage, « Note sur une définition du roman historique suivie d'une excursion dans *Le Nom de la Rose* » André Peyronie propose quant à lui la définition suivante : « est roman historique tout récit romanesque dont l'action se situe à une époque nécessitant pour son auteur un relais historiographique » et « consid[ère] qu'un délai d'une soixantaine d'années après la date des événements serait suffisant pour qu'il y ait roman historique » (p. 280).

¹⁵ Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle*, op. cit.

¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹⁷ Il avait un an et demi en 1914, lorsque ses grands-parents, qui avaient sa garde, ont dû fuir la ville de Louvain incendiée par les Allemands. Il a plus directement pris part à la Seconde Guerre mondiale en tant que cavalier réserviste puis résistant.

¹⁸ Dans ceux de notre corpus mais aussi plus largement : dans *Le Régiment noir* ou *Le Boulevard périphérique* par exemple.

contre le peuple des Hautes Collines¹⁹. Le roman *Antigone* met en scène, quant à lui, la guerre des Sept contre Thèbes. Or, certains passages de ces récits ou même certains mots ou expressions semblent empruntés à l'historiographie du XX^e siècle. Ils rappellent des événements ou des aspects caractéristiques de la Première ou de la Seconde Guerre mondiales. Par exemple, le terme « tranchée » (A, 255) employé dans le récit de l'assaut de Thèbes évoque la Première Guerre. Il désigne le « piège » construit par Étéocle derrière les remparts où viennent s'engloutir les ennemis – parmi lesquels se trouve Polynice. Ce trou au fond duquel Antigone et Ismène retrouvent les corps disloqués et sanglants des hommes et des chevaux rappelle donc discrètement la boucherie de 14.

Les deux guerres mondiales sont surtout évoquées dans le récit des guerres qui ont opposé pendant plusieurs années le peuple des Hautes Collines²⁰ aux Achéens. Ceux-ci sont décrits comme des guerriers possédés par un « esprit de domination » (Æ, 274) derrière lesquels on peut reconnaître l'État-major allemand. Bauchau insiste à plusieurs reprises sur l'usage qu'ils font du feu : « Ce sont des guerriers porteurs de torches, des incendiaires » (Æ, 300), de sorte que le récit de l'attaque des Hautes Collines et de la fuite des survivants « dans les forêts et les montagnes » (Æ, 274-275) fait écho à l'incendie de Louvain par les Allemands qui envahissent la ville en août 1914. Le très jeune Bauchau s'y trouve avec ses grands-parents qui l'emmènent tant bien que mal dans leur fuite. Il n'a que dix-huit mois mais, sans doute du fait des récits familiaux, il voit dans cet événement l'origine d'un traumatisme personnel comme il l'exprime à plusieurs reprises²¹. L'occupation de la Belgique par les nazis à partir du 28 mai 1940 et la Résistance qui s'organise transparaissent également à travers le récit de Constance²². Une partie du peuple des Hautes Collines s'est réfugiée dans des grottes comme dans un maquis où les personnages surveillent « l'activité et la régularité des opérations des passeurs qui [leur] apport[ent] les provisions et les armes » (Æ, 286). Les

¹⁹ Il est frappant de constater que ces deux épisodes sont racontés à la première personne – par Clios dans le premier cas (chapitre 3) et Constance dans le second (chapitres 11, 12 et 13) – tandis que l'ensemble du roman est à la troisième personne, comme si l'expérience de la guerre, pour Bauchau, ne pouvait se dire qu'en « je ».

²⁰ Ce peuple dirigé par un régent nommé Constance accueille pendant plusieurs mois Œdipe et Antigone dans *Œdipe sur la route*. Remarquons que le toponyme « Hautes collines » vient très certainement du roman de Giono, *Deux cavaliers de l'orage*, que Bauchau mentionne dans *Jour après jour* (op. cit., p. 180-181).

²¹ Voir par exemple le premier chapitre de *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2011, ou encore les vers du poème « La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud » publié en 1981 dans le recueil du même nom : « La ville a pris feu dans ta vie qui commence, / elle s'effondre sur elle, / avec ses milliers de poutres et de maisons » (*Poésie complète*, op. cit., p. 230).

²² Celui-ci raconte comment « devenu soldat » et parce qu'il « comprenai[t] bien les chevaux », il est devenu cavalier dans la garde royale » (Æ, 297) tout comme Henry Bauchau fut cavalier réserviste, mobilisé en 1936 lors de la remilitarisation de la Rhénanie puis en 1939, à l'occasion de la campagne des dix-huit jours. Il entra ensuite dans la Résistance en 1943.

méthodes achéennes, décrites par Constance, sont particulièrement évocatrices : « Ils font des prisonniers, ils les torturent pour connaître les accès de nos grottes » (*CE*, 302) tandis que, « [p]our survivre, [les autochtones sont] obligés d'agir comme eux et de monter des opérations de nuit pour reprendre [leurs] bêtes et ce qu'ils [leur] ont volé » (*CE*, 302). Il paraît clair qu'à travers cette guerre imaginaire se déroulant dans un monde archaïque²³ Bauchau parle indirectement de celle qu'il a vécue dans les années 1940. Les Achéens y jouent le rôle des nazis et les habitants des grottes celui des résistants.

D'autre part, l'utilisation du mythe d'Antigone dans le contexte de la domination allemande et de l'occupation, par Jean Anouilh en 1944 et Bertolt Brecht en 1948²⁴, nous amène inévitablement à nous interroger sur l'éventualité d'une perspective semblable dans le roman de Bauchau. À travers le personnage de Créon, le romancier construit assurément une figure tyrannique²⁵ de même qu'il construit une figure de la Résistance à travers Antigone mais il semble cette fois éviter toute allusion à la période historique de l'occupation. L'image qu'il se fait de l'héroïne tragique est sans doute trop universelle et intemporelle pour qu'il accepte de l'enfermer dans une situation contingente. C'est ce que montre le texte de *La Lumière Antigone*, le livret d'opéra que Bauchau a publié en 2009 à partir du dernier chapitre de son roman. Tandis qu'Antigone et Hannah²⁶ chantent les « guerres / [les] vaincus, [les] victorieux / [les] Villes en flammes, [les] orphelins », « l'Histoire », « L'Histoire pieds nus / Dans les sabots de pauvreté », ou encore « l'enfer que tant d'hommes s'infligent / Et infligent aux autres », des images projetées derrière elles montrent « de[s] châteaux forts, de[s] villes fortifiées », le « palais de Versailles », les « têtes des chefs d'État au moment de la guerre de 14-18 », « la guerre des tranchées », puis des « images pêle-mêle de la Shoah, du Kosovo, du Rwanda, de Tchernobyl » et enfin « de l'attentat du 11 septembre 2001²⁷ ». Face aux strates

²³ Les Achéens, en grec Ἀχαιοί (*Akhaioi*), sont les Grecs réunis devant Troie dans les épopées homériques ; d'un point de vue historique, ils sont l'un des premiers peuples indo-européens à avoir envahi la Grèce vers 1900 av. J.-C. Voir Pierre Lévêque, *La Naissance de la Grèce. Des rois aux cités*, Gallimard, 1990.

²⁴ Dans son ouvrage *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Pierre Albouy propose à cet égard l'analyse suivante : « La Seconde Guerre mondiale, la Résistance appelaient ces mythes exemplaires du jeune militant (ou – mieux – de la jeune militante), intransigeant et fragile, dans son intrépidité, et qui, en un combat douteux, prend un parti extrême » (Armand Colin, 1981, p. 124). Dans son article consacré à Antigone dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Simone Fraisse montre également comment la Seconde Guerre mondiale « s'empare de cette figure héroïque » (*op. cit.*, p. 88-95, ici p. 90).

²⁵ Nous avons eu l'occasion de le montrer dans le premier chapitre à travers l'image du « charognard ».

²⁶ Ce personnage, dérivé de la chanteuse Gamma de *L'Enfant bleu*, porte finalement le prénom de la philosophe Hannah Arendt.

²⁷ Henry Bauchau, *La Lumière Antigone, poème pour le livret de l'opéra de Pierre Bartholomée*, Arles, Actes Sud, « Le souffle de l'esprit », 2009, p. 32 à 35.

de l'Histoire des hommes²⁸ qui se superposent, Antigone se dresse éternellement comme un symbole de Résistance, de lumière et d'espérance. Dans ce poème opératique, l'auteur se libère du cadre spatio-temporel du roman pour témoigner directement des maux de l'Histoire passée et contemporaine²⁹. Il imagine même un dispositif scénique permettant de projeter aux spectateurs des images du réel. Ces choix révèlent les ressorts implicites de sa démarche romanesque.

Les romans de Bauchau sont donc conçus comme un témoignage implicite des traumatismes de l'Histoire que l'auteur a pu vivre ou observer dans sa vie : « Je ne suis pas un penseur, écrit-il, ma pensée est peu assurée et banale. J'apporte autre chose, je suis un témoin, témoin de ce que j'ai vécu, témoin de ce qui s'image en moi à travers ce vécu [...] »³⁰. Il ne s'agit pas de raconter directement ce vécu mais de le faire connaître – et de le mettre à distance – par le biais d'une histoire imaginaire éloignée dans le temps et l'espace, celle d'Œdipe et Antigone. Le choix de Germain est tout autre.

Une redéfinition germanienne du roman historique

Le diptyque du *Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, place le lecteur dans un contexte historique – pour lequel l'auteure a assurément eu recours à un « relais historiographique » – assez clairement déterminé, d'abord par le conflit franco-prussien de 1870 puis la Première Guerre mondiale. L'histoire progresse ensuite chronologiquement, de la Seconde Guerre mondiale à la Guerre d'Algérie et, plus le récit avance, plus la chronologie romanesque se rapproche du temps de l'écriture, le politique prenant finalement le pas sur l'historique, pour coïncider avec l'expérience de la romancière – avec des références à Mai 68, par exemple³¹. Le diptyque embrasse ainsi toute l'histoire du XX^e siècle dont l'auteure se sent explicitement l'héritière³². Ses romans sont-ils pour autant des romans historiques ?

²⁸ « Pas celle des femmes ! » s'écrie Antigone (*ibid.*, p. 32).

²⁹ Dans *L'Enfant bleu*, Bauchau évoque aussi explicitement la dictature en Argentine (notamment chapitres 18 et 19), ou le génocide rwandais (*EB*, 336).

³⁰ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 350.

³¹ Quant à l'héroïne de *L'Enfant Méduse*, Lucie, elle est l'exacte contemporaine de la romancière et s'inscrit, comme elle, dans une histoire familiale qui se mêle à l'histoire des guerres du XX^e siècle.

³² Voir Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 22 : « On ne naît pas impunément au mitan du XX^e siècle, siècle des guerres à outrance et des génocides, siècle à jamais strident des noms d'Auschwitz et de Hiroshima, entre autres multiples noms de l'affliction et de l'abjection. On ne peut pas y grandir et y mûrir en toute ignorance et désinvolture, non qu'il s'agisse de « prendre sur soi » les fautes et les crimes, ce qui serait aussi absurde que malsain et totalement stérile, mais d'en prendre note de façon indélébile, et de tâcher jour après jour d'en tirer leçon [...]. »

Il est frappant de constater qu'aucune date n'est donnée par la romancière. Dans *Le Livre des Nuits*, ce sont uniquement des mentions telles que « [l]e siècle touchait à sa fin » (LN, 98) qui permettent au lecteur de situer le récit dans une chronologie. Quant au cadre historique, il est brossé par allusions rapides à Sedan et aux « uhlans » (LN, 142), au Maréchal Joffre (LN, 144) et au « Chemin-des-dames » (LN, 152). Ainsi, après la guerre de 1870 et celle de 1914, la période de l'occupation allemande est esquissée à travers les mots ou expressions « sang-nuit-et-brouillard³³ » (LN, 268), « le temps de l'ennemi » (LN, 275 et 302), « zone interdite » ou « Latitude-guerre » (LN, 276). Comme l'a montré Bello dans son travail sur *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, la romancière ne s'intéresse ni aux grands événements ni aux grands acteurs de l'Histoire du XX^e siècle³⁴. Elle raconte bien la guerre, notamment celle des tranchées, dans la troisième partie du *Livre des Nuits*, mais pas les étapes du conflit, ni les stratégies militaires, ni les mouvements de troupes par exemple. Son récit emprunte clairement à l'historiographie mais elle en efface les marqueurs principaux. Seuls quelques noms subsistent et apparaissent de loin en loin dans le texte³⁵.

Cependant, cette manière de procéder n'est pas isolée dans le contexte contemporain³⁶. Peyrache-Leborgne et Couégnas remarquent en effet, au sujet du roman historique au XX^e siècle :

Le genre se recompose, ou plus précisément problématise différemment, à la lumière des grands conflits mondiaux et des drames collectifs internes à une nation, les relations entre roman et Histoire, entre mémoire du passé et volonté de rupture. Les mythes romantiques du progrès ou de la raison dans l'Histoire sont ébranlés et le XX^e siècle érige le plus souvent ses

³³ « Nuit et Brouillard », en allemand *Nacht und Nebel* (ou NN), est le nom de code du programme de déportation de tous les ennemis ou opposants du Troisième Reich. Traduite en français, l'expression a servi de titre au film documentaire d'Alain Resnais, sorti en 1956 et à la chanson de Jean Ferrat, en 1963.

³⁴ Voir Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 118 : « Si Sylvie Germain se refuse à nommer les “grands événements” ou les “grands hommes” de l'histoire, c'est aussi qu'elle refuse d'entrer dans le processus qui fait d'eux des “monuments” susceptibles de provoquer fascination, célébration et commémoration. Ses fictions pratiquent régulièrement cette éclipse des événements-monuments ».

³⁵ Citons, en plus de ceux que nous avons déjà cités : « Napoléon III » et « le vieux Guillaume » (LN, 82), « Hindenburg, Falkenhayn, Berlin, Munich ou Hambourg » (LN, 160), « Dachau » (LN, 310 ; NA, 102), « Sachsenhausen » (LN, 312), « obergrenadier » (LN, 318), « Division Charlemagne » (LN, 326), « Marseille, Alger » (NA, 140), « Djebel » (NA, 153). Le nom Hitler n'apparaît que dans le texte d'une chanson nazie restituée en allemand (LN, 314), le récit lui-même se contente d'évoquer « le petit homme [que l'] on disait descendu dans les entrailles de sa ville éventrée, au fond de son palais de béton » (LN, 318). Germain semble obéir en cela aux préconisations de Simone Weil qui souhaitait exclure Hitler de l'Histoire. La romancière cite d'ailleurs la philosophe dans un article du journal *La Croix* : « On parle de châtier Hitler, écrivait Simone Weil en 1943. Mais on ne peut pas le châtier. Il désirait une seule chose et il l'a : être dans l'Histoire » (« Pensez au 11 septembre 2001... La véritable grandeur, c'est la générosité », *La Croix* n°36111, 28 décembre 2001).

³⁶ Il s'est d'ailleurs largement amplifié depuis les années 80-90. On peut penser aux romans de Claude Simon, Patrick Modiano ou, plus récemment Laurent Mauvignier. Dans un autre genre littéraire qui est celui du récit, citons également le Prix Goncourt 2017 : *L'Ordre du jour* d'Éric Vuillard, Arles, Actes Sud, 2017.

formes romanesques sur les ruines de la vision épique – y compris sur les ruines des idéologies ou modèles formels précédents, sans téléologie rassurante à l’arrière-plan³⁷.

Il est évident que la manière d’écrire un roman historique ne peut plus être la même à la fin du XX^e siècle qu’à la fin du XIX^e³⁸. Les noms ou expressions empruntés à l’historiographie qui sont sporadiquement employés par Germain constituent en eux-mêmes des ruines ou des lambeaux d’Histoire qui ont une double fonction : d’une part montrer que la connaissance historique, y compris d’événements chronologiquement proches, ne repose que sur des τεκμήρια (*tekmêria*), des traces, comme le dit Veyne³⁹, est « taillée sur le patron de documents mutilés⁴⁰ » ; d’autre part, attirer l’attention sur ce que l’historiographie ne raconte – ou ne racontait – jamais : la souffrance des individus, notamment des anonymes. Blanckeman évoque ainsi, en parlant des romans de Germain, « une œuvre qui récrit l’histoire du XX^e siècle au travers d’un prisme traumatique comme le font plusieurs écrivains⁴¹ ». La mise en avant des événements traumatiques, à rebours d’une historiographie « épique » héroïsante paraît en effet une caractéristique des romans germaniens. Il s’agit aussi de « réexamin[er] l’Histoire officielle » « dans ses marges et ses fractures⁴² ». À cet égard, la démarche de Germain nous paraît fortement influencée par celle d’Elsa Morante qui publie *La Storia* en 1974⁴³. Peyrache-Leborgne remarque que « par [la] nouvelle conscience tragique de l’Histoire [développée dans ce roman], Morante change le sens du roman historique

³⁷ Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas (dir.), *Le Roman historique*, op. cit., p. 9.

³⁸ La manière d’écrire l’Histoire non plus, vraisemblablement, depuis la fondation de l’École des Annales dans l’entre-deux guerres pour qui, selon Veyne, « l’historiographie traditionnelle étudiait trop exclusivement les bons gros événements reconnus comme tels depuis toujours [et] faisait de l’“histoire-traités-et-batailles” » (*Comment on écrit l’histoire*, op. cit., p. 33). L’historien Bruno Cabanes remarque quant à lui dans un récent article que, depuis quelques décennies, les historiens ont changé leur approche de la guerre : « Des sources inexploitées, comme les correspondances, les dessins d’enfants, ont fait leur apparition. L’histoire du phénomène guerrier s’est par ailleurs enrichie au contact d’autres disciplines : l’anthropologie du corps, c’est-à-dire l’étude des sensations physiques et des émotions dans la guerre, la psychologie des violences extrêmes et des violences de groupe, la sociologie du genre ou des rapports d’autorité au sein de l’armée, et l’histoire des représentations artistiques de la guerre. [...] Quels que soient les conflits que nous étudions, [...] ce qui nous intéresse [aujourd’hui] dans la guerre, ce n’est pas une succession d’ordres ou de décisions, ni des mouvements de troupes sur les champs de bataille, mais la mise à l’épreuve par la guerre de notre humanité » (« Quoi de neuf sur la guerre ? », propos recueillis par Gilles Heuré, *Télérama* n°3584, 19/09/18, p. 35-37, ici p. 37). Voir également Bruno Cabanes et alii, *Une Histoire de la guerre, du XIX^e siècle à nos jours*, Seuil, 2018.

³⁹ Paul Veyne, *Comment on écrit l’histoire*, op. cit., p. 14 : « [E]n aucun cas ce que les historiens appellent un événement n’est saisi directement et entièrement ; il l’est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents et des témoignages, disons à travers des *tekméria*, des traces. »

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ Bruno Blanckeman, « À côté de / aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », in *L’Univers de Sylvie Germain*, op. cit., p. 19-27, ici p. 24.

⁴² Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas (dir.), *Le Roman historique*, op. cit., p. 9.

⁴³ Elsa Morante, *La Storia*, trad. Michel Arnaud, Gallimard, 1977.

jusqu'alors pratiqué⁴⁴ ». Son roman met en scène, dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, des anonymes, des « misérables », des oubliés de l'Histoire. Une dizaine d'années plus tard, Germain s'inscrit exactement dans la même perspective, lorsqu'elle écrit dans *La Pleurante des rues de Prague* : « quoi qu'en pensent les maîtres et les puissants du monde, ce sont moins eux qui font l'Histoire que tous les petits, tous ces Très-Bas anonymes qui ont enduré, pâti l'Histoire, et en sont morts [...] »⁴⁵. Ainsi, si elle raconte l'Histoire dans ses romans, il s'agit de « L'Histoire pieds nus / Dans les sabots de pauvreté » qu'évoque Bauchau⁴⁶.

S'agissant des romans de Germain, la notion de roman historique peut donc être conservée si l'on a pris soin de la redéfinir à l'aune des conceptions du XX^e siècle finissant et du XXI^e siècle. D'autres notions ont cependant été apportées pour définir cette nouvelle démarche que Germain partage avec d'autres écrivains contemporains. Ainsi, Viart propose celle de « récits de filiation ». Ces récits ont pour enjeu majeur une « éthique de restitution » qui consiste à « rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut » et à rendre « hommage » à ceux qui furent. Selon Viart, « le geste de restitution se tourne aussi vers les générations présentes pour destiner cette restitution à ceux dont ce n'est pas, dont ce n'est plus, l'Histoire : afin peut-être d'en éveiller le sens des responsabilités⁴⁷ ». Il décrit exactement la démarche de Germain. Viart recourt également à la notion de « roman archéologique » fondée sur la démarche archéologique telle qu'elle a été conçue par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* (1969). Cette notion a le mérite d'être entérinée par Germain elle-même qui considère l'écrivain ou l'écrivaine comme un « fossoyeur » ou un « archéologue » :

Le fossoyeur, comme un archéologue prestidigitateur, qui excave la terre sous les pas des vivants pour en extraire les restes du passé, pour en mettre à nu la mémoire oubliée et jeter en plein jour, au vif du présent, les scories encore ardentes semées par le temps dans sa course, – les braises noires de l'Histoire toujours prêtes à se hérissier de nouvelles flammes, à tout réembraser⁴⁸.

⁴⁴ Voir Dominique Peyrache-Leborgne, « L'Histoire : un "scandale qui dure depuis dix mille ans". À propos de *La Storia* d'Elsa Morante », in *Le Roman historique*, op. cit., p. 248-276, notamment p. 254 : « [C]ar il faut tout de même croire un peu aux possibles bienfaits de l'Histoire, ou y avoir cru un temps, pour décider d'écrire un roman historique. Or rien de tel chez Elsa Morante, dont les écrits témoignent soit d'une occultation du concept d'Histoire en mouvement, soit d'un rejet total de l'idée de modernité comme progrès. »

⁴⁵ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, op. cit., p. 69.

⁴⁶ Henry Bauchau, *La Lumière Antigone*, op. cit., p. 33.

⁴⁷ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature au présent*, op. cit., p. 91, 92 et 95.

⁴⁸ Sylvie Germain, *Céphalophores*, op. cit., p. 18. On remarque que ces propos correspondent également parfaitement à la définition du « récit de filiation » donnée par Dominique Viart.

Elle permet également de mettre en perspective le rapport de Germain à la mythologie et au monde antique qui fonde cette étude en mettant en valeur une poétique géologique de la sédimentation et de la strate. Pour la romancière, les rêves et les pensées sont « pétris dans le limon des mythes et des fables » mais aussi « dans l'épaisse rumeur du temps qui brasse les clameurs de l'Histoire⁴⁹ ». Il n'est donc pas étonnant que ces différentes couches géologiques se superposent dans le roman lui-même, à travers les personnages qui s'en nourrissent. Bien que les choix romanesques effectués par l'un et l'autre soient différents, cette conception paraît très proche de celle de Bauchau qui superpose aussi à sa manière, comme nous l'avons vu, le temps du mythe et le temps de l'Histoire⁵⁰.

Il convient à présent d'étudier comment se met en œuvre concrètement une telle démarche archéologique dans les romans de Germain.

1. 1. 2. « Sur les ruines de la vision épique »

Nous reprenons ici l'expression de Peyrache-Leborgne et Couégnas pour rendre compte de la manière dont Germain appréhende les événements historiques à travers ses romans. À rebours d'une vision épique, elle propose en effet d'envisager l'Histoire sous son aspect traumatique. Ce n'est pas une histoire des hauts faits (*res gestae*) accomplie par des héros auréolés de gloire qu'elle entend raconter, mais bien celle des catastrophes et des victimes qu'elles ont entraînées. Ainsi, le roman prend en charge un héritage que l'Histoire officielle a pendant longtemps refusé d'assumer⁵¹. Il énonce ce que la société des années 1950 à 1980, notamment, n'a pas voulu entendre, pendant ces années que le journaliste et essayiste Jean-Claude Guillebaud a nommées les « Trente honteuses⁵² ». Germain met ainsi en avant la grande tuerie de 14-18, la barbarie nazie ou encore la torture en Algérie.

⁴⁹ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 48.

⁵⁰ Le motif géologique est particulièrement important dans l'œuvre de Bauchau, dès son premier recueil de poèmes intitulé *Géologie* (1950-1957). Corina Bozedean en a tiré l'idée d'une véritable « poétique du minéral » dans son ouvrage : *Henry Bauchau. Une poétique du minéral*, Honoré Champion, 2017.

⁵¹ Dans leur ouvrage *14-18, le cri d'une génération*, Rémy Cazals et Frédéric Rousseau notent par exemple qu'« en lisant Henri Bidou [historien des années 20], le lecteur a surtout l'impression d'assister à un jeu de société. Les lignes bougent, avancent et reculent. Une fois de plus, les hommes sont totalement absents, pas de morts, pas de blessés, pas de cris, pas de peur, pas de courage... Une histoire totalement désincarnée » (op. cit., p. 76).

⁵² Jean-Claude Guillebaud, *La Trahison des Lumières. Enquête sur le désarroi contemporain*, Seuil, « Fiction & Cie », 1995, p. 30.

C'est avec la guerre de 1914 que la peur, la haine et la terreur s'installent par le fait d'une alliance sans précédent entre la mort et l'industrie, entre la cruauté du monde et la violence de l'inconscient. Toutes les valeurs qui faisaient jadis de la guerre une affaire noble, héroïque et patriotique s'effondrent. Il semble bien que ce soit là qu'il faut faire commencer la culture industrielle de la peur et du crime, inséparable d'une histoire des « objets »⁵³.

Tel est le constat, posé par Mondzain, que Germain, entre autres auteurs contemporains⁵⁴, traduit dans l'écriture romanesque. Le récit de la Première Guerre mondiale dans *Le Livre des Nuits*, d'abord tenté par l'exaltation des valeurs héroïques et patriotiques, est rapidement mis à l'épreuve de ce qu'il se charge d'énoncer et sombre bientôt dans une « trivialité » des plus crues. Les deux frères Pénier, Augustin et Mathurin, sont d'abord exclus de la communauté – française – à laquelle ils prétendent appartenir puisque leur territoire est annexé par les Allemands avant même qu'ils soient en âge d'être mobilisés. Mais le périple géographique qu'ils accomplissent pour s'enrôler dans l'armée française et la rencontre avec les autres soldats, venus de tous les coins de France, constituent une reconquête de cette appartenance. Chaque soldat représente une parcelle du territoire français pour lequel ils vont se battre ensemble. Or, le sentiment d'appartenir à une communauté et de se battre en son nom fait précisément des personnages des héros épiques dans un récit qui se donne comme tel *a priori*⁵⁵. « Mais récits et légendes ne tardèrent pas à tourner court » (LN, 155) écrit Germain au sujet des illusions des soldats en même temps que des siennes propres⁵⁶, « car chacun de leurs compagnons arrêta là son histoire » (LN, 156). Le récit accéléré des morts successives de tous les compagnons d'armes des protagonistes appartient clairement à un registre contre-épique : il est frontal et trivial, jusqu'au malaise. Ainsi, la romancière note que « Pierre Fouchet commen[ce] la série » et décrit la manière dont une rafale le « trou[e] comme une passoire depuis les talons jusqu'à la tête » (LN, 156). La comparaison, fort triviale, avec la

⁵³ Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, op. cit., p. 64.

⁵⁴ Citons par exemple *Le Der des ders* de Didier Daeninckx (1984), *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud (Prix Goncourt 1990), *La Chambre des officiers* de Marc Dugain (1998), *Cris* de Laurent Gaudé (2001), *Les Âmes grises* de Philippe Claudel (2003), *14* de Jean Echenoz ou encore *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaitre (Prix Goncourt 2013).

⁵⁵ Voir Marine Achard-Martino, « Crise du récit épique à l'épreuve des tranchées », in Aurélie Adler, Marie-Françoise Lemonnier et Herta-Luise Ott, *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, p. 197-208. Les différentes contributions de cet ouvrage, qui constitue les actes d'un colloque organisé à Amiens et Péronne du 24 au 26 novembre 2016, montrent bien que le récit d'une telle guerre ne va pas de soi, ni à l'époque, ni aujourd'hui.

⁵⁶ « Oui, vient un jour où le ciel cesse de se présenter comme un grand vitrail fabuleusement historié ; il s'évide, délesté de l'imagerie fantastique, mi naïve, mi-dramatique, qui l'enluminaient » écrit Germain dans *Rendez-vous nomades* pour rendre compte de sa prise de conscience « à la sortie de l'enfance » (op. cit., p. 19).

passoire, éloigne le lecteur des images poétiques auxquelles Germain l'avait habitué, même pour dire la violence de la guerre. Un court paragraphe est ensuite consacré à la mort de chacun des compagnons des deux frères, dans un effet de série, en effet, qui en accentue l'absurdité. Il ne s'agit plus d'un récit de guerre – avec des actions guerrières – mais d'un récit de morts. Les descriptions sont sans distance poétique, elles disent avec crudité les atrocités de la Grande Guerre : la « gangrène [qui] déferle[e] librement » sur un corps déjà largement amputé et « complètement pourri avant même d'avoir rendu son dernier souffle » (*LN*, 156), « un casque rempli à ras bord d'une matière blanchâtre et molle » (*LN*, 157) qui tombe sur l'épaule d'Augustin et ainsi jusqu'à la disparition de tous les compagnons et d'un des deux frères. Sur le plan des valeurs, la fin de chaque « histoire » individuelle remet nettement en question l'Histoire collective et les idéaux qui la portaient. Les individus survivants sont ravalés au rang de « rats » (*LN*, 163), ainsi que nous avons pu l'observer, et quand Augustin écrit dans son journal : « On nous ordonne de tirer. Alors on tire. Mais on ne sait même pas sur quoi, sur qui. On ne voit rien » (*LN*, 161), l'absence de visibilité au sens propre signifie clairement la perte de toute vision au figuré, c'est à dire la perte de sens de l'engagement militaire, des valeurs civiques et morales, donc de toute possibilité d'héroïsme. Ainsi, à la dislocation des corps s'ajoute celle du groupe et celle des consciences. Germain l'exprime d'une manière totalement surprenante en faisant mourir un des frères jumeaux mais sans préciser lequel. À celui qui reste, elle fait même perdre la conscience de son identité : « Il vit [...] que c'était le bras de son frère et il oublia lequel des deux il était, lui, qui restait sauf et absurdement seul » (*LN*, 166). Revenu auprès des siens, ce personnage se fait donc appeler « Deux Frères », devenant ainsi une sorte de soldat inconnu mais vivant, ou plutôt survivant.

En ne s'appuyant ni sur une Histoire seulement militaire ni sur une tradition épique pour raconter la Guerre de 14 mais plutôt sur les témoignages sans concessions de ceux qui l'ont réellement vécue⁵⁷, Germain accomplit donc une démarche archéologique. Ce faisant, elle relaye le « cri d'une génération » qui est en train de disparaître au moment de l'écriture de son roman. Mais le récit de la Première Guerre ne représente qu'une partie de son diptyque romanesque⁵⁸ qui embrasse une centaine d'années. Ce choix permet de mettre en valeur les liens de causalité de l'Histoire⁵⁹ de même que les phénomènes d'échos et de réminiscence

⁵⁷ Nous montrerons plus concrètement ce que Germain doit aux témoignages des Poilus dans la section suivante.

⁵⁸ Contrairement à d'autres romans contemporains qui se concentrent sur cette période, ou sur celle de la Seconde Guerre mondiale par exemple.

⁵⁹ Ainsi, par exemple, elle présente les soldats allemands de 14 comme les « petits-fils » du uhlan qui a sabré le visage de Théodore-Faustin (*LN*, 142).

d'un événement à l'autre. Ainsi, l'annonce de la Seconde Guerre mondiale « réveill[e] en sursaut » la mémoire de Ruth, la quatrième épouse de Nuit-d'Or, qui entrevoit dès lors « dans le visage de ses deux fils encore si pleins des rondeurs de l'enfance » « celui de ses frères morts à dix-huit et vingt ans pour la gloire d'un empire disparu avec eux⁶⁰ ». La romancière se confronte donc à cette nouvelle page de l'Histoire en évitant là encore les leçons d'héroïsme et en mettant en valeur les expériences traumatiques.

Les crimes nazis

De l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale, Germain ne retient ni les combats militaires⁶¹, ni la Résistance, ni l'occupation⁶² mais uniquement les crimes perpétrés par les nazis : massacres de civils, déportation et extermination. Mais elle le fait à travers un double point de vue : celui des victimes et celui des SS eux-mêmes⁶³.

Les crimes nazis sont racontés à la fin du roman *Le Livre des Nuits*, dans la « Cinquième nuit » : « Nuit des Cendres ». Le prologue de cette partie place d'emblée le lecteur face aux crimes à venir dans un passage particulièrement lyrique :

Rouge-sang.

Les noms des roses et des hommes se déchirèrent en cris, et tombèrent en silence.

Sang-cendre, sang-nuit-et-brouillard. (*LN*, 268)

L'allusion explicite à la Shoah à travers l'expression « nuit et brouillard » vient ponctuer ces vers libres où le « sang », les « cris » puis le « silence » et la « cendre » connotent la violence, la mort et la crémation des corps dans les chambres à gaz.

Les crimes nazis se donnent essentiellement à voir dans une longue scène montrant une violence paroxystique à travers l'autodafé, la torture psychologique et le meurtre de civils –

⁶⁰ Ruth est allemande, ses frères ont été tués durant la Première Guerre.

⁶¹ Dans *L'Enfant Méduse*, elle évoque les tous premiers combats de 1939 et 1940 au cours desquels disparaît Victor Morroques, le premier époux d'Aloïse et père de Ferdinand.

⁶² La collaboration est évoquée au détour d'une phrase dans *Nuit-d'Ambre*.

⁶³ Dans son ouvrage *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Emmanuel Bouju, constate que « l'écriture de l'histoire des déportations et exterminations de la Seconde Guerre mondiale [...] domine encore [...] le roman de la période la plus contemporaine » (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 9). Le point de vue nazi, ponctuellement adopté par Germain, est encore surprenant au milieu des années 1980. D'autres écrivains l'ont, à leur tour, choisi dans des textes plus récents, mais d'une manière plus systématique : Jonathan Littell pour *Les Bienveillantes*, paru en 2006, Éric Vuillard pour *L'Ordre du jour*, Prix Goncourt 2016, ou Olivier Guez pour *La Disparition de Josef Mengele*, Prix Renaudot 2017. Quant à Grégoire Collin et Sébastien Goethals, auteurs d'une bande-dessinée intitulée *Le Voyage de Marcel Grob*, publiée en 2018, ils se placent du côté des « Malgré nous », jeunes alsaciens enrôlés de force dans la Wehrmacht et la Waffen SS, contribuant à leur manière à mettre en lumière des pans de l'Histoire restés pendant longtemps tabous. Sur ces sujets, voir Marc Dambre (dir), *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, Presses Sorbonne nouvelle, 2013.

vieillard et enfants – auxquels se livrent les soldats venus arrêter et déporter des membres de la famille Pénier. Cette scène s'ouvre *in medias res* sur les personnages tenus en joue par les nazis dans la cour de leur ferme, devant un immense feu destiné à brûler « une fantastique pyramide de meubles, de linges et d'objets » leur appartenant (LN, 279). Certains vont être mis à morts, d'autres déportés – Ruth, la quatrième épouse de Nuit-d'Or, qui est d'origine juive, et leurs quatre enfants mais aussi Baptiste, Thadée et Nicaise, réquisitionnés pour le STO. L'ensemble de la scène est dominé par le bruit du brasier « crépitant » (LN, 280) et les cris mêlés des soldats et des membres de la famille Pénier. Ils expriment chez les uns la brutalité des ordres donnés, chez les autres le refus d'obtempérer, l'indignation, la douleur physique ou la souffrance psychologique.

Attardons-nous sur le personnage de Benoît-Quentin, le petit-fils bossu de Nuit-d'Or, dont le traitement est parfaitement représentatif de la barbarie nazie. Benoît-Quentin reçoit en effet de la part d'un officier SS l'ordre d'abattre d'un coup de revolver le vieux Jean-François-Tige-de-Fer, vieil ami de la famille Pénier. Pendant tout le temps où il refuse de le faire, il ressent une douleur terrible dans le dos : « Son dos lui faisait mal, mal à hurler, il lui semblait qu'un poing frappait à l'intérieur de toutes ses forces pour faire éclater sa bosse. » (LN, 282-3) Cette douleur symbolise bien sûr le terrible dilemme de Benoît-Quentin : *tuer* ou *être tué*, mais pas seulement. Si cette douleur émane de la bosse du personnage c'est bien pour souligner la barbarie nazie qui choisit justement pour s'en amuser le petit bossu jugé « trop difforme » pour travailler au service du Reich mais « apte à servir au moins une fois la gloire de l'occupant » (LN, 281). Supplié par Jean-François-Tige-de Fer lui-même, Benoît-Quentin finit par s'exécuter mais c'est pour être immédiatement après immolé au lance-flamme par les nazis. Alors, incapable de « crier le nom d'Alma », comme il le souhaiterait, pour lui avouer son amour⁶⁴, le personnage ne peut que crier et hurler la violence de ce qu'il subit à laquelle se mêlent des images cauchemardesques de son enfance :

[C]e fut un autre mot qu'il cria à l'instant où il roula sur le sol, dévoré par les flammes. « La chaisière » hurla-t-il. Il venait de voir sous ses paupières brûlées la vieille chaisière du parc Montsouris, sortant de la grosse poche de son tablier à sous un lance-flamme avec lequel elle incendiait tous les assis [...]. (LN, 284)

⁶⁴ Alma est la fille que Ruth avait déjà eue d'une première union lorsqu'elle a épousé Nuit-d'Or. Elle est elle-même tuée d'une balle dans la gorge par les nazis alors qu'elle chante pour tenter de s'abstraire de l'horreur du moment présent.

Les cris et hurlements de Benoît-Quentin renforcent le caractère insoutenable des images dans une dénonciation frontale des atrocités nazies.

La réalité des camps de concentration est également évoquée, par le personnage de Thadée qui en a réchappé. Il témoigne ainsi sobrement de la vie quotidienne à Dachau et de l'« appel que lançait chaque jour, à toute heure, la mort à la criée du camp⁶⁵ » (LN, 310). Mais l'évocation des camps de la mort ne serait pas complète, donc pas juste, s'il n'était question aussi dans le roman de l'extermination qui y a eu lieu. Plusieurs personnages en sont victimes : Ruth et les quatre enfants qu'elle a eus avec Nuit-d'Or sont morts à Sachsenhausen et, d'autre part, l'ami de Thadée dont il a ensuite adopté les enfants, Tsipele et Chlomo, est mort à Dachau.

Cependant, la romancière ne veut pas se contenter de faire de ses personnages des victimes de la barbarie nazie. Elle imagine donc le destin de Gabriel et Michaël Péniel, deux des trois fils nés du viol d'Hortense par Nuit-d'Or, partis « livrer combat, partout à travers le monde » en tant que SS. Elle évite ainsi tout manichéisme et montre en même temps que le nazisme ne vient pas de nulle part, qu'il s'enracine aussi dans des histoires singulières, marquées par la violence. Le cri est le symbole de cette violence, mise au service de l'armée d'Hitler : « l'heure était venue pour eux de porter leur passion, leur violence et leur cri en pleine lumière » (LN, 275). Les deux frères sont présentés plus loin comme ayant une « pierre de foudre entée au mitan de leurs cœurs », une « pierre de sang, de cri, de terre » (LN, 321) – allusion peut-être au viol dont leur mère a été victime dans la forêt. Sans cautionner les actes de ses personnages, Germain cherche à élucider leur comportement et va jusqu'à leur accorder sa compassion au moment de les faire mourir – sous les tirs d'un char, dans les décombres de Berlin : « Michaël et Gabriel n'étaient plus ni soldats ni francs-tireurs. Ils n'étaient plus rien. Ils redevenaient deux enfants perdus dans la ville, dans l'histoire » (LN, 321).

Il apparaît ainsi que la mise en avant, par Germain, des crimes nazis accomplis pendant la Seconde Guerre mondiale est l'occasion de rendre hommage aux victimes en faisant du texte romanesque une chambre d'écho pour les cris de leur souffrance. Mais elle n'élude pas pour autant les crimes également accomplis du côté français. Dans *Nuit-d'Ambre*, la romancière se

⁶⁵ La citation fait écho à la situation de Théodore-Faustin dans la guerre de 1870 qui « lorsqu'on l'interpellait, [...] n'entendait plus son nom comme un son incongru mais comme un mot terrifiant de danger car il lui semblait chaque fois qu'on le dénonçait à la mort » (LN, 40). L'expérience concentrationnaire de Thadée est de nouveau évoquée dans *Nuit-d'Ambre*, p. 102 à 105.

confronte à d'autres zones d'ombres de l'Histoire de la France et des Français en évoquant la Guerre d'Algérie⁶⁶.

La torture en Algérie et les massacres d'Algériens

C'est encore à travers le motif du cri que Germain cherche à recréer le climat de la Guerre d'Algérie, qui se joue hors de toute convention militaire⁶⁷. Ainsi pour évoquer les corps des soldats français mutilés par les fellaghas, elle écrit : « Le vent avait couru le long des onze corps saignés à blanc, que nulle terre, nulle poussière ne recouvraient, afin d'en faire lever, encore et encore, le cri » (NA, 151). De quel cri s'agit-il ? Cri de haine des fellaghas dans leur macabre besogne ? Cri de souffrance des soldats au moment de leur mort ? ou cri de détresse de leurs compagnons quand ils les ont découverts ? La romancière laisse la question ouverte et s'attache surtout à relater la réaction d'Adrien Yeuses, simple soldat du contingent face aux cadavres mutilés de ses camarades et face au cri, symbole de cette horreur, qu'il ne peut pas ne pas entendre :

Yeuses Adrien avait entendu surgir, rugir ce cri, l'avait reçu dans sa colère. [...] Le cri très muet de ses compagnons écorchés était entré en lui et s'était imposé tel que l'ennemi l'avait voulu : parfaitement barbare. (NA, 152)

La barbarie qui s'empare du cœur d'Adrien trouve à s'exprimer, quelques pages plus loin, dans la scène de torture d'un jeune berger algérien dont la narratrice a pris soin de souligner l'innocence. Après une séance de coups qui n'a débouché sur aucune révélation de la part du prisonnier, les soldats infligent au garçon des décharges électriques « sur les lèvres, sur le cœur, sur l'anus ».

Il hurlait de plus en plus fort. Yeuses n'entendait plus ces cris, – il était comme endormi par eux. Il tournait sagement sa manivelle selon le rythme qu'on lui réclamait. Il n'entendait que les cris poussés par ses camarades, ceux du douar sous la lune et ceux du chemin en plein soleil, retrouvés morts et mutilés (NA, 158).

La narration oppose les cris de douleur du jeune algérien torturé par les soldats français aux cris des Français torturés par les fellaghas. Cris contre cris : la guerre est une surenchère

⁶⁶ Des romans plus récents sont consacrés au récit de cette guerre, côté algérien et côté français comme par exemple *La Femme sans sépulture* d'Assia Djebar (2002) et *Des hommes* de Laurent Mauvignier (2009).

⁶⁷ La notion de « crime de guerre » est définie par des accords internationaux régissant les compétences de la Cour pénale internationale (CPI) à l'égard des violations graves des Conventions de Genève. On la trouve dans les 59 alinéas de l'article 8 du « Statut de Rome ». Consultable à l'adresse https://www.icc-cpi.int/NR/rdonlyres/6A7E88C1-8A44-42F2-896F-D68BB3B2D54F/0/Rome_Statute_French.pdf (site consulté le 13/01/17).

infinie de violence. Chacun des deux camps n'est capable d'entendre que les cris des siens, comme Adrien dans l'extrait qui précède. Mais en nous faisant voir et entendre les tortures également perpétrées par les combattants des deux camps, Germain nous fait sentir le caractère absurde et criminel de cette guerre : devenu une « chose informe, laide, crierde qui banalis[e] totalement la torture qu'on lui inflig[e] » (NA, 158), le jeune berger finit par « chavir[er] au bout du cri qu'il prof[ère] » (NA, 159).

Encore une fois, la romancière est du côté des victimes contre les bourreaux, elle montre que la violence et le crime, pas plus que l'innocence ou le droit, ne se trouvent dans un seul des deux camps. Cette idée est confirmée par l'évocation d'un autre épisode de la Guerre d'Algérie dans le roman : le massacre des Algériens à Paris le 17 octobre 1961⁶⁸. Le Parisien Jasmin Desdouves⁶⁹ s'en fait le relais auprès de Nuit-d'Ambre, la nuit de son arrivée dans la capitale, un an après les faits, dans un long récit scandé par l'anaphore du pronom « ils ». Le locuteur ne précise jamais ni dans ce passage ni ailleurs que les personnes désignées par ce pronom sont des Algériens immigrés en France. En revanche il souligne le fait que cette foule est composée de femmes, de « vieux » et d'enfants. C'est bien que, pour lui, comme pour la romancière qui le fait parler, la nationalité ne compte pas dans le décompte des violences faites par certains individus à leurs semblables. Il importe simplement de dénoncer l'injustice et le crime qui sont, en l'occurrence, du côté des policiers français⁷⁰, à l'encontre de civils désarmés et même « endimanchés » pour faire valoir « leur dignité » (NA, 183). À la fin de ce récit, la description des « souliers de femmes sur les trottoirs, la rue, les caniveaux » juxtaposée à celle du « sang partout autour, sur les pavés et dans la Seine » (NA, 183) symbolise parfaitement le scandale de cette répression muée en massacre.

L'évocation des différents épisodes traumatiques du XX^e siècle, depuis 1914 jusqu'à la Guerre d'Algérie, en passant par la Seconde Guerre mondiale, a permis de dessiner l'histoire des humbles, des victimes, des sacrifiés dont Germain entend relayer les cris de détresse. Pour

⁶⁸ Ce sujet est abordé par Kaouther Adimi dans le roman *Nos richesses* publié en 2017. La romancière a placé en épigraphe un extrait de la *Lettre d'un jeune poète algérien à tous ses frères* de Jean Sénac : « Un jour viendra où les pierres elles-mêmes crieront pour la plus grande injustice qui est faite aux hommes de ce pays... » (Seuil, 2017, p. 5).

⁶⁹ De manière significative et bien que son patronyme soit français il porte un prénom d'origine arabe.

⁷⁰ Dans le chapitre de son roman intitulé « Paris, 1961 », Adimi raconte la même scène dans un style très heurté, plus virulent : « Ratonnades à Paris. Paris ! Paris tue à l'aide de la police de Papon. Sauvage. Poursuite dans les rues de Paris. Ne pas s'embarrasser : les jeter par-dessus bord, dans la Seine. Corps brisés. Coups de crosse et de matraque. Corps pendus dans le bois de Vincennes. Seine remplie de cadavres. Haine libérée. Bruit. Chaos. Bâtons de policiers sur des corps tendus, sur des gens désarmés. Silence des Parisiens. Charge de nouveau. Gens à terre. Sang partout. Bruit des ambulances. Coups encore et corps dans la Seine. Rafle en 1961. Désinfecter la France de ses Arabes. Purifier les avenues. Massacrer des assassins. Répression. Tragique » (*op. cit.*, p. 192).

ce faire, elle s'appuie sur les traces écrites, les témoignages que ces victimes de l'Histoire ont produits, non sans difficultés, comme nous allons l'observer à présent.

1. 1. 3. Traces écrites : témoignages et difficultés du témoignage

La thèse de Bello consacrée à la *Poétique de la mémoire chez Sylvie Germain* a montré de manière convaincante comment l'écrivaine, dans le sillage de Foucault et Derrida, accomplit dans ses œuvres une démarche archéologique en prenant en compte ce que le second a désigné sous le concept d'« anarchie⁷¹ » :

L'anarchie tend à incorporer des sources de données non conventionnelles tels que les témoins oubliés par l'Histoire qui offrent une « contre-mémoire » : archéologie d'outre-calle, d'outre-tombe, d'outre-crypte que cette vie des morts qu'aucune manœuvre archontique ne parvient à endiguer. Enfin, elle dénonce l'idée d'un continuum historique comme construction des vainqueurs de l'Histoire et se propose au contraire d'observer la mémoire précaire, discontinue et fragmentaire des opprimés – résidus, fragments, lambeaux, débris, reliques, indices⁷².

Nous nous proposons d'observer comment ces témoignages affleurent dans le récit germanien et comment la romancière rend manifeste leur précarité.

Le témoignage historique comme hypotexte romanesque

Le recours au témoignage historique est particulièrement évident lorsque Germain raconte la guerre d'Augustin et Mathurin Pénier dans le *Livre des Nuits*. Ce n'est pas étonnant étant donné l'abondance de témoignages – correspondances, carnets de route, mémoires et autres romans autobiographiques – de la Grande Guerre⁷³. Dans le roman, les deux frères ont d'ailleurs une correspondance avec leurs fiancées et Augustin tient un journal. Ainsi, lorsque ce dernier compare les soldats qu'ils sont à des « rats [qui] ramp[ent] jour et nuit dans la gadoue, les décombres, les cadavres » (LN, 163) ou à des bêtes sauvages vivant dans des « terriers » (LN, 163), on pense par exemple aux témoignages de Poilus tels que *Les Mémoires d'un rat* de Pierre Chaine⁷⁴. Un autre passage du texte, encore une fois écrit par

⁷¹ Par ce concept développé dans le texte d'une conférence intitulée *Mal d'archive : une impression freudienne* (Galilée, 1995), Derrida pointe la façon dont l'autorité imposée par l'institutionnalisation des politiques de collectes de données détermine de manière doctrinaire le contenu de l'archive.

⁷² Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 111.

⁷³ Dans leur ouvrage, Cazals et Rousseau expliquent ce phénomène : « [A]ucun conflit n'avait jusque-là produit autant de pages rédigées par des millions de combattants de toutes nationalités. Pour s'en tenir à la France, la génération qui a fait la guerre de 14-18 savait lire et écrire. Elle ne comptait qu'un faible taux d'illettrés, particulièrement réduit dans les plus jeunes classes » (14-18, *le cri d'une génération*, op. cit., p. 8).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

Augustin, fait écho au roman d'Erich Maria Remarque, *À l'ouest rien de nouveau*. Voici ce qu'écrit le personnage germanien :

On nous ordonne de tirer. Alors on tire. Mais on ne sait même pas sur quoi, sur qui. On ne voit rien. [...] 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, je tire. » (LN, 161)

Le soldat est réifié en plus d'être animalisé : il devient une machine à tirer, à tel point qu'il ne sait plus s'il tire encore dans la réalité du champ de bataille ou dans l'éternité de la mort. Voici à présent la manière dont Erich Maria Remarque relatait sa propre expérience dans son roman :

Si nous n'étions pas des automates, à ce moment-là, nous resterions couchés, épuisés, incapables de la moindre volonté. [...] Nous sommes des morts insensibles qui, par un stratagème et un ensorcellement dangereux, sont encore capables de courir et de tuer⁷⁵.

On relève dans ce passage les mêmes analogies qui assimilent le soldat à un automate d'une part, à un mort d'autre part. L'ensemble du roman de Remarque relate la prise de conscience progressive du narrateur vis-à-vis de l'irresponsabilité de l'État envers ces jeunes gens et de l'absurdité de la guerre, c'est-à-dire de son caractère criminel. Dans le *Livre des Nuits*, Germain semble relayer son « cri » à cinquante ans de distance.

L'utilisation de témoignages historiques pour d'autres périodes racontées dans les romans est fort probable même si elle n'est pas toujours évidente. L'expérience vécue par Thadée dans le camp de concentration de Dachau peut rappeler les témoignages de Primo Levi ou d'Elie Wiesel⁷⁶. Il est aussi possible de rapprocher l'expérience d'Adrien Yeuses en Algérie dans *Nuit-d'Ambre* de témoignages d'anciens appelés. Ainsi, l'expérience du jeune orphelin recueilli par Rose-Héloïse Pénier peut se lire à l'aune du témoignage de l'ancien ministre Pierre Joxe, par exemple. « La guerre d'Algérie est la guerre de la jeunesse française, une guerre d'enfants qui apprennent à devenir des hommes » écrit-il par exemple dans un texte publié en avril 1960 dans les *Cahiers de la République*. « C'est ensuite toute l'entreprise de démolition morale de ces pas encore adultes que Pierre Joxe expose, à travers le racisme, la propagande, le mépris de l'autre distillés par la hiérarchie militaire, explique Isabelle Maury.

⁷⁵ Erich Maria Remarque, *À l'ouest rien de nouveau*, trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, Stock, « Le Livre de poche », 1997, p. 90.

⁷⁶ Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit. ; Elie Wiesel, *La Nuit*, Minuit, « Documents », 1988.

La pacification promise au contingent, prend des allures de Far West sans code ni honneur⁷⁷. » C'est exactement ce que décrit Germain à travers le personnage d'Adrien :

Yeuses Adrien faisait la guerre. Il la faisait comme on lui ordonnait de la faire, car, ainsi rejeté au point zéro de sa naissance à l'abandon, il régressait à cet état de soumission et de malade obéissance dans lequel il avait si longtemps somnolé, au cours de sa vie d'enfant laissé pour compte au fond de l'orphelinat. Mais les ordres ici avaient changé de teneur. [...] Les ordres ici, s'ils visaient au bout du compte toujours l'âme, ne la visaient plus pour l'amidonner et l'assécher, mais plutôt pour la déraciner, la disloquer. (NA, 150)

L'image du déracinement et de la « dislocation » de l'âme provoquées par « les ordres » – c'est-à-dire une hiérarchie militaire qui demeure invisible dans le roman – suggère une déshumanisation de l'individu qui doit le prédisposer à la haine et au meurtre. De fait, confronté au spectacle des exactions commises par les fellaghas, la réaction d'Adrien Yeuses est immédiate : « il réclamait vengeance. Le goût violent du sang s'était saisi de lui » (NA, 151).

Les exemples que nous venons de développer montrent comment Germain s'est appuyée sur des témoignages historiques, privilégiant ainsi les expériences intimes à l'historiographie officielle, pour nourrir la vie de ses personnages. Le roman peut ainsi relayer le cri de générations d'individus sacrifiés par l'Histoire du XX^e siècle⁷⁸. Cependant ces témoignages sont aussi mis en scène dans leur précarité.

Difficultés du témoignage

Comment témoigner de la violence des événements ? Comment, d'autre part, entendre cette violence ? Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur parle de ces « témoins inaudibles, tant les événements extraordinaires dont ils témoignent paraissent irrecevables à l'aune de la compréhension ordinaire des contemporains⁷⁹ ». Cela concerne tous les événements que nous venons d'évoquer. Or, plutôt que de gommer les difficultés pour ne retenir que le témoignage finalement obtenu sur tel ou tel fait, Germain met en scène ces difficultés. Elle exhibe cette « mémoire précaire, discontinue et fragmentaire des opprimés –

⁷⁷ Isabelle Maury, *L'empreinte de la guerre : paroles d'appelés en Algérie*, Jean-Claude Lattès, 2012, p. 131.

⁷⁸ Quant à Henry Bauchau, nous avons dit qu'il exploitait sa propre expérience pour évoquer la guerre de manière implicite dans ses romans. Notons qu'il a lui-même tenu un journal au début de la Seconde Guerre mondiale qui a d'ailleurs été publié dans la revue *La Cité chrétienne*. De manière évidente, ce « Journal d'un mobilisé » (1939-1940) lui a servi d'hypotexte pour rédiger le récit de sa vie dans *L'Enfant rieur* publié en 2011, peut-être est-ce aussi le cas pour *Edipe sur la route*.

⁷⁹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 475.

résidus, fragments, lambeaux, débris, reliques, indices⁸⁰ », agissant en cela comme un archéologue qui expose les morceaux cassés d'une céramique ancienne. Ainsi, par exemple, Cazals et Rousseau rendent compte des difficultés rencontrées par les Poilus :

Mais pouvait-on exprimer l'inexprimable ? Beaucoup de combattants se sont posés cette question, ayant constaté que les « pauvres mots » étaient impuissants à traduire pensées et émotions (André Maillet, *Sous le fouet du destin*)⁸¹.

De la même manière, Germain écrit au sujet du journal tenu par son personnage dans les tranchées : « Augustin s'était lassé d'écrire. À force de raconter incessamment la mort les mots eux-mêmes s'étaient épuisés, vidés de sens et de désir de porter témoignage. » (*LN*, 162) On retrouve dans ces propos la même remise en question du pouvoir du langage face à la mort et à l'horreur de cette guerre, d'ailleurs mise en valeur par l'absence de ponctuation entre les paronymes « mort » et « mots ». De là la notion de cri, mise en exergue par Cazals et Rousseau, car le cri demeure, dans les décombres du langage. Même inarticulé ou inintelligible, le cri existe en tant que réflexe physiologique permettant d'exprimer des sensations ou des émotions fortes. Il métaphorise donc parfaitement ce que tentent de faire les témoins de la Grande Guerre : communiquer l'horreur de ce qu'ils ont vécu. « Le cri des combattants pouvait-il être entendu ? Ce qui est sûr, c'est que le cri a été poussé⁸². »

De même, la romancière transpose la réflexion, menée par bien des penseurs⁸³, sur le caractère indicible de l'expérience concentrationnaire, en faisant dériver cette réflexion sur le nom même du camp où sont morts Ruth et ses enfants, Sachsenhausen :

⁸⁰ Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 111.

⁸¹ Rémy Cazals et Frédéric Rousseau, *14-18, le cri d'une génération*, op. cit., p. 11. Ils donnent d'autres exemples puisés dans les témoignages de l'époque tout en remarquant « qu'intellectuels et travailleurs manuels [ont] réagi de même : « Rien ne pourra jamais donner la sensation d'un champ de bataille à celui qui n'en a pas vu » (Pierre Chaine, *Les Mémoires d'un rat*) ; « le papier ne peut contenir et je ne puis exprimer les horreurs, les souffrances que nous avons endurées dans ce coin de terre de France ! » (Carnet de Paul Clerfeuille). « Le drame, écrivait Maurice Genevoix, c'est que cette sorte d'expérience n'est pas transmissible. »

⁸² *Ibid.*

⁸³ Theodor Adorno pensait qu'il y avait une indécence à dire l'innommable de l'expérience concentrationnaire. Primo Levi, quant à lui, estimait impossible, pour les rescapés des camps, de témoigner pleinement de l'horreur de la Shoah : « Je le répète, nous les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. [...] Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous, l'exception. [...] Nous autres, favorisés par le sort, nous avons essayé avec plus ou moins de savoir de raconter non seulement notre destin, mais aussi celui des autres, des engloutis ; mais c'est un discours fait « pour le compte d'un tiers », c'est le récit de choses vues de près, non vécues à notre propre compte. La destruction menée à son terme, l'œuvre accomplie, personne ne l'a racontée, comme personne n'est jamais revenu pour raconter sa propre mort. Les engloutis, même s'ils avaient eu une plume et du papier, n'auraient pas témoigné, parce que leur mort avait commencé avant la mort corporelle. Des semaines et des mois avant de s'éteindre, ils avaient déjà perdu la force

Leur disparition reçut un nom. Mais un nom tellement difficile à prononcer et à concevoir que Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup ne savait pas par quel bout le prendre. Il le retournait en tout sens [...]. Mais quel que soit le sens il ne faisait que s'y écorcher toujours plus douloureusement le cœur. C'est que ce nom, comme tant d'autres, était tout hérissé de barbelés, de fumées noires, de miradors, de crocs de chiens et d'os humains. – Sachsenhausen. Un nom annulatif raturant d'un seul trait les noms de Ruth, Sylvestre, Samuel, Yvonne et Suzanne. Un nom définitif. (LN, 312)

Ruth et ses enfants représentent ces « témoins intégraux », selon l'expression de Levi, qui sont dans l'impossibilité de témoigner, ce que suggère l'« annulation » de leurs noms. Seul le nom de Sachsenhausen demeure, tel un cri, aussi douloureux à prononcer qu'à entendre, comme le suggèrent les images convoquées par la romancière. Ce cri témoigne en creux de l'extermination de ceux qui y ont été déportés.

Un dernier exemple permet de mettre en évidence les difficultés du témoignage qui sont cette fois davantage du côté des destinataires que du destinataire. Il concerne la « grande ratonnade du 17 octobre » (NA, 184) 1961 à Paris. Jasmin Desdouves reproche à Nuit-d'Ambre – et, au-delà, à tous les Français – de ne pas s'en souvenir :

« Bien sûr vous avez entendu parler de Charonne. Tout le monde en a entendu parler des morts du métro Charonne. Tout le monde en a entendu parler. Mais cette grande ratonnade du 17 octobre, ça non, on ne connaît pas. Personne ne connaît, – ne veut savoir. Arrachée au calendrier, cette date-là, balayée de la mémoire des bons Français, cette nuit-là, balancée dans l'oubli, le mensonge, le déni, comme les corps dans la Seine. Un trou de mémoire de plus dans la tête à claques de l'Histoire. Quelle amnésie, quelle distraction ! Vous ne trouvez pas ? » (NA, 184)

Jasmin Desdouves, quant à lui, se présente comme un témoin de cet événement. Bello souligne que, par la récurrence de la formule « J'y étais » (NA, 187), le personnage procède à ce que Ricœur nomme « autodésignation du sujet témoinant⁸⁴ ». Les difficultés du témoignage ne sont donc pas liées au témoin lui-même mais à la surdité et à la faculté d'oubli des destinataires, à commencer par Charles-Victor à qui il s'adresse. Par son discours au bord du cri – rythmé par les répétitions, il se conclut sur une double exclamative assortie d'une interrogative – le personnage tente de se faire entendre. À cet égard, son patronyme est tout à fait significatif : il est celui qui tire les événements *des douves* de la mémoire, agissant en cela comme double de la romancière.

d'observer, de se souvenir, de prendre la mesure des choses et de s'exprimer. Nous, nous parlons à leur place par délégation » (*Les Naufragés et les Rescapés : quarante ans après Auschwitz*, Gallimard, 1989, p. 82-83). Le témoignage de Jorge Semprún dans *L'Écriture ou la vie* (Gallimard, 1994) offre néanmoins un contrepoint à cette posture.

⁸⁴ Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 222.

Les difficultés du témoignage, liées comme nous l'avons vu, au caractère extraordinairement cruel des événements vécus, s'expriment tantôt dans l'incapacité des témoins à trouver les mots pour le faire, tantôt dans celle des destinataires à comprendre ou à accepter ces événements, souvent les deux à la fois. Cela donne au témoignage individuel un statut précaire que l'historiographie officielle a préféré, pendant longtemps, écarter. Cette « anarchie », selon le mot de Derrida, est, au contraire, un matériau précieux pour les romanciers qui, comme Germain, adoptent une démarche archéologique centrée sur la mémoire des événements et, en particulier, sur la mémoire des victimes de l'Histoire qu'il s'agit de perpétuer. Car le roman a cet avantage sur l'historiographie traditionnelle qu'il peut donner chair à l'Histoire à travers une approche phénoménologique. Nous prolongerons ainsi notre étude sur l'Histoire dans les romans de Germain et Bauchau à travers une réflexion sur le corps : le corps des acteurs de l'Histoire auxquels il s'agit de rendre vie mais également le corps sans vie des victimes auxquels la littérature peut servir de tombeau.

1. 2. Σῶμα (*Sôma*) et σῆμα (*Sêma*) : le roman et la « chair de l'Histoire »

Dans *Comment on écrit l'histoire*, Veyne regrette que « comme, des conflits du passé, il subsiste surtout des textes, [...] la plus grande partie de l'histoire universelle ne soit plus pour nous qu'un squelette où la chair est à jamais perdue⁸⁵ ». Grâce aux personnages qu'il met en scène, leurs émotions, leurs sensations et la manière dont ils s'inscrivent dans leur environnement, le roman permet dans une certaine mesure d'y remédier car ces personnages constituent la mémoire existentielle de l'Histoire. Germain emploie d'ailleurs l'expression « chair de l'Histoire⁸⁶ » pour en désigner les acteurs anonymes. Voilà d'ailleurs l'une des spécificités majeures du roman par rapport à l'historiographie traditionnelle : il propose une approche phénoménologique de l'Histoire en tant qu'il « déploie une expérience sensible du sens⁸⁷ » au travers de ses personnages, en accord avec la philosophie de l'incarnation et de

⁸⁵ Il ajoute que « les acteurs eux-mêmes sont les premiers à oublier la vérité non conformiste de ce qu'ils ont fait et à voir ce qui a été à travers la rhétorique de ce qui est pensé avoir été ; le livre de Norton Cru l'a bien montré pour les souvenirs des témoins de la Première Guerre mondiale » (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 256).

⁸⁶ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, *op. cit.*, p. 114.

⁸⁷ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, *op. cit.*, p. 18.

l'existence sensible que Merleau-Ponty a développée dans le sillage de Husserl⁸⁸. Les romans de Germain et Bauchau ont aussi une autre ambition, comme nous le verrons ensuite : celle de constituer une sépulture pour les corps des victimes de l'Histoire. Nous reprendrons pour en parler les paronymes grecs employés par Platon dans un tout autre contexte⁸⁹ : σῶμα (*sôma*), le corps et σῆμα (*sêma*), le tombeau.

1. 2. 1. Σῶμα : le roman comme phénoménologie de l'Histoire

La capacité du roman à « donner chair » à l'Histoire repose sur plusieurs procédés qu'il convient d'explorer. Il s'agit par exemple de créer une généalogie romanesque permettant de suivre les « mouvements » de l'Histoire, mais aussi et surtout de donner l'impression – par le procédé de la focalisation interne notamment – de partager l'expérience intime des personnages.

Historiographie et généalogie romanesque

Le choix effectué par Germain de bâtir une saga familiale dans le diptyque des *Nuits* permet, en suivant le mouvement des générations, de suivre les flux de l'Histoire de France, depuis le conflit franco-prussien de 1870 jusqu'aux événements de mai 1968. Elle met ainsi en œuvre une « suite des générations » que Ricœur considère, dans *Temps et récit*, comme une médiation imaginaire permettant d'envisager le temps historique. Pour le philosophe, en effet, « l'idée de suite des générations trouve sa projection sociologique dans la relation anonyme entre contemporains, prédécesseurs et successeurs⁹⁰ ». En l'occurrence, l'Histoire française est vécue quasi exclusivement du point de vue des membres de la famille Péniel ou de personnages qui lui sont intimement rattachés.

Ainsi, le père de Nuit-d'Or, Théodore-Faustin, participe à la guerre de 1870, tandis que ses fils premiers nés, Augustin et Mathurin, prennent part à la guerre de 14. C'est l'ensemble de sa famille qui fait l'expérience, ensuite, de la Seconde Guerre mondiale. D'autre part, sa dernière femme, Mahaut, quitte l'Indochine pendant la guerre, puis son petit-fils adoptif,

⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, « Le philosophe et son ombre », in *Signes*, Gallimard, 1960, p. 201-228.

⁸⁹ Dans plusieurs dialogues, notamment le *Cratyle*, Platon exprime l'idée que le corps (σῶμα) est le tombeau (σῆμα) de l'âme, c'est-à-dire qu'il empêche celle-ci de s'épanouir pleinement (400b-c).

⁹⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III : *Le temps raconté*, Seuil, « L'ordre philosophique », 1985, p. 198. Remarquons que, dans l'Antiquité, les récits généalogiques permettaient déjà de créer une sorte d'historicité en faisant participer des générations distinctes de personnages à des événements chronologiquement situés les uns par rapport aux autres, par exemple la Guerre des Sept chefs par rapport à la Guerre de Troie. Sur ce point, voir Suzanne Saïd, *Approches de la mythologie grecque*, op. cit.

Crève-cœur, participe à la guerre d'Algérie et son petit-fils Nuit-d'Ambre se trouve à Paris lors des émeutes de mai 1968. Chacun fait ainsi les expériences qui correspondent à son âge et à sa génération. Cependant, la famille Péniel se déploie « horizontalement » autant que « verticalement » puisque Nuit-d'Or a dix-sept enfants de six femmes différentes. Cela permet à la romancière de multiplier et de varier les expériences autour d'un même événement. C'est le cas pour la Seconde Guerre mondiale – dont l'appellation recouvre d'ailleurs une infinité d'expériences en fonction des nationalités, des âges, des sexes, des origines géographiques et religieuses, entre autres. Ainsi, Michaël et Gabriel Péniel prennent part aux combats militaires, du côté nazi, sur le front russe puis à Berlin⁹¹. Baptiste Péniel connaît le STO tandis que Thadée et Nicaise – qui deviendra le compagnon de Rose-Héloïse Péniel – s'enfuient et entrent dans la Résistance. Thadée fait aussi l'expérience de la déportation mais il revient du camp de Dachau où il a été interné, tandis que Ruth, qui est juive, est exterminée dans les chambres à gaz de Sachsenhausen avec ses enfants.

L'Histoire de France se dessine donc au fil du diptyque formé par *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, à travers l'arbre généalogique de la famille Péniel. Elle s'appréhende ensuite à travers l'expérience intime de chacun de ses membres.

Dans et à même la peau

L'approche phénoménologique suppose que les événements historiques relatés correspondent à des expériences intimes et non à des faits objectifs. Tous les procédés romanesques participant à la création et à la caractérisation des personnages ainsi que la focalisation interne qui permet de restituer leurs sensations, leurs pensées et leurs émotions favorisent l'impression, pour le lecteur, de partager des expériences historiques singulières. Par exemple, Germain attache une importance particulière à l'identité de certains personnages qu'elle restitue à travers un prénom, un patronyme et une origine géographique. C'est particulièrement frappant lorsqu'elle présente les sept compagnons soldats d'Augustin et Mathurin Péniel :

C'étaient Roger Beaulieu et Pierre Fouchet, deux parisiens qui venaient juste d'être mobilisés, Frédéric Adrian, accouru d'Alsace dès la déclaration de la guerre et qui était déjà passé par Verdun, Dieudonné Chapitel, un paysan comme eux, mais du Morvan, François Houssaye, un peintre paysagiste dont les yeux reflétaient jusqu'au fond des tranchées la

⁹¹ C'est un personnage du roman *L'Enfant Méduse* – Victor Morrogués, le premier mari d'Aloïse et père de Ferdinand – qui fait l'expérience des combats militaires du côté français.

luminosité grise du ciel de Normandie, Michel Duchesne, qui venait d'Orléans, et Ange Luggieri, tout à fait égaré d'avoir dû quitter pour la première fois son île de Corse. (LN, 154)

Le procédé dépasse, nous semble-t-il, le souci de réalisme de la romancière⁹² : il s'agit en effet de redonner un nom aux Poilus dont la guerre a volé l'identité en abandonnant leurs cadavres anonymes sur les champs de bataille et en les entassant dans des ossuaires. Car les amis des frères Pénier trouvent la mort dans les tranchées. Germain a d'ailleurs fait en sorte de rendre ces morts « emblématiques du sort et de la mort qui attendaient les soldats » dans les tranchées comme l'a montré Bello⁹³.

Au-delà du nom, l'attention portée au corps et à ses sensations rend compte de manière privilégiée de l'expérience de l'Histoire. Le corps constitue en effet une surface sur laquelle sont inscrits les stigmates de diverses expériences traumatisantes, dont certaines ont trait à l'Histoire⁹⁴. Germain est particulièrement influencée, à cet égard, par la phénoménologie de Merleau-Ponty dont elle se réclame ouvertement⁹⁵. Parmi les multiples sensations qui traversent les corps des personnages confrontés à l'Histoire – le plus souvent à la guerre – certaines font voir très clairement la manière dont celle-ci impacte les individus ponctuellement ou les marque profondément et durablement dans leur chair. Ainsi, lorsque Théodore-Faustin fait son entrée sur le champ de bataille de 1870, la narratrice montre comment les nombreux *stimuli*, sonores et visuels, affolent les sens du personnage qui est dès lors incapable de déchiffrer donc de comprendre ce qu'il vit : « les feux, le sang et les cris qui ne cessaient de jaillir de tous les coins de l'horizon toujours plus rétréci transformaient l'espace, le temps, le ciel et la terre en un énorme borborygme » (LN, 39). Le même procédé est repris concernant la guerre de 14 mais l'altération des sensations due au combat est cette fois appréhendée avec lucidité par Augustin qui note dans son carnet : « La fumée brûle les yeux. On tire les paupières fermées, gonflées de terre et de fumée » (LN, 161).

Or, parmi les différentes expériences du soldat, celle de la blessure est particulièrement importante. Le récit des blessures de guerre exprime en effet très concrètement la façon dont l'Histoire marque les hommes au tréfond de leur chair. La description métaphorique du coup

⁹² Germain se soucie d'ailleurs peu de réalisme lorsqu'elle nomme d'autres personnages Septembre et Octobre, Merveille ou Cendres.

⁹³ Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 198.

⁹⁴ Il peut aussi s'agir d'infirmités, d'accidents, de viols, de maladies ou d'automutilations. Sur la question, on pourra consulter Francis Bertholot, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, 1997. Ajoutons que même en dehors de tout contexte littéraire, le corps « produi[t] continuellement du sens » selon David Le Breton : « Il y a, tout un ensemble de phénomènes et de symptômes à déchiffrer et à interpréter dans une perspective sémiologique » (David Le Breton, *La Sociologie du corps*, PUF, 1992, p. 4).

⁹⁵ Son nom est cité de manière récurrente dans sa thèse, *Perspectives sur le visage*, op. cit.

de sabre infligé à Théodore-Faustin par un uhlan rend compte de manière saisissante de l'expérience du personnage : « le ciel en crue lui versait du sang plein les yeux et la bouche » (*LN*, 42). Tandis que la narratrice annonce ensuite la fin de « la guerre du soldat Péniel », au bout de quelques semaines de combat, elle note que la guerre « s'install[e] au-dedans même du corps de sa victime où elle se prolong[e] pendant près d'un an » (*LN*, 42), façon imagée d'évoquer le douloureux travail de réparation et de reconstruction que subit le personnage. L'image a cependant une portée plus générale : dire comment la guerre s'installe dans les corps, voilà l'ambition du roman tel que Germain le conçoit. Cette idée est encore développée différemment lorsque Victor-Flandrin – Nuit-d'Or – observe rétrospectivement les images de la guerre des tranchées dans l'œil de son fils qui y a participé : « Cette pupille béante était un miroir ardent qui enflammait, non pas ce qui venait s'y réfléchir, mais les visages déjà gravés en creux dans son fond » (*LN*, 171). Cette impression surnaturelle des images de la guerre dans la pupille du personnage – que Germain reprend, consciemment ou non, à Morante⁹⁶ – dit bien l'emprise physique de l'Histoire sur l'individu en même temps que la portée phénoménologique du roman.

Avec le temps, les événements historiques ne se lisent plus que comme des cicatrices, des séquelles sur les corps des personnages. Ce motif est présent chez Germain – mais également chez Bauchau⁹⁷. Il rend particulièrement tangible la notion d'historicité. Il peut être associé au motif de la claudication comme trace dans le corps d'une lutte passée⁹⁸. Ce sont les cicatrices et la claudication d'Œdipe, les cicatrices d'Adraste et de Constance (*Œ*, 299), Hémon qui boite au sortir de la bataille contre les Nomades (*A*, 85) d'une part ; la gueule cassée de Théodore Faustin ou encore le « bras pétrifié » (*LN*, 173) que Deux-Frères ramène de la guerre, d'autre part. Cette relique, vestige du jumeau disparu et témoignage de la Grande Guerre est, des années plus tard, jeté dans le feu allumé par les nazis. Germain met ici en scène l'effacement de l'Histoire et de la mémoire contre lequel le roman, précisément, a la volonté de lutter.

⁹⁶ Voici le portrait des Juifs revenus des camps tel qu'il est écrit par Morante dans *La Storia* (*op. cit.*), p. 354 : « Leurs oreilles saillaient de leurs visages émaciés, et dans leurs yeux enfoncés, noirs ou marron, ils ne semblaient pas refléter les images présentes autour d'eux, mais une sorte de ronde de figures hallucinatoires, comme une lanterne magique de formes absurdes tournant éternellement. Il est curieux que certains yeux conservent visiblement l'ombre de Dieu sait quelles images, jadis imprimées, Dieu sait quand et où, dans leurs rétines, telle une écriture indélébile que les autres gens ne savent pas lire – et souvent ne veulent pas lire. »

⁹⁷ On en relève quatre occurrences chez l'une et neuf chez l'autre.

⁹⁸ On retrouve ici le motif de la lutte de Jacob avec l'ange qui est si important pour nos deux romanciers, comme nous l'avons déjà dit. Notons en outre que la Pleurante des rues de Prague, dans le récit éponyme, se caractérise aussi par sa claudication.

Nous pouvons conclure cette réflexion sur le terme créé par le poète Paul Celan, « wundgelesnes⁹⁹ », que Germain reprend dans *Les Personnages* :

Le romancier [...] pressent que ce qui le visite en prenant une apparence de personnage dans son imaginaire est en fait du *Wundgelesnes*, du « lu blessé » dont il doit amplifier et affirmer la lisibilité, par d'autres voies que le poète, mais avec semblable rigueur¹⁰⁰.

C'est clairement ce qu'elle tente de faire dans ses livres. Or, il est intéressant de remarquer que, dans le sillage du travail opéré par les romanciers au tournant du XXI^e siècle, une certaine historiographie contemporaine se renouvelle par une approche phénoménologique de l'Histoire qui n'est plus exclusivement centrée sur les événements envisagés de l'extérieur mais s'intéresse à l'impact de ceux-ci sur les corps et les consciences des individus. Aussi n'hésite-t-elle pas à prendre le tour métaphorique de la littérature pour énoncer les événements du passé : « la Guerre de 14 reste comme une grande blessure au flanc de l'humanité », elle est une « cicatrice sur le corps du genre humain » écrivent Stéphane Audoin-Rouzeau et Gerd Krumeich dans *Cicatrices. La Grande guerre aujourd'hui*¹⁰¹. Tandis que cet ouvrage de photographies montre les croix, les cimetières, les ossuaires encore visibles aujourd'hui, les romans de Germain et Bauchau tentent à leur manière de s'élaborer en tant que sépultures pour les morts de l'Histoire.

1. 2. 2. Σῆμα : le roman comme sépulture (le cri d'Antigone)

C'est sous l'égide d'Antigone que nous abordons cette dernière étape de notre réflexion sur l'Histoire qui vise à montrer que le roman, selon Germain et Bauchau, est comme une sépulture pour les victimes du passé. Le personnage de Sophocle et, avec elle, l'ensemble de la pièce qu'il lui a consacrée, pose en effet le problème de l'absence de sépulture, particulièrement important dans le monde grec¹⁰². À l'issue de la guerre fratricide des fils

⁹⁹ « *Wundgelesnes* : étrange concrétion substantive formée à partir d'un adjectif et d'un participe passé : *wund* – blessé, meurtri, écorché, excoché..., et *gelesenes* – dérivé du participe passé du verbe *lesen*, lire » analyse Germain : « de la blessure lue » (*Les Personnages*, op. cit., p. 38).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰¹ Stéphane Audoin-Rouzeau et Gerd Krumeich (photographies de Jean Richardot), *Cicatrices. La Grande guerre aujourd'hui*, Tallandier, 2008.

¹⁰² Rappelons, comme l'écrit Saïd, que Créon commet une faute à l'égard des dieux en refusant de faire enterrer Polynice (*La Faute tragique*, op. cit., p. 359). Voir aussi Gherardo Gnoli et Jean-Pierre Vernant (dir.), *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, op. cit., en particulier Jean-Pierre Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », op. cit., et Giovanni Cerri, « Ideologia funeraria nell'*Antigone* di Sofocle », p. 121-131.

d'Œdipe, Créon a ordonné de laisser pourrir au soleil le cadavre du traître Polynice¹⁰³. Antigone choisit de transgresser cet édit au prix de sa vie. Elle en appelle donc « aux lois non écrites, inébranlables, des dieux¹⁰⁴ » pour justifier l'ensevelissement de son frère. Cette problématique de la sépulture se retrouve inévitablement dans la réécriture bauchalienne du mythe. Le titre du chapitre dans lequel Antigone prend connaissance de l'édit de Créon est significatif : « La Colère » fait ainsi retentir le cri d'indignation de la jeune femme :

« – Son corps... Pourrir ! Jamais je ne permettrai ça... ! Ismène non plus.
– Calme-toi, Antigone, supplie Dirkos.
– Non je ne me calmerai pas. Je ne veux plus me calmer. Plus jamais ! » (A, 388)

Bauchau fait aussi sien ce cri de colère et d'indignation à l'égard des morts que l'Histoire a oubliés, comme le suggère Watthee-Delmotte quand elle fait dire à la Sibylle, dans une adresse à l'écrivain, que l'écriture est « un cénotaphe pour les sacrifiés de l'Histoire, un cri de douleur [qu'il a] poussé [lui]-même bien avant de le placer dans la bouche de [son] Antigone¹⁰⁵ ». Il s'agit là d'un point commun très fort entre les deux auteurs de notre corpus car Germain assume être aussi une Antigone à sa façon. En effet, dans l'entretien accordé par l'écrivaine au journaliste Edmond Blattchen, celui-ci remarque :

Dans la plupart de vos personnages, il y a un peu de vous ; [...] il y a en tout cas, je trouve, beaucoup – on vous l'a certainement déjà dit – d'Antigone. [...] Est-ce que finalement ce n'est pas là le fond de la raison de votre mission d'écrivain ? Trouver une sépulture pour les victimes [...] ¹⁰⁶ ?

Germain acquiesce : « C'est cela aussi le travail d'un poète¹⁰⁷ ». Pour nos deux auteurs – poètes au sens large du terme – l'écriture est donc considérée comme le lieu d'une sépulture possible pour les victimes de l'Histoire, un « aide-mémoire¹⁰⁸ » à destination des vivants. Watthee-Delmotte parle d'ailleurs de « cénotaphe » tandis que, dans la terminologie

¹⁰³ Sophocle, *Antigone*, v. 198-206 : τὸν δ' αὖ ξύναιμον τοῦδε, Πολυνείκη λέγω, / ὃς γῆν πατρώαν καὶ θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς / φυγὰς κατελθὼν ἠθέλησε μὲν πυρὶ / πρῆσαι κατ' ἄκρας, ἠθέλησε δ' αἵματος / κοινοῦ πάσασθαι, τοὺς δὲ δουλῶσας ἄγειν, / τοῦτον πόλει τῇδ' ἐκκεκλήρυκται τάφῳ / μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαι τινα, / ἔαν δ' ἄθαπτον καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας / καὶ πρὸς κυνῶν ἐδεστὸν αἰκισθὲν τ' ἰδεῖν : « Son frère, en revanche, ce Polynice qui n'est rentré d'exil que pour mettre à feu et anéantir le pays de ses pères et les dieux de sa race, pour s'abreuver du sang des siens, pour emmener les Thébains en servage, j'ai solennellement déjà interdit que personne lui accorde ni tombeau ni chant de deuil. j'entends qu'on le laisse là, cadavre sans sépulture, pâture et jouet des oiseaux ou des chiens » (*op. cit.*, p. 16-19).

¹⁰⁴ Sophocle, *Antigone*, v. 454-455 : ἄγραπτα κάσφαλῃ θεῶν νόμιμα (*op. cit.*, p. 36-37).

¹⁰⁵ Myriam Watthee-Delmotte, *Sous l'éclat de la Sibylle*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁶ *Le Vent ne peut être mis en cage*, Liège, Alice Éditions, « Noms de dieux : L'Intégrale des entretiens d'Edmond Blattchen », 2002, p. 37.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁸ Voir Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 476 : « la sépulture comme lieu matériel devient ainsi la marque durable du deuil, l'aide-mémoire du geste de sépulture ».

germanienne, l'écrivain est un « céphalophore ». Bello a montré dans sa thèse de doctorat comment le concept du « céphalophore » procède d'une « inhabitation des morts dans la chair des vivants », selon la formule utilisée par Germain dans sa propre thèse :

Le temps [...] est constellé de visages, et ceux du passé n'ont de cesse de se mendier [...], à tout instant, de réclamer reconnaissance, mémoire et « JUSTICE ». [...] ils demandent Justice d'un visage et d'un nom, eux dont le visage et le nom ont été abolis ; ils demandent qu'un « SENS » leur soit donné, au-delà de l'insensé qui les a anéantis. [...] cette inhabitation des morts dans la chair du vivant relève absolument de cette œuvre de Justice¹⁰⁹.

Les romans de Germain sont donc emplis de ces morts sans sépulture auxquels l'écriture restitue un tombeau. Nous avons vu dans *Le Livre des Nuits*, d'abord, que plusieurs personnages sont concernés par l'absence de sépulture : Augustin ou Mathurin Péniel ainsi que leurs compagnons de tranchées, Ruth et ses enfants, exterminés dans les chambres à gaz, mais aussi Michaël et Gabriel dont « on ne retrouva jamais [les] corps écrasés sous les décombres » de Berlin et qui « se mêlèrent aux cendres de la grande ville, aux cendres de l'histoire et de l'oubli » (LN, 322). Dans *L'Enfant Méduse*, ensuite, c'est le soldat Victor Morrogues, premier époux d'Aloïse, dont le « cadavre n'existait pas [car] [i]l avait pourri quelque part dans la boue, mêlé à d'autres corps de jeunes hommes comme lui déchiquetés, du côté de Vouziers, en froide terre ardennaise, un beau jour de mai 1940 » (EM, 85). Enfin, la problématique de la sépulture revient avec force dans les pages que Germain consacre à la guerre d'Algérie dans *Nuit-d'Ambre* lorsque, comme nous l'avons mentionné, la romancière décrit les corps des soldats français mutilés par les fellaghas : « Le vent avait couru le long des onze corps saignés à blanc, que nulle terre, nulle poussière ne recouvraient, afin d'en faire lever, encore et encore, le cri » (NA, 151). Nous nous sommes précédemment interrogée sur l'origine et la nature de ce cri qui n'est pas réellement prononcé, ni mis dans la bouche d'aucun personnage. Il semble immanent aux faits rapportés de sorte qu'on pourrait le considérer comme relevant de l'indignation de la narratrice – bien qu'il ne soit pas explicitement donné comme tel –, et au-delà, de la romancière elle-même.

Le roman, tel qu'il est envisagé par Germain et Bauchau se fait donc sépulture (σῆμα) pour le corps (σῶμα) de ceux que l'Histoire a mués en cadavres avant de les abandonner à l'oubli. Plus largement, Carlat observe depuis les années quatre-vingts l'émergence dans la littérature du « sentiment collectif contemporain d'une dette [...] à l'égard des morts sans

¹⁰⁹ Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage*, op. cit., p. 166.

sépulture » qu'il relie explicitement à la « particularité de l'écriture de l'histoire en France qui [a] conduit à une longue méconnaissance de la shoah¹¹⁰ ».

Pour conclure sur la dimension phénoménologique de l'Histoire présente dans les romans de corpus, nous pouvons convenir avec Boblet de la « puissance heuristique de la fiction¹¹¹ » dans les romans contemporains. En effet, grâce à l'histoire fictionnelle de la famille Pénier, par exemple, et au parcours des différents personnages romanesques de Germain et – dans une moindre mesure – de Bauchau, le lecteur peut mieux appréhender l'Histoire, du moins affiner la connaissance qu'il en a déjà. Mais pour les romanciers de notre corpus, l'objectif est bien moins la connaissance du lecteur que l'éveil de sa conscience. Ce n'est pas n'importe quelle Histoire qui est racontée : c'est avant tout celle des victimes. Aussi n'est-elle pas seulement énoncée comme dans un livre d'Histoire mais prise en charge et proférée, au sens étymologique de « portée en avant », ou, pour reprendre le motif central de cette première étape de notre travail, *criée*. Les romanciers font en effet retentir un cri d'indignation face à la violence que subissent les corps, avant la mort et au-delà. Dès lors le texte romanesque s'érige en sépulture pour les morts oubliés par l'Histoire. Le nom grec σήμα auquel nous nous sommes référée pour désigner la sépulture possède une richesse sémantique particulièrement féconde pour notre réflexion puisqu'il désigne également « le signe, le signal », que l'on peut faire dériver vers le cri d'alarme, le « signe divin » et « l'empreinte, le caractère » imprimé sur des tablettes d'où naît l'écriture¹¹².

Cette étude consacrée au roman comme témoignage des maux de l'Histoire nous a conduite à nous interroger dans un premier temps sur les rapports entre roman, Histoire et historiographie que révèlent les œuvres de Germain et Bauchau. Laissant de côté la notion de roman historique qui ne pouvait rendre compte que de manière imparfaite d'une partie seulement de notre corpus, nous lui avons préféré celle de roman archéologique qui envisage l'Histoire non comme une succession d'événements mais comme une superposition de strates dont la mémoire se conserve tant bien que mal, au fil du temps. Tant bien que mal : il ne s'agit pas pour les romanciers de reconstruire une Histoire héroïque de la France comme a pu

¹¹⁰ Dominique Carlat, *Témoins de l'inactuel*, *op. cit.*, p. 153.

¹¹¹ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹² Dans son *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Pierre Chantraine donne pour le nom σήμα : « tout ce qui constitue un signe, un signal, une marque, un signe de reconnaissance, un signe envoyé par les dieux, emblème d'un bouclier, ce qui indique la présence d'un mort, tumulus, monument funéraire », *op. cit.*, p. 998.

le faire l'historiographie officielle¹¹³ de l'entre-deux guerres et des « Trente glorieuses » mais de mettre en avant le caractère traumatique des événements du XX^e siècle en s'appuyant pour cela sur les témoignages précaires de ceux qui ont souffert l'Histoire et dont ils relayent finalement les cris. Dans un second temps nous nous sommes intéressée aux spécificités du roman par rapport à l'historiographie. Par sa dimension phénoménologique, c'est-à-dire le regard subjectif qu'il porte sur le monde, le genre romanesque permet d'abord de donner chair à l'Histoire, à travers les perceptions, les sensations et les pensées des personnages qui miment celles des acteurs des événements passés. La fiction possède en cela une « puissance heuristique » qui n'est pas négligeable. Mais la connaissance du lecteur n'est pas une fin en soi pour Germain et Bauchau. Le roman, tels qu'ils le conçoivent, a une double dimension éthique : il s'agit d'une part d'éveiller la conscience du lecteur vis-à-vis des maux de l'Histoire et de le mettre en garde contre le retour d'un passé traumatique, d'autre part d'offrir dans l'écriture même une sépulture aux victimes oubliées de cette Histoire. La notion de cri prend ici toute son ampleur puisqu'il est question à la fois de s'indigner, de témoigner, de mettre en garde et de tenir en éveil.

2. Le roman comme témoignage des souffrances intimes

Nous avons pu constater que l'Histoire du XX^e siècle et les souffrances qu'elle a générées tiennent une place importante dans les romans de notre corpus, l'enjeu étant, pour les romanciers, de témoigner au nom des victimes. En marge de cette Histoire, et parfois en lien indirect avec elle, l'histoire intime des individus comporte aussi son lot de traumatismes et de souffrances que Germain et Bauchau cherchent également à faire entendre – sans qu'il y ait d'ailleurs de quelconque hiérarchie entre les différentes causes de souffrance. Les histoires intimes mises en scène dans les romans prennent aussi leur source dans le réel, non plus celui des grands événements, mais directement celui des auteurs, c'est-à-dire des personnes qu'ils ont croisées dans leur vie, de leurs proches ou d'eux-mêmes. Après avoir interrogé le roman contemporain dans ses frontières avec l'historiographie, nous nous intéresserons donc aux

¹¹³ Pour une étude plus précise de la manière dont Sylvie Germain déconstruit la « fable idéologique officielle », voir Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., première partie.

frontières de la fiction avec la biographie ou l'autobiographie, gardant à l'esprit que l'objectif de nos deux auteurs est de trouver la forme la plus adéquate pour témoigner des souffrances inhérentes à la condition humaine. Cela suppose, comme c'était déjà le cas au sujet des maux de l'Histoire, une double circulation de l'écriture romanesque entre les écrivains et ceux au nom de qui ils veulent témoigner d'une part, ceux à qui ces témoignages sont adressés, c'est-à-dire les lecteurs, d'autre part. Lorsqu'il s'agit de témoigner des souffrances d'autrui, les romanciers ne se contentent pas de rendre compte des douleurs intimement vécues, ils les prennent en charge, là encore. Ils n'écrivent donc pas tant *sur* l'autre que *pour* l'autre. Cela nous amènera à évoquer l'« hospitalité » du roman dans la première partie de cette réflexion. D'autre part, lorsqu'il s'agit de parler de soi, le souci des écrivains est avant tout de rendre lisibles et partageables les expériences qu'ils ont eux-mêmes intimement vécues. C'est ce que nous étudierons dans un second temps, à travers la notion de « récit transpersonnel », élaborée par Blanckeman¹¹⁴.

2. 1. Hospitalité du roman : écrire pour l'autre

Dans l'essai qu'elle leur a consacré, Germain envisage les personnages romanesques comme des mendiants venant réclamer à l'auteur l'aumône d'une incarnation sur le papier¹¹⁵. Il est ainsi des figures du réel qui hantent les écrivains, les poussant à écrire sur eux ou, plutôt, *pour* eux. Or, parmi les romans de notre corpus, deux sont clairement inspirés à leur auteur par la souffrance d'une personne côtoyée dans la réalité : *L'Enfant Méduse* de Germain et *L'Enfant bleu* de Bauchau. La mise en parallèle de ces deux titres fait émerger un point

¹¹⁴ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 21 : « Les frontières littéraires de l'autobiographie se redéfinissent selon une cartographie nouvelle : des identités, penchées sur elles-mêmes, s'épanchent en reflets troubles, rebelles à toute duplication servile, habiles à toute duplicité. Le récit autobiographique bascule d'une dominante – récit de vie/discours sur soi – à une autre – figuration/défiguration d'une identité subjective, dans des cheminements romanesques ou méditatifs qui mettent à mal l'idée de personnalité constituée. Ces récits posent l'inconnue de soi comme équation, l'appropriation de sa propre altérité comme mire. Récits indécidables – la vérité autobiographique se distingue mal de la fiction romanesque –, ils accélèrent ainsi la représentation d'un sujet indécidable. Les ambiguïtés littéraires qui en procèdent pourraient se formuler de la façon suivante : connaître l'autre du moi, par le biais du récit autofictionnel ; connaître le moi en l'autre, par le biais du récit transpersonnel. »

¹¹⁵ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op. cit.*, p. 10 : « Là, à la frontière entre le rêve et la veille, au seuil de la conscience. Et ils brouillent cette mince frontière, la traversent continuellement avec l'agilité d'un contrebandier, la déplaçant, la distordant. Là, plantés sur ce seuil mouvant avec la violence immobile et mutique d'un mendiant qui a jeté sur vous son dévolu et qui ne partira pas avant d'avoir obtenu ce qu'il veut. »

commun évident : ces deux romans sont attachés au destin d'un enfant. Lucie, d'une part, a environ huit ans au début du roman ; Orion, d'autre part, est un adolescent de treize ans quand la narratrice fait sa connaissance. Une vulnérabilité certaine est associée à ces deux personnages et aux personnes réelles qui les ont inspirés. Elle légitime, aux yeux des deux auteurs, un geste d'hospitalité qui est accompli par le roman. Pourquoi et comment le texte romanesque prend-il en charge la souffrance de ces individus ? Après avoir évoqué la genèse de ces deux œuvres, nous étudierons la manière dont les écrivains font entendre les cris et les silences de leurs personnages pour mieux restaurer ensuite leur parole à travers l'écriture romanesque.

2. 1. 1. L'appel du réel

La genèse de *L'Enfant Méduse* de Germain, d'une part, celle de *L'Enfant bleu* de Bauchau, d'autre part, permettent de bien comprendre comment le réel peut être un déclencheur de l'écriture romanesque pour les deux auteurs.

À l'origine de L'Enfant Méduse : une histoire de viol

Tandis que le personnage éponyme de son deuxième roman, *Nuit-d'Ambre*, se promène dans les grands hôpitaux parisiens pour trouver « l'odeur de l'humain » mais reste « étranger à [la] souffrance [des malades], leur détresse, leur terreur » (NA, 198), Germain, au contraire, cherche à accueillir dans ses textes la détresse et la folie de ceux qui souffrent. « Dès qu'elle s'est mise à écrire, remarque Goulet, elle a porté en elle la nécessité de dire la souffrance : "Parce que je ne m'y habitue pas" dit-elle. Et c'est la souffrance des innocents, comme celle des réprouvés qu'elle exprime¹¹⁶. » Le roman *L'Enfant Méduse*, dont Germain a raconté la genèse, permet ainsi d'observer comment le constat de la souffrance dans le réel déclenche l'écriture romanesque. En 1988, elle vient d'achever l'écriture de son troisième roman, *Jours de colère*, lorsqu'une femme lui fait part de son histoire « de viol à répétition sur plusieurs générations à l'intérieur d'une famille ». Cette histoire la bouleverse : « Cette femme, violée dans son enfance par son frère aîné, avait été dire à celui-ci, à l'âge adulte, ce qu'elle pensait de cet acte, et peu de jours après, cet homme était mort d'une crise cardiaque¹¹⁷ ». S'impose

¹¹⁶ Alain Goulet, *Un Monde de cryptes et de fantômes*, op. cit. p. 18.

¹¹⁷ Entretien de Sylvie Germain avec Roger Vrigny dans l'émission *Lettres ouvertes*, France Culture, 3 avril 1991, citée par Alain Goulet, in *Un Monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 117.

alors à elle l'image d'un « corps couché dans le fond d'un jardin¹¹⁸ », image matricielle de *L'Enfant Méduse*. La romancière rend compte ici du travail qui s'opère à son insu dans son psychisme pour traduire le malheur réellement vécu par cette femme et sa famille en images puis en texte littéraires. Le « corps couché dans le fond du jardin » devient celui de Ferdinand, terrassé par le regard de sa demi-sœur Lucie qu'il a violée durant trois ans, et le roman devient le lieu du récit de la souffrance de la petite fille violée mais aussi de celle de sa famille dans son ensemble. Car la romancière s'intéresse non seulement à la souffrance des victimes mais aussi à celle des « réprouvés », comme l'a noté Goulet, celle des êtres au comportement déviant comme le sont Ferdinand ou Aloïse. Du reste, la romancière montre sans manichéisme des personnages tour à tour victimes et bourreaux partageant une souffrance commune¹¹⁹. Le récit se construit ainsi sur l'alternance des points de vue de Lucie, sa mère et son frère.

Pour comparer ce roman avec *Le Livre des Nuits* et *Nuit d'Ambre*, nous pouvons constater d'une part que l'Histoire passe ici à l'arrière-plan¹²⁰ au profit des souffrances intimes de Lucie et de sa famille ; d'autre part que le moteur du roman n'est pas une réflexion théorique sur l'origine de la violence chez un individu¹²¹ mais le constat de la violence et de la souffrance à travers un cas réel et singulier dont la romancière a eu connaissance par hasard. Quant à Bauchau, c'est notamment son statut de psychothérapeute et psychanalyste qui lui donne accès aux souffrances d'autrui dont il fera la matière de ses écrits.

De Lionel à Orion

Les romans de Bauchau partent toujours d'une réalité sensible à laquelle l'écriture romanesque donne une forme, plus ou moins éloignée de son origine. L'expérience de psychothérapeute de l'écrivain en hôpital de jour, qui l'amène à côtoyer et à soigner des patients atteints de troubles psychiques, est rapportée de manière assez réaliste dans *L'Enfant bleu*¹²². Le protagoniste du roman, Orion, est le double littéraire d'un patient, Lionel, que le

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Aloïse est victime des guerres qui lui ont pris successivement son père et son époux, et bourreau de son fils lorsqu'elle détruit son enfance en lui annonçant comme une Furie la mort de son père. Ferdinand est donc victime de sa mère et bourreau de sa sœur, tandis que Lucie est victime et bourreau de son frère dont elle se venge grâce à son regard de Méduse.

¹²⁰ L'Histoire du XX^e siècle, reste néanmoins présente, comme nous avons eu l'occasion de le dire, à travers l'évocation du père et du premier mari d'Aloïse, tous deux soldats, disparus respectivement en 1914 et en 1940.

¹²¹ C'est en effet le cas pour le diptyque formé par les deux premiers romans. Il s'agissait de comprendre et de suivre le parcours d'un criminel, représenté par le personnage de Nuit-d'Ambre.

¹²² « Les multiples épisodes qui apparaissent dans le journal de l'écrivain rejoignent trait pour trait le parcours de son héros romanesque » écrit Watthee-Delmotte au sujet d'Orion dans *L'Enfant Bleu (Sous l'éclat de la Sibylle)*,

romancier a effectivement suivi pendant plusieurs années. L'importance particulière de ce patient dans la vie de l'écrivain est perceptible dans ses journaux et divers écrits avant même la création du roman¹²³. Celui-ci, raconté à la première personne par la thérapeute Véronique – *alter ego* de Bauchau –, met en scène la souffrance du jeune garçon psychotique, notamment à travers le récit réitéré de ses crises, et dévoile progressivement les origines de sa psychose. Vers la fin du roman, Orion raconte à Véronique comment il a été hospitalisé et opéré du cœur à l'âge de quatre ans¹²⁴, dans des conditions traumatisantes. Avec ses mots maladroits, il fait part de cette impression qu'il a d'être toujours le petit enfant de jadis, « épouvantis[é] » par « l'odeur de l'hôpital » (EB, 278), harcelé dans sa chambre d'hôpital par « un garçon plus grand que [lui] » (EB, 280), terrifié par l'opération et le « docteur fou » (EB, 283). Il se remémore aussi la douleur, dont il parle au présent : « Quand on s'éveille, ça fait mal, on ne connaît aucun mal comme ça... Pourquoi ils me font si mal ? » (EB, 283). Les troubles cognitifs d'Orion sont vraisemblablement liés à sa maladie cardiaque donc antérieurs à l'opération mais les violentes crises qu'il traverse dans son enfance et son adolescence peuvent s'expliquer par le traumatisme primitif que représente son hospitalisation. En outre, Orion et Véronique croisent d'autres malades à travers leur parcours : Roland, Jean ou Myla, autant de personnages inspirés par des figures réellement croisées par le thérapeute Bauchau auxquelles l'écrivain donne une place dans son roman.

Les deux romanciers de notre corpus s'inspirent donc des souffrances intimes de personnes croisées ou côtoyées dans leurs vies pour écrire leurs romans. Il s'agit pour eux de témoigner de cette souffrance, mais pas seulement. En effet, les personnages qu'ils mettent en

op. cit., p. 146). Les journaux concernés sont *Jour après jour* notamment et, dans une moindre mesure, le *Journal d'Antigone*. Le jeune patient qui devient Orion dans le roman y est désigné par le prénom Léo. Nous aurons l'occasion de revenir sur la symbolique du nom Orion – tiré de la mythologie grecque. Notons pour l'heure la reprise dans ce nom de la séquence de lettres « ion » présente dans le prénom originel.

¹²³ Bauchau a ainsi écrit un poème dont le premier jet, intitulé « Prière pour l'Enfant bleu », date de 1981, comme l'indique Watthee-Delmotte dans *Henry Bauchau, la parole précaire* (Bruxelles, La Maison d'à côté, 2009, p. 91). Le poème définitif, « Le carrefour d'Angoisse » est publié dans le recueil « Exercice du matin » in *Heureux les déliants* (1987-1995). Dans *Henry Bauchau, la parole précaire* se trouve également reproduit le texte d'une nouvelle, intitulée *L'Ami*, elle aussi inspirée par la vie de Lionel et initialement parue en 1995 dans la revue *Le Carnet et les Instants* (*op. cit.*, p. 116-120). Notons aussi que l'histoire de *L'Enfant bleu* se trouve mêlée à celle du *Boulevard périphérique* – roman publié quatre ans plus tard – dans les premiers brouillons de l'écrivain. Ceux-ci sont transcrits par Laureen Symard sous le titre « *Le Boulevard périphérique et L'Enfant bleu* : un manuscrit unique pour deux romans en gestation », dans la *Revue Internationale Henry Bauchau* n°8, 2016/2017 : « La langue d'Henry Bauchau », Louvain-la-Neuve, 2017, p. 11-33. *Le Boulevard périphérique* relate une autre expérience vécue à la même époque par l'écrivain, celle de la mort de sa belle-fille, atteinte d'un cancer.

¹²⁴ Est-il, comme « l'enfant bleu », un « garçon de sept ans » qui est devenu son ami, atteint par la « maladie bleue », une cyanose congénitale due à une malformation cardiaque ? C'est ce que suggère le titre du roman, bien que, dans le texte, le groupe nominal « l'enfant bleu » ne se rapporte jamais à Orion.

scène ne sont pas uniquement des figures permettant d'illustrer, aux yeux du lecteur, les malheurs qu'ils traversent. Le langage mis en œuvre dans le texte romanesque joue pour ces personnages et ceux qui les ont inspirés un rôle prépondérant comme l'explique Watthee-Delmotte au sujet de *L'Enfant bleu* :

[I]l importe [...] de faire advenir au langage ce qui, chez les êtres souffrants, est emmuré dans le silence et susceptible d'être délié par la parole. Ainsi de l'enfant malade, traumatisé par ce qu'il vit sans le comprendre en milieu hospitalier et qui va développer une psychose¹²⁵.

Avant d'étudier comment le texte romanesque peut effectivement « délier » la parole de ces « êtres souffrants », il convient d'observer comment s'exprime leur incapacité à dire.

2. 1. 2. Cris et parole empêchée

L'impossibilité du dire s'exprime de différentes façons, allant du silence au cri en passant par les difficultés d'expression, qu'elles soient d'ordre lexical ou psychologique.

Les formes du non-dit

Dans le poème qu'il consacre à Lionel, Bauchau pointe l'empêchement dans lequel se trouve le jeune garçon d'exprimer ses souffrances ainsi que leur cause :

Comme Lazare, il ne dit rien. Tout est resté, faute de mots, dans le non dit (*sic*)
Si son vécu n'est pas parlé, si par toi il n'est pas écrit
Il restera ce que l'on vit dans l'extérieur dans l'antérieur de la pensée¹²⁶.

Le roman se saisit de cette difficulté, énoncée dans le poème, qu'il rend manifeste en mettant Orion en situation de langage. Plusieurs procédés contribuent à marquer l'empêchement du personnage : la pauvreté de son vocabulaire¹²⁷, les nombreuses erreurs orthographiques qu'il fait lorsqu'il doit s'exprimer à l'écrit¹²⁸, l'emploi d'un langage de son invention et, surtout, une incapacité à dire « je » :

¹²⁵ Myriam Watthee-Delmotte, « Écrire pour et avec l'autre », in *Henry Bauchau, la parole précaire, op. cit.*, p. 91-93, ici p. 91.

¹²⁶ Henry Bauchau, « L'Enfant bleu », in *Henry Bauchau, la parole précaire, op. cit.*, p. 95.

¹²⁷ « Son vocabulaire est très réduit et ne doit pas comporter deux cents mots » remarque explicitement Bauchau au sujet de son patient (« Le Passage » in *Henry Bauchau, la parole précaire, op. cit.*, p. 110).

¹²⁸ « Que de fautes, que de fautes ! » s'exclame de manière récurrente Orion en constatant les erreurs de sa dictée (on relève dix-neuf occurrences de l'expression dans le roman). Le jeune garçon a même des difficultés à tracer les lettres : « L'écriture est pas belle, Madame » dit-il (*EB*, 185).

– Non, Madame, on ne peut pas parler le français bon. [...] on ne peut parler que le français handicapé, le français des bazarisés, des charabacés. Ceux qui partent le matin pour être domestiqués à l'hôpital de jour et en sortir le soir pour la gueule du métro. (EB, 223-224)

Orion substitue le plus souvent au pronom sujet de la première personne le pronom « on », notamment dans la formule récurrente « On ne sait pas ». Ce phénomène a été étudié par Olivier Belin dans un article consacré à « l'usage du pronom *on* chez Henry Bauchau¹²⁹ » dont nous pouvons reprendre les conclusions. S'il est clair que le « remplacement de *je* par *on* s'interprète comme un symptôme de la psychose d'Orion¹³⁰ », il est intéressant d'observer avec Belin, qui s'appuie sur une phrase énoncée par Orion lui-même¹³¹, que le *on* fonctionne « comme un bouchon » :

Le *bouchon* est ici *bouche-on* au masculin (un *on* qui fait obstacle au sujet) comme au féminin – une dégradation de la bouche d'ombre hugolienne dans les cris agressifs du démon de Paris qui martyrise Orion¹³².

Nous souscrivons pleinement à sa conclusion selon laquelle « tout l'enjeu de cette destinée [est] [...] de faire sauter le *bouche-on* pour accéder à un *je*, si fragile soit-il¹³³ ». Derrière ce *je*, c'est bien entendu la capacité d'Orion à énoncer sa propre histoire pour se la réapproprier qui est en jeu. Mais cette reconquête est d'autant plus difficile pour le personnage que ces troubles sont apparus chez lui dès la petite enfance et l'époque de l'acquisition du langage.

Le cas de Lucie est tout à fait différent puisque, au contraire d'Orion, elle est d'abord présentée comme une petite fille qui « aime les mots et aussi les lettres de l'alphabet » (EM, 52), qui s'intéresse aux mots et joue avec eux – « Lucie aime bien donner des couleurs aux mots » (EM, 48) –, qui aime écouter et raconter des histoires. C'est donc l'irruption de la violence et de la souffrance dans sa vie qui remettent en question son rapport au langage. Dans un article intitulé « Les mots dans les romans de Sylvie Germain », Valérie Michelet Jacquod remarque que Lucie est « privée de mots car ce qu'elle a subi est innommable » ; elle qui « était pourtant dans le secret des mots, sachant les faire parler, les associer par la pratique

¹²⁹ Olivier Belin, « “On ne sait pas” : l'usage du pronom *on* chez Henry Bauchau », in *Revue Internationale Henry Bauchau* n°8, *op. cit.*, p. 77-94. L'auteur montre à cette occasion combien l'onomastique est symbolique, entre autres, par « l'inscription même du pronom *on* dans le signifiant Orion » (p. 78).

¹³⁰ *Ibid.*, p. 79. Belin crée un parallèle entre ce phénomène et les « troubles de l'énonciation classiquement observés chez les schizophrènes, les psychotiques ou les autistes, qui peuvent éprouver une difficulté à dire *je* (l'acquisition de ce pronom au cours de l'enfance étant du reste le résultat d'un processus complexe chez tout sujet) ».

¹³¹ « C'est un bouchon qui parle souvent, qui dit : On ne sait pas. » (EB, 76)

¹³² Olivier Belin, « “On ne sait pas” : l'usage du pronom *on* chez Henry Bauchau », *op. cit.*, p. 81.

¹³³ *Ibid.*

du jeu de mots¹³⁴ ». En effet, la narratrice, qui, elle-même, ne dévoile pas tout de suite explicitement le viol qu'a subi Lucie, met en avant le silence dans lequel celle-ci sombre brutalement :

Son secret, – un sceau invisible le maintient enfoui, bâillonné. Un sceau fait de honte et d'effroi. Lucie se tait. L'ogre lui a volé sa voix, il a mis sous verrou les mots de l'impossible avec qui la tourmente tant. (EM, 102)

D'une part, Lucie se trouve donc dans l'incapacité de dire ce qu'elle est en train de vivre à cause du caractère effroyable et honteux à ses yeux, mais aussi inconcevable pour ses parents, du viol que commet sur elle son propre frère¹³⁵. D'autre part, comme le remarque Michelet Jacquod, « l'imagination verbale de Lucie se dessèche comme se rétrécit l'imaginaire de la fillette obnubilée par l'idée de vengeance¹³⁶ ». Ce sont donc à la fois le crime subi et l'obsession de la vengeance qui forment un obstacle – un « bouchon » – à l'expansion de la parole chez Lucie.

Qu'elle soit soumise au silence ou empêchée par les insurmontables difficultés du dire, la bouche des protagonistes n'est donc pas en capacité d'énoncer les souffrances vécues. Si elle s'ouvre, c'est plutôt sur un rictus, une grimace¹³⁷ ou un cri.

Cris et crises

Le cri devient pour Orion dans *L'Enfant bleu* et Lucie dans *L'Enfant Méduse* un mode d'expression privilégié mais qui ne vaut guère comme moyen de communication : au mieux, il est interprété comme le signe d'une souffrance qui ne peut en elle-même être déchiffrée par ceux qui l'entendent, au pire il est incompris ou ignoré. Ainsi, lorsque Lucie « crie “arrière !”, de toute la fougue de sa détresse d'enfant (EM, 92) » à tous ceux qui l'entourent, personne ne songe à interpréter ce cri et personne ne décèle la « détresse » qu'il y a derrière. Ses parents sont déçus ou exaspérés et son ami Louis-Félix est peiné par son comportement¹³⁸. Quant à Ferdinand, il demeure évidemment sourd à la souffrance de sa petite victime : « celui auquel,

¹³⁴ Valérie Michelet-Jacquod, « Les mots dans les romans de Sylvie Germain », in *L'Univers de Sylvie Germain*, op. cit., p. 121-135, ici p. 131.

¹³⁵ Nous retrouvons ici la problématique du témoignage que nous avons soulevée dans la section précédente consacrée aux maux de l'Histoire.

¹³⁶ Valérie Michelet-Jacquod, op. cit., p. 132.

¹³⁷ Lucie a troqué « ses clairs fous rires » contre « des éclats de rire mauvais » (EM, 91) de même qu'« elle ne sait plus sourire, elle grimace » (EM, 101).

¹³⁸ « Lucie avait donc planté là son ami humilié et meurtri et avait détalé à toute vitesse sur la route en criant d'une voix suraiguë : “Hi hi ! pipi d'étoiles et crottes du ciel ! Ancelot n'est qu'un idiot ! Louis-Félix bisque bisque rage ! Hou hou Loup fêlé !” Elle avait couru à en perdre haleine, elle avait glapi comme une chauve-souris prise de panique. » (EM, 125)

à travers tous les autres, elle lance ce cri de rejet, celui qui seul en vérité a provoqué ce cri, celui-là se moque éperdument de l'interdit proféré contre lui et passe sans cesse outre » (*EM*, 92). En somme, seule la narratrice, qui demeure extérieure à l'histoire, est capable d'interpréter la souffrance du personnage et de la faire comprendre au lecteur.

C'est différent pour Orion car il est suivi par une thérapeute, Véronique – la narratrice – qui a parfaitement conscience de la souffrance que recouvrent les cris de son patient, même si elle n'en connaît pas l'origine. Il faut cependant remarquer que tous les personnages croisés par Orion ne sont pas aussi attentifs à la souffrance qu'il exprime en criant. On peut même observer comment les cris dégénèrent en crise¹³⁹ lorsque le jeune garçon se sent incompris ou menacé par les autres, comme lorsque ses camarades de l'hôpital de jour lui cachent son cartable, au tout début du roman. La crise se manifeste alors par un accès de rage (qui semble décupler ses forces lorsqu'il soulève le banc pour le jeter sur les autres élèves), et par des cris renouvelés. Ce comportement à travers lequel Orion est perçu par la narratrice dès leur première rencontre est récurrent au point de caractériser le personnage tout au long du roman. Ses « crises de violence » (*EB*, 24), ses « grandes crises » (*EB*, 28) sont très souvent mentionnées et Véronique apprend à en reconnaître les symptômes : « ses yeux clignent, il bat des bras, il va sauter bientôt, puis viendra le reste » (*EB*, 28). Mais ces cris et ces crises semblent masquer plus que révéler l'événement traumatique dans lequel ils s'originent. Le cri est lui-même un *bouchon* comme le formule Orion : « Souvent aussi c'est un bouchon qui crie » (*EB*, 76). Il faudra donc toute la patience, toute la persévérance de Véronique, et toute la durée romanesque pour que le personnage parvienne à exprimer ce qui se joue réellement dans ses accès de violence.

Le roman, en effet, ne se contente pas de manifester la souffrance des personnages par la description de leurs silences, de leurs cris ou de leurs empêchements à dire. Il est l'occasion de les « faire advenir au langage », pour reprendre l'expression de Watthee-Delmotte :

Dissocié de lui-même et d'autrui, le jeune psychotique n'a d'autre lieu de communication que celui que lui offre l'auteur qui lui prête sa voix, qui lui donne l'hospitalité du poème, qui lui-même renvoie à l'interpellation du lecteur¹⁴⁰.

¹³⁹ Dans notre premier chapitre, nous avons travaillé sur la notion de crise selon une acception particulière en lien avec la tragédie. Nous employons ici le terme au sens moderne et clinique, comme le fait Bauchau.

¹⁴⁰ Myriam Watthee-Delmotte, « Écrire pour et avec l'autre », in *Henry Bauchau, la parole précaire, op. cit.*, p. 92.

Nous allons voir que l'accès au langage se fait pour les personnages dans une forme de collaboration avec la romancière ou le romancier.

2. 1. 3. Accompagnement, compassion, collaboration

En jouant sur le préfixe dérivé du *cum* latin, qui marque la relation avec autrui et le « faire ensemble » dans les termes « ac-com-pagnement », « com-passion » et « col-laboration », nous souhaitons mettre en évidence le lien privilégié qui se tisse entre le personnage et l'écrivain – éventuellement sous la figure du narrateur – dans le texte même du roman. Il s'agit bien d'une relation mutuelle, comme le supposent les règles de l'hospitalité, où celui qui est accueilli apporte aussi à celui qui l'accueille et construit avec lui quelque chose d'inédit.

L'accompagnement des personnages

Parce qu'il peut s'étendre dans la durée, le roman permet aux romanciers d'accompagner leurs personnages pendant plusieurs années, voire une grande partie de leur vie. Cela est particulièrement évident pour les deux personnages qui nous intéressent, Orion et Lucie, qui sont des enfants au début du récit et des adultes quand le roman se termine. Bauchau et Germain, par le biais de la narration, accompagnent donc leurs personnages dans un moment crucial de leur construction identitaire. Ils les font grandir. À cet égard, il ne saurait être question pour eux d'abandonner leurs personnages à leur sort avant que ceux-ci n'aient, d'une certaine manière, gagné leur autonomie et dépassé leurs souffrances. Ainsi, *L'Enfant bleu* s'achève de manière significative lorsqu'Orion, âgé d'une vingtaine d'années, parvient pour la première fois à dire « je »¹⁴¹. De même, *L'Enfant Méduse* se termine lorsque Lucie trouve l'apaisement, à presque quarante ans, et, comme le souligne Goulet, « redresse finalement le regard » que le malheur avait « enfonc[é] vers le bas, vers la terre et les marais, les portes de son enfer¹⁴² ».

Cet accompagnement des personnages par leurs auteurs s'opère à travers des figures concrètes dans le texte romanesque. Pour Orion, il s'agit bien sûr de la narratrice, Véronique,

¹⁴¹ Le pronom *je* est mis en exergue dans le titre du dernier chapitre : « Aujourd'hui, je peux payer moi-même ». La capacité à dire *je* va donc de pair avec une autonomie financière.

¹⁴² Alain Goulet, *Un Monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 131.

qui est sa thérapeute et un double manifeste de Bauchau¹⁴³. Cependant elle n'est pas la seule présence bienveillante auprès d'Orion, qui est entouré d'autres soignants et, progressivement, d'amis, comme Jean, Myla – qui souffrent tous deux comme lui – et Vasco, le mari musicien de Véronique. De même, Lucie, qui avait fait le vide autour d'elle depuis les viols perpétrés par son frère, est accompagnée dans sa « renaissance » par son ami d'enfance, Louis-Félix¹⁴⁴ et par la mère de celui-ci, Madeleine Ancelot, qui est veuve. Cette dernière lui « réappren[d] à regarder » le réel : « L'humilité de cette femme dépossédée de sa joie d'épouse, l'extrême attention de son regard posé sur les mouvements et les couleurs du ciel, ont jeté un nouvel éclairage sur le passé de Lucie, sur sa mémoire » (*EM*, 276-7). En outre, cet accompagnement s'effectue de manière plus anonyme et plus symbolique pour Orion, à l'occasion d'une scène d'aumône dans le métro. Commentant la nouvelle intitulée « L'Ami », à partir de laquelle Bauchau écrira le dernier chapitre de *L'Enfant bleu* dix ans plus tard¹⁴⁵, Wathee-Delmotte considère la figure du mendiant qu'incarne alors Orion comme « un formidable levier » de la compassion. C'est en effet ce que recherche le protagoniste en allant mendier dans la rame de métro : « ils me parlent avec leurs sous. Ils sont amis de moi [...] avec leurs sous » dit-il à Véronique avant d'ajouter : « je ne suis plus un tout seul » (*EB*, 373).

Plus que cela, à la fin du roman, le jeune homme peut lui-même accompagner et prendre en charge des personnages qui sont en situation de détresse, Jean, par exemple, dans le chapitre « Le retour de l'enfant bleu¹⁴⁶ ». Et, comme Orion devient capable d'aider les autres, Lucie aussi se met à éprouver une compassion inédite envers sa mère, atteinte d'un cancer, déployant à son égard une attention qu'elle n'a elle-même jamais reçue de sa part. Les personnages secondaires et les protagonistes incarnent donc tour à tour la compassion que les

¹⁴³ « Si l'écriture d'Henry Bauchau se fait ainsi le lieu du compatir, c'est que la présence patiente auprès de l'être souffrant l'occupe au quotidien depuis 1975 », remarque Wathee-Delmotte (*Henry Bauchau, la parole précaire, op. cit.*, p. 92).

¹⁴⁴ Il envoie à Lucie une carte reproduisant *L'Annonciation aux bergers* de Taddeo Gaddi qui « redresse son regard » en lui procurant l'apaisement qu'elle avait recherché toute sa vie.

¹⁴⁵ La nouvelle est initialement parue en janvier 1995 dans la revue *Le Carnet et les Instant*, elle est reproduite dans l'ouvrage *Henry Bauchau, la parole précaire*, et est commentée par Wathee-Delmotte dans « Écrire pour et avec l'autre » (*op. cit.*, p. 93).

¹⁴⁶ Orion raconte à Véronique comment il a aidé Jean qui était victime d'une crise dans la rue : « Il commence à ouvrir sa bouche, ça fait danger, ça fait un peu trou noir, il y a des gens qui le regardent drôle. Ils ont peur, moi aussi on a peur, on est son copain, on pense qu'on doit le soigner comme l'enfant bleu soigne. On lui dit : Marche lentement, respire bien, expire. Recommence encore... encore ! On lui masse un peu les mains comme tu fais. On lui soutient le dos en disant : Respire, détends-toi ! On le pousse vers sa maison. On sent qu'il va crier, qu'il va tomber, on est son enfant bleu, on dit : Laisse-moi faire ! » (*EB*, 330) Orion devient donc lui-même un « enfant bleu », c'est-à-dire un enfant malade qui aide un autre malade.

romanciers veulent instaurer à l'égard du « peuple du désastre¹⁴⁷ » dont parle Bauchau. Car si la compassion d'autrui est nécessaire aux individus pour surmonter leur douleur passée, celle qu'ils prodiguent eux-mêmes leur apporte un bénéfice pour leur vie future, tel le pardon de Lucie envers sa mère, comparé par la narratrice à « une eau claire, se [mettant] à sourdre tout au fond de [ses] gouffres » (*EM*, 268).

La relation entre le personnage et l'auteur peut se lire à l'aune de cet échange entre les figures romanesques ou entre le mendiant et ceux qui lui font l'aumône. Il s'agit alors d'un échange textuel, dans lequel, pour jouer sur l'étymologie du mot, l'auteur et le personnage tiennent chacun un fil, fil de trame et fil de chaîne, pour tisser la matière romanesque.

L'écriture comme collaboration

Nous voudrions envisager ici l'écriture romanesque comme une collaboration entre l'auteur-narrateur et le personnage, le premier se nourrissant du langage du second – ou de la personne qui l'a inspiré – pour élaborer son roman.

Ce phénomène est parfaitement tangible dans *L'Enfant Bleu* et a d'ailleurs été étudié à plusieurs reprises¹⁴⁸. Cela est lié à l'extrême porosité qui existe entre la figure narratrice et l'écrivain lui-même. D'abord, la narratrice rapporte au discours direct les mots et les phrases prononcés par son patient. « Grâce à Orion, et à l'instar des autres personnages du récit, le lecteur fait l'expérience d'un idiome démultipliant ses possibles créatifs, qui oblige à appréhender le langage selon de nouvelles perspectives » remarque à ce propos Olivier Ammour-Mayeur¹⁴⁹. En effet, le langage d'Orion révèle une syntaxe hésitante, souvent fautive, et un lexique fleuri, émaillé de néologismes particulièrement créatifs et signifiants¹⁵⁰. Ainsi, alors que Véronique lui demande de quoi il avait peur, Orion répond : « Peur des rayons du démon de Paris, on les sentait maragouiller tout autour, mais comme il y avait des docteurs et toi ils n'ont pas réussi. » Et la narratrice d'ajouter pour elle-même : « Il faut que je

¹⁴⁷ Cette expression, déjà présente dans la poésie de Bauchau, sert de titre au quatorzième chapitre de *L'Enfant bleu*.

¹⁴⁸ Voir Olivier Belin, « “On ne sait pas” : l'usage du pronom *on* chez Henry Bauchau », *op. cit.*, et Olivier Ammour-Mayeur, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2006, notamment le dernier chapitre « La langue prise au corps ».

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁵⁰ Entre autres exemples, citons les verbes – parfois récurrents – : « malheurifier », « bouillonniser », « bazardifier », « tripotiser », « bombardifier », « bagarrifier », « baïonner », « chambardemmerdifier ». Généralement formés à partir de termes qui expriment la violence et souvent composés à l'aide du suffixe « -fier », ils expriment, la plupart du temps au participe passé, les crises psychotiques que subit Orion. Citons aussi les noms « cariboucharabia », « rayonnerie », « déconnateur » ou encore l'adjectif qualificatif « débilancolique ».

m'accommode de son vocabulaire et de ce "on" persistant » (EB, 26). Véronique fait plus que s'en accommoder : elle donne progressivement une place de plus en plus importante au discours d'Orion, notamment à partir du moment où elle décide de ne plus faire avec lui des dictées traditionnelles et propose que le jeune garçon lui dicte à elle les frayeurs qui le traversent¹⁵¹. Ammour-Mayeur écrit à ce sujet :

À partir de ce point du récit, les deux niveaux diégétiques s'entrecroisent toujours davantage. Les bandes de discours « normal » et « pathologique » tressent dès lors indéfectiblement leurs phrasés et ordonnent dans leur cours une nouvelle marqueterie stylistique¹⁵².

Ce « tressage indéfectible » se donne à voir dans un phénomène analysé à la fois par Ammour-Mayeur et par Belin : le fait que la psychothérapeute se mette à parler comme son patient. En effet, elle emploie de plus en plus souvent le pronom « on » au lieu du « je » ou « nous », dans l'expression « *on* travaille », ou « *on* avance ». Pour Ammour-Mayeur, l'emploi de l'impersonnel engendre deux effets : « non seulement Véronique prend ici le parti de son patient, mais, à la suite de ce passage, toute formulation émise à l'impersonnel engendre dans le discours la création d'une entité hybride imbriquant étroitement Véronique et Orion¹⁵³ ». La narratrice en vient même à dire plusieurs fois « on ne sait pas » dans le roman, ce qui fait dire à Belin qu'Orion « [a] appris à la narratrice la langue du peuple du désastre, cette langue où le *je* n'est pas de mise puisque ses locuteurs, comme l'explique le jeune homme à sa thérapeute, sont irrémédiablement abîmés¹⁵⁴ ». Nous pensons en effet qu'au travers de sa narratrice, Bauchau cherche à instituer le discours « pathologique » comme discours romanesque à part entière en mettant en avant sa créativité et sa force signifiante. Il cherche également à réévaluer la relation entre une personne dite « normale » – la thérapeute – et un « anormalisé » (EB, 347) – le patient – en les plaçant sur un pied d'égalité. Un épisode du roman, qui n'a pas été étudié par les deux critiques, exprime bien cette double visée : celui du concert donné par le mari musicien de Véronique, Vasco, et leur amie Gamma. Les deux musiciens se saisissent d'un poème écrit par la narratrice¹⁵⁵ et, en le disloquant, lui donnent une vérité inédite et une sincérité bouleversante pour l'auditoire : « Les mots, que le poème

¹⁵¹ Watthee-Delmotte note que « les "dictées d'Angoisse" d'Orion sont une réélaboration littéraire des dictées du patient réel, Lionel ». Elle fait ce constat à partir des documents trouvés dans les archives de l'écrivain dans *Sous l'éclat de la Sibylle*, op. cit., p. 91.

¹⁵² Olivier Ammour-Mayeur, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, op. cit., p. 168.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 161.

¹⁵⁴ Olivier Belin, « "On ne sait pas" : l'usage du pronom *on* chez Henry Bauchau », op. cit., p. 87.

¹⁵⁵ Le titre de ce poème, « L'arbre d'Homère », renvoie à un poème écrit par Bauchau lui-même et publié dans le recueil *Les Deux Antigone*.

avait assemblés avec tant de peine et de travail, sont là. Disloqués, tordus, désunis, mes mots sont là, et l'œuvre dévastée, la forêt de l'amour abattue deviennent sublimes dans la musique. » (EB, 162-163) Or, le « poème écartelé qu'ils ont chanté » mime à sa manière le langage « bazardifié » d'Orion, de sorte que s'ouvre pour celui-ci la possibilité d'accéder au « sublime ». L'expérience permet d'ailleurs à Véronique de conclure : « Oui, promet la voix insurgée de Gamma, les aveugles, les navrés, les psychotiques peuvent chanter et partager avec tous leur amour » (EB, 162).

La collaboration mise en œuvre par Germain dans *L'Enfant Méduse* est moins évidente mais tout de même perceptible. Elle n'opère pas de la même manière, par le truchement d'un personnage intermédiaire qui est un double de l'écrivain, mais dans une sorte de transfert et une mutualisation des expériences entre l'auteure et sa protagoniste. Quelques indices accréditent cette idée, comme par exemple le fait que l'action du roman se situe dans la ville même où est née Germain, Châteauroux, et que Lucie soit à peu près contemporaine de la romancière. Goulet met en avant le transfert auteure/personnage en s'appuyant sur la « Deuxième enluminure¹⁵⁶ » qu'il considère comme « une sorte de mise en abyme du processus à l'œuvre dans la genèse et l'écriture de ses romans » :

[É]pousant le regard et l'imaginaire propres à la petite Lucie, c'est de sa propre manière de rêver la réalité qu'elle nous parle, des scénarios intérieurs qui germent en elle, qu'elle se représente et met en mots, qui font d'elle la conteuse qui transcrit ses visions, ce qu'elle sent [...]¹⁵⁷.

Il y a donc collaboration dans la mesure où le personnage permet à l'auteure de retranscrire sa propre expérience. Le procédé de la focalisation interne entretient d'ailleurs la confusion entre l'auteure, la narratrice et la petite fille. Lucie prête son imaginaire à la narratrice qui le prolonge et le fait perdurer lorsque le sien est asséché, comme nous l'avons vu, par le malheur et la souffrance.

À travers cette réflexion sur l'hospitalité du roman, nous avons vu comment, chez Bauchau et Germain, l'écriture peut être déclenchée par des figures de la souffrance côtoyées dans le réel et comment elle peut prendre en charge la parole précaire de ces figures sur le mode de l'échange compassionnel et de la collaboration. Nous avons constaté à cette occasion que l'écrivain peut se sentir appartenir au « peuple du désastre » que composent les

¹⁵⁶ Cette section de la première partie constitue un portrait de Lucie avant les viols. Elle met en scène une petite fille rêveuse, pleine d'imagination et jouant avec les mots, comme nous avons eu l'occasion de le dire.

¹⁵⁷ Alain Goulet, *Un Monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 134.

personnages. C'est particulièrement le cas de Bauchau. Le roman est aussi l'occasion pour lui de dire ses souffrances intimes, non pas pour les exhiber mais pour mettre pleinement en œuvre ce mouvement de *com*-passion tourné à la fois vers le personnage et vers le lecteur.

2. 2. Le récit transpersonnel : écrire sur soi

Dans *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Blanckeman, Mura-Brunel et Dambre considèrent que le développement de la « littérature du sujet » « caractérise le dernier quart du vingtième siècle¹⁵⁸ » et consacrent la première partie de leur « cartographie » romanesque à la notion d'« autofiction ». De même, Viart et Vercier relèvent comme un trait caractéristique de la littérature contemporaine le fait d'écrire sur soi¹⁵⁹. Les principaux spécialistes de la littérature française contemporaine s'accordent donc sur l'importance de l'écriture de soi dans la production littéraire de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. Or, les œuvres de Bauchau et Germain, qui correspondent à cette période, ne semblent pas faire exception. Il faut cependant préciser quel aspect prend l'écriture de soi chez ces deux auteurs pour nuancer l'importance du « moi » de l'écrivain dans les romans. Dans *Les Récits indécidables* Blanckeman élabore par exemple la notion de « récit transpersonnel », désignant par cette expression la manière dont l'écrivain se choisit des « personnalités d'accueil, figures d'ombre ou de prestige¹⁶⁰ », pour atteindre une vérité sur lui-même. Cette notion nous paraît opératoire s'agissant des romans de notre corpus¹⁶¹. Et dans le contexte qui est le nôtre, nous avons envie d'ajouter que cette vérité a souvent à voir avec la souffrance. Plusieurs écrits théoriques ou témoignages personnels de nos auteurs permettent de le penser. Mais tandis que Germain demeure assez réservée sur sa vie personnelle, les témoignages intimes publiés par Bauchau en parallèle de ses œuvres littéraires permettent de mesurer pleinement ce que les figures romanesques qu'il met en scène doivent effectivement à ses souffrances intimes.

¹⁵⁸ Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*

¹⁶⁰ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶¹ « Le roman, surtout s'il est centré sur un personnage principal, comporte toujours une part de biographie. Celle-ci se nourrit dans une certaine mesure de l'autobiographie réelle, imaginaire ou phantasmatique, du romancier » écrit par exemple Bauchau dans *Jour après jour* (*op. cit.*, p. 301).

2. 2. 1. Germain : « Se perdre de vue pour se voir autrement »

Plusieurs essais publiés par Germain en marge de ses œuvres de fiction ou plus étroitement liés à elles¹⁶² lui offrent l'occasion de mettre des mots sur sa pratique de romancière. S'il est évident que le discours critique sur une œuvre peut se bâtir indépendamment de ce qu'en pense l'écrivain ou l'écrivaine, il est néanmoins important de considérer cette pensée, surtout lorsqu'elle est, comme c'est le cas avec Germain, soigneusement élucidée et approfondie. Ainsi, ce passage des *Personnages* analyse le lien entre l'écrivain et le personnage :

Soi-même promu personnage, et sa propre vie placée en miroir, passée à la loupe, et cela non pour composer une autobiographie, mais pour bâtir une autofiction. Le glissement est d'importance même si la frontière entre les deux semble mince. Le moi se fait personnage romanesque qui se met en scène, exhibe son corps en procédant à divers arrêts sur image : son corps désirant, son corps au travail, son corps navré d'ennui, ou saisi de colère, ou jouant de la séduction ; son corps en proie à la maladie, souffrant, voire mourant¹⁶³.

Les propos de la romancière mettent en avant la corporéité des personnages romanesques et, au-delà, la dimension phénoménologique du roman que nous avons déjà évoquée. Le roman parle du corps et plus précisément du corps de l'écrivain lui-même, dans ses différents états, marqués par l'énumération des participes présents, et dans l'horizon de son agonie¹⁶⁴. S'il y a une vérité de la condition humaine que le moi partage avec le lecteur, c'est sans doute là qu'elle se trouve. Le roman est à même d'en rendre compte, que le corps soit saisi dans son quotidien – « au travail » – ou pris dans la tourmente de l'Histoire, comme nous l'avons vu. Mais quelques pages plus loin, Germain pose une condition à l'écriture autofictionnelle : que le moi « se perde de vue, qu'il se laisse emporter très au large de lui-même par le flux discontinu du langage » :

Qu'il s'oublie.

S'oublier. S'oublier au cœur même de la vigilante attention portée au texte que l'on est en train d'écrire. Se perdre de vue pour se voir autrement, pour se découvrir autre¹⁶⁵.

¹⁶² *Les Personnages* et *Rendez-vous nomades* s'achèvent sur une nouvelle. Sur ce point, voir Kamel Skander, « La poétisation du tragique dans *Céphalophores* » in Sylvie Germain. *L'Art d'être au monde*, Dax, Passiflores, 2018, p. 111- 121, en particulier p. 113 : « L'essai, chez Sylvie Germain, a un statut particulier. En plus des acceptions admises du genre, des écrits comme *Céphalophores* ou encore d'une façon plus prégnante *Les Personnages* sont à la fois des espaces spécifiques de réflexion et un pendant de l'univers fictionnel ».

¹⁶³ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 76.

¹⁶⁴ Remarquons au passage que le cri peut être facilement convoqué comme accompagnement sonore du « corps désirant », « saisi de colère », « en proie à la maladie, souffrant, voire mourant ».

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 80.

Ces propos instaurent une nette distance entre la réflexion théorique et l'expérience intime de la romancière qu'elle est de fait – à travers le syntagme nominal masculin « le romancier », le pronom personnel substantivé, également au masculin, « le moi », ou les formes verbales à l'infinitif. De même qu'elle souhaite, dans l'écriture romanesque, « se perdre de vue pour se voir autrement », elle semble ne pas tenir à ce que le lecteur la reconnaisse à travers ses personnages¹⁶⁶. Celui-ci n'est d'ailleurs pas tenu de le faire même s'il peut tenter des conjectures comme Goulet dans son article « Cryptes et fantômes : à la source des fictions de Sylvie Germain » :

[J]'entrevois alors l'existence d'une crypte chez l'auteur, de nature probablement transgénérationnelle, qui devait être le moteur essentiel de sa capacité de fabulation romanesque, et comprenais qu'à l'instar de beaucoup de romanciers, Sylvie Germain composait des fictions parce qu'elle était cryptophore comme beaucoup de ses personnages, en sorte que des visions et des personnages viennent la visiter et l'habiter comme elle l'a déclaré à maintes reprises, notamment dans *Les Personnages* [...] ¹⁶⁷.

Il ne nous appartient pas de décider si l'hypothèse de Goulet est valide ou non mais l'analogie ici créée entre la romancière et ses personnages semble bien corroborée par le discours de celle-ci. Il paraît évident qu'elle « prête » des éléments de sa vie, de sa personnalité ou de son corps à ses personnages, comme nous l'avons vu avec le cas de Lucie dans *L'Enfant Méduse*¹⁶⁸. Nous pouvons aussi constater, par exemple, que, comme elle, Nuit-d'Ambre suit des cours de philosophie dans une université parisienne (NA, 193). Il peut s'agir également d'éléments liés à ses proches¹⁶⁹. Bello parle d'une « résurrection romanesque de figures privées » et des romans germaniens comme d'un « tombeau en éclats de certains membres de la famille Germain dont l'évocation est fragmentée et diffractée dans l'œuvre¹⁷⁰ ». Elle prend

¹⁶⁶ Voir l'entretien de Germain avec Xavier Houssin, *Écrire, écrire, pourquoi ?*, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2010, p. 4 : À Houssin qui lui demande si, selon elle, on a « tort d'accorder de l'intérêt à la vie des écrivains », Germain répond : « Pour ma part, je n'aime pas qu'on le fasse, et je dois avouer que lorsque mon premier roman a été accepté chez Gallimard, si cela avait été possible, j'aurais souhaité qu'il n'y ait ni nom ni photo mais un numéro, ou une lettre ».

¹⁶⁷ Alain Goulet, « Cryptes et fantômes : à la source des fictions de Sylvie Germain », in *L'Univers de Sylvie Germain*, op. cit., p. 241-256, ici p. 241. Dans la suite de son article, Goulet fait de la notion de crypte le ressort même de la poétique germanienne : « Aussi cette théorie de la crypte m'apparaît-elle comme la clé essentielle permettant de comprendre la forme que prend sa hantise du mal et la récurrence de certains motifs de son œuvre, tels que l'incorporation d'un autre, les traumatismes de l'abandon – de l'enfant par ses parents, de l'amoureux ou l'amoureuse par l'être aimé –, de la Shoah, des guerres et des violences de toutes natures, ou des morts sans sépulture qui errent « en quête d'une mémoire où s'établir (EM, 32). »

¹⁶⁸ Pourquoi ne pas parler dans ce cas, en s'inspirant de Barthes, d'autobiographèmes ? Voir Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie* (Gallimard, Cahiers du cinéma Gallimard, 1980).

¹⁶⁹ Parlant du corps des personnages, elle nuance d'ailleurs : « ce corps est souvent celui de l'auteur lui-même, et aussi de ses proches – ses parents, ses partenaires sexuels... » (*Les Personnages*, op. cit., p. 76).

¹⁷⁰ Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 456.

notamment l'exemple du grand-père de Germain, Frédéric-Théodore, qui était horticulteur¹⁷¹ : il se retrouve transposé dans la figure de Théodore-Faustin, de même que le motif des roses devient indissociable du récit de la Première Guerre mondiale dans la section « Nuit des roses » du *Livre des Nuits*. Dans ce cas précis, la démarche romanesque se rapproche de l'ambition plus générale de l'auteure de témoigner au nom des victimes de l'Histoire, que nous avons précédemment mise en évidence. Mais qu'il s'agisse d'événements historiques ou d'expériences intimes, de traces corporelles des autres, des proches ou de soi-même, le désir, pour Germain, de donner corps à ses souvenirs pour en témoigner et les partager trouve un accomplissement certain dans l'écriture romanesque.

Ainsi, il semble bien que, chez Germain, l'évocation de soi et des proches soit diffractée dans l'œuvre. La fragmentation de l'expérience intime dans les différentes figures romanesques permet bien au « moi » de se perdre de vue mais n'empêche nullement la construction d'une représentation cohérente de la condition humaine et des souffrances qui lui sont inhérentes. La posture de Bauchau est, quant à elle, bien plus explicitement centrée sur son expérience intime.

2. 2. 2. Bauchau : de l'expérience intime au récit fictif

Contrairement à Germain, Bauchau a toujours tenu un discours très personnel sur son travail d'écrivain¹⁷² de même qu'il a toujours mis en avant son expérience intime dans ses écrits, qu'ils soient ou non fictifs : « L'expérience est pour moi primordiale, écrit-il, il ne me serait pas possible d'écrire aujourd'hui quelque chose que je n'aurais pas ressenti, vu ou entendu d'une manière ou d'une autre¹⁷³ ». C'est ce dont témoignent un ouvrage comme *L'Écriture à l'écoute*, recueil d'essais consacrés à l'élucidation du processus créateur, tous centrés sur la pratique personnelle de l'écrivain, mais également les journaux qu'il a tenus

¹⁷¹ Voir l'entretien de Germain avec Goulet, in Alain Goulet, *Un Monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 233 : « Mon grand-père est un type qui est allé à la Guerre à dix-sept ans, qui a vu crever ses copains, qui a vu crever tout le monde et qui a vu des choses absolument atroces. Et cinquante ans plus tard il taillait ses rosiers en imitant des bruits de mitraille et d'obus. Cette guerre il la traînait comme ça avec lui. » Voir également *Le Monde sans vous*, op. cit., p. 94.

¹⁷² Voir Henry Bauchau, « Le rêve dans la vie d'un écrivain », *Le Journal des psychologues*, 2009/9, n° 272, p. 40-43, notamment p. 40 : « Lorsque j'ai eu à intervenir dans des colloques, à produire des communications [en littérature ou en psychanalyse], j'ai toujours été incapable d'exposer de façon théorique un problème, j'ai eu recours à mon expérience personnelle. »

¹⁷³ *Ibid.* Bauchau relève également dans son journal une phrase de Pascal Quignard très significative quant à sa propre conception de l'écriture : « Un romancier est tout ce qu'il écrit, en ce sens tout ce qu'il écrit est autobiographique » (*Jour après jour*, op. cit., p. 168).

depuis les années 1940 jusqu'à la fin de sa vie¹⁷⁴. Pour certains d'entre eux, ces journaux sont rattachés à une œuvre dont ils accompagnent la rédaction. On peut y constater combien l'écriture et la création des personnages romanesques sont intimement liés à la vie de l'écrivain : « Œdipe, Antigone et l'homme sont pourtant bien devenus des éléments de ma vie » constate-t-il par exemple dans *Jour après jour*¹⁷⁵ ou encore, dans son *Journal d'Antigone* : « Antigone est présente. Parfois elle est imaginée, parfois elle est entendue mais ce qui est sûr, c'est qu'elle vit ma vie dans ma vie¹⁷⁶ ». Des récits autobiographiques¹⁷⁷ comme *La Déchirure*, publié en 1966 et, à l'autre bout de la carrière de Bauchau, *L'Enfant rieur* et *Chemin sous la neige*, parus en 2011 et 2013, achèvent de montrer, par leur éclairage, que les romans bauchaliens sont bien des récits transpersonnels mettant en scène des *alter ego* fictifs. Ces personnages permettent à l'écrivain de mieux se comprendre et d'élucider ses souffrances intimes mais aussi de partager son expérience avec les lecteurs.

Les alter ego de l'écrivain

Parmi les personnages bauchaliens, la figure de Véronique qui est, sans conteste la plus proche de son auteur, offre une clé de lecture pour comprendre le phénomène de transposition qui s'opère dans les romans. Elle, qui, à l'instar de Bauchau, est poète et psychothérapeute dans un hôpital de jour, se sent appartenir, comme son jeune patient Orion au « peuple du désastre ». Dans l'énumération des individus qui composent ce « peuple », « les aveugles, les navrés, les psychotiques » (*EB*, 162), il est facile de reconnaître les autres figures qui composent notre corpus : Œdipe, l'aveugle boiteux, Clios le bandit, Polynice et Étéocle les fraticides et Antigone avec « [s]a vie impossible, [sa] vie ratée, dans [une] dispersion perpétuelle, sans homme, sans foyer, sans enfants » (*A*, 323). On peut donc penser que si

¹⁷⁴ Le *Journal* relève pleinement de l'œuvre autobiographique et est d'ailleurs cité à titre d'exemple dans la première partie de l'ouvrage de Viart et Vercier, consacrée aux « écritures de soi ». Ont déjà été publiés, par ordre chronologique d'écriture : *Conversation avec le torrent* (1954-1959), *La Grande muraille* (1960-1965), *Dialogue avec les montagnes* (1968-1971), *Les Années difficiles* (1972-1983), *Jour après jour* (1983-1989), *Journal d'Antigone* (1989-1997), *Passage de la Bonne-Graine* (1997-2001), *Le Présent d'incertitude* (2002-2005) et *Dernier journal* (2006-2012).

¹⁷⁵ Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 60.

¹⁷⁶ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 234. Sur les liens étroits qui unissent l'auteur et son personnage, voir Raymond Michel, « Le *Journal d'Antigone* d'Henry Bauchau ou les mouvements de l'écriture », in Pierre Halen, Raymond Michel et Monique Michel (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Bruxelles, Peter Lang, 2004.

¹⁷⁷ Notons toutefois que *La Déchirure* est classé par l'éditeur comme roman tandis que *L'Enfant rieur* et *Chemin sous la neige* sont considérés comme des récits. Disons qu'ils peuvent être considérés comme des autofictions au sens strict, tel que définies par Serge Doubrovsky, puisqu'ils reposent sur une stricte homonymie du protagoniste avec l'auteur-narrateur. Voir la classification proposée par Jacques Lecarme dans « Origines et évolution de la notion d'autofiction », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., p. 13-24, plus précisément p. 21.

l'écrivain a investi ces personnages, qui sont, pour l'essentiel, tirés de la mythologie, c'est parce qu'il s'est reconnu en eux. Ainsi, le personnage d'Œdipe interpelle Bauchau à la fois dans sa vie intime et dans sa vie publique¹⁷⁸. C'est, de manière plus générale, dans les souffrances du personnage qu'il se reconnaît mais aussi, et surtout, dans la nécessité de surmonter celles-ci pour continuer à vivre, malgré tout¹⁷⁹. La blessure aux pieds qui donne son nom à Œdipe est justement mentionnée par l'écrivain dans son journal comme un point de comparaison autorisant et légitimant l'identification du romancier à son protagoniste¹⁸⁰. À la date du 12 juillet 1987, Bauchau raconte en effet les douleurs lancinantes aux talons qu'il a connues dans son enfance, que sa mère « supportait mal » et qui l'ont amené à se faire plâtrer les pieds pendant les vacances de l'été 1925 – précédant son entrée au collège. Il écrit ensuite : « La blessure des talons d'Œdipe, invisible pour Jocaste, je l'ai connue moi aussi¹⁸¹. » Il ajoute que « les douleurs [...] ont fini par passer toutes seules¹⁸² ». Le jeune Henry a continué sa route, en somme et, devenu adulte et écrivain, il a pris la route avec Œdipe, selon une métaphore qu'il a plusieurs fois employée¹⁸³. Ce processus d'identification, marqué par la métaphore, permet bien au romancier, comme le souligne aussi le titre de son journal d'écriture, *Jour après jour*, de progresser dans la compréhension de lui-même à mesure qu'il écrit. Il a aussi plus ou moins façonné le personnage à son image, sélectionnant dans le matériau mythique ce qui résonne dans sa propre existence ou prêtant, comme Germain à ses personnages, des éléments de sa vie ou de celle de ses proches.

On retrouve un phénomène d'identification et de transfert comparable dans le roman *Antigone*, avec la figure d'Étéocle. Le romancier réinvestit une souffrance intime, liée au sentiment de rivalité fraternelle, dans le motif, récurrent dans l'ensemble de ses écrits, du

¹⁷⁸ L'écrivain a exposé la complexité de ses rapports avec sa mère dans son premier roman, *La Déchirure*. Voir à ce sujet Michele Mastroianni, *La Déchirure di Henry Bauchau. Una rappresentazione della madre : allegoria dell'incontro e dell'elaborazione poetica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013. Les difficultés rencontrées dans le domaine public et politique – au sens large – à la fin de la Seconde Guerre mondiale sont quant à elles évoquées dans *Chemins sous la neige* et étudiées par Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte dans leur ouvrage *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle*, *op. cit.*

¹⁷⁹ Le destin d'Œdipe s'oppose en cela à celui de Jocaste comme l'a montré Bauchau dans son poème « Le Monologue d'Antigone » : « Les époux déliants / Ont pris des routes différentes / Jocaste est morte dans sa gloire / Quand au crochet de bronze / Et dans très peu de vide / Elle s'est décrochée de la vie / Œdipe aveugle / A vécu, a chanté / Pour devenir ce qu'il était » (*Regards sur Antigone, Poésie complète*, *op. cit.*, p. 357).

¹⁸⁰ « [J]e m'identifie à Œdipe » écrit-il clairement dans son journal *Jour après jour*, *op. cit.*, p. 233.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 199.

¹⁸² *Ibid.*, p. 198.

¹⁸³ « [J]e suis sur la route avec Œdipe » écrit-il par exemple le 27 octobre 1986 (*ibid.*, p. 171). Ou encore, dans le *Journal d'Antigone* : « Mon écriture est marquée par les sillons de mon enfance, creusés à nouveau tant de fois par la vie. Je n'ai pas à en avoir honte. Ils m'ont mené où je suis, ce sont eux sans doute qui ont tracé la route sinueuse d'Œdipe et Antigone » (*op. cit.*, p. 38). Voir à ce sujet Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, en particulier la section « Le journal : Œdipe et l'écrivain sur la route », p. 58-69.

casque à panache¹⁸⁴. Ce motif se retrouve associé aux personnages de Polynice et Étéocle dans le roman *Antigone*, Étéocle jouant donc l'*alter ego* de l'écrivain. Ce personnage, présenté comme « Celui que l'amour débordé de Jocaste pour l'autre semblait avoir désigné pour la mort » (A,119) doit lutter pour exister et, *a fortiori*, pour prendre le pouvoir, par opposition à Polynice persuadé d'être « par don de naissance le seul roi » (A,119) de Thèbes. Étéocle affirme aussi sa « résolution de ne jamais céder devant lui » (A, 119). Cela fait clairement écho aux récits de l'écrivain sur sa propre enfance et ses relations avec son frère aîné, souvent désigné par le prénom Olivier¹⁸⁵. L'« identité narrative¹⁸⁶ » ainsi créée par l'autofiction est une procédure herméneutique par laquelle l'auteur accède à une vérité sur lui-même. On pourrait appliquer à Bauchau les analyses de Marie-Anne Macé concernant la romancière contemporaine Annie Ernaux :

Impliqué « dans l'acte même d'énonciation à partir de ses hantises », le sujet ne « propose pas une véritable autobiographie mais des éléments autobiographiques à travers l'Autre » dont la figure devient tour à tour, dans le même texte, un référent intime, un objet de fiction, un support de méditation¹⁸⁷.

Mais le caractère fictionnel du récit, ou pour mieux dire, « imaginaire » a une autre vertu : celle de mettre à distance ses « hantises » et, par l'imagination créatrice, de les sublimer.

Métamorphoses de l'imagination créatrice

Bauchau lui-même évoque « les sensations, les sentiments, les choses vécues intimement sur lesquelles l'imagination créatrice peut opérer ses métamorphoses¹⁸⁸ ». Le fait de donner forme et couleur, de *donner corps* à ses obsessions ou à ses souffrances à travers les personnages romanesques permet de les objectiver et de les mettre à distance. À cet égard, le motif du cri est intéressant pour l'écrivain par *l'energeia* qui l'accompagne car il participe pleinement au processus d'autonomisation des personnages en leur donnant vie et vigueur.

¹⁸⁴ Voir Marine Achard-Martino, « Le panache rouge : du souvenir biographique au récit mythique », *op. cit.*

¹⁸⁵ Voir notamment Henry Bauchau, *La Déchirure*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1998 et « La circonstance éclatante », in *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 15-32. Il s'agit du texte publié d'une conférence, prononcée par l'auteur en octobre 1987 dans le cadre de la chaire de poétique de la faculté de philosophie et lettres de Louvain-la-Neuve. Le prénom Olivier se substitue dans tous ses écrits, hormis dans ses journaux, au véritable prénom de son frère aîné, Jean.

¹⁸⁶ « [C]ette forme d'identité à laquelle l'être humain peut accéder au moyen de la forme narrative », selon Ricœur (« L'identité narrative », in *Revue des sciences humaines*, n°221, janvier-mars 1991, p. 35-47). Voir aussi Myriam Watthee-Delmotte, « De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif d'une "identité narrative" », *Loxias* n°2-3, Nice, 2002.

¹⁸⁷ Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XX^e siècle*, *op. cit.*, « Avant-propos » du chapitre « Autofiction », p. 11.

¹⁸⁸ Henry Bauchau, *Jour après jour*, *op. cit.*, p. 230. À travers cette réflexion, Bauchau se donne Proust pour modèle.

Cela est renforcé par le choix de figures mythiques, comme le sont Œdipe¹⁸⁹ ou Étéocle qui ont une dimension universelle. La poétesse suisse Sylviane Dupuis a remarqué dans sa propre pratique toutes les vertus du recours à de telles figures pour parler de soi :

Les figures du mythe (antique ou moderne), en surgissant au sein du poème, permettent [...] de substituer au « je » lyrique une constellation de points de vue qui « théâtralise » le poème et permettent au « je », à la fois, de se projeter dans les figures, et de prendre de la distance avec ses propres émotions ou son propre vécu – c'est-à-dire de se décentrer (tout en ne cessant de rejoindre obliquement ses propres obsessions) comme d'universaliser son propos¹⁹⁰.

Ce témoignage nous semble correspondre pleinement à la démarche de Bauchau. Cependant, l'écrivain ne met pas uniquement en scène ses propres « obsessions » ou « hantises », à travers les personnages et les figures romanesques, il peut également prendre en charge les souffrances de ses proches et évoquer par ce biais des problématiques qui concernent plus généralement la société dans laquelle il vit, comme on a vu Germain le faire. Un bref essai rédigé en 1999, « La Lumière Antigone », met en exergue l'influence de la maladie de sa femme, Laure, dans la rédaction du dernier chapitre du roman :

La manière dont j'ai vu et vécu Antigone porte la marque de la maladie de ma femme qui m'avait accompagné de si près pendant l'écriture d'*Œdipe sur la route* et le début de ce nouveau livre.
Le caractère inéluctable du destin d'Antigone a été tracé avant moi par Sophocle, mais il reflète aussi l'incapacité où nous sommes encore aujourd'hui de lutter contre la maladie d'Alzheimer¹⁹¹.

Le roman, en parallèle du *Journal d'Antigone*, permet au romancier d'exprimer et de sublimer la « douloureuse expérience d'une perte irrémédiable¹⁹² ».

En conclusion, la lecture conjointe des écrits intimes et des romans de Bauchau permet d'établir assez clairement ce que les personnages romanesques doivent au vécu de l'écrivain, à ses obsessions, ses hantises et ses souffrances. Le principe du récit transpersonnel permet à

¹⁸⁹ Il est intéressant d'observer comment, à travers les siècles, la figure d'Œdipe a été propice aux projections autobiographiques, de Sophocle à Pasolini et Bauchau, en passant par Freud. Sur les liens entre Sophocle et Œdipe voir Jacques Jouanna, *Sophocle, op. cit.*, notamment p. 14 : « Il est symbolique que Sophocle, à la fin de sa longue carrière, ait fait revivre dans sa dernière œuvre le dème de son enfance, jusque dans le titre de la tragédie, *Œdipe à Colone*. Tout au long de la tragédie, Sophocle l'évoque par touches successives. Cette attention est exceptionnelle dans son théâtre, car l'auteur tragique ne transparaît pas d'ordinaire derrière ses personnages ou ses paysages. »

¹⁹⁰ Sylviane Dupuis, « Surgissement / détournement de mythes dans la pratique poétique », in Ute Heidmann (dir.), *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, « Sciences humaines », 2003, p. 65-85, ici p. 82.

¹⁹¹ Henry Bauchau, « La Lumière Antigone », in *L'Écriture à l'écoute, op. cit.*, p. 99-106, ici p. 103-104.

¹⁹² Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau, op. cit.*, p. 69.

celui-ci de mieux se comprendre à travers l'autre mais aussi, en donnant à l'expérience personnelle les dimensions du mythe, de mieux assumer les difficultés et les souffrances intimes.

Plus largement, Germain et Bauchau mettent en scène dans leurs romans un « peuple du désastre » dont ils se sentent proches et auquel ils ont parfois le sentiment d'appartenir. C'est le peuple des petits, des humbles, des opprimés, des abîmés, tous ceux qui sont « pris dans les rets du malheur¹⁹³ ». Les deux auteurs s'inscrivent en cela dans le sillage d'autres écrivains tels Dostoïevski, qu'ils admirent tous deux, ou Morante¹⁹⁴. Comme chez cette dernière, il n'est pas rare, d'ailleurs, que les « désastres » intimes exposés dans notre corpus trouvent leur origine dans les maux de l'Histoire, précédemment étudiés.

Le texte romanesque se donne ainsi pour vocation de témoigner de ces souffrances, à la fois historiques et individuelles, en une véritable « assomption ». Il leur donne tout à la fois un lieu¹⁹⁵, un corps et un cri. Poussant plus loin la métaphore, Germain évoque un « pleurement d'encre » et une « claudication d'écriture¹⁹⁶ ». Elle fait ainsi apparaître l'image d'un suppliant qui évoque les figures tragiques, celle d'Œdipe en particulier. Ce faisant, elle montre que l'écriture romanesque a pour enjeu la reconnaissance par le lecteur des souffrances mises en scène. Plus encore, elle semble suggérer qu'il y a précisément dans cet enjeu quelque chose de sacré. C'est ce que nous nous proposons d'explorer à présent.

¹⁹³ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, op. cit., p. 33.

¹⁹⁴ On peut penser à « l'idiot » de Dostoïevski ou encore au petit Useppe et à sa mère, Ida, dans *La Storia* de Morante.

¹⁹⁵ Voir Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, op. cit., p. 83 : « Les textes aussi sont des lieux, – ils le sont même par excellence. »

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 125.

II. TÉMOIGNAGE DE LA SOUFFRANCE ET TRACES DU SACRÉ¹⁹⁷ DANS LES ROMANS

Dans un monde en proie à la violence et au malheur, Germain et Bauchau estiment nécessaire de témoigner des souffrances intimes pour mieux élaborer, par le truchement des personnages, une humanité de la compassion. C'est du moins l'ambition qu'ils se donnent dans leur démarche d'écrivain. La question est maintenant de savoir comment cette ambition s'exprime au niveau de la diégèse, dans l'espace-temps du roman, à travers le comportement et les actions des personnages romanesques. Nous voudrions montrer ici que le roman est le lieu d'une tension entre un monde marqué par la violence et l'absurde, apparemment déserté par le sacré, et la présence ou la permanence, malgré tout, d'un mystère à l'œuvre dans ce monde, l'intuition d'un au-delà du visible¹⁹⁸. Cette tension s'exprime au niveau de l'écriture dont la fonction référentielle est parfois troublée par une dimension symbolique mettant en jeu des événements surnaturels inexplicables, empreints de mystère. Au sujet de l'écriture de Germain, Boblet écrit en effet qu'« elle ouvre l'ordinaire sur l'extraordinaire, et l'imaginaire sur un horizon heuristique et spéculatif¹⁹⁹ ». Cette analyse peut parfaitement s'appliquer également à l'écriture de Bauchau. Or, l'imaginaire de ces deux écrivains est fortement influencé par des conceptions antiques, auxquelles ils donnent une nouvelle dimension dans leurs romans. En effet, chez eux, le sacré se donne à lire à travers des prodiges²⁰⁰ – θαύματα en grec, *mirabilia* en latin – touchant les personnages en tant qu'individus ou en tant que groupes. Il s'incarne aussi dans certaines figures romanesques particulières, celles de visionnaires ou de prophètes d'une part, de mendiants de l'autre. Selon les croyances

¹⁹⁷ Nous reprenons ici le titre d'une journée d'étude consacrée à Bauchau à l'Université de Cergy-Pontoise en octobre 2018 (actes publiés dans la *Revue internationale Henry Bauchau*, n°10, *op. cit.*), elle-même s'inspirant du titre de l'exposition qui s'est tenue au Centre Pompidou à Paris du 7 mai au 11 août 2008. Les différentes contributions montrent la richesse sémantique de la notion de sacré, considérée comme une « ouverture inépuisable », « un horizon qui recule indéfiniment, une écoute toujours en quête d'un appel, une attente et une attention au monde » (p. 49), mais également la diversité des modèles spirituels et culturels à l'œuvre dans les textes bauchaliens, et que l'on retrouve aussi bien chez Germain (la figure du Christ, les saints, les mystiques, les héros bibliques et tragiques, la pensée grecque, le taoïsme, la phénoménologie, la poésie...).

¹⁹⁸ Dans leur présentation du dossier thématique de la *Revue internationale Henry Bauchau* n°10, Belin et Bello évoquent « la possibilité ou l'impossibilité pour une œuvre de penser et pratiquer une relation au sacré dans un monde désacralisé » (*ibid.*, p. 45).

¹⁹⁹ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, *op. cit.*, p. 218.

²⁰⁰ Nous entendons le terme au sens général de « phénomène extraordinaire auquel on attribue une cause surnaturelle » et au sens antique plus restreint d'« événement fortuit » ayant pour fonction de « révéler aux hommes la volonté d'une divinité » (<https://www.cnrtl.fr/definition/prodige>).

antiques, ces êtres « marginaux » ont une dimension sacrée, liée à leur pureté (qui peut être éventuellement souillure²⁰¹). Les uns sont des médiateurs entre le monde humain et l’au-delà du visible, les autres sont des étrangers, des exclus, voire des criminels, à moins qu’ils ne soient quelque divinité incarnée. Ils attestent en tout cas d’un mystère à l’œuvre dans l’espace-temps – souvent marqué par la violence – qui est le nôtre. Ils témoignent en effet des malheurs à venir, présents ou passés, éventuellement pour tenter d’empêcher que ceux-ci ne se produisent, pour aider et accompagner ceux qui y sont confrontés ou pour (re)créer du lien par-delà les souffrances vécues ; pour témoigner, en somme, d’une permanence du sacré.

Interrogeant d’abord le cadre théologique donné par les romanciers à leurs œuvres, nous étudierons les rapports qui s’établissent entre le monde des personnages et un au-delà du visible qui est tantôt remis en question, tantôt réaffirmé par la mise en scène de prodiges. Ensuite, nous focaliserons notre attention sur les personnages dotés par leurs auteurs d’une fonction sacrée : les prophètes et les mendiants.

1. Liaison et « déliaison de l’ici-bas et de l’au-delà²⁰² »

Analysant notre société contemporaine dans *Le Désenchantement du monde*, Gauchet, parle d’un « épuisement du règne de l’invisible » ou encore d’une « reconstruction du séjour des hommes à part de la dépendance divine²⁰³ ». Quel que soit le cadre spatio-temporel adopté, et même s’ils se déroulent justement dans un espace-temps censément baigné par la sacralité d’une « religion première²⁰⁴ », les textes de notre corpus sont nés au sein de cette société de « l’après religion ». De fait, les romans de Germain et Bauchau semblent prendre acte d’une certaine « déliaison » entre l’ici-bas et l’au-delà du visible, en abordant l’hypothèse d’un monde sans dieux / Dieu et en mettant en scène des personnages aux prises avec les

²⁰¹ Voir Roger Caillois, *L’Homme et le sacré*, *op. cit.* L’auteur explique « que le mot grec ἅγιος “souillure” signifie aussi “le sacrifice qui efface la souillure” » et que, selon les lexicographes, « le terme ἅγιος “saint” signifiait en même temps “souillé” à date ancienne » (p. 46). Il rappelle ainsi l’ambiguïté inhérente au terme « sacré », qui désigne une forme de pureté, un caractère absolu, sans mélange, au positif (dans la sainteté) ou au négatif (dans la souillure).

²⁰² Nous empruntons l’expression à Gauchet (*Le Désenchantement du monde*, *op. cit.*, p. XIX).

²⁰³ *Ibid.*, p. II.

²⁰⁴ *Ibid.* Voir le chapitre 1 de la première partie. Gauchet se réfère à l’époque archaïque qui sert donc de cadre aux romans thébains de Bauchau.

tourments de la foi. Cependant, à travers le récit de prodiges, ils manifestent aussi la tentation d'un retour au sacré, en tout cas la volonté de réinstaurer du mystère dans l'existence humaine.

1. 1. Un monde sans dieux / Dieu ?

Entre l'époque archaïque, mise en scène dans les romans thébains de Bauchau et le monde contemporain qui sert de cadre aux autres romans de notre corpus, le rapport de la société et de l'individu à la religion a nécessairement évolué. Car les Grecs des époques archaïque et classique sont soumis à un système religieux complexe indéfectiblement lié à la cité – à *chaque* cité, plus précisément –, tandis que dans la société contemporaine, « la foi [est devenue] une option sans plus de prise ni de portée définitionnelle sur l'organisation collective²⁰⁵ ». D'un côté, la pratique religieuse se décline en une multitude de gestes pieux qui règlent et modèlent de l'extérieur tous les aspects de la vie quotidienne²⁰⁶, de l'autre, l'individu éprouve la divinité au-dedans de lui et tisse avec elle un rapport intime – qu'il peut rompre s'il le souhaite. Par ailleurs, les interrogations que suscite la présence du « mal²⁰⁷ » au sein d'un monde censément régi par une providence divine n'apparaissent qu'avec l'émergence d'une pensée spéculative²⁰⁸, effectivement mise en scène dans les textes contemporains. Nous aurons donc à nous demander comment les romans de Bauchau tiennent compte de cette double approche. Plus largement, nous chercherons à évaluer le degré

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 235.

²⁰⁶ Sur la « religion grecque » voir Jan N. Bremmer, *La Religion grecque*, trad. Alexandre Hasnaoui, Les Belles Lettres, 2012 ; Louise Bruit Zaidman, *Les Grecs et leurs dieux : Pratiques et représentations religieuses dans la cité à l'époque classique*, Armand Colin, 2005 ; Valerie M. Warrior, *Greek Religion : A Sourcebook*, Newburyport, Company, 2009.

²⁰⁷ Le concept même de « mal » n'existe pas dans l'Antiquité grecque où l'on parlera plutôt au pluriel de « maux », de « méfaits » ou de « malheurs » (κακά, *kaka* ; παθήματα, *pathémata*) accomplis ou subis par les individus. Dans l'article κακός (*kakós*) de son *Dictionnaire étymologique*, Chantraine note : « se dit d'autre part de ce qui est mal ou fait mal, par exemple : mort, destin, maladie, paroles méchantes, etc. [...] Substantivé dans κακόν (*kakón*) n., pl. κακά (*kaká*) « mal, malheur », etc. » (*op. cit.*, p. 463). Le terme πάθημα (*páthēma*) désigne quant à lui « ce qui arrive à quelqu'un, souffrance, malheur, maladie » (*ibid.*, p. 831).

²⁰⁸ Voir Mariska Koopman-Thurlings, Sylvie Germain, *La Hantise du mal*, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2007, p. 14-15 : « En mettant en scène ces variations sur le thème du mal dans le monde, Sylvie Germain ne cesse de poser de façon aiguë une autre question qui lui est liée, celle du silence de Dieu. Dès son premier roman, elle reprend l'ancien débat lancé par le livre de Job et repris entre autres par Voltaire dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne*, relatif au paradoxe de la souffrance humaine coexistant avec la bonté divine. Si Dieu est infiniment bon, comment expliquer la souffrance des innocents, notamment celle des enfants ? ».

d'intimité du rapport entretenu par les personnages avec Dieu (ou les dieux) avant de nous interroger sur une possible rupture établie ou ressentie par eux avec le divin.

1. 1. 1. Intimité du rapport au divin

Qu'il s'agisse du Dieu unique de la culture judéo-chrétienne²⁰⁹ ou des figures multiples du panthéon grec, le mot « Dieu » est bien attesté dans notre corpus, en particulier chez Germain²¹⁰. Nous souhaitons interroger ici le degré d'intimité tissé par les personnages romanesques avec le Dieu ou les dieux auxquels leur environnement religieux les porte à croire. Mais cette intimité présuppose une individualisation du sujet croyant qui, *a priori*, n'existe pas dans le système religieux archaïque.

L'individualisation des personnages au sein d'un système religieux archaïque

Les dieux dont les noms apparaissent dans les textes de Bauchau : Zeus, Apollon, Athéna et Dionysos, sont essentiellement mobilisés en tant que références culturelles : sujets de chants (la métamorphose d'Apollon chantée par Dirkos²¹¹), de fresques ou de statues, voire toponymes (la porte d'Athéna, à Thèbes par exemple). Ils le sont également en tant que symboles et comparants des personnages : l'image de Zeus symbolise en effet la posture de roi-mendiant d'Œdipe, Athéna, la déesse vierge, est associée en rêve à Antigone et Dionysos sert de comparant au jouisseur Polynice. En revanche, la dimension cultuelle de ces différentes divinités est très peu mise en avant et surtout peu investie par les protagonistes, par opposition aux personnages d'arrière-plan – même si le nom de Zeus apparaît deux fois dans des prières d'aumône proférées par Œdipe. Ainsi, dans le chapitre liminaire d'*Antigone*, la grotte transformée en « temple rouge » est rapidement présentée comme lieu où « depuis les temps les plus reculés, les pêcheurs et les bergers viennent implorer et honorer le dieu » (A, 10). De même, la forêt du deuxième chapitre est, selon Clios, un lieu « sacré » dans lequel « les chasseurs et les bûcherons reconnaissent la présence de leurs dieux et de leurs déesses et [où] ils déposent leurs offrandes » (A, 24). Les cultes évoqués dans les romans ressortissent

²⁰⁹ Sur le « voisinage » du judaïsme et du christianisme dans les œuvres de Germain voir Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, *op. cit.*, p. 227, *sqq.* et Bénédicte Lanot, « Images, mythes et merveilleux biblique dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *Roman 20-50*, n°39, *op. cit.*, p. 15-23.

²¹⁰ On compte soixante occurrences du mot « dieu » dans le corpus bauchalien, contre deux-cent-trente-deux dans les romans germaniens.

²¹¹ Dirkos célèbre dans son chant « l'Apollon le plus antique, le dieu noir avec son cortège de loups et de rats porteurs de la peste. Apollon qui lentement se transforme et devient le dieu des muses et du soleil levant » (A, 179). Il est aussi évoqué dans l'épisode du solstice d'été d'*Œdipe sur la route*.

clairement à une pensée mythique qui postule « l'antériorité du monde et de la loi des choses » ainsi que « la soumission à un ordre intégralement reçu, déterminé d'avant et du dehors de [la] volonté [humaine] »²¹². Ils s'imposent à des groupes sociaux (« les pêcheurs et les bergers », « les chasseurs et les bûcherons ») qui se distinguent des héros qui les ont établis ou instaurés. Ainsi, lorsqu'Œdipe arrive à Colone, un chant retentit, qui « parle d'Athènes, de son sol nourricier, de ses dieux, de ses vaisseaux aux rames étincelantes. Des poulains sortis de la mer qui la borde et pour lesquels Colone, inspiré par Athéna, a inventé le frein et ses successeurs, la selle et les chars » (*Œ*, 358). Or, ce chant est entendu par « des maçons et des tailleurs de pierre [...] accourus des chantiers » (*Œ*, 357). Le passé fondateur est donc ici rappelé aux gens du peuple par un chant qui préfigure la liturgie tragique²¹³. De manière plus générale, le passé mythique est ainsi réactivé par des rites qui structurent la société décrite en arrière-plan des romans.

Cependant, cette disposition temporelle inhérente aux sociétés archaïques s'oppose, selon Gauchet, au « parti pris de l'antériorité des hommes et de leur activité créatrice »²¹⁴. Aussi entre-t-elle en tension avec la singularité des figures tragiques (déjà mise en exergue par la tragédie grecque²¹⁵) et l'individualisation qui s'opère au sein de l'entreprise romanesque. Ce phénomène d'individualisation est d'ailleurs bien mis en évidence par le choix récurrent d'une énonciation à la première personne²¹⁶, car l'intériorité des personnages ainsi révélée souligne leur individualité, c'est-à-dire leur réflexion critique et leur personnalité profonde, mue par des passions et des désirs singuliers²¹⁷. Cela explique l'impression donnée par les personnages bauchaliens de ne pas se reconnaître tout à fait dans les pratiques culturelles qui

²¹² Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, op. cit., p. XIII.

²¹³ Rappelons que le dème de Colone est non seulement le lieu où se déroule la pièce de Sophocle *Œdipe à Colone* mais également le lieu de naissance du dramaturge lui-même.

²¹⁴ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, op. cit., p. XIII.

²¹⁵ Voir Pierre Judet de La Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, op. cit., p. 73 : « les destins [tragiques][...] singularisent, séparent des individus de leur communauté et les constituent comme individualités mémorables, à part ».

²¹⁶ Le procédé revient à plusieurs reprises dans *Œdipe sur la route* où la parole est longuement donnée à Clios (chapitres 3 et 16), Constantin (chapitres 11 et 12) ou Narsès (chapitre 15) et généralisé dans *Antigone* dont la narration est autodiégétique.

²¹⁷ Voir Alain Laurent, *Histoire de l'individualisme*, PUF, « Que-sais-je ? », 1993, p. 6 : « Si l'individu humain est ainsi capable d'une autonomie, c'est parce qu'il vit une seconde vie, intellectuelle, à l'intérieur de lui-même. Il est une conscience de soi : dans l'intimité de son for intérieur, il s'apparaît à lui-même, il revient sur lui-même. Cette réflexivité lui permet de s'autotranscender et de disposer d'un pouvoir de soi sur soi. L'individualisme s'enracine aussi dans cette unicité d'une relation à soi qui fait de l'individu doublement un sujet : un être qui existe au-dedans de lui-même, dans une subjectivité qui le différencie irréductiblement des autres – et un être qui est le support, l'auteur conscient de ses choix et ses actes dont il est par suite responsable. »

les environnent – qu'ils suivent néanmoins en partie²¹⁸ – ou de se heurter aux lois qu'elles sous-tendent. L'exil d'Œdipe et son errance sur la route montrent ainsi clairement combien l'expérience singulière des personnages tragiques entre en discordance avec le fonctionnement institutionnalisé et ritualisé de la société au sein de la cité. Judet de La Combe observe en effet :

Le destin sert à exprimer des réalités auxquelles la cité, dans son fonctionnement institutionnel, ne donne pas de place. La tragédie apporte ainsi quelque chose de spécifique à l'espace public de la cité. Elle fait droit, à sa manière, à des expériences intimes qui, sinon, ne trouveraient pas d'expression publique. [...] La tragédie analyse et distingue. En analysant le droit et ses différents états, elle fait valoir une prétention que les discours civiques ou religieux ne prennent pas en compte, à savoir la reconnaissance du caractère temporel, obscur, de la vie individuelle²¹⁹.

Les romans de Bauchau se placent selon nous dans cette continuité. Ils mettent donc en scène des destins individuels qui se révèlent en particulier dans la catastrophe et le désastre. Or, le « désastre », au sens premier du terme²²⁰, correspond à une perte de repères pour les personnages dont les textes rendent compte en effet. Par exemple, en quittant Thèbes à la suite de son père, Antigone « pense confusément à toutes les déesses, à tous les dieux auxquels elle a fait des libations, offert des sacrifices, pour lesquels elle a chanté, dansé et qui maintenant sombrent avec elle dans le sommeil, si loin de sa demeure, si loin de Thèbes – le lieu de leur existence » (*Œ*, 21). On voit bien ici que le système religieux archaïque lié à la cité et à ses institutions ne peut plus fonctionner en dehors d'elle, pour des individus transformés par le destin en individualités exceptionnelles.

Dès lors, il n'est pas surprenant de voir les personnages des romans thébains aspirer à une relation intime avec le divin, selon un modèle qui rappelle plutôt la culture judéo-chrétienne.

Dialogue tissé entre les personnages et leur dieu / Dieu

Dans le cadre du judaïsme ou du christianisme, le croyant éprouve le divin au-dedans de lui et noue potentiellement avec lui une relation intime²²¹. Comme les personnages chrétiens

²¹⁸ Les personnages accomplissent par exemple des rituels funéraires qui ne mentionnent cependant aucune divinité.

²¹⁹ Pierre Judet de La Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, *op. cit.*, p. 159-161.

²²⁰ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 9 : « Si le désastre signifie être séparé de l'étoile (le déclin qui marque l'égarement lorsque s'est interrompu le rapport avec le hasard d'en haut), il indique la chute sous la nécessité désastreuse. »

²²¹ Levinas s'est particulièrement intéressé à la relation entre l'individu et Dieu dans cet autre monothéisme qu'est le Judaïsme. Dans un texte intitulé « Le mot je, le mot tu, le mot Dieu » il commente ainsi la pensée de

des romans de Germain, sur lesquels nous allons nous attarder, certains personnages bauchaliens le ressentent comme une présence singulière à leurs côtés²²², tel Clios qui « sent [...] s'éten[dre] près de lui » dans son sommeil « Apollon aveugle²²³ » (*CE*, 140), ou s'adressent à lui directement. En témoigne la prière entendue par Antigone face au cadavre de cheval macabrement dressée par les thébains au-dessus des remparts :

Seigneur des chevaux et des hommes
 dieu de l'arc noir
 protège le peuple thébain
 protège le peuple nomade
 de nos crimes, de nos peurs et de notre vaillance
 car nous ne sommes qu'un peuple, un seul
 sous nos multiples et désirants visages.
 Seigneur du bleu, Seigneur du rouge
 avec ton arc imprévisible
 protège-nous sur la route incertaine
 dieu des chevaux, dieu des poissons
 et des libres oiseaux du ciel. (A, 240)

Cette prière sans locuteur explicite²²⁴ est adressée à une divinité dont l'identité n'est pas beaucoup plus claire mais qui est désignée par les termes « Seigneur » et « dieu » répétés en anaphore, sur le modèle des prières chrétiennes. L'allusion à l'arc fait bien sûr penser à Apollon, le dieu grec le plus présent dans les textes de Bauchau²²⁵ – sans qu'il soit toutefois mentionné. Les autres expansions du nom qui s'y rapportent cherchent en effet à lui donner

Martin Buber et celle de Gabriel Marcel : « Dire “tu”, c'est le fait premier du Dire. [...] Le Dire est cette rectitude de moi à toi, cette droiture du face-à-face, droiture par excellence de la rencontre » et au sujet de la relation à Dieu : « Extra-ordinaire relation. Dès la première description que Buber et Marcel en font, le mot Dieu est prononcé comme s'il éclairait l'espace où la rectitude du dialogue peut se dessiner. Toi par excellence. Toi “éternel”, s'offrant à l'invocation plutôt qu'à la constatation et à l'expérience, Dieu invisible » (in *Altérité et transcendance*, Montpellier, Fata Morgana [1995], « Le Livre de Poche : biblio essais », 2006, p. 105). Voir aussi Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, op. cit.

²²² Sur les cinquante-six occurrences du mot « dieu » dans les romans thébains, trente-trois sont employées au singulier avec un article défini.

²²³ Une image similaire est employée plus loin avec « le grand dieu aveugle qui a sans doute créé ce monde » (*CE*, 344). Elle évoque la figure symbolique du créateur aveugle que représente par exemple Homère. Voir Pierre Judet de La Combe, *Homère*, Gallimard, « Folio biographies », 2017.

²²⁴ La prière apparaît comme un besoin irrépressible face à une situation désespérée. De même, dans *L'Enfant bleu*, la narratrice s'écrit à plusieurs reprises « Mon Dieu ! » ou tente maladroitement de prier, à la fin d'une journée particulièrement éprouvante : « Je me couche, j'ai besoin de prier, je me rappelle un passage d'une épître de saint Paul : “Quand j'aurais le don de prophétie, la connaissance de tous les mystères... de toute la science... Quand j'aurais la foi... celle..., celle qui soulève quoi ? Qui soulève les montagnes... si l'amour me manque... je... pourquoi toujours je ?... Je ne suis plus rien...” Je pense confusément : C'est dur... très dur ça !... (*EB*, 128). Véronique exprime par là un besoin de réconfort évident. Cependant, mis en perspective avec l'expérience du réel, c'est-à-dire avec la situation d'Orion et son propre sentiment d'impuissance à son égard, le message paulinien peine à faire sens et à réconforter la narratrice.

²²⁵ On relève six occurrences du nom Apollon dans les deux romans thébains, auxquelles il faut ajouter dix-neuf occurrences du nom « dieu » se référant à lui sans doute possible. Notons par ailleurs qu'Apollon est désigné au chapitre XII d'*Antigone* comme « le dieu noir » (A, 179), ce qui fait écho à « l'arc noir » de la prière.

une portée universelle puisque son pouvoir s'étend sur terre, dans le ciel et dans l'eau, sur les humains aussi bien que sur les animaux. Il s'apparente ainsi davantage au Dieu unique des religions monothéistes qu'à un dieu du panthéon grec. Quel qu'il soit, le locuteur choisit de s'adresser directement à ce dieu omnipotent et de le tutoyer – loin du modèle de communication oraculaire encore évoqué dans *Œdipe sur la route*²²⁶ et illustré par la Jeune Reine²²⁷. Cela est perceptible dans l'anaphore de la forme verbale conjuguée à l'impératif : « protège ». Il s'agit de protéger les peuples nomades et thébains²²⁸ engagés dans la guerre fratricide des fils d'Œdipe. Néanmoins, l'assaut de Thèbes par les Nomades va avoir lieu avec son cortège de violence, de souffrance et de mort, emportant nombre d'innocents – dont Antigone elle-même – dans le sillage des deux frères ennemis, Polynice et Étéocle.

Or, le « problème » de la souffrance des innocents « se pose avec encore plus d'acuité quand on croit en un Dieu personnel, révélé, en un Dieu de miséricorde et d'amour²²⁹ » remarque Germain dans un entretien. De fait, certains des personnages de ses romans prennent Dieu violemment à partie lorsqu'il paraît ne pas répondre à leur besoin d'amour et de miséricorde. Théodore-Faustin Péniel est le premier à exprimer sa colère contre un Dieu apparemment sourd aux souffrances humaines, par exemple à l'égard de son épouse, Noémie²³⁰. En imposant à tous la « puanteur » (*LN*, 47) de son épouse grabataire, Théodore-Faustin entend alors « dénoncer à tous cette méchanceté divine » (*LN*, 47). L'odeur du corps en putréfaction devient en effet pour lui un symbole du Mal à l'œuvre parmi les hommes et la preuve du « scandale²³¹ » du silence de Dieu face au malheur des innocents. La « clameur » qu'il fait alors retentir est de l'ordre de la stridence, de la dissonance dans un monde qui se voudrait harmonieux. Autre signe de sa révolte à l'égard de « la cruauté de Dieu » (*LN*, 47), Théodore-Faustin rebaptise « La Colère de Dieu » sa péniche jusqu'alors nommée « À la grâce de Dieu ». C'est à partir de ce moment, enfin, que le narrateur, constatant que « 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 » (*LN*, 48) décide de le désigner désormais *Théodore Faustin* « sans plus de trait d'union » (*LN*, 48). Or l'onomastique

²²⁶ Le terme « oracle » est employé neuf fois dans *Œdipe sur la route* et une fois dans *Antigone*.

²²⁷ Ce modèle est mis en scène dans l'*Oreste* d'Eschyle. Nous allons y revenir et sur l'exemple de la Jeune Reine en particulier.

²²⁸ Le rouge et le bleu évoqués dans la prière sont les couleurs de chacun des deux peuples : thébain et nomade.

²²⁹ Entretien avec Sylvie Germain, *Le Vent ne peut être mis en cage*, *op. cit.*, p. 33-34.

²³⁰ Théodore-Faustin vient de rentrer chez lui après des mois de guerre et de convalescence et sa femme qui était sur le point d'enfanter avant son départ accouche d'une petite statue de sel, puis elle tombe malade et dépérit.

²³¹ Le terme est utilisé par Germain dans son article « L'endroit et l'envers », *op. cit.*, p. 40.

concernant ce prénom est particulièrement intéressante au regard du « problème » soulevé. En effet, *Théodore* signifie « Cadeau de Dieu » en grec tandis que *Faustin* évoque Faust, le héros du conte populaire allemand qui fait un pacte avec le Diable. L'abandon du trait d'union est une façon de consommer la rupture entre l'homme et Dieu. D'autre part, le sens de lecture de gauche à droite invite à considérer que le personnage désavoue son premier prénom, comme il a renié le premier nom de son bateau, pour se tourner vers le second. Théodore Faustin ne guérira d'ailleurs jamais de cette colère contre Dieu et contre les hommes dont son fils, Nuit-d'Or, semble hériter à son tour. Le premier mouvement de révolte de ce personnage survient avec la mort de Mélanie, sa première épouse, victime d'une ruade de cheval. Après avoir fait « crier » le cheval Escaut sous ses coups de hache, Nuit-d'Or décide d'accrocher sa tête au fronton du porche de la cour, « comme autrefois les paysans suspendaient les dépouilles des loups qu'ils avaient réussi à tuer [...] pour mettre en garde leurs compères » (LN, 116) :

Mais ce défi ne s'adressait à aucun autre animal ni même aux hommes, – il ne visait que Celui à l'aplomb duquel la mort surgissait toujours sans rime ni raison, se permettant de saccager d'une simple ruade la lente et laborieuse construction du bonheur des hommes. (LN, 116)

Comme le cri du cheval décapité est « mont[é] [...] à l'aigu » (LN, 116), la tête d'Escaut clouée au fronton est un défi lancé au ciel d'où Dieu contemple les humains. La périphrase « Celui à l'aplomb duquel la mort surgissait toujours » souligne la verticalité de Dieu par rapport aux créatures terrestres mais aussi, en jouant sur la polysémie du mot « aplomb », l'assurance divine que rien ne déconcerte, que les malheurs humains ne sauraient émouvoir. De ce point de vue, la tête de cheval joue exactement le même rôle que, pour Théodore-Faustin, le corps en putréfaction de Noémie. Le deuxième mouvement de révolte de Nuit-d'Or a lieu après le mariage manqué de sa fille Margot. Tandis que la jeune fille vient d'apprendre, dans l'église même, que son fiancé ne viendra pas, le père « saisit le crucifix en bois doré » qui se trouve sur l'autel où il a allongé Margot évanouie et « le bris[e] net contre le tabernacle » en criant :

« C'est donc ainsi, Dieu de malheur, que tu aimes voir tes enfants frappés de mort et de folie ? Alors regarde bien, regarde bien encore celle-là, ma fille, mon enfant, car à la fin il n'y aura plus rien à voir. Quand tu nous auras tous perdus et que la terre sera déserte ! » (LN, 189)

Alors que les deux passages précédents – mettant en scène successivement Théodore-Faustin et Nuit-d'Or – étaient pris en charge par la narration en focalisation interne, le personnage s'exprime ici au discours direct pour adresser à Dieu sa colère. Margot, étendue sur l'autel, est

présentée par lui comme la victime innocente d'un odieux sacrifice. Le Dieu des chrétiens, dont la cruauté est violemment mise en accusation n'a rien à envier aux dieux païens²³² qui réclamaient le sacrifice de l'innocente Iphigénie dans la mythologie grecque²³³.

De la prière à la révolte, les personnages de notre corpus – y compris ceux des romans thébains de Bauchau – établissent un dialogue direct avec le divin, par lequel ils manifestent leur besoin de miséricorde ou, de manière plus stridente, leur sentiment d'injustice. Mais c'est aux sentiments d'abandon et de dérélition que nous voudrions nous intéresser pour finir.

1. 1. 2. Rupture du lien : le sentiment de dérélition²³⁴

Le sentiment de dérélition est mis en scène dans les romans de notre corpus au travers de symboles et de figures mêlant intimement la culture grecque et la culture judéo-chrétienne. Nous proposons d'en rendre compte en étudiant en particulier les images de la nuit et de la cécité, avant de nous attacher à la question de l'abandon posée par les personnages eux-mêmes.

La « nuit obscure de l'âme »

Germain, dont l'œuvre est traversée par le motif de la nuit, évoque la « nuit obscure de l'âme » de saint Jean de la Croix dès sa thèse de doctorat²³⁵. Simone Weil²³⁶ la définit en ces

²³² Un même syncrétisme associant cruauté païenne et imagerie chrétienne est repris par Germain dans *L'Enfant Méduse* pour exprimer d'une part l'injustice faite à Lucie et d'autre part la révolte de la petite fille contre les hommes, davantage que contre Dieu lui-même. La « Légende » qui suit la « Troisième sépia » met en scène Lucie dans une église, en dialogue avec Saint Antoine à qui elle réclame la mort de Ferdinand. De manière significative, elle glisse dans le tronc, en guise d'obole, « des clous rouillés, des piquants de hérissons, des queues de lézards, des éclats de verre, des épines et des ronces » (EM, 191).

²³³ Cependant, même s'ils reconnaissent une causalité divine dans leurs malheurs, les personnages tragiques (chez Eschyle et Sophocle notamment) prennent aussi leur part de responsabilité et ne se révoltent pas contre les dieux – ce qui serait vu comme un outrage et une faute (Voir sur ce point, Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, op. cit.). Citons à titre d'exemple les paroles d'Œdipe dans l'*Œdipe Roi*, v. 1329-1331 : Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι, / ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα. Ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων. « Apollon, mes amis ! oui, c'est Apollon qui m'inflige à cette heure ces atroces, ces atroces disgrâces qui sont mon lot, mon lot désormais. Mais aucune autre main n'a frappé que la mienne, la mienne, malheureux ! » (op. cit., p. 121). De même, dans *Œdipe sur la route*, une seule phrase remet en question non pas les dieux directement mais les « [o]racles et pythonisses [qui] se sont ri de lui [...], lui ont fait perdre le royaume de Thèbes et celui de la vue » (CE, 125).

²³⁴ Nous entendons par là le sentiment d'isolement et d'abandon, la « solitude morale, en particulier par rapport à Dieu » (<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/d%C3%A9r%C3%A9liction>). Le terme apparaît une fois dans *Œdipe sur la route*, deux fois dans *Antigone* et deux fois dans *L'Enfant bleu* – il n'apparaît pas dans le corpus germanien qui exprime néanmoins ce sentiment à travers ses personnages, comme nous pourrions nous en rendre compte. Dans le même ordre d'idée, on peut également relever le lexique de l'abandon (cent-cinquante-quatre occurrences) et celui du silence (trois-cent-cinquante-quatre occurrences). Voir détail en annexe.

termes : « C'est quand l'âme épuisée a cessé d'attendre Dieu, quand le malheur extérieur ou la sécheresse intérieure lui a fait croire que Dieu n'est pas une réalité²³⁷ ». Or, la philosophe a mis en relation l'expérience mystique de saint Jean de la Croix avec certains passages des tragédies d'Eschyle et de Sophocle²³⁸, dans l'idée que la « source grecque » et la « source chrétienne » sont une seule et même source. Sans chercher à corroborer l'hypothèse de Weil, nous pouvons soutenir que les romanciers de notre corpus se sont abreuvés à ces deux sources pour exprimer dans leurs œuvres le sentiment de dérégulation de leurs personnages. Le motif de la nuit mais aussi plus largement ceux de l'obscurité et de la cécité en témoignent au premier chef.

Parmi les très nombreuses occurrences du mot « nuit » dans notre corpus²³⁹, aux valeurs sémantiques tout aussi nombreuses²⁴⁰, certaines renvoient indéniablement aux sentiments de solitude et d'abandon des individus face aux malheurs qu'ils subissent. Chez Bauchau, notamment dans *Œdipe sur la route*, la nuit « sans lune », « froide », « sombre » ou « sinistre » sert de décor symbolique aux épisodes de dérégulation des personnages, Cléos et Œdipe en particulier, dont l'angoisse existentielle culmine au cours d'une « nuit de ténèbres et de cris » (*Œ*, 233). Dans ce même roman, mais aussi dans *Antigone* et *L'Enfant bleu*, l'isotopie de l'aveuglement²⁴¹, parfois associé à la surdité²⁴², est également un procédé privilégié pour exprimer le découragement face aux malheurs et le sentiment d'absurdité. Ce motif est d'emblée perceptible à travers la figure d'Œdipe, mais également à travers celle d'Orion, dans *L'Enfant bleu*. Chez Bauchau, le personnage d'Œdipe est aveugle au sens

²³⁵ Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage*, op. cit., p. 20, sqq. Le thème de l'abandon de Dieu y est ainsi relié au motif de la nuit : « Nuit du silence et de l'abandon, nuit du retrait absolu du sens, nuit passionnaire et agonique intensifiant sans fin la perte et l'inconnaissance ».

²³⁶ Tous les essais de Germain sont marqués par l'influence de la philosophe qui y est explicitement citée. Par ailleurs, si le nom de Weil n'apparaît parmi les journaux de Bauchau que dans *Le Présent d'incertitude*, l'interprétation weilienne de la tragédie d'Antigone nous semble proche de celle du romancier belge. Voir à ce sujet Pascale Devette, « Simone Weil, les héros tragiques et le politique. Entre l'amour et la force », *Tumultes*, vol. 46, n°1, 2016, p. 177-196.

²³⁷ Simone Weil, *Intuitions pré-chrétiennes*, La Colombe, 1951, p. 17. Elle ajoute cependant : « si néanmoins elle continue à aimer, si elle a horreur des biens qui prétendent le remplacer, c'est alors que Dieu après quelque temps vient jusqu'à elle, se montre, lui parle, la touche ». Voir aussi *La Source grecque*, Gallimard, 1953, p. 45.

²³⁸ Il s'agit en particulier de *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, d'*Électre* et *Antigone* de Sophocle. Elle se réfère aussi à l'*Iliade* et, parmi les hymnes homériques, à l'*Hymne à Déméter* en particulier.

²³⁹ On en relève sept-cent-quarante-sept sans compter celles qui figurent dans les noms des personnages germaniens : Nuit-d'Or, Nuit-d'Ambre et Nuit-d'Argent (cinq-cent-seize occurrences pour les trois personnages).

²⁴⁰ Nous y reviendrons plus en détail au chapitre IV.

²⁴¹ On compte cent-soixante-dix-huit occurrences du lexique de l'aveuglement dans le corpus. Voir détails en annexe.

²⁴² Il y a cent-soixante-quatre occurrences de mots associés au motif de la surdité dans le corpus. Bauchau parle à plusieurs reprises dans ses journaux de sa propre « demi-surdité ».

propre mais aussi au sens figuré²⁴³, ce que confirme l'association du motif de la surdité à celui de l'aveuglement, par exemple, lorsque le narrateur indique que le personnage « retombe dans ses ténèbres. Celles de l'aveuglement [...], celles de la surdité²⁴⁴ » (*Œ*, 126). Quant au personnage de *L'Enfant bleu*, il porte un nom qui symbolise son manque de repères et son besoin d'être guidé, comme Orion dans le tableau de Nicolas Poussin²⁴⁵. Cependant le sentiment de dérégulation est susceptible de concerner aussi d'autres personnages comme Antigone ou Véronique. Un épisode d'*Antigone* met par exemple en scène l'héroïne en proie au désespoir après l'échec de son entrevue avec Étéocle et de sa tentative de médiation. Le récit est dominé par l'isotopie de l'aveuglement auquel s'associent le motif de la surdité et celui de la solitude quand l'héroïne, « aveuglée par d'absurdes sanglots », « marche en trébuchant dans les ruelles interminables » et « patauge [...] dans les flaques » laissées par un orage dont « [elle] n'[a] même pas entendu le tumulte » (*A*, 131-133). Le « rien » qu'éprouve alors Antigone renvoie, sinon à un nihilisme radical²⁴⁶, du moins à un fort sentiment de dérégulation qui est d'ailleurs repris plus loin dans le roman. Juste avant l'assaut de Thèbes et la scène du fratricide, la jeune femme se dit en effet « submergée par le sentiment de l'invincible absurdité de tout » (*A*, 253). En somme, la tragédie – au sens philosophique – que vit Antigone et que vivent, dans leur ensemble, les personnages bauchaliens²⁴⁷, ne se rapporte donc pas à un quelconque arrêt divin²⁴⁸ mais, au contraire, au sentiment d'abandon que les

²⁴³ Sophocle jouait déjà sur le double sens, réel et symbolique de cet aspect du mythe, par exemple dans les paroles de Tirésias au premier épisode d'*Œdipe Roi*, v. 413 : σὺ καὶ δέδορκας κοῦ βλέπεις ἴν' εἴ κακοῦ : « mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure ? » (*op. cit.*, p. 87).

²⁴⁴ Remarquons que dans le *Kommos* d'*Œdipe Roi*, le protagoniste regrette de ne pas avoir de moyen « de barrer au flot des sons la route de ses oreilles » pour « verrouiller [son] pauvre corps », v. 1386-1388 : ἀλλ' εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ' ἦν / πηγῆς δι' ὧτων φραγμός, οὐκ ἂν ἐσχόμην / τὸ μάποκλῆσαι τοῦμόν ἄθλιον δέμας (*op. cit.*, p. 122).

²⁴⁵ « Tant que tu étais derrière moi on pouvait avancer même si on était aveugle » (*EB*, 64) dit Orion à Véronique. Le tableau *Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil* a été peint par Nicolas Poussin en 1658, il se trouve au Metropolitan Museum of Art. Voir la description qu'en fait Claude Simon dans *Les Corps conducteurs*, Minuit, 1971.

²⁴⁶ Nous entendons par là un effondrement des croyances et une prise de conscience de l'absurdité de la vie. Les textes de Nietzsche d'une part, ceux de Dostoïevski, Kafka ou Camus d'autre part ont clairement nourri chez Bauchau une réflexion philosophique sur l'existence. Les différents journaux de Bauchau témoignent de l'admiration qu'il a pour ces auteurs et de l'influence qu'ils ont pu avoir sur lui : il déclare par exemple son admiration pour *L'Étranger* de Camus (*Jour après jour, op. cit.*, p. 193), relit de manière systématique tous les romans de Dostoïevski ou remarque : « Je suis repris d'intérêt pour Kafka et Beckett que j'ai beaucoup lus autrefois » (*ibid.*, p. 302).

²⁴⁷ Dans *L'Enfant bleu*, ce qui domine une fois encore dans le discours de Véronique, c'est le sentiment de solitude et parfois de dérégulation à l'égard des souffrances auxquelles elle est confrontée, « les rafales de la psychose » (*EB*, 67), et l'absurdité de sa « vie grisailleuse et minutée de banlieusard[e] » (*EB*, 67).

²⁴⁸ Pierre Judet de La Combe remarque que, déjà dans l'*Antigone* de Sophocle, l'« arrière-plan mythique du divin disparaît. [...] Les dieux n'y jouent aucun rôle dans la genèse de la crise qui fait le drame » (*Les Tragédies*

humains peuvent éprouver vis-à-vis des dieux dans les situations de grande souffrance ou de grande détresse morale.

Les personnages germaniens font aussi l'expérience de cette « nuit obscure de l'âme » dont ils gardent la trace dans leur surnom. Victor-Flandrin, dit Nuit-d'Or, et Charles-Victor Péniel, dit Nuit-d'Ambre, illustrent bien, en effet, l'épuisement de l'âme face au malheur, qu'évoque Weil. Et le premier, en particulier, incarne parfaitement celui qui « a cessé d'attendre Dieu ». Car le protagoniste du *Livre des Nuits* cesse de se révolter contre un Dieu auquel il ne peut plus croire au moment où sa famille est décimée par les nazis. De fait, comme l'exprime Éric Benoit dans son ouvrage consacré au cri dans *Le Livre des questions* d'Edmond Jabès²⁴⁹, la Shoah pose avec une acuité inédite la question de l'existence de Dieu :

La Shoah donne à la question de l'absence de Dieu une intensité jusqu'alors inimaginable, qui en fait une question essentiellement sans réponse, qu'aucune tentative de réponse ne saurait raisonnablement épuiser.

Germain, dont les écrits se réfèrent fréquemment à Jabès²⁵⁰, aborde cette question de manière théorique dans *Les Échos du silence* ou *Rendez-vous nomades* mais aussi, à travers le prisme de la fiction, dans *Le Livre des Nuits*. La cinquième « Nuit » du roman s'intitule « Nuit des Cendres », selon une appellation d'emblée justifiée par le préambule qui fait résonner « Sang-Dieu » avec « sans Dieu » puis « Dieu-cendres » et enfin « Cendres et poussières » (LN, 268). Cette évocation poétique de la Shoah dans ces lignes²⁵¹ débouche sur l'hypothèse de l'absence de Dieu, comme le fait Paul Celan dans son œuvre. Elle est ici formulée par la narratrice qui prend en charge le récit du destin des Péniel à travers l'Histoire. Victor-Flandrin Péniel va donc la faire sienne quelques pages plus loin : après le passage des nazis à Terre-Noire, il s'avance sans rien dire vers le feu « où progressivement disparaiss[ent] en crépitant les restes de ses enfants et de son vieux compagnon » (LN, 290). Sans plus se rebeller « puisque en

grecques sont-elles tragiques ?, op. cit., p. 267-268). Voir aussi Jean Bollack, *La Mort d'Antigone. La tragédie de Créon*, PUF, 2000.

²⁴⁹ Éric Benoit, *Écrire le cri : Le Livre des Questions d'Edmond Jabès*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 27. On peut aussi consulter sur la question les textes philosophiques d'André Néher : *L'exil de la parole : du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Seuil, 1970 et Hans Jonas : *Le Concept de Dieu après Auschwitz*, éditions Payot et Rivages, 1994.

²⁵⁰ Depuis le titre du *Livre des Nuits* jusqu'aux nombreuses épigraphes présentes dans ses différents romans.

²⁵¹ Le texte germanien laisse sourdre ici plusieurs intertextes : le poème « Psaume » de Paul Celan, dans le recueil *La Rose de personne (Choix de poèmes réunis par l'auteur)*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Gallimard, « Poésie », 1998, p. 181-182) et le film *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais (dont le texte a d'ailleurs été traduit en allemand par Celan). Au-delà du thème de la Shoah, la forme poétique choisie ici par Germain rappelle fortement la démarche de Celan que l'auteure cite abondamment dans *Les Personnages* et *Céphalophores*. Nous y reviendrons dans notre deuxième partie consacrée au « chant ».

définitive il n'y avait pas de Dieu, que le ciel était aussi désert que la terre », il « contempl[e] la lente métamorphose de Dieu en cendres » (LN, 291). Le silence du personnage répond au silence de Dieu, signe de son absence. Et ce silence semble plus terrifiant encore que les cris de révolte qui étaient les siens jusque-là. Au « désert » que représente la terre dont les habitants meurent les uns après les autres, correspond le désert du ciel, vidé de toute transcendance possible. Et l'image particulièrement violente du « Dieu en cendres » vient clairement faire écho au préambule. Puis, lorsque le protagoniste apprend l'extermination de sa dernière épouse et de leurs enfants au camp de Sachsenhausen, son surnom de Nuit-d'Or prend tout son sens, en lien avec le fort sentiment de dérélition qui l'assaille :

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 silence²⁵². Sachsenhausen. Nuit. Nuit, la Nuit. (LN, 324)

De nouveau Victor-Flandrin s'enferme dans l'obscurité et le silence qui symbolisent l'abandon divin. Les mots ici mis en rythme par Germain, avec la triple répétition finale, mettent en scène de manière particulièrement éloquente la « nuit obscure de l'âme » dont il fait l'expérience. Des termes comparables sont par ailleurs employés au sujet de Nuit-d'Ambre, à l'autre bout du diptyque : son « cœur noir », « [n]oir comme [la] nuit qui gliss[e] sur la terre », « pierreux », « à sec » et « desséché de mélancolie » (NA, 401), renvoie en effet à la « sécheresse intérieure » qui, selon Weil, peut faire douter de la réalité de Dieu aussi bien que le « malheur extérieur ».

Le sentiment de dérélition s'exprime donc de manière privilégiée dans notre corpus par des images symboliques : celles de la nuit et de l'aveuglement, du silence et de la surdité. Cependant la « question de l'abandon » est également posée par certains personnages du corpus sur le mode du cri.

Le cri de l'abandon

Le cri de Jésus sur la croix – que Michel Leiris, enfant, « lisai[t] » dans son même « ou quand on le prononçait devant lui en escamotant comme il sied la terminaison *st*²⁵³ » – est, selon Germain « le point d'interrogation qui vibre au bout de la question de l'abandon²⁵⁴ ».

²⁵² Peut-être y a-t-il ici une référence aux angoisses de l'homme sans Dieu de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » (Blaise Pascal, *Pensées*, édition de Michel Le Guern, Gallimard, « Folio classique », 2004, p. 161, fragment 187).

²⁵³ Michel Leiris, *À cor et à cri*, Gallimard, « L'imaginaire », 1988, p. 14.

²⁵⁴ Sylvie Germain, *Les Échos du silence*, *op. cit.*, p. 43.

Or, cette question posée par le Christ lui-même au moment de la crucifixion²⁵⁵ revient dans la bouche de certains personnages des romans de notre corpus²⁵⁶, en écho aux figures judéo-chrétiennes et tragiques dont ils s'inspirent : Jésus et Job, dans l'Ancien Testament ; Électre²⁵⁷ et Antigone chez Sophocle. Au moment d'être ensevelie, celle-ci s'exclame en effet : « Allons ! à quoi bon, malheureuse, porter mes regards vers les dieux ? Je n'ai point d'allié à qui faire appel : ma piété m'a valu le renom d'une impie²⁵⁸. »

Dans notre corpus, le personnage de Pauline Péniel convoque donc les figures de Job et de Jésus pour demander des comptes au père Delombre concernant le sort de sa famille, en particulier de son beau-père, Nuit-d'Or. La jeune femme, qui vient de perdre son fils aîné, se retrouve enceinte et confie au prêtre sa volonté de ne pas garder ce nouvel enfant. Face au confesseur qui lui demande de « laisse[r] l'enfant grandir en [elle] », de lui « laiss[er] sa chance », elle s'insurge :

« Chance ? Mais quelle chance ? s'écriait aussitôt Pauline. Où donc est ma chance à moi, et où celle de mon fils Jean-Baptiste abattu en pleine enfance, et où celle de mon second fils devenu plus méchant qu'un chien sauvage ? Hein ? Et où est la chance de mon beau-père, le vieux Péniel, et celle de ses femmes et de tous ses enfants ? Où est la chance de cet homme que la vie n'a cessé de voler, – de piller jusqu'au saccage, au désastre ! [...] » (NA 84)

Parmi les victimes du malheur dont Pauline égraine les noms – auxquels s'ajoutent encore ceux de ses parents – « le vieux Péniel » tient donc le premier rôle. Celui qui a été confronté à la mort de chacune de ses épouses, de plusieurs de ses enfants – notamment les quatre assassinés en camp de concentration – et de certains de ses petits-enfants, renouvelle en effet au XX^e siècle la figure vétérotestamentaire de Job²⁵⁹. Il est la preuve irréfutable du

²⁵⁵ Voir *Matthieu*, 27, 46 et *Marc*, 15, 34 : « Et vers la neuvième heure, Jésus clama en un grand cri : « *Éli, Éli, lema sabachthani* ? » c'est-à-dire : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (op. cit., p. 1728 et p. 1756). Notons que Bauchau reprend – peut-être involontairement – cette parole du Christ sur la croix dans *Œdipe sur la route*, lorsque Constance retrouve son frère Adraste après des années de séparation : « pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Œ, 299). Le sentiment de déréliction de l'enfant, orphelin et abandonné par son frère, peut en effet être rapproché du sentiment de celui que Dieu semble avoir abandonné. Il évoque en effet « le jour de malheur où cette voix et cette main qui [le] protégeaient n'ont plus été là » (Œ, 297).

²⁵⁶ Chez Germain, l'exégèse biblique a son envers phénoménologique dans l'écriture romanesque.

²⁵⁷ Voir en particulier la scène précédant la reconnaissance entre Électre et Oreste où la jeune fille croit tenir les cendres de son frère dans une urne funéraire (Sophocle, *Électre*, v. 1126 à 1210).

²⁵⁸ Sophocle, *Antigone*, v. 922-924 : Τί χρή με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι / βλέπειν ; τίς αὐδᾶν ζυμμάχων ; ἐπεὶ γε δὴ / τὴν δυσσέβειαν εὖσεβοῦς ἔκτησάμην (op. cit., p. 72-73).

²⁵⁹ Voir l'analyse proposée par Sophie Ollivier au sujet des *Échos du silence* mais également pertinente à l'égard du *Livre des Nuits* : « Et elle [Germain] se tourne vers les plaintes des victimes des génocides qui attendent vainement une parole de Dieu et elle prête l'oreille à "l'antique plainte de Job", quintessence de toutes les plaintes adressées à Dieu par des hommes de foi mis à l'épreuve de la souffrance » (« Le livre de Job chez Sylvie Germain et Dostoïevski », in Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain : Rose des vents et de l'ailleurs*, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2003, p. 23-40, ici p. 25-26).

mépris de Dieu ou de son absence – comme le souligne la gradation : « voler », « piller », « saccage », « désastre » – que la jeune femme cherche à mettre en évidence. Face au prêtre qui, de son côté, réaffirme sa foi, la jeune femme s'épuise en exclamations et en cris jusqu'à brandir l'exemple du Christ lui-même : « Mais le Christ lui-même a résisté, s'est révolté, il a crié contre Dieu qui l'avait abandonné ! [...] Lui aussi il a succombé à la peur ! » (NA, 86)

Or, l'extrême attention que manifeste la Passion à l'égard de la misère humaine est la même, selon Weil, que celle de la poésie grecque, des épopées et des tragédies en particulier :

[L]'esprit de la Grèce [se] laisse voir [dans l'Évangile] [...] en ce que la misère humaine y est exposée, et cela chez un être divin en même temps qu'humain. Les récits de la Passion montrent qu'un esprit divin, uni à la chair, est altéré par le malheur, tremble devant la souffrance et la mort, se sent au fond de la détresse, séparé des hommes et de Dieu. Le sentiment de la misère humaine leur donne cet accent de simplicité qui est la marque du génie grec, et qui fait tout le prix de la tragédie attique et de l'*Iliade*²⁶⁰.

Cette double référence se retrouve nettement dans l'*Antigone* de Bauchau car l'héroïne possède indéniablement des traits christiques²⁶¹ et le chapitre XXI du roman peut se lire en regard du « chemin de croix » de la tradition catholique. En effet, Antigone, que Créon vient de condamner, traverse Thèbes jusqu'à la grotte où elle va être enfermée, comme Jésus, condamné à mort par Pilate, traverse Jérusalem jusqu'au sommet du Golgotha où il va être crucifié²⁶². Et de même que Simon de Cyrène aide Jésus à porter la croix, Stentos, qui est attaché à Antigone, « s'arrange pour porter lui-même le poids de la corde » et « soutient » la jeune femme quand elle « trébuche » (A, 325). « [T]out en sueur [et] tout en larmes²⁶³ » (A, 341), Antigone accomplit jusqu'au seuil de la mort un parcours jalonné d'épisodes rappelant la Passion de Jésus dans les évangiles²⁶⁴ et le romancier décrit avec une grande simplicité –

²⁶⁰ Simone Weil, « L'Iliade ou le poème de la force », in *La Source grecque*, op. cit., p. 39.

²⁶¹ Fraisse remarque que le personnage a souvent été comparé au Christ (*Le Mythe d'Antigone*, Armand Colin, 1974, p. 161). Chez Bauchau, la scène où Antigone offre de l'eau à Cléos rappelle par exemple l'épisode de Jésus avec la Samaritaine (*Jean*, 4, 7-42) : « Je puise à nouveau de l'eau et la lui offre dans mes mains. Il la boit, il m'en redemande plusieurs fois et je voudrais bien n'être pour lui qu'une grande coupe manuelle toujours prête à apaiser sa soif. J'ose le lui avouer, il me dit en embrassant mes paumes : "C'est ce que tu as été pour moi, c'est grâce à toi que je suis sorti du crime." (A, 23) ». De même, Jésus dit à la Samaritaine : « qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif ; l'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissante en vie éternelle » (op. cit., p. 1824).

²⁶² Voir *Jean*, 19, 16-17.

²⁶³ Le sentiment de déréliction qui habite Antigone est cependant tempéré par l'« espérance » que représente pour elle la musique qu'elle entend dans la grotte. Nous y reviendrons dans le dernier chapitre de cette thèse.

²⁶⁴ Sur le chemin, Jésus rencontre sa mère qui compatit à ses souffrances tandis qu'Antigone rencontre Ismène qui lui dit de « son regard intrépide » : « Je suis avec toi. » (A, 325) Puis Jésus voit les femmes de Jérusalem qui se lamentent sur lui (*Luc*, 28, 27-29), tandis qu'Antigone et les soldats se heurtent aux barricades dressées par les femmes et les enfants de Thèbes que la jeune femme soignait dans sa maison. L'héroïne de Bauchau met tout en œuvre pour éviter l'affrontement et refuse que le sang coule à cause d'elle. D'une certaine manière, elle refuse ainsi de perdre ceux qui lui ont été confiés comme Jésus, s'adressant aux soldats qui sont venus l'arrêter : « Si

pour reprendre le mot de Weil – la détresse de la jeune femme au seuil de la mort, lorsqu'elle s'écrie : « J'entre en solitude et j'ai peur » (A, 339).

Ce n'est donc pas un hasard, selon nous, si Germain et Bauchau – tous deux de culture chrétienne, hellénistes et lecteurs de Weil – mêlent la « source grecque » et la « source chrétienne » dans le récit des misères des Pénél ou des Labdacides. L'écriture romanesque est pour eux, sur le modèle des poèmes grecs et des textes bibliques, « un moyen d'exploration de l'humain » qui, en tant que tel, « est tout à fait fondé à mettre en scène le grand tourment de la foi²⁶⁵ ». Et cette « exploration » débouche sur une réelle sollicitude à l'égard de l'humanité souffrante et tourmentée.

Sur la question de la présence ou de l'absence des dieux / de Dieu dans les romans du corpus, nous avons d'abord établi la prédominance d'un modèle de relation au divin prenant en compte l'individualité des croyants, y compris dans le contexte archaïque des romans bauchaliens. Nous avons ensuite observé comment cette relation se met en place à la faveur d'un dialogue tissé par les personnages romanesques avec leur dieu / Dieu mais aussi comment ce lien est mis en péril par les catastrophes intimes et les horreurs de l'Histoire. Germain et Bauchau sondent en effet les réactions physiques, émotionnelles, psychologiques et métaphysiques d'individus aux prises avec le malheur et la souffrance. Et pour ce faire, l'écriture romanesque s'élabore en écho avec les poèmes grecs et les textes bibliques, que Weil considérerait comme une seule et même source. Il s'agit pour les deux romanciers de mettre au cœur de leur démarche la détresse de l'humanité affligée. Cependant ils ne s'en tiennent pas au constat d'un monde absurde, vidé de toute transcendance. Aussi font-ils surgir par l'écriture des « prodiges », qui, tout à la fois, signalent une « désalliance » entre l'humain et le divin et affirment une mystérieuse présence de l'invisible dans le monde visible.

[...] c'est moi que vous cherchez, laissez ceux-là s'en aller », « afin, dit Jean, que s'accomplît la parole qu'il avait dite : "Ceux que tu m'as donnés, je n'en ai pas perdu un seul." » (*Jean*, 18, 8-9, *op. cit.*, p. 1856).

²⁶⁵ Entretien de Germain avec Alain Schaffner, *Romanesques*, n°3, Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, 2006, cité par Boblet (*Terres promises*, *op. cit.*, p. 227).

1. 2. Les prodiges

Les prodiges revêtent une importance considérable dans l'Antiquité, notamment chez les Étrusques et les Romains²⁶⁶. Ils désignent des phénomènes anormaux, paranormaux ou surnaturels qui marquent une irruption du sacré dans le quotidien de la cité. Ces signes souvent terrifiants sont interprétés comme un avertissement venu des dieux, voire comme une expression de la colère divine et d'une « désalliance » entre le divin et l'humain. Dès lors, ils nécessitent une expiation sous forme de rituel. De quoi s'agit-il précisément ? Caillois donne quelques exemples de ce qu'il appelle les « puissances de l'impur [...], responsables de l'effervescence, du désordre, de la fièvre » :

On leur impute toute irrégularité dans la succession normale des phénomènes : elles sont cause des éclipses, des prodiges, des monstres, de la naissance des jumeaux, en général des manifestations de mauvais augure qui se produisent à l'encontre des lois naturelles et qui nécessitent une expiation : arbres fleurissant en hiver, ténèbres survenant en plein midi, grossesses prolongées, épidémies²⁶⁷.

Or, bien des phénomènes de mauvais augure cités dans cette liste apparaissent dans les romans de notre corpus, notamment chez Germain. En mobilisant dans leurs textes de tels prodiges, parfois complètement surnaturels, ils s'écartent de la dimension référentielle de la fiction romanesque pour donner à celle-ci une portée symbolique. Nous pensons que Germain et Bauchau veulent, par ce procédé, non seulement témoigner des malheurs que traversent les individus et les sociétés, mais également de la permanence du sacré dans un monde en proie à la violence et au doute. Certains concernent les individus, dont le corps même devient le lieu de prodiges étonnants. D'autres sont liés à la nature et aux corps célestes. Les premiers focalisent l'attention du lecteur sur l'humain, les seconds sur le divin.

²⁶⁶ Des auteurs comme Pliny l'Ancien ou Tite-Live en témoignent. Voir par exemple à ce sujet Charles Guittard, « Les prodiges dans le livre 27 de Tite-Live », in *Vita Latina*, n°170, 2004, p. 56-81, plus précisément p. 57 : « La procédure romaine en matière de prodiges obéit à des règles précises. Les prodiges rythment en quelque sorte la vie religieuse et politique de la cité, en période de guerre indécise. Ils donnent lieu à une procédure bien établie. Cette procédure, issue du *ritus Romanus* concernant les prodiges est bien connue, en particulier grâce à Tite-Live qui en note le détail. Chaque année, avant le départ des consuls aux armées, il est procédé à ce que l'on appelle la *relatio* : le consul lit un rapport énumérant les faits prodigieux qui ont été signalés (*relatio*) et consulte le Sénat (*consulere senatum de prodigiis*) qui écoute, délibère et vote un décret par lequel il déclare se charger, au nom de l'Etat, des prodiges qui concernent la cité (*suscipere prodigia*), laissant aux simples particuliers le soin d'expiar ceux qui ne relèvent pas de l'Etat romain et écartant ceux qui sont du pur domaine de l'imagination. Conformément aux règles du récit annalistique et de l'historiographie latine, le récit historique fait état des prodiges enregistrés dans les annales pontificales. » On peut aussi consulter Raymond Bloch, *Les Prodiges dans l'Antiquité classique*, PUF, « Mythes et Religions », 1963.

²⁶⁷ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 71.

1. 2. 1. Prodiges des corps humains

Parmi les prodiges recensés par Caillois, les grossesses prolongées, les naissances gémellaires, voire les naissances « monstrueuses » sont particulièrement abondantes dans la famille Péniel. Il s'agira de comprendre ce que signifient ces phénomènes vécus dans l'intimité familiale et si leur signification peut justement excéder ce cadre restreint.

Prodiges et malédiction familiale

Dès l'incipit du *Livre des Nuits*, un premier phénomène extraordinaire survient : l'enfant que porte Vitalie Péniel – le seul qui vivra après une série de six enfants mort-nés – crie dans son ventre avant même de venir au monde. C'est le point de départ d'une histoire familiale marquée par les prodiges, essentiellement liés à la périnatalité. Ces phénomènes anormaux ou, pour certains, totalement surnaturels sont le plus souvent présentés comme des signes de mauvais augure que l'on peut spontanément rattacher à la malédiction familiale des Péniel. Ainsi en est-il de la grossesse prolongée de Noémie, la femme de Théodore-Faustin, au début du *Livre des Nuits*. La jeune femme enceinte de son troisième enfant attend en effet que son mari revienne de la guerre pour accoucher. Or, « [a]u bout de plus de deux ans de gestation, [...] ce qui sor[t] du ventre de Noémie n'[est] plus un enfant mais une petite statue de sel », tandis que la mère, qui « n'[a] perdu ni sang ni eaux » (LN, 45), ne se rend compte de rien. Chaque élément du récit tient ici du prodige. Théodore-Faustin confirme le signe de mauvais augure que représente cette naissance lorsqu'il jette le nouveau-né sur le sol, le brisant ainsi « en sept morceaux de cristaux de sel » (LN, 46), et crie à sa propre mère :

« Tu vois, [...] je voulais lui donner le nom du père. Mais le père veut rester chez les morts, il veut rester là-bas, dans l'oubli, il n'a pas voulu redonner son nom aux vivants. Et il a bien raison, le père ! » (LN, 46)

La Némésis d'un mort donne soudain sens au prodige. Par une sorte de vengeance à l'égard des vivants, le père défunt refuse à son fils d'élargir sa descendance. On peut lire dans les pensées que Théodore-Faustin prête à son père une sorte de mise en garde. Mais l'ancien soldat, en donnant finalement un fils à sa propre fille, livre toute sa descendance à une malédiction qui se manifeste, entre autres, par des naissances multiples récurrentes et autres sortes de prodiges.

Au-delà des six couples de jumeaux engendrés par Nuit-d'Or, mentionnons la naissance d'un albinos²⁶⁸, Raphaël, parmi les enfants triplés nés du viol d'Hortense dans la forêt, celle du petit-bossu Benoît-Quentin, et la nuée d'insectes dont « accouche » Juliette, « un bruit fantastique de froissement d'ailes et de stridulations » (LN, 183) se substituant alors au cri du nouveau-né attendu.

D'autres phénomènes, davantage liés à la génitalité qu'à la périnatalité, peuvent aussi figurer au rang des prodiges au sein de la famille Pénier, dont deux métamorphoses : celle d'Elminthe-Présentation-du-Seigneur-Marie, qui perd en une nuit ses cheveux et tous les poils de son corps, et celle de Baptiste Pénier qui, à la mort de sa femme, Pauline, prend progressivement l'apparence de celle-ci, son sexe masculin se creusant en sexe féminin. Enfin, il faut mentionner le personnage de Mathilde Pénier qui semble également marqué d'une sacralité négative dans son rapport particulier au sang menstruel. Caillois rend bien compte des croyances antiques qui touchent à ce sujet : « quelle puissance de mort n'attribue-t-on pas à ce flux terrifiant²⁶⁹ ? » Germain semble s'en inspirer concernant Mathilde Pénier, lorsque le personnage « s'aperç[oit] que toutes les clefs [de son trousseau] [ont] rouillé » (NA, 382). En accord avec le constat de Plinie selon lequel, au contact du sang menstruel, « l'airain lui-même et le fer se rouillent », les clefs du trousseau de Mathilde se retrouvent « corrodées », comme par magie, par le sang des règles qu'elle pensait avoir empêché de couler en s'excisant à l'âge de vingt ans. Le personnage voit alors dans ce « trousseau rouillé » et comme « souill[é] » « un bout de ses propres entrailles » : « [g]rappe d'ovaires, desséchés corrompus de colère, grappe de sang pourri, oxydé par la haine » (NA, 382). Le terme « souillé » qui entre en résonance avec le participe « rouillé », employé deux fois dans le passage, nous ramène explicitement au vocabulaire du sacré. Le lecteur doit prendre acte de ce phénomène – qui pourrait néanmoins être le fruit de l'esprit délirant de Mathilde – comme d'un prodige.

En définitive, le fait que les prodiges survenant au sein de la famille Pénier soient liés à la génitalité et à la périnatalité tend à prouver qu'ils ressortissent d'une malédiction familiale.

²⁶⁸ L'héroïne de *Chanson des mal-aimants*, Laudes-Marie, est aussi albinos. Les religieuses qui la recueillent à sa naissance interprètent sa « blancheur outrée » comme « une bizarrerie de mauvais augure » ou, au contraire, comme « un signe de pureté » (Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, Gallimard, 2002, p. 16).

²⁶⁹ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, op. cit., p. 59. Il cite ainsi Plinie L'Ancien : « Il serait difficile de trouver rien de plus monstrueux dans ses effets que cet écoulement périodique. Il aigrit les vins nouveaux, stérilise les grains, tue les jeunes greffes, dessèche les plantes des jardins. Les fruits tombent des arbres sous lesquels s'assoit une femme dans cet état. Son seul aspect ternit l'éclat des miroirs, émousse le tranchant du fer, efface le brillant de l'ivoire ; les essaims meurent, l'airain lui-même et le fer se rouillent et contractent une odeur détestable » (*Histoire naturelle*, VII, 15).

Mais n'ont-ils pas une autre signification dans le récit germanien ? Si oui, comment la sacralité de la famille Pénitel peut-elle s'articuler avec le monde – surtout si l'on considère que cette famille vit à l'écart de la société, dans une marginalité qui pourrait en elle-même relever du sacré²⁷⁰ ? Et que disent les prodiges qui la touchent sur l'état du monde en général ?

Un symbole de l'état du monde

Il faut d'abord remarquer que la famille Pénitel constitue un monde en soi tant sont nombreux les enfants et petits-enfants engendrés par le seul Nuit-d'Or. La multiplication et la diversité des figures qui la composent justifient sans doute l'idée que cette famille soit, en quelque sorte, une modélisation du monde. L'univers clos de Terre-Noire que Koopman-Thurlings voit comme un univers « archaïque », magique, « coexist[ant] en parallèle » à l'univers historique²⁷¹, n'est cependant pas totalement coupé du réel si l'on considère que les prodiges qui y surviennent disent justement quelque chose du monde historique. De fait, les phénomènes surnaturels qui touchent la famille Pénitel peuvent être reliés à l'état du monde dans son historicité. Ainsi, le fait que Noémie Pénitel accouche d'une petite statue de sel est clairement lié à l'absence prolongée de son époux, Théodore-Faustin, mobilisé en 1870 puis blessé et hospitalisé. L'accouchement est différé à cause de cela. Ainsi, l'absence au sein de leur foyer des soldats mobilisés et blessés est dénoncée comme anormale, voire scandaleuse. Dans le même ordre d'idées, Benoît-Quentin, le petit bossu, est né au lendemain de la Grande Guerre, d'un homme à qui les atrocités vécues ont fait perdre la conscience de lui-même : Deux-Frères. Sa naissance, tout comme la nuée d'insectes parallèlement engendrée par Juliette, manifeste vraisemblablement une vérité sur la société issue de la grande boucherie de 14-18 : une société ravagée et abîmée qui deviendra le terreau des idéologies fascistes²⁷². Deux des triplés de Nuit-d'Or, Gabriel et Michaël vont devenir eux-mêmes des soldats d'Hitler dans la guerre suivante tandis que le bossu Benoît-Quentin sera la victime des nazis. De manière assez systématique, donc, les prodiges de la périnatalité ont partie liée avec les guerres, ils sont engendrés par elle. Ils constituent par conséquent un témoignage et un avertissement, valable pour la famille Pénitel et au-delà, celle-ci servant d'*exemplum* à l'usage du monde. Un réseau de références antiques et bibliques permet de souligner cette idée

²⁷⁰ Mathilde en particulier est une sorte de recluse qui fuit tout commerce avec les étrangers. Elle aura passé toute sa vie dans la ferme de son père, à Terre-Noire.

²⁷¹ Mariska Koopman-Thurlings, *La Hantise du mal*, op. cit., p. 43.

²⁷² Voir George Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme*, op. cit.

comme l'allusion à la femme de Loth, changée en statue de sel, dans l'épisode de Sodome et Gomorrhe de la *Genèse*²⁷³ ou la reprise de la dixième plaie d'Égypte²⁷⁴, la nuée de sauterelles, à l'occasion de l'accouchement de Juliette.

D'autres prodiges, liés à la métamorphose surnaturelle des corps, celle de Sang-Bleu ou de Baptiste par exemple, expriment aussi la violence du réel en général : violence d'un monde où les jeunes orphelines sont violées, où les petits enfants sont tués par des chasseurs et où les épouses se suicident... Ainsi, en choisissant de faire des corps de ses personnages le lieu d'apparition de prodiges, Germain ne veut pas seulement montrer qu'ils sont, en tant qu'individus d'une même famille, soumis à une malédiction, elle en fait les symboles d'une humanité « malade ». Ces symboles s'ajoutent²⁷⁵ aux images de l'animalité et de la monstruosité étudiées précédemment concernant la figuration des violences familiales et sociales, à l'œuvre dans l'intimité et dans l'Histoire. Les personnages concernés par les prodiges ne sont d'ailleurs pas éloignés des figures monstrueuses de la mythologie grecque que nous avons abordées et sont aussi qualifiés d'animaux ou de « monstres » à l'occasion²⁷⁶. Cependant, la métamorphose « prodigieuse » des corps qui a lieu aux yeux des personnages et du lecteur ne sert pas seulement à figurer la violence : elle revêt une dimension sacrée qui permet de signaler, selon nous, une « désalliance » des humains avec le divin. Celle-ci apparaît également dans les prodiges des corps célestes, qui font porter l'attention du lecteur sur le divin, cette fois, davantage que sur l'humain.

1. 2. 2. Prodiges des corps célestes

Dans l'Antiquité, les prodiges célestes – phénomènes climatiques, météorologiques ou astronomiques anormaux – sont particulièrement scrutés dans la mesure où ils sont explicitement reliés à la volonté des dieux qui résident dans les nues. Parmi eux, l'éclipse est un phénomène particulièrement impressionnant. De fait, elle constitue un motif central des écrits de Germain tandis que Bauchau en retient surtout la dualité, c'est-à-dire le mélange

²⁷³ *Genèse* 19, 1-26. Voir aussi l'allusion de Jésus dans l'Évangile selon Luc (17, 32) lorsqu'il prévient ses disciples de la difficulté des temps à venir. Il leur dit de se souvenir de la femme de Loth comme une admonition les engageant à ne pas de détourner de la foi.

²⁷⁴ *Exode*, 10, 12-15.

²⁷⁵ Sur la multiplication des symboles dans les romans de Germain et Bauchau, voir Jean-François Frackowiak, *Le Roman symbolique*, *op. cit.*

²⁷⁶ Par exemple, les femmes de l'entourage de Juliette se méfient du petit bossu Benoît-Quentin parce qu'elles « suspect[ent] [...] l'enfant de receler dans son affreuse bosse quelque monstruosité » (LN, 203). D'autre part, Mathilde Pénier, « ulcérée » par le remariage de son père avec Sang-Bleu, prévient ce dernier qu'« avec sa gueule de grenouille [sa nouvelle épouse] va [lui] pondre des têtards ! » (LN, 219)

d'ombre et de lumière, qu'il applique à d'autres images, par exemple celle d'un cerisier en fleurs dans la nuit. Nous nous proposons donc d'étudier ici ces motifs romanesques à l'aune des croyances antiques. Nous tâcherons de montrer comment, à travers ces symboles, les deux romanciers de notre corpus élaborent un discours spéculatif sur la place du sacré dans le monde contemporain.

L'éclipse ou le silence de Dieu

L'éclipse a une dimension symbolique très forte chez Germain, qui en exploite l'image dès sa thèse de doctorat puis dans plusieurs autres de ses écrits théoriques ou romanesques et lui réserve même une place stratégique à l'ouverture de *L'Enfant Méduse*²⁷⁷. Dans *Le Livre des Nuits*, par exemple, le motif est rattaché au personnage de Thadée qui se prend de passion pour l'astronomie en découvrant dans un livre la photographie d'une éclipse de soleil, qu'il juge « fantastique²⁷⁸ ». Dans *L'Enfant Méduse*, il est rattaché au personnage de Louis-Félix, l'ami de Lucie, présenté comme le « petit Prince des Étoiles » (EM, 21). Mais bien évidemment, il ne s'agit pas de réduire le phénomène de l'éclipse à une réalité observable par des astronomes amateurs et la fascination positive des personnages que nous venons de citer pour les phénomènes célestes ne doit pas masquer l'angoisse qui est fondamentalement attachée à la disparition de la lumière. La réflexion métaphysique et poétique que Germain mène au début de sa thèse de philosophie²⁷⁹ se traduit de manière plus concrète dans les romans qu'elle a ensuite écrits. Le symbole de l'éclipse est alors en effet rattaché à la trajectoire des personnages, comme on peut le comprendre – au moins rétrospectivement – en lisant l'incipit de *L'Enfant Méduse* :

Un froid subit tombe et saisit les êtres, les arbres et les pierres. Les oiseaux se sont tus, ils se tiennent blottis, le cœur battant, au ras des branches. Ils n'ont aucun vol qui puisse s'élancer dans un ciel aussi vide et ombreux, ils n'ont aucun chant qui puisse s'accorder avec un tel silence. Les chiens gémissent, étendus à plat ventre dans les maisons et dans les cours. Ils ont

²⁷⁷ Outre saint Jean de la Croix que nous avons déjà évoqué, la source d'inspiration de Germain sur le sujet est le philosophe Martin Buber qu'elle cite dans ses ouvrages – et qui est aussi une référence constante de Levinas. Voir notamment Martin Buber, *L'Éclipse de Dieu. Considérations sur les relations entre la religion et la philosophie*, Nouvelle Cité, 1987.

²⁷⁸ La narratrice raconte comment les deux frères, Baptiste et Thadée, tombent amoureux le même jour, « l'un [de] la fille du libraire, l'autre [de] Tycho Brahé » (LN, 262). On compte vingt occurrences du mot « éclipse » dans l'ensemble des trois romans de notre corpus.

²⁷⁹ Sylvie Germain, *Perspective sur le Visage*, op. cit. p. 20 : « Nuit toujours effroyable, aussi loin soit-elle pénétrée ; nuit toujours inconsommée, aussi douloureusement soit-elle pâmée ; nuit toujours recommencée, toujours plus vive et plus obscure. Nuit, Nuit, la Nuit. Nuit du silence et de l'abandon, nuit du retrait absolu du sens, nuit passionnaire et agonique intensifiant sans fin la perte et l'inconnaissance ; nuit comme règne d'une ÉCLIPSE souveraine et implacable où s'éprouvent toujours davantage le désir et l'appel. »

l'échine raide, les flancs tendus. Ils modulent des plaintes aiguës comme s'ils avaient senti dans l'air l'odeur du loup. L'odeur d'un très grand loup céleste au pelage de cendres. Et les petits enfants aussi prennent peur, certains même se mettent à pleurer. Le loup céleste dévore la lumière. (EM, 15-16)

L'éclipse de soleil ici décrite annonce implicitement les malheurs de la famille Morrogues-Daubigné et particulièrement le viol de Lucie. La petite fille sera en effet métaphoriquement « dévorée par le loup » derrière lequel se cache son demi-frère Ferdinand²⁸⁰. Mais le cas de cette famille n'est bien sûr qu'un exemple du malheur humain que symbolise la lune « couleur d'encre, de guerre et de folie [qui] mont[e] à l'assaut du soleil » (EM, 15). C'est en effet la terre entière qui est concernée par elle et qui en subit les conséquences : ce sont tous « les petits enfants » qui prennent peur. « [L]es êtres, les arbres et les pierres » puis « les oiseaux » et « les chiens » sont saisis dans leur pluralité et leur généralité. Chacun est sous la menace du prodige qui « bris[e] l'ordre du temps, reni[e] toute mesure et toute loi » (EM, 15). En outre, la vacuité du ciel peint par Germain et le silence qui règne sur le monde, à peine entamé par les plaintes des chiens et les pleurs des enfants, symbolisent l'absence – ou le retrait – de Dieu et le sentiment de dérégulation des hommes²⁸¹. L'obscurité, le froid qui s'abat sur la terre, la perte de repères sont autant de signes de l'abandon des hommes par Dieu. La terre privée de soleil est comparable à la terre thébaine en proie à la peste que décrit Sophocle au début d'*Œdipe Roi* : « cette terre qui se meurt, privée de ses moissons, oubliée de ses dieux²⁸² », dont Bauchau montre encore les séquelles et qu'il duplique dans son roman *Œdipe sur la route*²⁸³.

²⁸⁰ Nous avons étudié cette image du loup dans la première partie de notre premier chapitre.

²⁸¹ Nous avons précédemment évoqué la « nuit obscure de l'âme » en référence à saint Jean de la Croix.

²⁸² Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 254 : γῆς ὅδ' ἀκάρπως καθέως ἐφθαρμένης (op. cit., p. 81). On pense également au récit de l'enlèvement de Coré dans l'Hymne à Déméter : la douleur de la mère empêche le blé de repousser.

²⁸³ Dans *Œdipe sur la route*, l'épidémie de peste que raconte Bauchau au chapitre 8 peut-être également vue comme un prodige en tant que manifestation de la colère d'Apollon. Si elle est moins spectaculaire que les prodiges racontés par Sylvie Germain, dans la mesure où elle n'a rien de surnaturel en elle-même, cette épidémie permet tout de même au romancier d'exprimer le désespoir, le dégoût de la vie et la culpabilité des survivants : « Chacun de nous, pendant la maladie, a perdu une partie des siens. Au début, on espérait, on les a soignés, mais le mal a empiré chaque jour. La peur, c'est vrai, s'est emparée de nous. Nous avons fui dans la montagne et les malades sont morts ou ont survécu comme ils ont pu. Au retour, la peur et la honte n'ont pas cessé. Nous avons dressé un autel, élevé des pierres funéraires, espérant qu'avec le printemps la vie et le travail heureux reviendraient. Mais peu à peu c'est la chose qui est revenue et nous sommes encore plus tristes qu'au temps où la maladie ravageait nos maisons. » (Œ, 222) Les paroles du chef du village attestent d'un lien rompu entre la divinité – Apollon pourvoyeur de peste – et les gens du village puisque l'autel et les pierres funéraires qu'ils ont dressés ne permettent pas à l'harmonie de se rétablir.

Dès lors, la « beauté [de l'éclipse] monte à l'aigu » (*EM*, 17) comme un cri²⁸⁴ venant témoigner dans le texte de la violence et de la souffrance dans lesquels les hommes se sentent plongés, sans espoir de secours. L'ombre portée par la lune sur le soleil manifeste donc à la fois la folie des hommes, en proie au mal et au malheur, et le silence de Dieu. Mais, si longue soit-elle aux yeux des enfants, des femmes et des hommes qui la contemplent²⁸⁵, l'éclipse ne dure qu'un temps, que ce soit chez Germain ou chez Bauchau. L'alternance ou plutôt la coexistence entre l'ombre et la lumière, la nuit et le jour permet d'atténuer la violence du constat.

Coexistence de l'ombre et de la lumière

L'image de l'éclipse possède une valeur fondamentalement ambiguë, comme le souligne par exemple Michel Bonte, dans une étude sur la nuit chez Germain : « Les éclipses sont les signes d'un Dieu qui se cache et disparaît, pour quand même parfois réapparaître²⁸⁶. » Plus précisément, le motif de l'éclipse illustre une conception théologique que Germain développe dès son travail de doctorat et sur laquelle elle revient dans *Les Échos du silence* en 1996 et *Rendez-vous nomades* en 2012 : la *kénose*²⁸⁷ divine, c'est-à-dire l'idée selon laquelle Dieu s'est volontairement retiré du monde après l'avoir créé :

[L]a 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 éclipse²⁸⁸.

Cette conception est reprise dans le roman *Nuit-d'Ambre*, à travers le discours du Père Delombre – dont le nom est, à cet égard, parfaitement significatif – qui, comme l'a déjà analysé Koopman-Thurlings, incarne « la quête religieuse de l'auteur, faite de doutes et de “tâtonnements”²⁸⁹ ». Tentant d'aider Pauline, qui a perdu son petit garçon, il déclare :

²⁸⁴ Nous avons déjà dit combien l'expression « monter à l'aigu » est récurrente dans les textes de Germain. Nous l'avons reliée à l'expression paroxystique de la violence subie, notamment dans des scènes de deuil. On peut d'ailleurs rapprocher l'expérience du deuil du sentiment de déréliction.

²⁸⁵ Dans *Céphalophores*, Germain évoque l'étrange éclipse qui eut lieu au moment où le Christ mourait sur la croix : « Une éclipse hors normes, – elle dura trois heures, et qu'aucun phénomène naturel ne pouvait expliquer » (*op. cit.*, p. 106).

²⁸⁶ BONTE Michel, « La nuit de Mauriac à Sylvie Germain, ou de *La Fin de la nuit* au *Livre des Nuits* et à *Tobie des marais* » in Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain : Rose des vents et de l'ailleurs*, *op. cit.*, p. 41-51, ici p. 47.

²⁸⁷ Du verbe grec κενῶ (*kénô*) qui signifie « vider, abandonner, désertier ».

²⁸⁸ Sylvie Germain, *Perspective sur le Visage*, *op. cit.*, p. 300.

²⁸⁹ Mariska Koopman-Thurlings, *La Hantise du mal*, *op. cit.*, p. 84. Le mot « tâtonnement » est emprunté à Germain dans *Songes du temps*.

La chance, disait-il, 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... (NA, 86)

Si elle peine à consoler ceux qui, comme Pauline, sont dans le malheur, l'idée que le divin est, d'une certaine manière, présent dans son absence est clairement une option que l'auteure souhaite explorer. Par ailleurs, au-delà du message chrétien délivré par le personnage du prêtre, l'image prodigieuse de l'éclipse et le symbole que celle-ci représente dans les sociétés antiques permettent à l'auteure d'installer dans le récit l'idée d'une transcendance et d'une permanence du mystère dans le monde.

Bauchau témoigne de ces mêmes idées à travers des images ou des symboles qui, tout en étant différents, sont finalement assez semblables. Du motif de l'éclipse, l'écrivain retient surtout l'idée, primordiale chez lui, d'une harmonie des contraires entre la lumière et l'obscurité, le blanc et le noir, que l'on retrouve dans le yin et le yang de la philosophie chinoise²⁹⁰. Parmi ces différentes images qui abondent dans le roman²⁹¹, une concerne plus directement notre réflexion dans la mesure où elle constitue un prodige : la floraison subite d'un cerisier dans la nuit. La dimension surnaturelle du phénomène est soulignée par la rapidité de la floraison et son caractère inattendu. Sa sacralité est mise en évidence par la présence de la lune qui le baigne de sa lumière et par la métaphore de la « statue blanche » (A, 248). Plus loin, Antigone se prosterne devant l'arbre qu'elle nomme le « Seigneur blanc ». L'apparition du cerisier en fleurs constitue pour elle une source d'espérance, en contraste avec « la longue, l'âpre journée d'effort, de doute et de détresse » (A, 248) qu'elle vient de vivre, à la veille de l'assaut de Thèbes, c'est-à-dire au moment où la mort de ses frères devient inéluctable. Or, il ne s'agit pas, dans cette évocation du cerisier, d'opposer le bonheur au malheur ou la vie à la mort. Les contraires sont contenus dans l'image du grand arbre fleuri :

Cette terre si simple, si pauvre en apparence qui, avec l'aide du soleil et des pluies, a produit pour quelques journées rapides cette créature divine qui en sait plus qu'aucun de nous sur la beauté, ses cycles immenses et la brièveté de ses floraisons. (A, 248)

C'est bien le caractère éphémère de cette floraison qui est mis en avant, celle-ci étant replacée dans le cycle des saisons à égalité avec le dénuement des végétaux pendant l'hiver. D'autre part, ce prodige est interprété par Antigone comme le signe de sa propre mort puisqu'elle

²⁹⁰ Plusieurs critiques se sont intéressés à l'influence de la philosophie chinoise dans les œuvres d'Henry Bauchau – qui est l'auteur d'une biographie de Mao Zedong. Voir par exemple Olivier Ammour-Mayeur, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, op. cit. ou encore Albert Palma, *Le Peuple de la main*, op. cit.

²⁹¹ Nous aurons l'occasion de les développer au chapitre IV,

pressent qu'elle ne verra pas les cerises qui succéderont aux fleurs : « c'est la nuit des adieux » (A, 249) dit-elle, sans tristesse. Au seuil de la tragédie – celle de Polynice et Étéocle et celle d'Antigone – le prodige du cerisier en fleur vient donc aussi témoigner d'une permanence du sacré au-delà de la guerre, du malheur et de la folie des hommes²⁹².

Les prodiges dont rendent compte les auteurs de notre corpus, notamment Germain qui les décrit dans ses romans comme jadis les Romains dans leurs Annales, sont, à n'en pas douter, des signes de mauvais augure : ils annoncent la guerre, les crimes, la violence et la folie humaines auxquels sont confrontés ses personnages. Ils peuvent également symboliser l'impossibilité radicale de toute transcendance ou – en termes religieux – l'abandon divin, du moins les dysfonctionnements des sociétés humaines et, éventuellement, une « désalliance » entre les hommes et Dieu / les dieux. Mais s'ils sont le plus souvent associés à l'inquiétude ou à l'angoisse des personnages, ils réaffirment en même temps une permanence du sacré, dans la mesure où, comme le formule Gauchet, « le sacré c'est spécifiquement la présence de l'absence, pourrait-on dire, la manifestation sensible et tangible de ce qui normalement est dérobé au sens et soustrait à l'humaine saisie²⁹³ » : le mystère de l'invisible.

Après avoir mis en évidence le sentiment de déréliction qui assaille les personnages des romans de notre corpus dans un monde en apparence sans dieux / Dieu, nous avons donc vu que l'irruption du surnaturel, à travers la manifestation de prodiges, introduit une certaine ambiguïté dans les textes : les prodiges mis en scène par les romanciers, en écho aux conceptions religieuses antiques, témoignent en même temps du mal à l'œuvre dans le monde (puisqu'ils en constituent l'avertissement ou le signal) et de la permanence du sacré. Nous nous proposons de montrer à présent que le sacré s'incarne aussi dans les romans de Bauchau et Germain à travers des personnages particuliers, inspirés, là encore, de figures antiques : des prophètes et des mendiants.

²⁹² L'« inclusion cosmobiologique » que décrit Bauchau, c'est-à-dire l'« intégration charnelle [de son héroïne] aux cycles du ciel et à la permanence organisée des éléments et des espèces » est caractéristique, selon Gauchet, de la « religion première » des sociétés archaïques (*Le Désenchantement du monde*, *op. cit.* p. 17) que Bauchau cherche à recréer ici.

²⁹³ *Ibid.*, p. 296. Voir aussi Sylvie Germain, *Chanson des mal aimants*, *op. cit.*, p. 142 : « Les corps des saints et les corps célestes sont donc les messagers de cœurs inaccessibles – celui de Dieu, celui de l'univers. »

2. Prophètes et mendiants

Dans l'essai qu'elle leur consacre en 2004, Germain présente les personnages comme des suppliants venant mendier leur existence auprès du romancier :

Doué d'une patience minérale, ce mendiant silencieux attend de recevoir une aumône qu'il estime lui être due. [...] Le don d'une peau couleur de feuille où naître à une vie d'encre, le don d'une chair de mots, d'un sang verbal²⁹⁴.

L'écrivaine se réfère ici explicitement aux suppliants de la tragédie grecque²⁹⁵. Elle souligne par là le tragique de leur posture qui tient à la fois aux malheurs qui les frappent et à la précarité de leur sort. Les personnages dont elle parle sont pleinement tributaires de l'auteur.e et de son désir d'écrire. Mais ils ne sont pas sans pouvoir comme le suggère la deuxième comparaison qu'elle emploie :

Les personnages ne sont pas seulement semblables aux suppliants de la tragédie grecque, ils se comportent aussi à la façon du « maître dont l'oracle est à Delphes [qui] ne dit ni ne cache mais donne des signes », selon Héraclite²⁹⁶.

Les personnages romanesques sont donc présentés sous les traits antithétiques de mendiants et de prophètes. Les uns ont pour fonction de témoigner des malheurs présents et passés, les autres d'annoncer les malheurs futurs mais, dans les deux cas, ils ont une connaissance supérieure à celle de leurs congénères. Celle-ci leur vient directement des dieux ou simplement de leur destin malheureux ; elle fait d'eux des figures sacrées, souvent marginales et en porte-à-faux avec les autres personnages qui ont parfois du mal à les comprendre, c'est-à-dire à faire une place, dans leur vie, à ce qu'elles apportent de malheur – mais aussi d'inattendu. Aussi le prophète et le mendiant doivent-ils crier pour se faire entendre. C'est là, comme nous le verrons, l'un des enjeux importants des romans de notre corpus. Or, dans leurs cris, passent tout à la fois, la misère de la condition humaine et l'empreinte du mystère qui les habite, comme nous tâcherons de le montrer en étudiant successivement la figure du prophète et celle du mendiant.

²⁹⁴ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 15.

²⁹⁵ Deux pièces tragiques ont pour titre *Les Suppliantes*. L'une, d'Eschyle, datant de 466 ou 463 avant notre ère, met en scène les Danaïdes venant chercher refuge à Argos ; l'autre, d'Euripide, jouée en 423, concerne les mères des sept chefs de la guerre contre Thèbes. On peut aussi penser aux suppliants du prologue d'*Œdipe Roi* de Sophocle qui viennent chercher une solution à l'épidémie de peste auprès du Roi.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 18.

2. 1. Le cri du prophète, l'oracle, la vision

D'un point de vue anthropologique et théologique, la figure de la prophétesse grecque doit très certainement être distinguée de celle du prophète juif et celles-ci doivent encore être distinguées de celle du voyant, tel qu'il se conçoit par exemple dans les civilisations moyen-orientales²⁹⁷. Elles mettent en effet en jeu des conceptions très différentes concernant l'ici-bas et l'au-delà, les sociétés humaines qui les ont mobilisées, le type de religion que celles-ci pratiquaient, leur représentation du divin et leur relation à lui. Sans entrer dans les spécificités de ces différentes figures que Bauchau et Germain mélangent, de toutes façons, dans une écriture résolument synchrétique²⁹⁸, nous en retiendrons quelques dénominateurs communs. Nous envisagerons ainsi le prophète-visionnaire comme un être en lien privilégié avec les puissances de l'invisible et, pour cette raison, souvent en marge de la communauté de ses semblables ; un être capable de discerner l'avenir et d'avoir un point de vue global sur le destin des individus ; un être, enfin, qui énonce par sa bouche – à travers ses cris, parfois – des vérités souvent difficiles à entendre. Pour étudier les personnages de prophètes des romans de notre corpus, nous ferons toutefois appel aux figures de l'Antiquité grecque²⁹⁹ auxquelles Bauchau et Germain se réfèrent de manière plus ou moins explicite. Les textes antiques dont ils revendiquent l'héritage, qu'il s'agisse de l'épopée, de la tragédie ou de la philosophie, mettent en scène l'événement prophétique, en effet, au travers de figures devenues archétypales comme Cassandre, la Pythie ou encore Diotime, qui apparaît dans le *Banquet* de Platon. Ces figures féminines, qui ont clairement inspiré Bauchau et Germain, incarnent différents aspects et différents enjeux du phénomène prophétique que nous pouvons retrouver dans les romans de notre corpus et auxquels nous nous intéresserons tour à tour. Avec Cassandre, nous verrons d'abord que la clairvoyance mantique peut être une malédiction tragique. La double figure de la Pythie grecque et de la Sibylle romaine nous conduira ensuite à nous intéresser à la parole oraculaire en tant que voie vers l'action. Enfin,

²⁹⁷ Pour ce qui est du prophète juif et du voyant moyen-oriental, voir Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, op. cit., p. 149.

²⁹⁸ Rappelons que Germain a publié un recueil de nouvelles intitulé *Couleurs de l'Invisible* en dialogue avec les dessins du plasticien algérien Rachid Koraïchi. Ces textes à la prose très poétique convoquent toutes les croyances et les religions autour du « mystère de l'invisible ».

²⁹⁹ Le phénomène oraculaire est constitutif de l'expérience religieuse des Grecs dans l'Antiquité. L'archéologie, la philologie, la linguistique ou la littérature peuvent en témoigner. Une journée d'étude s'est d'ailleurs intéressée aux « regards croisés sur la langue des oracles » à l'Université de Lyon, en décembre 2018. URL : <https://reainfo.hypotheses.org/tag/oracles> (page consultée le 12/12/18).

nous étudierons la portée philosophique de la vision prophétique à travers l'exemple de Diotime.

2. 1. 1. La clairvoyance tragique

Cassandre, la fille de Priam et d'Hécube, qui apparaît d'abord dans l'*Illiade* d'Homère puis dans *L'Orestie* d'Eschyle est devenue célèbre pour ses facultés divinatoires que personne ne prenait au sérieux. Elle avait reçu ce don d'Apollon mais parce qu'elle n'avait pas voulu céder à ses instances, il fit en sorte que ses prophéties ne soient jamais crues. La clairvoyance mantique est donc chez elle une malédiction. Elle est aussi tragique dans la mesure où les catastrophes que ses prédictions et ses avertissements devraient permettre d'éviter – la guerre de Troie, la destruction de la ville, sa propre perte – se réalisent bel et bien. Dans ses romans, Germain s'inspire de cette figure³⁰⁰ pour créer plusieurs personnages dont le rôle est d'annoncer les guerres et les catastrophes du XX^e siècle sans avoir le pouvoir de les empêcher, comme le confirme le procédé de la « vision rétrospective », que nous étudierons dans un second temps.

Vision anticipée de l'avenir et sacrifice de soi

La notion de clairvoyance tragique se justifie au sujet des romans germaniens dans la mesure où les personnages annoncent des catastrophes qui vont se réaliser sans que personne ne puisse rien pour les empêcher, mais encore parce qu'ils se consomment dans leur propre vision ou prescience de l'avenir. Le premier personnage doté de clairvoyance dans l'univers de Germain est Blanche, la deuxième épouse de Nuit-d'Or, qui prophétise la Première Guerre mondiale dans *Le Livre des Nuits* :

Elle voyait la terre mise à feu et à sang, elle entendait crier, crier tout autour d'elle à en perdre la raison. Elle décrivait des choses extravagantes, – des hommes par milliers, des chevaux et aussi d'étranges machines qui évoquaient le rhinocéros vu dans la lanterne magique, en train d'exploser, de se démembrer dans la boue. Et d'énormes oiseaux de fer piquer contre la terre, sur les villes et les routes dans des gerbes de feu. (LN, 137)

Ces visions violentes ont un effet direct, physique, sur celle qui les subit :

³⁰⁰ Elle rejoint, dans la culture judéo-chrétienne, la figure du prophète incompris au sujet duquel Gauchet remarque : « l'inconcevable légèreté de ceux qui refusent de l'entendre fait ressortir au maximum tant l'humaine puissance d'erreur que l'opposition entre la vraie voie et l'opinion commune » (*Le Désenchantement du monde*, op. cit., p. 150). Nous avons cependant privilégié le modèle grec de Cassandre dans la mesure où les personnages de prophètes-visionnaires mis en scène par Germain sont des femmes et qu'elles annoncent précisément des guerres à venir comme Cassandre la guerre de Troie.

Et ses yeux délavés par l'effroi et les larmes devenaient de jour en jour plus pâles, si bien qu'à la fin ils perdirent toute couleur et ne furent plus que transparence absolue. (LN, 137)

La « transparence absolue » qu'atteignent les yeux de Blanche suggère la lucidité la plus extrême face à la catastrophe à venir. Mais la jeune femme ne comprend pas ces visions qui s'imposent à elle, pas plus que son entourage. Elle pense qu'il s'agit d'une punition qu'elle a personnellement méritée. Et, trouvant bientôt à la nourriture « un goût de pourriture et de sang » et à la boisson « une âcre odeur de sueur et de larmes » (LN, 137), elle se laisse mourir. La clairvoyance semble donc ici inséparable d'une fatalité pour celle qui en est dotée : non seulement parce que ses visions n'alertent personne sur la réalité d'une catastrophe imminente mais encore parce qu'elles lui coûtent finalement la vie. La manière dont Blanche « disparaît » n'est pas anodine : la narratrice raconte qu'elle « s'effac[e] progressivement du monde visible » (LN, 138). La jeune femme accède définitivement au monde de l'invisible et de l'intangible – il ne reste de son corps qu'un « grand pan de peau tannée jusqu'à la trame » – que personne autour d'elle et à part elle n'aura su percevoir. Dans la suite du récit, l'enterrement de Blanche Pénier est précisément le moment où les habitants de Terre-Noire apprennent l'entrée en guerre de la France à l'été 1914. Rétrospectivement, le lecteur est confirmé dans son intuition que les machines comparées au rhinocéros sont les premiers chars d'assaut blindés de l'Histoire et les « oiseaux de fer » des bombes qui détruisent les « villes », les « routes » et les « hommes par milliers³⁰¹ ».

La Seconde Guerre mondiale est quant à elle annoncée par Violette-Honorine, une des deux filles jumelles de Blanche qui a hérité de sa mère un « regard clair jusqu'à la transparence », un regard dont certains se disent qu'il « n'[est] pas de ce monde » (LN, 174). Ce personnage porte une tache de naissance à la tempe gauche qui, dès son enfance, se met à saigner d'un autre sang que le sien pour signifier son extrême compassion à l'égard des malheurs des autres³⁰². À la veille de la guerre, le phénomène prend une ampleur inédite :

³⁰¹ La Première Guerre mondiale est aussi annoncée de manière implicite par l'agonie de sainte Thérèse de Lisieux, en marge de l'histoire des Pénier, dans le préambule de la troisième partie du *Livre des Nuits*, intitulée « Nuit des roses » et consacrée au récit de la Grande Guerre. La jeune mystique, dont les Poilus feront leur « petite sœur des tranchées » (voir le recueil de lettres de soldats adressées à Thérèse de Lisieux : *Nous, les Poilus. Plus forte que l'acier*, Cerf, « Épiphanie », 2014) introduit dans le texte le motif des roses que Germain associe à la Première Guerre, en lien avec son grand-père horticulteur, déjà évoqué. Les fleurs que Thérèse voulait jeter au « petit enfant » Jésus (LN, 121) deviennent en effet des « Rose[s]-sang » (LN, 194), symbolisant le sang des milliers de soldats qui mourront sur le champ de bataille une quinzaine d'années après elle (elle meurt en 1897 à l'âge de vingt-quatre ans).

³⁰² Le phénomène survient pour la première fois face au bras momifié de son frère que Deux-Frères a ramené des tranchées (LN, 174) et une deuxième fois lorsque Margot Pénier – la demi-sœur de Violette-Honorine – est abandonnée par son fiancé le jour de ses noces (LN, 189).

« Cela ruisselle sans fin, son visage est continuellement baigné de sang » (LN, 270). Ce prodige a une valeur prophétique que confirment les paroles oraculaires prononcées par Violette-Honorine en proie à de terribles visions :

[E]lle répète des mots, toujours les mêmes, comme « mal, Dieu, monde, ruines, cendres, agonie ». Ses yeux sont devenus presque impossibles à regarder tant on y lit d'angoisse et de douleur. Elle a le regard de quelqu'un qui voit des choses effroyables, des choses qui ne peuvent ni ne doivent être vues³⁰³. (LN, 270)

Parmi les personnages du roman, personne ne comprend la « maladie » de Violette-Honorine sauf Deux-Frères qui se souvient des visions de Blanche et guette, solitaire et apeuré, le tocsin annonçant la guerre et la mobilisation éventuelle de son fils, Benoît-Quentin. Le lecteur, lui, a encore en mémoire les mots du préambule de cette « Nuit des cendres » : « Sang-cendre, sang-nuit-et-brouillard. / [...] Sang-Dieu, sans Dieu. / Dieu-cendres. / Cendres et poussières. (LN, 268) » qui évoquent pour lui explicitement la Shoah³⁰⁴. Comme sa mère trente ans avant elle, la jeune femme a donc la prescience de la catastrophe à venir mais se consume dans des visions qu'elle ne parvient pas à partager. Violette-Honorine meurt à la fin de la guerre, « après cinq ans d'agonie pendant lesquels le sang avait transsudé de sa tempe » (NA, 120). Son sacrifice ressemble bien à un échec.

Échec de l'annonce prophétique et vision rétrospective des catastrophes passées

En constatant que l'empathie de Violette-Honorine et sa pénitence « ne pourr[ont] rien pour l'humanité souffrante et pécheresse », Koopman-Thurlings conclut que « l'auteur ouvre des pistes mais rejoint le scepticisme moderne en n'offrant aucune solution claire et nette³⁰⁵ ». Nous pensons au contraire que Germain « échappe au scepticisme moderne », précisément parce qu'elle recourt au langage du mythe, en l'occurrence à la figure du prophète, pour donner une dimension mystérieuse et sacrée à des événements dont elle ne nie cependant pas l'atrocité. La « solution » ne se trouve pas dans la réalité du monde historique auquel nous appartenons, auteure et lecteurs, mais bien dans le travail poétique qu'elle accomplit et la perception du monde qui en résulte. Le procédé de la « vision rétrospective » en est une preuve supplémentaire.

³⁰³ On pense ici aux « imaginations » de Vilma, cette vieille femme qu'Ida voit comme « une sorte de prophétesse », dans *La Storia* de Morante, qui annonce les camps de la mort (*op. cit.*, p. 61).

³⁰⁴ Comme avec Blanche, ce qui constitue le futur des personnages appartient au passé du lecteur. Il est donc plus à même qu'eux de comprendre le caractère prophétique des visions et des paroles de Violette-Honorine.

³⁰⁵ Mariska Koopman-Thurlings, *La Hantise du mal*, *op. cit.*, p. 55.

La notion de « vision rétrospective » est pour le moins ambiguë. On peut se demander en effet ce que la vision de faits déjà passés peut avoir de prophétique. Sans doute sert-elle à légitimer et confirmer la vision anticipée de l'avenir. Elle témoigne pour ceux qui ne les ont pas vécus d'événements tellement extraordinaires qu'ils sont difficiles à croire³⁰⁶. Germain reprend le procédé utilisé par Morante dans *La Storia* pour témoigner du sort des Juifs dans les camps :

Leurs oreilles saillaient de leurs visages émaciés, et dans leurs yeux enfoncés, noirs ou marron, ils ne semblaient pas refléter les images présentes autour d'eux, mais une sorte de ronde de figures hallucinatoires, comme une lanterne magique de formes absurdes tournant éternellement. Il est curieux que certains yeux conservent visiblement l'ombre de Dieu sait quelles images, jadis imprimées, Dieu sait quand et où, dans leurs rétines, telle une écriture indélébile que les autres gens ne savent pas lire – et souvent ne veulent pas lire³⁰⁷.

La vision en tant qu'événement révélé est contenue dans les yeux mêmes des rescapés des camps. Tant qu'il y aura des gens pour qui ces crimes n'ont pas existé, il faudra des visionnaires ou des prophètes pour les leur donner à voir et à comprendre, c'est-à-dire pour les leur révéler, même *a posteriori*. La romancière utilise le procédé pour révéler à Nuit-d'Or les atrocités vécues par ses fils dans la guerre des tranchées :

Cette pupille béante était un miroir ardent qui enflammait, non pas ce qui venait s'y réfléchir, mais les visages déjà gravés en creux dans son fond. Des images montées comme des oiseaux ivres s'élançant droit à la verticale du ciel depuis les douves d'une mémoire devenue folle. 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. Tous avaient le même air épouvanté et s'embrasaient sitôt parus pour exploser aussitôt, disparaissant, ressurgissant sans cesse (LN, 171).

Nuit-d'Or « étouff[e] un cri » en lisant les horreurs de la guerre dans la pupille de son fils survivant, Deux-Frères. Le caractère surnaturel de cette vision assure la révélation d'une réalité dont les rescapés de 14-18 auront bien du mal à témoigner en paroles. Il le fixe donc dans une sacralité nécessaire.

Chez Bauchau, un épisode du *Boulevard périphérique* est intéressant à mettre en parallèle avec les annonces prophétiques mises en scène par Germain, bien que le roman ne figure pas dans notre corpus : lorsque le narrateur se rappelle les crises d'épilepsie d'un voisin

³⁰⁶ « Il n'y a pas que les prophètes qui parlent dans le désert, écrit Germain dans *Chanson des mal-aimants*, les témoins tout autant, surtout quand ils rapportent un fait extraordinaire, qu'il soit horrible ou magnifique » (*op. cit.*, p. 37).

³⁰⁷ Elsa Morante, *La Storia*, *op. cit.*, p. 354. La comparaison avec la « lanterne magique » utilisée par Germain dans l'extrait cité précédemment (LN, 137) indique discrètement le rapport d'intertextualité établi avec le roman de Morante.

observées pendant son enfance. Le récit des crises du « Babou-Tordu » met en évidence leur sacralité : « c'était une scène d'une grande dignité, parfois dans la grange le soir, éclairée seulement par deux lampes, une scène sacrale, une scène de véhémence, de furie et en même temps une scène de silence³⁰⁸ ». Les « cris déchirés » et les « vociférations » du Babou, les paroles qu'il prononce parfois « d'une voix presque enfantine, d'une voix de femme³⁰⁹ » sont prises très au sérieux par son entourage et interprétées comme des paroles prophétiques : « On disait même que le Babou, lors d'une crise, avait annoncé un an à l'avance la guerre de 1914 à laquelle personne ne s'attendait³¹⁰. » La violence de la parole prophétique – qui ensanglante la bouche du personnage – et son impuissance face aux événements à venir semblent clairement contrebalancées par le sérieux avec lequel elle est accueillie et la compassion dont font preuve les femmes et les hommes « du clan » à l'égard du Babou-Tordu. La sacralité de ces scènes a permis au narrateur de s'en rappeler et, en la restaurant dans le texte, celui-ci peut à son tour en transmettre le souvenir et l'importance au lecteur.

La clairvoyance mantique est donc tragique dans la mesure où elle ne permet pas d'éviter les catastrophes du futur et où elle constitue une violence extraordinaire pour celle ou celui qui la possède. Mais faut-il pour autant parler d'échec ? En insistant sur la sacralité de l'événement prophétique, Germain et Bauchau lui donnent une valeur qui, même si elle n'est lisible qu'*a posteriori*, n'en est pas moins primordiale dans le sens où elle contribue à mettre en lumière les catastrophes de l'Histoire. Le modèle prophétique de la Pythie, ou de la Sibylle, que Bauchau met en œuvre dans ses romans ne revêt pas le même caractère tragique, même si les événements annoncés sont eux aussi catastrophiques. Car il n'enferme plus les personnages dans une attitude passive mais leur offre une voie vers l'action. Comme nous nous proposons dans le montrer à présent, le modèle de la Sibylle donne en effet aux personnages une connaissance de leur destin qui peut s'avérer bénéfique et salutaire.

2. 1. 2. Une voie vers l'action

Dans la tradition antique, la Pythie est une jeune vierge inculte dont le rôle est de transmettre aux individus qui viennent la consulter au sanctuaire de Delphes – anciennement Pythô – la parole du dieu Apollon. Elle est par exemple associée au personnage d'Œdipe dont

³⁰⁸ Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 54.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

elle révèle le destin, à Laïos et Jocaste d'abord, puis à Œdipe lui-même, comme le raconte Sophocle³¹¹. Chez les Romains, l'oracle d'Apollon est personnifié par la Sibylle, dont la plus célèbre, la Sibylle de Cumès, guide Énée aux enfers dans l'*Énéide* de Virgile. Or la Sibylle, et, au-delà, l'incarnation de la parole oraculaire par une femme dont le rôle est de dévoiler le destin de l'individu, est un personnage essentiel de l'imaginaire bauchalien. Sous cette appellation, l'écrivain désigne d'abord Blanche Reverchon-Jouve avec laquelle il a effectué sa première psychanalyse et qui l'a mis sur la voie de l'écriture³¹². Dépasant ensuite la personne réelle qui la suscitée, la Sibylle devient rapidement, sous des formes variées, une figure centrale et récurrente de son œuvre³¹³, guidant les protagonistes sur le chemin – plus ou moins obscur – de leur destinée. Dans les romans thébains de notre corpus, la parole prophétique prend d'autant plus d'importance qu'elle s'enracine précisément dans l'espace culturel qui l'a vu naître. Elle peut être désincarnée comme, dans *Œdipe sur la route*, l'oracle qui concerne la mort d'Œdipe :

Des rumeurs, confirmées par un nouvel oracle, circulent à travers le pays, elles disent qu'après la mort d'Œdipe la ville qui recueillera ses cendres sera bénie et deviendra la plus puissante de la Grèce. (*Œ*, 262)

Cette prophétie permet à Bauchau de rattacher le récit du parcours erratique de son protagoniste à l'intrigue d'*Œdipe à Colone* de Sophocle puisqu'elle met en marche les personnages vers Colone et le dénouement du roman. Mais la parole prophétique est aussi et

³¹¹ Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 711-714 : χρησμός γάρ ἦλθε Λαίῳ ποτ', οὐκ ἐρῶ / Φοῖβου γ' ἀπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο, / ὥς αὐτὸν ἦξοι μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν / ὅστις γένοιτ' ἐμοῦ τε κάκεινου πάρα : « Un oracle arriva jadis à Laïos, non d'Apollon lui-même, mais de ses serviteurs. Le sort qu'il avait à attendre était de périr sous le bras d'un fils qui naîtrait de lui et de moi » (*op. cit.*, p. 98) ; v. 787-793 : Λάθρα δὲ μητρὸς καὶ πατρὸς πορεύομαι / Πυθῶδε, καὶ μ' ὁ Φοῖβος ὦν μὲν ἰκόμην / ἄτιμον ἐξέπεμψε, ἄλλα δ' ἀθλίῳ / καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προὔφάνη λέγων, / ὥς μητρὶ μὲν χρεῖν με μιχθῆναι, γένος δ' / ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὄρᾱν, / φονεὺς δ' ἐσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρός : « Alors, sans prévenir mon père ni ma mère, je pars pour Pythô ; et là Phœbos me renvoie sans même avoir daigné répondre à ce pour quoi j'étais venu, mais non sans avoir en revanche prédit à l'infortuné que j'étais le plus horrible, le plus lamentable destin : j'entrerais au lit de ma mère, je ferais voir au monde une race monstrueuse, je serais l'assassin du père dont j'étais né ! » (p. 100-101).

³¹² Voir Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.* et *La Grande muraille*. Journal de *La Déchirure*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2005. Le rôle de « la Sibylle » est de mettre au jour les malheurs intimes et les souffrances personnelles de l'individu, de pointer l'énigme qu'il peut représenter pour lui-même tout en le poussant à la décrypter et à la formuler, c'est-à-dire, *in fine*, à en faire un texte littéraire. Dans ce cas, l'écriture n'est pas directement le lieu d'une énonciation prophétique mais celui d'un échange entre l'écrivain et la prophétesse comme en témoigne le dispositif dialogique choisi par Wathée-Delmotte pour son ouvrage consacré à l'œuvre de Bauchau : *Sous l'éclat de la Sibylle* (*op. cit.*). Le texte repose en effet sur une alternance entre analyses de l'œuvre et prises de paroles de la Sibylle qui s'adresse à Bauchau à la deuxième personne du singulier. Il s'agit alors pour l'écrivain de témoigner de ses propres souffrances pour témoigner, dans le même mouvement, de celles des autres, compagnons d'infortunes proches ou lointains, que l'écrivain nomme « le peuple du désastre ».

³¹³ Voir Myriam Wathée-Delmotte « De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif d'une "identité narrative" », *op. cit.*, et *Sous l'éclat de la Sibylle*, *op. cit.*

surtout incarnée par des personnages : la Reine des Hautes-Collines dans *Œdipe sur la route* et Antigone elle-même dans le roman éponyme. De l'une à l'autre, nous allons voir comment le discours oraculaire permet aux personnages d'« apprivoiser » et surtout d'affronter un destin inéluctable.

La jeune Reine

Dans *Œdipe sur la route*, les deux chapitres consacrés à l'histoire des Hautes-Collines mettent en scène successivement deux personnages de prophétesse : l'une âgée et l'autre jeune, l'une « retrouvant pour quelques instants la voix de sa jeunesse et son trépignement saccadé » (*Œ*, 278) pour « conjur[er] l'assemblée » de choisir l'autre comme nouvelle reine : « Elle prophétisa que grâce aux visions et à la sagesse délirante de cette nouvelle reine nous pourrions échapper à la destruction³¹⁴ » (*Œ*, 278-279). Deux autres scènes de prophétie montrent en effet la jeune reine en proie à des visions salutaires pour la communauté. La première obéit à un rituel précis qui rappelle les pratiques antiques : la jeune reine est secondée par des prêtresses qui lui font prendre des « boissons prophétiques » également appelées « boissons rituelles » (*Œ*, 280). Mais la jeune femme n'en a vraisemblablement pas besoin pour entrer en délire et prophétiser les solutions qui éviteront à son peuple d'être soumis par les Achéens : se cacher dans une grotte, d'abord, puis attirer l'ennemi dans un gouffre pour le détruire. Ce qui se passe est donc strictement l'inverse des situations étudiées précédemment : la vision prophétique annonce aussi une guerre, cependant tout le monde y accorde foi et, en outre, la vision permet d'apporter des solutions, à la mise en œuvre desquelles le peuple entier participera. Il ne s'agit plus d'un constat impuissant mais d'une voie vers l'action et vers le salut. Grâce à sa clairvoyance mantique, la reine peut sauver son peuple. Et si elle prophétise sa propre mort, celle-ci n'est pas liée à sa clairvoyance comme pour Blanche ou Violette-Honorine Pénier, son sacrifice est un choix stratégique destiné à vaincre définitivement les Achéens. La double sacralité de la jeune femme, à la fois reine et prophétesse, se manifeste avec le plus d'intensité au moment où, nue sous ses bijoux d'or à la poupe de son bateau, elle attire la flotte achéenne dans le gouffre où tous – elle compris – seront engloutis :

Sa figure est illuminée, elle brille sous son masque d'or. Ses yeux et sa bouche sont de grands et terribles diamants qui attirent mortellement les Achéens. Son visage grandit, il est le trésor, il est plus que le trésor, il est la promesse d'une félicité souveraine. (*Œ*, 306)

³¹⁴ Le peuple des Hautes Collines est menacé par l'armée achéenne.

Avec ce personnage de son invention, Bauchau reconstruit la figure de la Pythie en lui donnant un rôle beaucoup plus positif que celui que lui attribue le mythe d'Œdipe. Il ne s'agit plus d'emprisonner les hommes dans un destin tragique qu'ils sont incapables de déchiffrer mais de leur donner des clés pour l'affronter. Soucieux de « libérer son personnage de la prison du mythe³¹⁵ », le romancier offre un don semblable à Antigone dans le roman éponyme.

Antigone, « prêtresse inspirée » ?

Antigone est très explicitement assimilée à la figure de la Pythie dans le premier chapitre du roman éponyme³¹⁶. La grotte sur les parois de laquelle Clios a peint la lutte d'Apollon avec Python est un double du sanctuaire delphique et la fille d'Œdipe est considérée par Thésée comme la « prêtresse inspirée » dont ce lieu « a besoin » (A, 18). Au nom du destin qui l'appelle à Thèbes, la jeune femme refuse cette proposition d'être, à Athènes, une nouvelle Pythie. Mais pendant toute la durée romanesque, elle est en proie à de nombreuses visions qui viennent confirmer sa nature prophétique³¹⁷. Bauchau en fait, par cette trouvaille inédite, un personnage sacré. Dès le début du roman, avant son arrivée à Thèbes, Antigone est ainsi « bouleversée par les visions furieuses qui traversent [s]on esprit » et la « plongent dans la détresse » (A, 38). S'adressant à Clios, « d'une voix [qu'elle] ne contrôle plus » (A, 38), elle décrit au présent la guerre à venir entre les Thébains et les Nomades à qui s'est allié Polynice. « Sur nos murs on dresse les têtes des chevaux morts pris aux Nomades » (A, 39) dit-elle par exemple, annonçant les événements racontés plus tard au chapitre XVI³¹⁸. Ces visions permettent à Antigone d'une part de dissuader Clios de l'accompagner à Thèbes, d'autre part de justifier son propre engagement : « Je serai entraînée jusqu'au fond des eaux par leur abominable navire, mais, je le jure, je ferai tout pour échapper à la mort. Tout sauf abandonner Polynice et Étéocle à leurs crimes. » (A, 39) Contrairement à Œdipe qui, dans le mythe, tente de fuir son destin³¹⁹, Antigone décide de l'affronter avec lucidité et courage.

³¹⁵ Entretien de Bauchau avec Edmond Blattchen, *La Blessure qui guérit*, op. cit., p. 38.

³¹⁶ Déjà dans *Œdipe sur la route*, le narrateur dit d'Antigone qu'elle « hurle comme une pythie » (Œ, 127) lorsqu'elle exhorte son père à ne pas se laisser mourir de désespoir.

³¹⁷ Remarquons que cette nature prophétique s'exprime en dépit de ses dénégations : « Je ne suis pas une prophétesse, Clios, je dis seulement ce que j'ai vu » dit-elle à son compagnon de voyage (A, 39).

³¹⁸ « Soudain je vois sur le rempart dont nous approchons le poitrail et la tête d'un cheval nomade, grossièrement empaillé, se dresser la bouche ouverte comme s'il souffrait » (A, 238).

³¹⁹ Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 794-797 : Κάγω 'πακούσας ταῦτα τὴν Κορινθίαν / ἄστροις τὸ λοιπὸν ἐκμετρούμενος χθόνα / ἔφευγον, ἔνθα μήποτ' ὁμοίμην κακῶν / χρησμῶν ὀνειδῆ τῶν ἐμῶν τελούμενα : « Si bien qu'après l'avoir entendu, à jamais, sans plus de façons, je laisse là Corinthe et son territoire, je m'enfuis vers des lieux où je ne pusse voir se réaliser les ignominies que me prédisait l'effroyable oracle » (op. cit., p. 101).

De telles visions peuvent pourtant susciter le découragement : « pourquoi dois-je subir ces inépuisables visions ? » (A, 207) se demande la jeune femme alors que, dans la nuit, elle est assaillie par les images d'une bataille à laquelle prennent part ses frères et Hémon et dont on apprend, ensuite, qu'elle a réellement eu lieu. Sans doute permettent-elles cependant à Antigone d'appriivoiser ce destin pour mieux l'assumer. Ainsi la voix qu'elle entend dans la cave de sa maison – « la [sienne] peut-être » (A, 136) –, en énonçant le caractère inexorable des desseins criminels de ses frères, lui permet de « [se] sen[tir] mieux » : « Le sort des jumeaux est trop dur, bien trop vaste pour toi, tu ne peux rien pour eux. Rien que les aimer tels qu'ils sont » (A, 136) dit la voix. « Le fardeau des jumeaux pèse toujours mais il n'écrase plus » (A, 137) pense alors Antigone. Cet amour inconditionnel se traduira ensuite, comme le sait déjà le lecteur³²⁰, dans l'acte d'ensevelissement de Polynice. Le rappel incessant, sous forme de visions, du destin de ses frères, permet vraisemblablement à Antigone de définir son rôle auprès d'eux et, le moment venu, lui offre aussi la possibilité d'agir ; non pas pour éviter leur destruction, comme la jeune Reine évite à son peuple d'être détruit, mais pour réparer l'injustice faite par Créon au défunt Polynice.

Antigone, comme la jeune reine d'*Œdipe sur la route*, est dotée d'une clairvoyance qui donne un sens à son destin et la pousse vers l'action. Comme la reine, elle meurt à cause de son engagement dans l'action, et non pas en tant que prophétesse. Il faut cependant ajouter que le don divinatoire d'Antigone ne se limite pas aux événements qui touchent sa propre famille et son propre destin. Nous allons observer à présent que certaines de ses visions rattachent la jeune femme à un autre modèle prophétique, celui de Diotime.

2. 1. 3. La vision philosophique

Diotime est un personnage, vraisemblablement fictif³²¹, du *Banquet* de Platon. Elle est évoquée par Socrate comme une prêtresse et une savante dotée de pouvoirs magiques. Selon lui, Diotime aurait éloigné la peste d'Athènes en prescrivant des sacrifices³²². C'est

³²⁰ On voit que, chez Bauchau, le discours et les visions prophétiques permettent de rappeler au lecteur les éléments principaux du mythe – qu'il connaît déjà, comme le spectateur tragique – et donc de borner en amont le récit, comme le fait la tragédie antique.

³²¹ Son nom (Διοτίμα) qui signifie « honorée par Zeus » ou « honorant Zeus » et son origine géographique : Mantinée (Μαντίνεια), une ville d'Arcadie dont le nom peut se rattacher au mot « prophète » (μάντις, *mantis*) plaident pour un personnage inventé par Platon au service de son discours comme le montre Luc Brisson dans l'introduction de son édition du *Banquet* (Flammarion, « GF », 1998, p. 28).

³²² Platon, *Banquet*, 201d : Ἀθηναίοις ποτὲ θυσιαμένοις πρὸ τοῦ λοιμοῦ δέκα ἔτη ἀναβολὴν ἐποίησε τῆς νόσου, *Œuvres complètes*, t. IV, 2^e partie, texte établi et traduit par Paul Vicaire, 1989, p. 50.

l'enseignement qu'il a reçu de cette femme sur l'amour que Socrate rapporte aux autres convives au moment de son intervention. Son discours apparaît comme le plus convaincant du banquet³²³. Avec ce personnage, la vision acquiert une dimension philosophique, elle relève de la sagesse car elle est liée à un savoir approfondi sur la vie des hommes et le destin des âmes. Bauchau reprend explicitement le personnage de Diotime en écrivant *Œdipe sur la route*³²⁴. Cette femme, qui accueille Œdipe, Antigone et Clios chez elle, apparaît en effet comme une initiatrice qui guide chacun d'eux vers une forme d'accomplissement et de sagesse. Puis, dans *Antigone* où Diotime est seulement évoquée, c'est la fille d'Œdipe qui semble reprendre ce rôle.

Diotime

Comme la Diotime de Platon, le personnage de Bauchau est une savante et une magicienne-guérisseuse. Elle accueille les protagonistes d'*Œdipe sur la route*³²⁵ qui passent l'hiver chez elle pendant plusieurs années. Elle les guide et leur transmet son savoir. Ainsi, par exemple, elle encourage Œdipe à chanter, car elle a vu en lui qu'« il appartient par son père à une lignée de Clairchantants » (*Œ*, 67), elle l'incite aussi à sculpter et l'amène, enfin, à suspendre la sentence qu'il a prononcée contre lui-même. Elle apprend également l'écriture à Antigone et la poterie et la sculpture à Clios. La clairvoyance de Diotime ne s'exprime donc pas à travers des scènes de divination, elle représente plutôt la faculté du personnage à lire dans les âmes et à donner à chaque être les clés qui lui permettront de se réaliser au mieux³²⁶. Ainsi, en désignant à plusieurs reprises Œdipe comme un « clairchantant », elle lui communique, d'une certaine manière, sa propre clairvoyance. On peut d'ailleurs se demander si, lorsqu'Œdipe chante, il ne le fait pas, parfois, avec la voix de Diotime. C'est ce que laisse supposer l'épisode où l'ancien roi de Thèbes s'adresse d'une voix qui n'est pas la sienne et qui « surgit de lui » de manière spectaculaire, aux habitants du village touché par la peste :

³²³ Brisson remarque que le discours de Diotime « ouvre alors sur une dimension nouvelle, celle de l'intelligible » (Introduction au *Banquet* de Platon, *op. cit.*, p. 45).

³²⁴ Voir Henry Bauchau, *Jour après jour*, *op. cit.*, p. 255 : « L. m'interroge sur l'origine du personnage de Diotime. Il y a certainement dans le choix de son nom des résonances de Platon et de Hölderlin. » Voir aussi Chiara Elefante, « Amour Diotime : une lecture intertextuelle », in Quaghebeur Marc, *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 212-236. Le personnage de Diotime prend une importance si considérable dans les premières versions du roman que Bauchau est incité par son éditeur et ses relecteurs à publier séparément le récit de sa vie. Il le fera dans la nouvelle *Diotime et les lions* (Arles, Actes Sud, 1991).

³²⁵ « Je t'attendais. Je suis Diotime » (*Œ*, 62) dit-elle à Antigone lorsqu'elle la voit arriver pour la première fois sur le seuil de sa porte.

³²⁶ On voit que Diotime est clairement le double de la Sibylle – c'est-à-dire de Blanche Reverchon-Jouve – tandis que, comme nous l'avons vu, Œdipe est un double de l'auteur lui-même.

La vie, la mort, la maladie sont de grands fauves, d'intrépides joueuses qui lancent leurs dés sans hésiter.

Sans la mort quels terribles combats entre ceux qui ne mourraient plus et ceux qui grandissent, avides de terres et de liberté.

Qu'advierait-il si le blé refusait d'être moissonné et vous de quitter vos maisons transitoires, car c'est ainsi que l'amour est possible ? [...]

Allez, vivants, survivants éphémères, retournez dans vos maisons, cessez de craindre

Car la vie terrestre est désir et Œdipe habitera encore vos esprits quand je ne serai plus depuis très longtemps qu'un dieu mort. (*Œ*, 225-226)

Cette leçon de sagesse, qui s'apparente à une prophétie, reprend assez explicitement les conclusions de l'exposé de Socrate dans le *Banquet* : l'amour est manque (ἔδεια, *édeia*) et désir d'immortalité (ἀθανατισμοῦ ἐπιθυμία, *athanatismou épithumia*). Il se réalise doublement dans la procréation selon le corps (κατὰ τὸ σῶμα, *kata to sôma*) et dans la création selon l'âme (κατὰ τὴν ψυχὴν, *kata tēn psychēn*³²⁷). Il faut donc accepter la mortalité individuelle : la « nature mortelle » ne peut « perpétuer son existence » « qu'en engendrant, c'est-à-dire en laissant toujours un être nouveau qui prend la place de l'ancien³²⁸ » déclare la Diotime platonicienne. D'autre part, un individu peut atteindre l'immortalité s'il reste en vie dans la mémoire des autres, grâce à ses exploits ou grâce aux œuvres que son « âme » aura enfantées. Bauchau développe les deux idées en exhortant les villageois à accepter leur mortalité et en évoquant la gloire mémorable d'Œdipe – à laquelle Diotime contribue en le poussant à chanter et à sculpter.

Il n'est pas anodin que, dans *Œdipe sur la route*, la pensée de Diotime résonne dans le contexte de l'épidémie de peste, puisque, chez Platon, l'« étrangère de Mantinée » est d'emblée présentée par Socrate comme celle qui écarta pour dix ans le fléau de la ville d'Athènes. Dans le roman, Diotime est sollicitée pour apporter des conseils et des remèdes aux villageois. Elle confère à Œdipe le don d'imposition qui doit lui permettre de guérir les malades, précisant que s'il meurt, « le don sera conféré à un autre » (*Œ*, 227). Puis, lorsqu'Œdipe est atteint par la maladie, elle enseigne à Calliope, la jeune esclave qui l'assistait jusqu'alors, « quels onguents utiliser et comment. Puis elle lui montre certains massages et les points sensibles et actifs du corps qu'elle doit toucher³²⁹ », si bien qu'Œdipe est sauvé grâce au savoir de la jeune femme.

³²⁷ Platon, *Le Banquet*, 206 b.

³²⁸ *Ibid.*, 207c-d : ἐνταῦθα γὰρ τὸν αὐτὸν ἐκεῖνον λόγον ἢ θνητὴ φύσις ζητεῖ κατὰ τὸ δυνατόν αἰεὶ τε εἶναι καὶ ἀθάνατος. δύναται δὲ ταύτη μόνον τῇ γενέσει, ὅτι αἰεὶ καταλείπει ἕτερον νέον ἀντὶ τοῦ παλαιοῦ (*op. cit.*, p. 63).

³²⁹ Cet enseignement fait penser aux théories et pratiques de la médecine chinoise ce qui n'est pas surprenant pour le lecteur de *Diotime et les lions*. Dans ce récit consacré à la jeunesse de Diotime, la jeune femme fait l'improbable rencontre de Lao Tseu, le « Vieillard-Enfant », qui est considéré comme le fondateur du taoïsme.

La Diotime de Bauchau, incarne donc, selon le modèle platonicien, une prophétesse et une guérisseuse dont l'art consiste à éclairer les protagonistes de ses visions et de ses conseils, à soigner les âmes et les corps en proie à la maladie ou au malheur et à guider les individus sur la voie de la sagesse. Or, Diotime a transmis à Antigone certains de ses dons.

Antigone, disciple de Diotime

D'une part Antigone, devient, comme Diotime, une guérisseuse³³⁰, mettant sa connaissance du corps au service des malades et des blessés qui affluent à Thèbes au moment de la guerre. D'autre part elle est sujette à des visions qui élaborent peu à peu sa connaissance des âmes. Nous l'avons laissé entendre, ces visions ne concernent pas uniquement son propre destin, en lien avec celui de ses frères. Elles permettent à la jeune femme de suivre notamment le sort de K., son conseiller et ami thébain, parti soigner sa maladie dans les montagnes, auprès de Clios. Sa « pensée » « flotte » auprès de K. et Main d'Or qui l'escorte : « je suis souvent sur la route avec eux » (A, 204), raconte-t-elle. Néanmoins, ces visions de K., malade et mourant, sont mises en perspective avec le destin d'Antigone elle-même, comme dans cette étonnante scène de mise en abyme qui superpose à la vision de la narratrice, celle de Diotime, que les deux voyageurs sont venus consulter :

K. demande : « Alors ? » Diotime soutient son regard avec sa fermeté et sa douceur habituelles. « Pars tout de suite pour la montagne, tu iras mieux. – Combien de temps ? – Tant qu'Antigone vivra. – Comment le sais-tu Diotime ? – Je ne le sais pas, K., je viens seulement de le voir. » [...] et j'entends K. dire : « Dans longtemps ou vite ? – Assez vite, K. » Diotime pleure, elle voudrait que nous vivions plus longtemps, ce n'est pas ce qu'elle a vu. (A, 205)

Il ne s'agit pas seulement d'annoncer la mort prochaine de l'héroïne tragique. Ces images de l'agonie et de la mort de K. constituent une ouverture réflexive sur le sens du malheur humain et la survie des âmes après la mort. Dans le dernier chapitre du roman, alors qu'elle-même est sur le point de mourir, étouffée par la fumée des torches, Antigone voit et entend son ami qui chante jusqu'à la mort : la voix de K. « s'élève [...] bien au-delà de ses forces » (A, 349), « il parvient à tirer [de sa voix] des notes inouïes » (A, 349) puis celle-ci finit par s'éteindre, il laisse tomber les instruments dont il s'accompagnait et il entre « dans l'unanime » (A, 355). Le terme « unanime » choisi par Bauchau pour désigner la vie après la mort à laquelle accède

³³⁰ « Ta sœur a été l'élève de Diotime, la grande guérisseuse. Elle connaît sans doute des remèdes que j'ignore » (A, 164) dit son masseur à Polynice, après qu'Antigone a broyé dans ses mains celles de son frère. « Crois-tu que m'ayant blessé tu pourrais maintenant me soigner ? – J'ai travaillé avec Diotime, je puis essayer. » (A, 164) Et elle y parvient en effet.

le chanteur, se comprend en référence à *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche dont il a souligné des passages dans son exemplaire personnel : « il nous faut [...] considérer l'état d'individuation comme la source et l'origine de toute douleur, et condamnable en soi » ; « l'art représente le pressentiment et la joyeuse espérance qu'un jour le charme de l'individuation sera rompu et l'unité restaurée » ; « cet espoir est le seul qui mette un rayon de joie sur la face de l'univers déchiré et morcelé en individus³³¹ ». Bauchau semble ici clairement reprendre à son compte la vision romantique opposant à un profond pessimisme sur la vie humaine l'intuition d'un bonheur dans l'au-delà. En mettant en scène la mort du chanteur K. dans la vision d'Antigone, il témoigne de cette aptitude de l'art, de la musique en particulier, à transcender la vie individuelle et finie, donc soumise au malheur, de l'humanité. Il fallait sans doute que le personnage meure pour le signifier. Mais il aura permis à Antigone d'entendre le caractère « inouï » de la vie qui l'attend après sa propre mort. Son chant, comme le chant du cygne dans la légende rapportée par Platon dans le *Phédon* peut être considéré comme une prophétie en même temps qu'un chant de joie et d'espérance :

[P]our moi ce n'est point la douleur qui fait chanter [les oiseaux], ni eux, ni les cygnes, car ils sont les oiseaux d'Apollon et par là-même ils ont, je crois, un don divinatoire. Comme ils prévoient les biens de l'Invisible, ils chantent en ce jour plus joyeusement que jamais³³².

Une dernière vision montre à Antigone la femme de Clios, Io, en train de jouer sa propre vie sur une scène de théâtre. C'est sur cette vision que l'héroïne meurt et que le roman s'achève. Elle fait définitivement entrer Antigone dans le sacré en la faisant accéder à l'immortalité – celle qu'offre la gloire poétique. L'expression « lumière Antigone » que l'auteur utilise dès 1982 dans le poème « Les deux Antigone³³³ » et qu'il donne ensuite comme titre au livret d'opéra adapté de son roman en 2009 témoigne pleinement de la dimension sacrée que possède en effet ce personnage pour lui.

Dans la lignée de Diotime, dont elle a suivi l'enseignement, Antigone est devenue une sorte de prophétesse dont les visions guident le lecteur en élaborant une réflexion métaphysique sur le sens de la vie humaine et la perspective d'un au-delà du monde visible.

³³¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, « Classiques de la philosophie », 1949, p. 56-57 (exemplaire personnel d'Henry Bauchau consulté au Fonds Henry Bauchau à l'Université de Louvain-la-Neuve).

³³² Platon, *Phédon*, 84e-85b : Ἀλλ' οὐτε ταῦτά μοι φαίνεται λυπούμενα ἄδειν οὔτε οἱ κύκνοι, ἀλλ' ἄτε, οἶμαι, τοῦ Ἀπόλλωνος ὄντες, μαντικοί τέ εἰσι καὶ προειδότες τὰ ἐν Ἄιδου ἀγαθὰ ἄδουσι καὶ τέρπονται ἐκείνην τὴν ἡμέραν διαφερόντως ἢ ἐν τῷ ἔμπροσθεν χρόνῳ (texte établi et traduit par Paul Vicaire, *Œuvres complètes*, t. IV, 1^e partie, Les Belles Lettres, « CUF », 1983, p. 53).

³³³ « Les deux Antigone » fait partie du recueil homonyme, regroupant des poèmes des années 1979-1986, (*Poésie complète*, op. cit., p. 255-256).

Dans le roman, la mort de la jeune femme ne paraît acceptable que parce qu'elle s'ouvre sur cette espérance.

L'événement prophétique, par sa dimension surnaturelle, instaure donc une sacralité dans les romans. Les personnages dotés de clairvoyance sont les premiers à être touchés par cette sacralité : leur statut en fait des médiateurs entre le divin et les êtres humains parmi lesquels ils vivent et qui ne les comprennent pas toujours. Leur rôle consiste en effet essentiellement à annoncer des malheurs, collectifs ou individuels, et lorsqu'ils ne sont pas pris au sérieux leur connaissance du futur est vécue comme une malédiction tragique, selon le modèle de Cassandra. C'est essentiellement le cas dans les romans de Germain. Chez Bauchau en revanche, les personnages prophétiques empruntent davantage à la figure de la Pythie ou de la Sibylle et se présentent comme des guides capables de convertir la prescience des malheurs à venir en force d'action. Bien plus, le modèle prophétique que représente la Diotime de Platon ouvre à une réflexion plus approfondie encore sur les frontières entre l'humain et le divin, sur la condition humaine et l'espérance d'un au-delà de la vie terrestre. S'il est clair que Bauchau paraît, à travers ses figures de référence, plus optimiste que Germain, il ne faudrait pas croire que celle-ci cède totalement au pessimisme face aux malheurs et aux catastrophes dont elle témoigne. Le fantastique qui se déploie dans les scènes de clairvoyance manifeste en effet la présence de l'invisible dans le monde visible et la permanence du sacré au cœur même du malheur humain. L'héroïne du roman *Chanson des mal-aimants*, Laudes-Marie, elle-même sujette à des visions tout au long de sa vie, le revendique explicitement :

[C]es visions sont nées de la brusque rencontre entre les forces qui traversent le monde, l'ébranlant, le déchirant plus ou moins gravement, et la fine pointe de mon cœur tendue vers le mystère qui le cerne et tour à tour l'éblouit ou l'obscurcit, le vivifie ou l'alarme et le blesse. Les visions qui nous viennent, si folles et biscornues soient-elles, ne nous laissent pas hors-jeu comme ces images d'extrême violence qui nous sont imposées de l'extérieur par voie d'écran télévisuel ou de photographies de presse, même si ces dernières inspirent et provoquent les premières. Il y a une décantation du réel dans les visions, un éclatement des images trop compactes livrées par l'actualité, et cet éclatement permet à la pensée de se remettre en mouvement, fût-ce en claudiquant, en déambulant à travers les ruines. Mais sous les gravats gît du sens, dans les éclats luisent des signes, peut-être³³⁴.

³³⁴ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op. cit.*, p. 241. Dans son ouvrage *Homo Spectator*, Mondzain propose aussi de « distinguer entre ce qui permet au spectateur de construire sa place de sujet pensant et mobile et ce qui au contraire l'expulse de toute position subjectivante » (*op. cit.*, p. 90). Selon elle, « l'auteur, l'homme qui *fait voir* et qui pour cela renonce à *montrer*, est en charge de la possibilité qu'il offre ou non au spectateur de construire à son tour la distance d'où il voit et d'où il peut juger » (*op. cit.*, p. 92). Germain est bien dans la posture du *faire voir* lorsqu'elle élabore pour le lecteur les visions de ses personnages.

Derrière l'image d'une pensée « claudiquant » ou « déambulant à travers les ruines », prend corps une autre figure liée à la sacralité, celle du mendiant. Tandis que le prophète témoigne, à travers ses visions, des maux à venir, le mendiant, lui, témoigne des malheurs subis dans le passé et le présent. Nous voudrions montrer maintenant comment, « sous les gravats » de sa vie ruinée de mendiant, « luisent des signes, peut-être ».

2. 2. Le cri du mendiant

Comme le prophète, le mendiant est une figure d'une grande richesse sémantique dans de nombreuses cultures³³⁵. Elle est réinvestie par les auteurs de notre corpus³³⁶ qui se réfèrent là encore clairement à la culture grecque antique. Chez les Grecs, le πτωχός (*ptôkos*) est, selon Pierre Chantraine, « celui qui ne peut que fuir et demander secours³³⁷ », d'où une certaine confusion entre le mendiant et l'exilé, le suppliant³³⁸ et l'étranger³³⁹. Germain le rappelle en citant Maurice Blanchot dans *Les Personnages* :

Le suppliant et l'étranger ne font qu'un : tous deux privés de tout, étant privés de ce droit qui fonde tous les autres et que crée seule l'appartenance à un foyer. E. Beaujon nous rappelle que le mot grec, traduit par « suppliant », veut dire au sens propre : celui qui vient ; ainsi le suppliant est-il 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'origine³⁴⁰.

À cette question de l'origine, la culture grecque antique répond, comme Nausicaa au chant VI de *L'Odyssée* d'Homère : « étrangers, mendiants, tous nous viennent de Zeus³⁴¹ ». Mais le

³³⁵ On peut penser, dans le christianisme, à l'impératif de pauvreté prôné par Jésus lui-même et repris par des figures religieuses du Moyen Âge comme saint François d'Assise. Bauchau évoque celui-ci par deux fois dans son *Journal d'Antigone* : « François d'Assise est en nous une clarté et une mémoire qui inspire [...] depuis des siècles une affection particulière, une admiration teintée de regret » écrit-il par exemple (*Journal d'Antigone*, op. cit., p. 196). François d'Assise est à l'origine, avec d'autres, de l'émergence des « ordres mendiants » à l'époque médiévale. Ces ordres religieux (dont les principaux sont les Dominicains, les Franciscains, les Carmes et les Augustins) font vœu de pauvreté pour vivre à l'exemple du Christ et en porter le témoignage, ils dépendent donc de la charité pour vivre.

³³⁶ On dénombre dans l'ensemble du corpus cent-cinq occurrences des mots « mendiant » et « mendier » et quatre-vingt-sept occurrences des mots « suppliant », « supplier » et « supplication ». Voir détail en annexe.

³³⁷ Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, op. cit., p. 965.

³³⁸ Le mot grec généralement traduit par « suppliant » est ἱκέτης (*hikétés*), Chantraine le relie au champ sémantique du verbe ἵκω (*hikō*) qui signifie « arriver, atteindre ». Tandis que le πτωχός est donc celui qui fuit, l'ἱκέτης est celui qui, ayant fui, « s'approche pour demander protection » (*ibid.*, p. 461).

³³⁹ Chantraine note que le sens du mot s'affaiblit et équivaut à « pauvre » en grec tardif.

³⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, cité par Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 16.

³⁴¹ Homère, *L'Odyssée*, VI, 207-208 : πρὸς γὰρ Διὸς εἰσιν ἅπαντες / ξεινοὶ τε πτωχοὶ τε (t. I, texte établi et traduit par Victor Bérard, Les Belles Lettres, « CUF », 2002 [1924], p. 175).

statut du mendiant n'en demeure pas moins ambigu, comme le souligne Jean Harambat, dans sa bande dessinée *Ulysse. Les chants du retour* : « Chez les Grecs, il faut ménager les vagabonds dont le statut renvoie à la fois au plus bas et au plus haut : ils sont liés au divin³⁴². » Le « plus bas » peut se comprendre de différentes façons : il renvoie d'abord au dénuement matériel du mendiant, à la précarité de sa condition, et, dans un sens moral, il peut renvoyer aux malheurs qu'il a subis, voire aux crimes qu'il a commis dans son passé, ces différents sens ne s'excluant pas. Les tragédies attiques, en lien avec l'histoire politique de la cité athénienne³⁴³, ont donné une place prépondérante à la figure du mendiant-suppliant, illustrant les différents cas de figure que nous venons d'évoquer, que l'on pense à Oreste et à Œdipe ou aux suppliantes d'Eschyle et à celles d'Euripide³⁴⁴. Tous ces textes grecs se font l'écho d'un questionnement éthique intrinsèquement lié à la figure du mendiant. Comment accueille-t-on le mendiant, l'étranger ? Quelle aumône lui fait-on ? Pour Nausicaa, Ulysse doit être accueilli, malgré sa vile apparence, avec tous les égards dus à un dieu. Elle obéit ainsi aux « lois du Zeus hospitalier » que René Schérer a réactualisées dans ses écrits : « lorsque nous sommes dans l'hospitalité, nous sommes dans quelque chose qui va au-delà du droit, au-delà du juridique, et qui s'adresse à quelque chose d'autre en nous³⁴⁵ » écrit-il. Sa pensée selon laquelle l'hospitalité est « partie intégrante de l'hominisation » est vraisemblablement très proche de celles de Bauchau et de Germain : « L'homme est devenu et devient tel en tant qu'il pratique l'hospitalité³⁴⁶. » Or, il ne s'agit pas seulement de faire

³⁴² Jean Harambat, *Ulysse. Les chants du retour*, Arles, Actes Sud-BD, 19^e page du chapitre « Iros ».

³⁴³ Voir sur cette question Schérer René, « Cosmopolitisme et hospitalité », in *Communications*, n°65, « L'hospitalité », 1997, p. 59-68.

³⁴⁴ Voir note 309 p. 92. Notons que la mise en scène de ces *Suppliantes* au printemps 2019 à la Sorbonne a créé une polémique que l'helléniste Anne-Sophie Noel s'est employée à éclairer dans une tribune publiée dans *Le Monde*. L'universitaire y souligne l'actualité d'une pièce « progressiste et ouverte au monde » : « Eschyle incorpore à la civilisation grecque les apports de l'Égypte et de l'Orient, sans toutefois gommer les différences culturelles. Cela passe par la confrontation à des corps visiblement représentés comme étrangers. Il ne fait pas l'économie du choc de l'apparence, mais sa dramaturgie le déconstruit : si la peau noire surprend, il faut aller voir plus loin et surtout, donner la parole à l'autre, pour comprendre que le contraste des apparences masque en réalité une identité et une fraternité profondes » (article consulté le 30/04/2019). URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/03/29/non-le-masque-grec-n-est-pas-un-blackface_5443329_3232.html.

³⁴⁵ René Schérer, « Cosmopolitisme et hospitalité », *op. cit.*, p. 59-60. Remarquons que ses propos entrent en résonnance forte avec l'actualité et la problématique posée aux pays européens – entre autres – de l'accueil des migrants. Le magazine *Télérama* a étroitement relié l'enjeu d'hospitalité avec le motif du cri dans sa couverture du 10 juin 2015, n°3413 : la photographie de l'Italien Alfredo d'Amato représentant une barque remplie de migrants, isolée dans l'immensité bleue de la mer, est accompagnée du seul groupe nominal « Le cri », inscrit en majuscules blanches sur le fond bleu. On peut lire le témoignage du photographe sur le site internet du magazine (trad. Martine Massenavette) sous le titre « “Le cri” de “Télérama” : making-of d'une photo de une saisissante » (URL : <https://www.telerama.fr/monde/le-cri-de-telerama-making-of-d-une-photo-de-une-saisissante.127868.php>, page consultée le 05/05/2019).

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 60.

l'aumône au mendiant ou de préparer le meilleur accueil à l'exilé. La relation d'hospitalité suppose une réciprocité. Non seulement l'accueil est ce qui nous fait homme ou femme mais encore il nous conduit à l'inattendu, comme le rappelle Germain, lorsqu'elle cite Blanchot : « Tout arrivant propose une vérité qu'il ne faut pas mettre à la porte ; mais qu'on lui donne accueil, et qui sait jusqu'où elle vous conduira³⁴⁷ ? » Dans la rencontre avec l'inattendu réside précisément le mystère qui ouvre le monde visible sur l'invisible et lui confère ainsi une dimension sacrée.

Pour étudier les différentes situations d'hospitalité des romans de notre corpus et mettre en évidence l'inattendu sacré sur lequel elles s'ouvrent, nous distinguerons, parmi les personnages de mendiants, ceux que nous appellerons, par métaphore, les naufragés – naufragés de la ville, d'une part, victimes d'une précarité matérielle ; naufragés de l'amour, d'autre part, touchés par une précarité affective – et les criminels en exil dont le statut est tout à fait particulier.

2. 2. 1. Naufragés de la ville : une précarité matérielle

Une fois posé le constat d'une précarité matérielle prégnante au cœur même de la ville, il faudra s'interroger sur les solutions mises en place par les romanciers pour relayer le cri de détresse des miséreux, souvent inaudible dans le contexte urbain, et, bien sûr, pour y apporter une réponse.

Le peuple des naufragés

Chez Bauchau comme chez Germain la ville, qu'il s'agisse de Thèbes – dans *Antigone*, notamment – ou de Paris – dans *L'Enfant bleu* et dans *Nuit-d'Ambre* –, est associée à des images très négatives. Nous avons d'ailleurs observé précédemment comment la ville est présentée comme une entité bestiale, voire monstrueuse, broyant les individus qui y vivent et transformant les plus fragiles en mendiants³⁴⁸. Ainsi Thèbes est-elle peuplée de « malades et de pauvres » (A, 171) que les blessés de la guerre ont chassés des centres de soin qui les accueillaient. Antigone constate en effet que « les malades sont plus nombreux [devant sa porte], ils viennent plus tôt, ils partent plus tard, ils se querellent et parfois se battent », elle remarque aussi que « certains sont affamés » et « pillent [s]es provisions » (A, 175). Parmi ces

³⁴⁷ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, cité par Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 16.

³⁴⁸ C'est par exemple le cas de la femme surnommée « l'Astrologue » dans la nouvelle éponyme de Germain (in *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 139-159).

mendiants, l'aède Dirkos et son ami aveugle Patrocle deviennent des figures familières du roman. En marge de l'intrigue principale et de ses protagonistes, Bauchau décrit tout un peuple écrasé par la ville et les ambitions qu'Étéocle a pour elle, puis par la guerre que se livrent les deux frères³⁴⁹. Il a en effet imaginé une ville « souterraine » (A, 203) sous la surface de la ville officielle³⁵⁰, servie par un « lacs de chemins et d'escaliers » (A, 294), qu'il appelle « les cités perdues » (A, 255, 331). Peuplée par les gamins des rues, les gens de peu, elle représente en somme la face misérable et cachée de l'orgueilleuse Thèbes où « les mendiants sont interdits » (A, 45).

De la même manière, la ville de Paris est décrite par Germain dans *Nuit-d'Ambre* comme peuplée de pauvres sans domicile dont certains sont identifiés, comme Ornicar ou la vendeuse de citrons que Nuit-d'Ambre observe dans la rue puis traque jusque dans le terrain vague – un chantier de démolition dans la ville – où elle a « bâti son repaire » (NA, 241). La narratrice évoque aussi les mendiants anonymes qui « tra[cent] leur misère à la craie sur les trottoirs où ils s'accroupiss[ent] pour mendier à hauteur de genoux » : « à qui s'adressaient-ils, tous, en fin de compte, sinon à la pierre, à l'asphalte ? » demande-t-elle avant de répondre : « Bitume, pierre, ciment, matières dures et opaques encrassées de fumées, rongées de chiures de pigeons et de pisses de chiens, parsemées de crachats, de mégots, de taches d'huile et d'essence. » (NA, 200) Ce que pointe ici la romancière, c'est la difficulté de ces mendiants à faire entendre leur détresse. Elle-même peut la relayer auprès des lecteurs mais, dans la diégèse, qui fera entendre le cri des miséreux ?

La mendiante Antigone

Germain n'apporte pas de réponse à cette question, qui demeure en suspens dans le roman³⁵¹. Bauchau, lui, le fait avec son personnage d'Antigone. Dans *Œdipe sur la route*, Antigone mendie pour son père et elle-même comme l'avait déjà imaginé Sophocle dans son *Œdipe à Colone*. Dans le deuxième roman, la jeune femme assume progressivement son statut de mendiante jusqu'à devenir la porte-parole de tous les miséreux de la ville et se considérer comme « mendiante définitive au cœur de Thèbes » (A, 194). Dans cette expression, le complément circonstanciel de lieu est polysémique : il désigne d'abord l'agora, le centre

³⁴⁹ « Thèbes est une ville très pesante, Antigone, une matière lourde et dominatrice. Étéocle en a fait la cité des plus hauts remparts » (A, 52) explique Ismène à sa sœur.

³⁵⁰ On pense à la Métropole du film de Fritz Lang (1927).

³⁵¹ Elle est reposée avec plus d'insistance encore dans le court roman *Hors champ* dans un épisode où le héros qui est en train de s'effacer, Aurélien, s'assoit dans le métro à côté d'un vieux mendiant dont l'odeur a fait fuir tout le monde (Albin Michel [2009], « Le Livre de poche », 2012, p. 42, *sqq*).

économique et politique de la cité où Antigone prend l'habitude de s'installer pour mendier. Il a aussi une connotation affective car les Thébains, quels que soient leur statut social et leur richesse personnelle, se prennent d'empathie pour la jeune femme et lui donnent, souvent très spontanément, l'argent et les biens qu'elle réclame pour les pauvres et les malades de la ville, même les membres du Conseil. Sur la place même de l'agora, Antigone fait pleurer la foule en poussant un cri inouï, capable de faire entendre tous les « malheurs, [les] hontes, [les] crimes, [...] [les] absurdes désastres, [les] vies détruites et [les] espérances piétinées » (A, 196). Les dons affluent alors et ceux qui n'ont rien donnent un « quignon de pain » (A, 194) ou, comme les gamins des rues, proposent à la jeune femme de l'aider à transporter les dons qu'elle aura reçus. Le cri de mendiante d'Antigone témoigne donc d'une manière inédite et particulièrement efficace de la misère à laquelle de nombreuses personnes, à Thèbes et dans le monde, sont réduites. Mais ce qui nous intéresse ici³⁵², c'est aussi la dimension sacrée de ce cri et des gestes qui l'accompagnent. Elle est d'emblée exprimée par la jeune femme elle-même, lorsqu'elle s'adresse à Thymos, membre du conseil et ancien ami d'Œdipe : « Donne le premier, car ce n'est pas à moi que tu vas donner mais aux grandes mains célestes et à la déesse rayonnante, ce sont eux qui t'invoquent par ma bouche. » (A, 189) Antigone se présente ici comme l'envoyée d'une divinité. Peu importe l'identité de cette divinité – une sorte de déesse-mère archaïque – et le contenu sémantique de la religion qui lui est associée : l'engagement de mendiante d'Antigone et celui qu'elle réclame, sous forme de dons, aux Thébains sont de l'ordre du religieux au sens le plus littéral. Le sacré naît des échanges accomplis dans l'acte de mendicité et celui d'aumône³⁵³ ; il réside dans les liens qui s'établissent entre la fille d'Œdipe et les membres de la communauté tout entière, des plus pauvres, à qui sont destinés les dons, aux plus riches qui dirigent la cité. Cela est confirmé par le fait qu'Antigone attende les dons, sur l'agora, « en murmurant des prières » (A, 195). Puis, le caractère miraculeux du cri qu'elle fait entendre est mis en avant par ceux-là mêmes qui lui apportent de l'argent ou de la nourriture en remarquant que « certains, c'est incroyable, ne [l]'entendent pas » (A, 196). Le cri d'Antigone est donc « surpuissant » mais électif. Il circule dans le cœur des femmes et des hommes comme la Grâce divine dans la religion chrétienne : certains sont aptes à la recevoir, d'autres non. Mais en dépit de la surdité de certains, l'épisode

³⁵² Nous reviendrons sur le cri d'Antigone aux chapitres III et V.

³⁵³ Antigone l'exprime en faisant le bilan de ses années d'errance avec son père : « Finalement, au fil des années, nous avons beaucoup reçu et c'est ce don pauvre mais perpétuel qui a rattaché Œdipe à la vie. Demander, recevoir parce qu'on a eu la confiance de demander, on s'aperçoit alors qu'on ne mendie pas seulement pour survivre, on mendie pour n'être plus seul » (A, 194).

raconté par Bauchau est plein d'espérance concernant la nature humaine : Antigone reçoit de l'argent et de la nourriture en abondance pour aider les malades et les pauvres de la ville. Cependant « on ne mendie pas seulement pour survivre », remarque Antigone, « on mendie pour n'être plus seul » (A, 194) et, parfois, l'argent ne peut rien : lorsque la précarité n'est pas matérielle mais affective.

2. 2. 2. Naufragés de l'amour : une précarité affective

Certains ne mendent pas pour de l'argent mais pour obtenir la compassion, l'amour ou la reconnaissance des autres. Plusieurs personnages romanesques de notre corpus sont dans ce cas et se retrouvent, chez Bauchau comme chez Germain, sous les traits de la figure pathétique de Gaspard Hauser. D'autres personnages jouent, quant à eux, un rôle d'intermédiaire entre le monde du divin et les individus en mal d'amour et d'espérance.

Figure de Gaspard Hauser

Dès son apparition énigmatique en Bavière en 1828 suivie de sa mort en 1833, le jeune Gaspard Hauser est devenu un symbole – « l'orphelin de l'Europe » ou le « séquestré au cœur pur³⁵⁴ » – largement exploité par la littérature, la poésie en particulier. À la suite de Paul Verlaine³⁵⁵ et de Georg Trakl³⁵⁶, il est repris par Germain et Bauchau, comme comparant des personnages romanesques qu'ils mettent en scène.

La figure de Gaspard Hauser est ainsi récurrente dans l'œuvre de Germain et vraisemblablement obsédante pour elle. Elle la convoque par exemple dans *Céphalophores* au sujet de Trakl³⁵⁷. Dans le roman *Nuit-d'Ambre*, c'est le jeune Roselyn qui lui est comparé, d'abord implicitement, puis explicitement. Il est en effet décrit par la narratrice comme ayant « 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). Puis, à l'issue de la soirée au cours de laquelle Roselyn est assassiné, *Nuit-d'Ambre*, qui

³⁵⁴ Voir Françoise Dolto, *Kaspar Hauser, le séquestré au cœur pur*, suivi de *Kaspar Hauser* par Anselm von Feuerbach (trad. Marcelle Stroobants), textes réunis et préfacés par Muriel Djéribi-Valentin, Mercure de France, « Le Petit Mercure », 2002.

³⁵⁵ Paul Verlaine, chanson de Gaspard Hauser, in *Sagesse III, Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 279.

³⁵⁶ Georg Trakl, « Kaspar Hauser Lied » : « Chant pour Gaspard Hauser » in *Sébastien en rêve, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 95.

³⁵⁷ Sylvie Germain, *Céphalophores, op. cit.*, p. 67 : « La mort s'empara de lui tout comme elle avait suivi, pas à pas, cet autre étranger sur la terre, « apatride au front sombre », cet humble malaimé navré de solitude, Kaspar Hauser, frère et double de Trakl, et qui le fut aussi de Paul Verlaine. »

s'enferme dans la chambre de bonne de son « ami » et se met à lire ses livres, tombe par hasard, dans une anthologie de la poésie française, sur les vers de Verlaine. La similitude de destins entre Gaspard Hauser et Roselyn Petiou lui saute aux yeux. Par la grâce du poème, Nuit-d'Ambre comprend *a posteriori* son ami et éprouve à son égard une bouffée d'empathie, hélas, trop tardive. Il s'adresse directement à lui à la deuxième personne : « Mais pourquoi, pourquoi ne t'es-tu pas défendu, dis ? » (NA, 301). Lui reviennent ensuite les vers du poète Trakl, consacrés au même Gaspard Hauser qui lui sont plus « douloureux » encore et qui sont intégralement reproduits dans le texte romanesque (NA, 301). La comparaison entre Roselyn et Gaspard Hauser repose sur leur jeunesse, leur innocence, leur statut d'orphelin et, bien évidemment, sur leur fin tragique. Mais ce qui intéresse la romancière n'est peut-être pas tant cette similarité de destin entre son personnage et Hauser que la confrontation qui a lieu entre leur personnalité, leur vie et celles de Nuit-d'Ambre. Alors que la narratrice construit d'emblée le portrait de Roselyn en opposition à celui du protagoniste, elle souligne l'attrait paradoxal que celui-ci éprouve pour celui-là :

Son regard était surtout d'une infinie tendresse, – si loin, si radicalement loin de celui de Nuit-d'Ambre, que celui-ci ne parvenait pas à le comprendre, mais se sentait toutefois, dans le même temps, curieusement mis en arrêt comme un chien de chasse surpris par une odeur insolite [...]. (NA, 266)

Il n'est pas exclu de considérer que Nuit-d'Ambre se retrouve lui aussi, dans une certaine mesure, sous les traits de Gaspard Hauser. Du reste, s'il décide de tuer Roselyn c'est parce que celui-ci lui offre en miroir une image qu'il ne peut pas supporter. Car lui aussi est un orphelin perdu dans la grande ville mais il ne possède ni le cœur pur, ni l'humble posture de suppliant de Roselyn et de Gaspard. Certes, ce sont ces qualités qui conduisent ceux-ci à la mort mais elles sont réhabilitées par Nuit-d'Ambre lui-même, lorsqu'il rend un hommage poétique à son ami. Plus qu'un hommage, la réminiscence du poème de Trakl place le destin de Roselyn sous le sceau du sacré par l'image de Dieu interpellant l'homme dans son cœur. Dans la suite du roman Nuit-d'Ambre entendra lui aussi cet appel divin que la rencontre avec Roselyn aura préparé.

Chez Bauchau, c'est le protagoniste de *L'Enfant Bleu*, Orion, qui est comparé à Gaspard Hauser, et finalement, la narratrice elle-même également. Tandis que, confrontée à la « bonté native » de son jeune patient et, « à côté de sa bonté », à la « haine [qui] lui est nécessaire pour avancer », Véronique s'interroge sur sa propre capacité à l'aider et tandis qu'elle se remémore les deux vers de Verlaine, « Suis-je né trop tôt ou trop tard / Qu'est-ce que je fais en ce monde ? », elle pense :

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 naissance. (EB, 72-73)

Si Véronique, en tant qu'orpheline, se sent appartenir, comme son patient, au « peuple des handicapés » qu'évoque Verlaine à travers la figure de Gaspard Hauser, Orion est présenté de manière récurrente comme un « suppliant » et ce, dès l'incipit du roman (EB, 12). Surtout, comme nous l'avons déjà évoqué, le roman se termine sur l'acte de mendicité accompli par Orion dans le métro. Cet acte est présenté comme une compensation à l'égard de l'amour que Myla ne peut lui donner parce que son père l'en empêche :

Je demande, je mendie et eux font ce que Myla, la douce, ne peut pas faire, ils me parlent avec leurs sous. Ils sont amis de moi à sa place avec leurs sous. (EB, 373)

À travers cette scène, Bauchau témoigne de l'importance du lien humain qui s'établit dans l'acte de donner et celui de recevoir, il montre le bien qui en découle pour son héros handicapé.

Ainsi, tandis que le destin de Roselyn se termine, comme celui de son modèle, de manière tragique, celui d'Orion, laissé en suspens, laisse augurer une issue plus optimiste. Le passage à l'acte de mendicité constitue à cet égard une victoire sur l'exclusion car le lien qu'il réussit à établir avec les autres permet de transcender la misère affective qu'il ressentait jusque-là. D'autres personnages romanesques, comme nous allons le voir, ont besoin d'un intermédiaire, mendiant pour eux la sollicitude du monde et des dieux. C'est à ces intermédiaires que nous allons nous intéresser à présent.

L'ange, le prêtre et le Dieu mendiant

Deux personnages, dans les romans de Germain, se présentent comme des mendiants ou des suppliants prenant en charge la misère morale ou affective dans laquelle se trouvent les autres personnages. Comme Antigone, dans l'œuvre de Bauchau, qui demandait l'aumône pour les pauvres au nom de la « grande déesse », ils sont des intermédiaires entre le monde humain et le monde divin. L'un est une sorte d'ange, ainsi que l'atteste son prénom, Raphaël, dans *Le Livre des Nuits* ; l'autre un prêtre, le Père Delombre, qui intervient dans le roman *Nuit-d'Ambre*. Ils participent tous deux d'une dialectique complexe entre la désespérance et l'espérance.

Raphaël est un des enfants triplés nés du viol d'Hortense par Nuit-d'Or. Tandis que ses frères, Gabriel et Michaël se lient d'une relation exclusive et deviennent, pendant la guerre, des soldats du Reich, lui s'exile à New York où il accomplit une carrière de chanteur lyrique

avant de perdre « la voix, et l'esprit, au cours d'une représentation de l'*Orfeo* de Monteverdi où il [tient] le rôle de l'Espérance » (LN, 327). Privé de sa voix et de sa raison, Raphaël « err[e] en mendiant dans les faubourgs de New York », selon les rumeurs relayées par la narratrice : « Il était le mendiant blanc, aux doux yeux roses, qui avançait droit devant lui au fil des rues, la bouche ouverte, la bouche muette » (LN, 328). Raphaël est un mendiant dépossédé de son cri, dont la silhouette se perd aux confins du visible – dans la sphère sacrée de l'invisible ? Mais sa voix, désormais séparée de son corps, survit de manière fantastique, comme une mendicante, elle aussi, reprenant le chant de L'Espérance, qu'elle vient murmurer à l'oreille et au cœur des endeuillés, tel Nuit-d'Or. Or, les paroles de l'opéra de Monteverdi, que Germain reproduit et traduit en notes³⁵⁸, sont porteuses d'une ambiguïté. L'Espérance elle-même exhorte en effet son interlocuteur, Orphée, à « abandonner toute espérance³⁵⁹ » au seuil des Enfers. Entérine-t-elle son désir de rejoindre dans la mort son Eurydice³⁶⁰ ? Ou réaffirme-t-elle au contraire sa présence dans le « séjour familial » du monde des vivants³⁶¹ ?

Contre la tentation de rejoindre dans la mort l'être aimé disparu s'érige, dans *Nuit-d'Ambre*, la figure du Père Delombre. Au début de ce roman, il est en effet l'interlocuteur de Pauline Pénier qui lui parle en confession de son désir de suivre dans la mort son fils Jean-Baptiste, tué par des chasseurs. Tout en écoutant les cris de désespoir de Pauline, le prêtre se sent interpellé par « cet autre cri tout de supplication, – “M'aimes-tu ?...” » (NA, 83) que « par trois fois, le Christ avait pos[é] à Pierre » (NA, 81) :

– “M'aimes-tu ?” lui demandait Dieu à travers la détresse de Pauline. Et cela pour lui signifiait : – si tu m'aimes, délivre cette femme de sa détresse, délie les nœuds de sa question, sauva-la, elle et les siens, sauve-les de la souffrance et la colère. (NA, 81)

³⁵⁸ « Que dans ton cœur / Persiste, inébranlable, ton désir / De pénétrer dans la ville des pleurs. / Je vais partir et regagner / Le séjour familial » (LN, 327).

³⁵⁹ Le début de la réplique, « Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate » (« Abandonnez toute espérance, vous qui entrez ! ») est cité plus haut par Germain. Ce vers provient du chant III de *L'Enfer* de Dante.

³⁶⁰ La voix de Raphaël semble inspirer à Nuit-d'Or – le propre père de Raphaël – le désir de rejoindre dans l'au-delà son épouse Ruth, exterminée dans un camp de la mort. Il avale donc de la mort-aux-rats mais survit à sa tentative de suicide comme on l'apprend au début du second volet du diptyque.

³⁶¹ Dans *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Vernant définit l'Espérance (Ελπίς, *Elpis*) comme fondamentalement ambiguë : « Pour qui est immortel, comme les dieux, nul besoin d'*Elpis*. Pas d'*Elpis* non plus pour qui, comme les bêtes, ignore qu'il est mortel. Si l'homme, mortel comme les bêtes, prévoyait comme les dieux tout le futur à l'avance, s'il était tout entier du côté de Prométhée, il n'aurait plus la force de vivre, faute de pouvoir regarder sa propre mort en face. Mais se connaissant mortel sans savoir quand ni comment il mourra, *Elpis*, prévision, mais prévision aveugle, illusion nécessaire, bien et mal à la fois, *Elpis* seule permet de vivre cette existence ambiguë, dédoublée, qu'entraîne la fraude prométhéenne quand elle institue le premier repas sacrificiel » (*La Cuisine de sacrifice en pays grec, Œuvres*, t. 1, Seuil, « Opus », 2007, p. 972-973). Nous reviendrons au chapitre V sur le rôle de cette voix et la portée pragmatique du chant.

Le Père Delombre ne parvient pas à sauver Pauline de sa souffrance puisqu'elle finit par se suicider, entraînant son mari dans sa mort. Mais, des années plus tard, alors qu'il s'est installé en ermite au cœur même de la forêt où Jean-Baptiste Pénier avait été tué par des chasseurs, le prêtre comprend qu'il avait mal interprété le cri de Dieu :

Il avait compris qu'il n'y a pas que l'homme qui crie vers Dieu, sans mesure, sans fin, tant par colère que par un espoir insensé, mais que Dieu aussi crie vers l'homme. Il avait senti que Dieu se mendie aux hommes, et que la plus grande humilité de la part des hommes était, peut-être, de se pencher vers ce Dieu accroupi dans les bas-fonds de leurs cœurs, ce Dieu souillé du sang, des sueurs, de la crasse et des larmes des hommes. (*LN*, 421)

Comme le phénomène de l'éclipse témoigne de la présence de Dieu au cœur même de son absence, le père Delombre témoigne ici de sa présence au cœur de la souffrance humaine. Dès lors, sa pauvreté, sa misère et son complet désespoir, comme le fait qu'il vive en marge de la société, lui confèrent une certaine sacralité. Car l'acceptation de cet état d'extrême dénuement ouvre l'individu à l'inattendu d'une rencontre avec le divin. C'est ce que vit précisément le prêtre en quittant sa paroisse, en renonçant à sa charge et en se retirant « dans la solitude, comme autrefois les Pères du désert » (*NA*, 420), pour vivre la vie la plus humble qui soit, au cœur de la forêt, « dans une ancienne cabane de chasseurs faite de branches, de terre et de broussailles. Celle-là même où [...] des chasseurs [ont] cherché abri contre la pluie avant de retourner traquer le gibier » (*NA*, 420) et de tirer malencontreusement sur Jean-Baptiste Pénier, trente années plus tôt.

Ainsi, le Père Delombre est, comme Antigone, un mendiant-suppliant qui se tient aux côtés des misérables et intercède pour eux, au nom de principes sacrés, auprès de la communauté des hommes. Par ses choix de vie, il rachète d'une certaine manière la faute des chasseurs, car, comme nous allons le montrer à présent, le sacré est aussi attaché au parcours du criminel en exil.

2. 2. 3. Criminels en exil

Dans l'Antiquité, l'exil est un châtement alternatif à la mort pour punir l'individu dont les crimes souillent la cité. Ainsi Œdipe demande-t-il à Créon de le chasser de Thèbes à la fin d'*Œdipe roi*³⁶². Dans l'exil et l'errance, la précarité et la misère du mendiant doivent

³⁶² Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 1449-1451 : ἐμοῦ δὲ μήποτ' ἀξιοθήτω τόδε / πατρῶν ἄστυ ζῶντος οἰκητοῦ τυχεῖν. / ἀλλ' ἔα με ваίειν ὄρεσιν : « Mais pour moi, tant que je vivrai, que jamais cette ville, la ville de mes pères, ne me soit donnée pour séjour ! Laisse-moi plutôt habiter les montagnes » (*op. cit.*, p. 125).

témoigner de ses fautes passées. Mais il ne s'agit pas seulement d'exclure le criminel et, ce faisant, de le stigmatiser aux yeux des hommes. La vie précaire, les épreuves de la route, l'errance pendant des années ont pour but d'« user » la souillure du criminel de manière à ce qu'il puisse réintégrer progressivement la communauté des hommes. C'est ce dont témoigne Oreste au début des *Euménides* d'Eschyle :

Ce n'est plus un suppliant aux mains impures : ma souillure s'est émoussée, s'est usée au contact des hommes qui m'ont reçu à leur foyer ou rencontré sur les chemins, dans ma course à travers la terre et la mer³⁶³.

Dans la terminologie chrétienne on parlerait de rédemption et de pardon. Selon un paradoxe que le message christique reprendra d'ailleurs à sa manière³⁶⁴, la souillure, dans l'Antiquité, fait accéder l'individu à une dimension sacrée³⁶⁵. Entrant en dialogue avec le divin – à travers une démarche pénitentielle ou des rites purificateurs – le criminel construit la possibilité d'une réintégration dans la communauté des hommes. Dans les romans de notre corpus, plusieurs personnages de criminels deviennent, au propre ou au figuré, des mendiants. Il s'agit d'Œdipe et de Clio chez Bauchau, de Nuit-d'Ambre chez Germain. Nous nous intéresserons à leur parcours qui les conduit de l'exil et de la mendicité à une forme de reconnaissance et de pardon.

Sur la route : exil et mendicité

L'exil et la mendicité constituent le thème central d'*Œdipe sur la route* puisque l'intrigue du roman de Bauchau, comme l'indique son titre, se concentre sur le parcours du protagoniste entre le moment où il est exilé de Thèbes³⁶⁶ et celui de son arrivée puis de sa mort à Colone.

³⁶³ Eschyle, *Les Euménides*, v. 237-240 : οὐδ' ἀφοίβαντον χέρα, / ἀλλ' ἀμβλὺς ἤδη προστετριμμένος τέ πως / ἄλλοισιν οἴκοις καὶ πορεύμασιν βροτῶν / ὁμοῖα χέρσον καὶ θάλασσαν ἐκπερῶν (*Tragédies*, t. II, *op. cit.*, p. 141). Dans son édition, le traducteur Daniel Loayza précise en note : « Le fait même qu'Oreste a pu fréquenter les hommes et être accueilli à leur foyer marque l'atténuation de la souillure qui le touche. Un sacrilège n'était en effet jamais admis au foyer de quiconque » (Flammarion, « GF », 2011, p. 72).

³⁶⁴ L'historien et théologien suisse Daniel Marguerat, auteur d'une biographie de Jésus de Nazareth, publiée en 2019, rappelle que, dans le *Nouveau Testament*, Jésus promet une « compassion divine inconditionnelle » à « tous les marginaux de la société juive, les femmes de mauvaise vie, les malades, les impurs ou les collaborateurs romains », jusqu'aux deux larrons qui sont crucifiés à ses côtés sur le Golgotha. Selon lui, cette attitude s'explique par l'exclusion dont Jésus s'est lui-même senti frappé en tant que « *mamzer*, c'est-à-dire bâtard » (entretien avec Olivier Pascal-Moussellard pour le magazine *Télérama* n°3615, 24/04/2019, p. 3-8, ici précisément p. 4-6). Voir aussi Roselyne Dupont-Roc et Antoine Guggenheim (dir.), *Après Jésus*, Albin Michel, « Spiritualités », 2020.

³⁶⁵ « [S]on impureté même rend le criminel sacré. Il est devenu dangereux d'attenter directement à sa vie » explique Caillois (*L'Homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 63).

³⁶⁶ Le romancier ne fait pas survenir cet événement immédiatement après la découverte par le héros de ses crimes et la mort de Jocaste, il le retarde d'une année, pendant laquelle Œdipe est enfermé dans une petite salle du palais.

Ce thème s'appuie sur un réseau lexical qui parcourt l'ensemble du roman, composé autour des familles étymologiques de la « mendicité », de la « supplication », de l'« errance » et de l'« exil³⁶⁷ ». Ce lexique domine dans les deux premiers chapitres où Œdipe et Antigone, quittant Thèbes, se retrouvent sur la route et apprennent, non sans difficultés, à mendier leur nourriture. Il est aussi particulièrement important dans le chapitre 15 où les deux personnages arrivent en tant que suppliants à Colone. Entre temps – dix ans –, le statut d'Œdipe évolue de manière très significative, d'une sacralité ambiguë à une sacralité pleinement positive. Au début du roman, en effet, Œdipe est, aux yeux des autres, un personnage à la fois souillé par ses crimes et frappé d'une condamnation qu'il a lui-même prononcée à son encounter. Il est donc investi d'une sacralité négative qui conduit les Thébains et les habitants des campagnes à le rejeter violemment : « Va-t'en ! Tu vas attirer le malheur sur nous. » (*Œ*, 42). Parmi les villageois qui veulent le chasser, un jeune garçon « lance du fumier » et « rit » quand « il atteint Œdipe au visage » (*Œ*, 42). Or, l'attitude de celui-ci est ambivalente car il attend de ces gens qu'ils viennent en aide au mendiant aveugle qu'il est devenu, de sorte qu'il les maudit avec violence : « Hommes sans pitié, maisons sans accueil pour l'aveugle et le suppliant, je vous maudis. Que les malheurs qui m'ont frappé retombent sur vous. » (*Œ*, 42)

La peur qu'inspirent aux villageois l'« ancien tyran » parricide et la malédiction qu'il représente est plus forte que le respect et le secours qu'ils doivent au mendiant. La scène est scandée par les cris des protagonistes dont les différentes nuances permettent d'observer la manière dont le conflit dégénère. Aux cris de peur des villageois qui tentent de chasser Œdipe et sa fille succède en effet le cri de colère d'Œdipe. Il a pour effet de déclencher la violence du groupe qui se met à lapider les protagonistes. Le dernier cri mentionné est le cri de douleur d'Antigone qui a été touchée par une pierre. À partir de là, tout l'enjeu du roman est donc, pour Œdipe, puis pour Clio le bandit, de se faire accepter des autres en tant que mendiants et exilés en dépit des crimes qu'ils ont jadis accomplis. Plusieurs scènes de tension et d'altercation entre les héros et les habitants des campagnes qu'ils traversent montrent la difficulté d'y parvenir et c'est finalement Antigone qui mendie seule pour subvenir aux besoins des autres.

C'est au sens figuré que le personnage de Germain, *Nuit d'Ambre*, est lui aussi un exilé et un mendiant. Criminel, il le devient à Paris en violant Nelly puis en faisant assassiner Roselyn, mais il revendique de l'être bien avant ces événements, depuis le « Prince-Très-Sale-

³⁶⁷ Pour chaque famille de mots, on relève respectivement quatorze, vingt-trois, huit et quatre occurrences.

et-Très-Méchant » (NA, 40) qu'il souhaite incarner dans son enfance. Son exil précède donc ses crimes et prend la forme d'une fuite : Charles-Victor quitte le hameau de Terre-Noire, berceau de sa famille, pour Paris où, d'emblée, « il se sen[t] un étranger » (NA, 180). Son parcours dans la ville, les rues, les différents quartiers de la capitale, « les hippodromes, les marchés, les stades, les aéroports, les grands-magasins, les piscines » (NA, 197), s'apparente à une errance³⁶⁸, mettant sur son chemin d'autres exilés, mendiants et marginaux : Ornicar le transformiste, Ulyssea la saltimbanque³⁶⁹, ou la vieille « mendigote » (NA, 237) qui vend des citrons moisis... Il est pourtant difficile de parler, entre eux, de relation, dans quelque sens que ce soit, encore moins d'aumône ou d'hospitalité : Nuit-d'Ambre ne réclame rien des autres et ne leur donne pas davantage³⁷⁰, il ne les rencontre que dans la rue et cesse assez rapidement de les fréquenter.

Les parcours d'Œdipe chez Bauchau et de Nuit-d'Ambre chez Germain montrent combien il est difficile de nouer ou renouer une relation avec les autres quand on est un ancien criminel ou un assassin en puissance. Au point où nous en sommes, ils sont l'un et l'autre au plus bas de leur condition. Et pourtant, ils s'orientent tous les deux vers le plus haut.

Fin de l'exil : rencontre avec le divin

Il s'agit maintenant d'observer comment la sacralité « négative » du criminel, qui est liée à sa souillure et engendre son exclusion, se convertit en sacralité « positive », bénéfique pour son entourage ou, plus largement, pour la communauté. Cette conversion s'établit à la faveur d'une rencontre plus ou moins explicite avec le divin : c'est l'apothéose d'Œdipe à Colone et la lutte de Nuit-d'Ambre, nouveau Jacob, avec l'ange de Dieu.

Pour Œdipe, la décision de lever la condamnation qui pèse sur lui est une première étape sur le chemin de sa réhabilitation : « “Demain, dit-il à Antigone, j'irai avec toi dans les quatre directions de l'espace proclamer que je me délie du jugement qu'Œdipe, ce tyran de lui-

³⁶⁸ Dès le soir de son arrivée, par exemple, « il se promèn[e] au hasard à travers les rues jusqu'à la nuit [...] semant sur ses pas des morceaux de marrons trop brûlés comme un Petit Poucet distrait et parfaitement indifférent à son chemin » (NA, 181). Quelques pages plus loin, la narratrice constate que sa route « s'en allait zigzaguer au gré des plus fantasques géographies, résolument loin des hommes » (NA, 194).

³⁶⁹ « Ulyssea était de ces gens de la route qui vont de ville en ville dans leurs camions pleins de costumes et d'accessoires pour montrer des spectacles un peu partout à travers le pays et même bien au-delà des frontières. » (NA, 231) Le nom de ce personnage renvoie aux errances du héros de *L'Odyssée*, mais aussi à son talent de conteur, puisque la jeune fille « était une merveilleuse conteuse » (NA, 231). Elle raconte d'ailleurs à Nuit-d'Ambre l'histoire d'un roi-mendiant (NA, 232), comme l'est Ulysse, aux chants VI et XVII à XXI de *L'Odyssée*.

³⁷⁰ S'il donne un franc à la vieille vendeuse de citrons, il la malmène ensuite pour qu'elle lui donne le beau citron qu'elle exhibait et non un citron pourri.

même, a prononcé contre sa propre vie.” » (*CE*, 183) Son discours met en avant la nécessité de rompre l’exclusion dans laquelle il a été maintenu par sa propre volonté :

Il dit : « Je suis Œdipe, qui fut roi, qui est aujourd’hui un homme parmi les hommes, un aveugle parmi les aveugles. J’ai voué jadis à l’exécration des hommes celui qui a tué le roi Laïos. J’ai découvert que j’étais moi-même ce meurtrier. Depuis, j’ai porté le poids de mes sentences et j’ai vécu loin de tous. Je dépose aujourd’hui le fardeau du jugement par lequel j’ai, à Thèbes, outrepassé mes droits. Nul ne peut séparer pour toujours un homme de ses semblables. Je demande à tous de m’accueillir à nouveau comme un suppliant, un aveugle et un homme parmi les autres hommes. » (*CE*, 184)

Le choix du terme « suppliant » est ici parfaitement significatif puisqu’il désigne, comme nous l’avons rappelé, celui qui va vers les autres pour être secouru et accueilli par eux. S’il reste un mendiant, Œdipe n’est donc plus un exclu à partir de ce moment-là. Et s’il est « un homme parmi les autres hommes », il est aussi plus que cela puisque sa venue devient signe de bénédiction. « Quand Œdipe, chargé des abominations majeures du parricide et de l’inceste, met le pied sur le territoire d’Athènes, il se présente comme sacré et s’annonce comme source de bénédictions pour la contrée » écrit Caillois au sujet du personnage de Sophocle³⁷¹. Bauchau reprend cette idée sous la forme d’un oracle dont la rumeur se répand dans le pays. Œdipe et Antigone, en route vers Athènes, sont alors mis en scène comme des dieux-mendiants, des « dieux très pauvres mais qui f[ont] de la lumière, surtout la jeune déesse avec son sourire » (*CE*, 354). L’aura lumineuse qui les entoure à leur arrivée à Colone contraste fortement avec leur « état de détresse et de pauvreté » (*CE*, 360) sur lequel insiste le romancier³⁷². Il montre ainsi que la sacralité des personnages vient bien davantage de l’humilité extrême de leur statut de suppliants que de la souillure dont Œdipe s’est rendu coupable. L’annonce de leur arrivée suscite un élan de dévotion parmi les Athéniens mais elle risque aussi de provoquer un conflit entre Athènes et Thèbes, c’est-à-dire entre Thésée et Créon : sur quelle cité retombera en effet la bénédiction d’Œdipe ? Voilà l’enjeu de l’*Œdipe à Colone* de Sophocle repris dans les deux derniers chapitres d’*Œdipe sur la route*. Œdipe affirme sa fidélité à l’égard de la ville qu’il a choisie et qui l’a accueilli avant de disparaître dans une mystérieuse apothéose. Dans la tragédie, une tempête se déclare, qu’Œdipe interprète comme le signal de sa mort³⁷³. Le héros demande alors à Thésée de l’escorter sur le

³⁷¹ Roger Caillois, *L’Homme et le sacré*, op. cit., p. 61.

³⁷² « Œdipe a toujours son air de divin mendiant, mais il est franchement sale. Ses vêtements sont pleins de taches et déchirés » (*CE*, 373).

³⁷³ Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 1510-1512 : (Θησεύς) Ἐν τῇ δὲ κεῖσαι τοῦ μόρου τεκμηρίῳ ; / (Οἰδίπους) Αὐτοὶ θεοὶ κήρυκες ἀγγέλλουσίν μοι, / ψεύδοντες οὐδὲν σημάτων προκειμένων : « Thésée : Sur quel indice t’appuies-tu pour proclamer ainsi ta mort ? Œdipe : Le dieux, pour me l’annoncer, se sont faits leurs propres

lieu de sa mort, dans les collines. Là, une voix attribuée à un dieu par le messager qui rapporte la scène appelle Œdipe à se « mettre en route³⁷⁴ » avant que celui-ci ne disparaisse purement et simplement. Le récit accompli chez Bauchau par le personnage de Clios reste très proche de son modèle³⁷⁵ si ce n'est que la « voix puissante qui s'élève de la terre » (*Œ*, 379) pour interpeller Œdipe n'est pas explicitement attribuée à un dieu. La sacralité du moment est cependant soulignée par une importante isotopie de la lumière, associée notamment à la fresque représentant le « chemin du soleil » peint par Clios dans lequel Œdipe semble disparaître. Nous reviendrons dans notre dernier chapitre sur le rôle, dans ce dénouement, de la fresque de Clios mais nous pouvons d'emblée remarquer dans le prodige de la disparition d'Œdipe une mise en retrait de l'élément divin au profit de l'élément artistique³⁷⁶. Œdipe, qui était devenu un paria et un mendiant en raison de ses crimes, accède, quoi qu'il en soit, à une sacralité incontestable.

Le parcours de Nuit-d'Ambre dans le roman de Germain est, quant à lui, imprégné par une idéologie judéo-chrétienne qui renouvelle la figure antique du suppliant. Le cheminement du héros vers une forme de rédemption, et, finalement, de sacralité, s'effectue à la faveur de plusieurs rencontres successives³⁷⁷. D'abord, c'est Roselyn lui-même qui, endossant le modèle du « juste souffrant³⁷⁸ » rédime son ami Nuit-d'Ambre par son « sacrifice » (*NA*, 289). Au moment où il meurt, il adresse en effet au protagoniste un regard d'« éternel enfant, dont l'innocence et la bonté [ne sont] même pas altérées par la trahison [de] son ami » (*NA*, 292). Bello explique cette scène en s'appuyant sur le discours tenu par l'auteure dans sa thèse de doctorat :

Selon elle, le sens du pardon consiste pour le juste souffrant, lorsque le criminel « refuse de défaillir et de désarmer », à « se prosterner devant le criminel afin d'entraîner en sa propre

hérauts. Ils n'omettent aucun des signes convenus » (*Tragédies*, t. III : *Philoctète et Œdipe à Colone*, trad. Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 2019 [1960], p. 140).

³⁷⁴ *Ibid.*, v. 1626-1628 : Καλεῖ γὰρ αὐτὸν πολλὰ πολλαχῇ θεός / « Ὡ οὗτος οὗτος, Οἰδίπους, τί μέλλομεν / χωρεῖν ; πάλαι δὴ τὰπὸ σοῦ βραδύνεται. » : « Un dieu est là qui l'appelle et qui longuement insiste : “Holà ! holà ! pourquoi tarder, Œdipe, à nous mettre en route ? Voilà longtemps que tu nous fais attendre” » (p. 145).

³⁷⁵ Bauchau reprend par exemple le principe des coups de tonnerre et des éclairs successifs comme prodiges marquant la mort imminente du héros : « 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 » (*Œ*, 375).

³⁷⁶ Ce dénouement – comme, d'ailleurs, celui d'*Antigone*, que nous avons précédemment évoqué –, permet d'avancer l'hypothèse d'une substitution du divin par l'art comme forme du sacré contemporain, dans la pensée de Bauchau. Elle pourra être vérifiée dans le dernier chapitre de cette thèse.

³⁷⁷ Le personnage de Crève-Cœur, dans le même roman, suit un parcours un peu similaire, depuis la torture du jeune algérien pendant la guerre jusqu'à la rencontre avec le nouveau-né Félix par la grâce duquel « [son] errance [prend] fin » (*NA*, 332).

³⁷⁸ La figure du « juste souffrant », annoncée par le prophète Isaïe (voir *Isaïe*, 53), s'incarne, pour les Chrétiens, en Jésus Christ.

chute cette violence où l'autre persiste, afin d'exhausser des tréfonds du criminel endurci dans le mal, une innocence oubliée, perdue, reniée » (PV, 144)³⁷⁹.

Roselyn est, face à Nuit-d'Ambre, un suppliant qui n'en appelle pas tant à la pitié de son bourreau qu'il ne cherche à susciter en lui une demande de pardon : « on ne pardonne qu'en mendiant au criminel la reconnaissance, la compréhension et l'accueil de ce don de pardon », écrit Germain en référence à Blanchot³⁸⁰. Nuit-d'Ambre devient donc à son tour un suppliant :

« Roselyn, Roselyn, je t'en supplie... ne me laisse pas seul, ne disparais pas comme ça... ne t'en va pas avec ce reflet dans tes yeux... Roselyn, sauve-moi... » [...] Il voulait l'entendre, – l'entendre lui dire : – je te pardonne. (NA, 293)

Alors que son ami meurt avant d'avoir pu prononcer les mots qu'il attendait, Nuit-d'Ambre cherche à mendier ce pardon auprès de Thérèse, l'amie d'enfance de Roselyn, qu'il fait venir à Paris³⁸¹. Thérèse, dont la narratrice précise qu'elle a eu elle-même une « vie longtemps errante » (NA, 310), est la deuxième figure permettant au héros de progresser vers une forme de rédemption³⁸². La jeune femme accepte en effet le criminel sans le juger. Elle va jusqu'à se donner à lui, ouvrant ainsi à Nuit-d'Ambre la possibilité du pardon. Mais la rédemption du personnage ne s'accomplit véritablement que des années plus tard, à Terre-Noire où le héros est retourné dès le lendemain de sa nuit d'amour avec Thérèse³⁸³ et où il a été contraint d'accueillir l'enfant que la jeune femme avait conçu de lui. Un événement fantastique survient alors, vers lequel converge tout le livre : la lutte du héros avec un ange, conçue sur le modèle biblique de la lutte de Jacob avec l'ange de Dieu³⁸⁴. Le personnage

³⁷⁹ Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire*, op. cit., p. 350-351.

³⁸⁰ Sylvie Germain, *Perspectives sur le visage*, op. cit., p. 234.

³⁸¹ « Car elle avait aussi senti cela : – que Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu avait chassé Roselyn de ce monde, et qu'en le chassant il s'était perdu lui-même. Et qu'il l'avait appelée, elle, à son secours, – à son secours d'assassin dépassé par l'horreur de son acte » (NA, 310-311).

³⁸² Nous avons montré dans un article consacré au « parcours éthique [du] criminel » qu'est Nuit-d'Ambre comment la rencontre avec Thérèse prend un véritable sens lévinassien en se faisant l'exacte antithèse de la relation du protagoniste avec Nelly, la jeune femme qu'il viole au début de son séjour parisien. Voir Marine Achard-Martino, « Le cheminement vers l'altérité : parcours éthique d'un criminel dans le roman *Nuit-d'Ambre* de Sylvie Germain », dans les actes du colloque « L'épreuve de l'Altérité », revue *Doctorales*, n°4, Montpellier, février 2018, URL : <http://www.mshsud.org/ressources-en-ligne/doctorales-numero-4>.

³⁸³ Koopman-Thurlings analyse de manière intéressante le retour de Nuit-d'Ambre à Terre-Noire : « Il n'est pas sans importance que la scène du meurtre soit évoquée rétrospectivement lorsque Nuit-d'Ambre revient en train vers sa terre natale. À part un changement dans les procédés narratifs propre à retenir l'attention du lecteur, cette rétrospectivité mémoriale associée symboliquement à un retour vers le pays de l'enfance constitue un premier retour de mémoire. Elle révèle que Nuit-d'Ambre a atteint le point le plus bas de son itinéraire et qu'il va pouvoir remonter la pente pour accéder au Très-Haut. Mais les chemins qui mènent vers Dieu sont longs. Refusant de reconnaître sa culpabilité, le héros encourt d'abord la malédiction de Caïn : la terre devient stérile sous ses mains » (*La Hantise du mal*, op. cit. p. 77).

³⁸⁴ Voir *Genèse*, 32, 23-32. Dans un entretien avec Alain Nicolas pour *L'Humanité* du 18 octobre 1996, Germain déclare : « J'avais envie d'écrire à partir de cette image [la lutte de Jacob avec l'ange], mais je n'avais justement

accède ainsi au sacré et sort de cette lutte transfiguré, physiquement modifié : son regard perd la capacité de percevoir les couleurs mais acquiert en même temps une acuité nouvelle :

C'était cela, le visible se faisait pour lui tactile. Qu'il fût face à un paysage, face au ciel, ou face à des visages, il sentait chaque fois le grain du silence en eux comme on éprouve le grain d'un papier. Comme on caresse la peau de quelqu'un. Et il sentait cela avec une telle acuité qu'il en était bouleversé. 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. (NA, 404-405)

Le visible devenant « tactile » pour Nuit-d'Ambre évoque le concept de « chair » développé par Maurice Merleau-Ponty, désignant derrière l'apparente discontinuité de l'univers matériel, le tissu vivant et continu du monde. Cette capacité à percevoir l'invisible au-delà du visible³⁸⁵, symbolisé par les « lignes de fuite », confère une évidente sacralité au personnage. Mais Germain emprunte aussi à Levinas le concept de « visage » qui donne une dimension plus purement religieuse à la transformation du héros. Il est en effet désormais capable de reconnaître dans le visage de l'autre ainsi qu'en toute chose ce que Levinas nomme l'Infini du divin³⁸⁶. Cette capacité, il la met en pratique immédiatement avec son fils, Cendres, qu'il berce dans la nuit avec une douceur qui rédime tous ses crimes passés : « Il était là, absolument présent à son fils, absolument aimant. Il était là, – père et mère confondus. Et l'enfant était là, – Cendres et Roselyn confondus » (NA, 409).

Le roman s'achève lorsque Nuit-d'Ambre est touché par la « grâce » (NA, 423) en entendant une voix³⁸⁷ chanter l'*Agnus Dei*, la nuit, dans la forêt. La miséricorde divine venant toucher Nuit-d'Ambre, tout comme la mystérieuse « assomption » d'Œdipe suscitent alors un « émerveillement » (NA, 425). Partis du plus bas de la condition humaine, dont leur errance et leur misère matérielle ou affective ont pu témoigner, ils sont arrivés au plus haut.

aucune structure, pas d'histoire précise et ça a été cette improvisation qui a fait presque 700 pages. Il y a eu d'abord *Le Livre des Nuits*. Quand j'ai commencé j'ai pensé que j'allais faire une brève généalogie du personnage de Nuit-d'Ambre. C'est devenu un livre à part entière, comme si les personnages s'engendraient les uns les autres, et je suis arrivée à Nuit-d'Ambre. » (Propos cités par Koopman-Thurlings dans *La Hantise du mal*, op. cit. p. 37.) Ainsi, le prologue du *Livre des Nuits* se termine sur les mots : Charles-Victor Péniel, dit «Nuit-d'Ambre», voué à lutter au mi-nuit de la nuit. » (LN, 12) Rappelons en outre que le nom de famille Péniel vient du nom du lieu de la rencontre entre Jacob et l'ange de Dieu dans la *Genèse*.

³⁸⁵ « Le regard tactile est donc une sorte de sur-perception qui s'accorde à l'excès, au débordement du visible par l'invisible, immatériel et néanmoins perceptible » écrit Marie-Hélène Boblet au sujet de la poétique germanienne en général, dans *Terres promises*, op. cit., p. 223-224.

³⁸⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 43.

³⁸⁷ Il s'agit de la voix du Père Delombre.

« L'indemne surgit toujours de la damnation³⁸⁸ » écrit Watthee-Delmotte pour commenter les œuvres de Bauchau, ajoutant que le sacré réside précisément dans ce qu'elle nomme, dans le sillage de Yannick Haenel, « l'indemne » ou « l'imprenable », « ce qui reste invaincu dans l'écroulement de l'être³⁸⁹ ». Cette définition vaut pour les criminels comme pour les miséreux ou les misérables, naufragés des villes ou naufragés de l'amour, que nous avons croisés dans notre parcours.

Pour conclure, nous avons observé qu'il existe plusieurs catégories de mendiants : ceux qui mendient pour eux et ceux qui le font au nom des autres, ceux qui subissent la misère, matérielle ou affective et ceux qui ont eux-mêmes commis le mal. Tous sont exclus, d'une manière ou d'une autre, de la communauté des hommes et ont pour enjeu de la réintégrer, c'est-à-dire de transcender leurs malheurs dans le lien noué, renoué, tissé avec les autres, à travers l'acte de demander et celui de recevoir. Cette transcendance peut prendre un sens religieux dès lors que l'on considère, comme c'est le cas de nos auteurs, que l'accueil et l'acceptation de la misère constituent une ouverture sur le divin. Qu'on l'appelle l'indemne, l'inattendu, l'invisible ou simplement Dieu, le sacré réside, pour nos auteurs, au bout du désespoir et du dénuement le plus total.

Ainsi, s'ils ne viennent pas directement des dieux, les personnages de mendiants et de prophètes de notre corpus nous paraissent être des émissaires envoyés par les romanciers dans la diégèse pour témoigner, au-delà de la misère humaine, de la permanence du sacré dans un monde en proie à la violence et au doute. Leur témoignage passe par le cri : cri extatique du prophète absorbé par sa vision ou possédé par un dieu, cri de détresse ou de désespoir, ou tout cela à la fois, qu'il s'agit d'entendre, de faire entendre et de faire résonner pour les personnages et pour le lecteur. Parmi les différentes figures de prophètes et de mendiants croisées dans les œuvres de Germain et de Bauchau, celle, lumineuse, profondément éthique, d'Antigone émerge, en tant que prophétesse et mendiante à la fois, pour éclairer la route des autres personnages, de l'écrivain.e et du lecteur.

Prenant appui sur le langage mythologique, sur ses symboles, ses images et ses figures, les romans de Germain et Bauchau ouvrent donc au lecteur un véritable horizon heuristique et

³⁸⁸ Myriam Watthee-Delmotte, « L'indemne et l'intouchable » in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°10, *op. cit.*, p. 155-168, ici p. 155.

³⁸⁹ *Ibid.* Voir l'entretien de Yannick Haenel avec Michel Crépu, *Écrire, écrire pourquoi ?*, 21 janvier 2008, éditions de la Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2010.

spéculatif. À travers un questionnement sur la figure divine, par le biais des prodiges, des personnages de prophètes et de mendiants, ils interrogent en effet le monde contemporain sur son rapport à la violence d'une part, au sacré d'autre part, et, finalement, dans son rapport à l'Autre, sur son humanité. En effet, les cris qui résonnent dans les romans, « laiss[ent] entrevoir l'imprévisible étendue [du malheur] » (A, 197), la violence et la misère, le découragement, la colère ou le sentiment de dérégulation des êtres humains. Mais parmi ces cris perce aussi une « obscure espérance » (A, 197) où demeure le sacré et qui appelle les individus sur la voie d'un engagement éthique. La démarche des romanciers relayant le cri des personnages n'en constitue-t-elle pas un, en elle-même ? Peut-être faudrait-il s'interroger sur un éventuel statut prophétique des romanciers – le prophète étant un être de parole³⁹⁰, tout comme l'écrivain l'est aussi à sa façon. Mais Germain semble récuser ce statut lorsqu'elle cite Milan Kundera dans *Rendez-vous nomades* : « le romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence³⁹¹ ». Pourtant, la manière dont elle décrit la démarche de « l'écrivain » est parsemée de connotations religieuses qui lui confèrent une dimension sacrée :

Nul n'est élu d'avance, c'est le fait de se tenir en état d'attention, de réception, de réverbération, qui permet de surprendre ce bruissement de voix singulier qui se faufile entre les rumeurs et clameurs et tumultes du monde ; et le fait de parvenir à capter cela est ce qui provoque « l'élection ». L'élection surgit dans l'acte de vigilance, de saisie et de lieutenance ; elle éclot dans l'assomption (au sens d'acceptation d'assumer, de prise en charge) par une personne d'un imprévu qu'elle découvre soudainement. [...] Ce qui importe c'est l'assomption par l'écrivain de cette « voix » (bruit, souffle, murmure, cri, chant, appel...) montée il ne sait d'où, qu'il fasse l'effort de s'en faire la bouche/main suppléante, l'effort de tenir lieu de locuteur quand la voix inaugurale et vagabonde s'est déjà retirée, partie ailleurs semer son trouble³⁹².

Les notions d'« élection » et d'« assomption », l'importance de cette mystérieuse « voix inaugurale et vagabonde » qu'il s'agit de relayer, semblent bien faire de l'écrivain.e une sorte de prophète ou prophétesse. Mais comment s'effectue l'« assomption » de cette « voix » ? En d'autres termes, comment le cri de douleur se mue-t-il pour les romanciers en cri créateur ?

³⁹⁰ Rappelons que le mot prophète vient du verbe grec προφαίνω (*prophainô*) composer du préfixe *pro-* : « en avant », et du verbe *phainô* : « rendre visible, notamment par la parole ».

³⁹¹ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 112. La citation de Kundera est extraite de *L'Art du roman*.

³⁹² *Ibid.*, p. 122-123. Voir aussi les propos qu'elle tient concernant les « Prophètes et Saints » dans sa thèse de doctorat. Bello analyse ainsi sa vision des prophètes (*La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, *op. cit.* p. 586 : « Pour elle, il s'agit de "sauver la parole de l'autre" (PV, 258), de lui faire franchir l'épreuve du "non-pouvoir-dire" afin qu'elle soit perçue, entendue, reçue, renvoyée et partagée par les hommes dans une "fraternité [...] parlante" [*sic*] (PV, 258). »

CHAPITRE III

DU CRI DE DOULEUR

AU CRI CRÉATEUR

Après avoir consacré deux chapitres au cri comme symptôme et témoignage du mal et de la violence à l'œuvre dans le monde et dans l'Histoire, il est nécessaire de nous interroger à présent sur le rôle du cri dans la genèse des romans de Germain et Bauchau. Nous voudrions ainsi établir que, sans se départir d'une certaine ambiguïté, le cri peut avoir des accents différents de ceux que nous avons étudiés jusqu'ici : cri de vitalité, de désir, de plaisir ou de joie, qu'il s'agira néanmoins de relier aux cris tragiques pour comprendre la dialectique qui se met en place dans le projet littéraire de chacun des deux auteurs. Comment le cri de douleur s'articule-t-il avec le cri créateur ? Nous voudrions montrer dans un premier temps que la diégèse des romans de notre corpus offre de nombreuses images symboliques de la pulsion créatrice. Leur étude permettra de mieux comprendre la manière dont Germain et Bauchau conçoivent l'écriture, à la fois d'un point de vue esthétique et d'un point de vue éthique. Puis nous analyserons le rôle du cri dans la genèse des romans et tenterons d'établir que le cri constitue pour ces œuvres un véritable principe poétique.

I. IMAGES DE LA PULSION CRÉATRICE

DANS LA DIÉGÈSE ROMANESQUE

Les œuvres de Germain et Bauchau offrent plusieurs illustrations métaphoriques et symboliques de ce que peut être le « cri créateur ». Celui-ci correspond d'une part à la pulsion¹ érotique que connaissent les personnages des romans de notre corpus, d'autre part au cri de naissance, très souvent mis en scène dans les textes germaniens. En étudiant successivement ces diverses situations, il s'agira de saisir toute l'ambiguïté du cri et de comprendre la dialectique mise en place par Germain et Bauchau entre le cri de douleur et le cri créateur – à l'origine de leurs romans-mêmes. Dans la scène primordiale de l'enfantement où s'entremêlent les cris de la mère en travail et celui du nouveau-né, le cri possède en effet une profonde ambiguïté. Il symbolise d'une part, à travers la douleur maternelle et la quête de souffle du bébé, le « mal fondamental » qui règne sur le monde². Il représente d'autre part et en même temps le miracle de la vie qui advient, prolongeant la pulsion érotique qui en est à l'origine. Ainsi, lorsqu'elle assiste à son « premier accouchement » auprès de sa mère, sage-femme, Cixous remarque : « C'est beau, fort, joyeux, et à la minute de la naissance cris et rires font musique³ ». Loraux confirme l'ambivalence qui caractérise ces cris depuis la poésie

¹ Le concept psychanalytique de « pulsion » est défini en tant que « force biopsychique inconsciente créant dans l'organisme un état de tension » (<https://www.cnrtl.fr/definition/pulsion>). Bauchau y recourt dans *L'Enfant bleu*, dans le cadre du suivi psychothérapeutique d'Orion par Véronique. Quant à nous, nous emploierons le terme pour décrire les forces, effectivement nées dans la profondeur des corps, qui poussent (le mot « pulsion » vient du latin *pellere*, « pousser ») les personnages romanesques à agir, dans la sexualité, dans la création artistique ou au contraire dans la violence, voire le crime.

² Il s'agit du « *malum metaphysicum* » de Leibnitz (*Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, 1710) que Vladimir Jankélévitch reprend dans la notion de « mal d'absurdité » (*Le Mal*, Grenoble, B. Arthaud, 1949, p. 9). Les romans de notre corpus attestent du danger que représente la naissance : deux femmes meurent en couche : Herminie-Victoire, la mère de Nuit-d'Or, dans *Le Livre des Nuits* de Germain, et la mère de Véronique dans *L'Enfant bleu* de Bauchau. En outre, plusieurs enfants sont mort-nés : les six premiers enfants de Vitalie Pénier dans *Le Livre des Nuits* et l'enfant de Véronique dans *L'Enfant Bleu*. Dans son article « Le cri de la naissance » (in Évelyne Thoizet (dir.), *Cahiers Robinson*, n°20, *op. cit.*), Thoizet se réfère à l'ouvrage d'Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance*, (1924, trad. française 1928), pour noter que : « la première réaction qui suit la naissance se traduit par des cris qui, en « supprimant de façon violente la gêne respiratoire, diminuent la tension affective de l'angoisse » ; c'est à partir du cri (venant de la décompression des poumons) que se forment ensuite la voix et le chant (théorie de Pfeiffer, 1922) ; le cri initial serait donc le tout premier langage ».

³ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Galilée, 2010, p. 25.

antique en observant que dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle, le cri des femmes en couches est restitué par l'emploi de l'adjectif *iēios* (ἰήιος), *a priori* relatif aux cris de joie du Péan⁴.

1. Pulsion érotique, pulsion créatrice

Le rapprochement entre pulsion érotique ou sexuelle et pulsion créatrice est déjà présent dans l'Antiquité, dans le discours de Diotime, chez Platon, dont nous avons pu observer l'influence sur Bauchau⁵ : l'amour, en tant que désir d'immortalité, se réalise doublement dans la procréation selon le corps et dans la création selon l'âme⁶. Le discours contemporain s'approprie cette conception et la renouvelle en mettant l'accent sur la volupté physique qu'elle sous-tend. Après avoir observé la manière dont Germain et Bauchau jouent en effet de ce rapprochement, nous verrons comment la pulsion érotique et la pulsion créatrice, relevant toutes deux d'une pulsion de vie, sont mises en opposition avec les forces de mort⁷ à l'œuvre dans le monde.

1. 1. Pulsion érotique et pulsion créatrice : une double analogie

Les romans de notre corpus tissent des liens évidents entre la pulsion sexuelle et la pulsion créatrice. Cela apparaît à travers un jeu d'analogies où l'une est le comparant de l'autre et inversement. Nous voudrions ainsi mettre en évidence les enjeux poétiques et esthétiques de l'acte sexuel tel qu'il est décrit par les romanciers, d'une part, et les enjeux érotiques du geste artistique en général, scriptural en particulier, d'autre part.

⁴ Nicole Loraux, *La voix endeuillée*, *op. cit.*, p. 97. Voir Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 173-174 : οὔτε τόκοισιν /ιήϊων καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες : « et d'heureuses naissances ne couronnent plus le travail qui arrache des cris aux femmes » (*op. cit.*, p. 78).

⁵ Nous avons également perçu l'importance de l'œuvre de Platon dans la pensée de Germain, concernant la tyrannie des passions.

⁶ Platon, *Le Banquet*, 206 b.

⁷ Les notions de « pulsion de vie » et de « pulsion de mort », que Bauchau nomme souvent dans ses écrits *Éros* et *Thanatos*, sont théorisées par Freud dans sa seconde topique. Voir Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2010.

1. 1. 1. Enjeux esthétiques et poétiques de l'acte sexuel

De manière récurrente, dans notre corpus, l'amour et le plaisir sexuel sont étroitement associés aux thèmes de l'art et de la beauté⁸. En mettant ainsi en évidence l'amour et le désir du « Beau⁹ », Germain et Bauchau nous paraissent s'inscrire dans une perspective platonicienne. C'est ce que nous nous proposons de montrer ici. Pour ce faire, nous verrons d'abord comment, dans leurs textes, l'amour et la pulsion érotique semblent inséparables de considérations esthétiques sur la beauté des corps – que métaphorise en particulier l'image de la fleur. Puis nous observerons comment le récit du plaisir sexuel s'effectue à travers l'analogie du chant dans les romans de Germain.

Amour et désir du Beau

Germain et Bauchau accordent une importance évidente à la beauté de leurs personnages et s'attachent à montrer comment cette beauté physique suscite le désir des autres : désir de Victor-Flandrin pour Mélanie, Blanche ou Ruth ; désir de Baptiste pour Pauline, dont la beauté est symbolisée par un « grain de beauté au-dessus du sourcil droit¹⁰ » (*LN*, 260), de Baladine pour Jason « aux yeux couleur pervenche » (*NA*, 333), ou de Charles-Victor pour Thérèse ; désir d'Œdipe pour la Sphinx « avec sa beauté d'Africaine » (*Œ*, 214) ou pour Jocaste « toute dorée, argentée par la lune » (*Œ*, 213), de la Jeune Reine pour Adraste, de Clios pour Alcyon, qu'il « trouv[e] » explicitement beau (*Œ*, 77) ; désir d'Antigone pour Clios ou Hémon, ou encore d'Ismène pour Main d'Or. Systématiquement, ce désir est en effet présenté comme désir de la beauté, que celle-ci réside dans des cheveux, des yeux, un visage, des mains ou un corps tout entier. Mentionnons par exemple la chevelure de Jocaste, comparée à celle de la déesse de la beauté et de l'amour, Aphrodite, dans *Œdipe sur la route* (*Œ*, 213), ou les mains de Jason, dans *Nuit-d'Ambre* : « Des mains extraordinairement souples, et belles » – l'adjectif « belle » étant bien mis en valeur à la fin de la phrase, après la virgule. Plus triviale est la remarque d'Ismène concernant Main d'Or, au sujet duquel elle s'écrit : « Bonne recrue, quel beau corps et quelle force. Quand il fait l'amour, celui-là, on

⁸ Le corpus compte huit-cent-quatre-vingt-dix-huit occurrences du nom « amour » et du verbe « aimer », trois-cent-soixante-dix-huit du nom « désir » et du verbe « désirer » ; cent-vingt-neuf occurrences du substantif « beauté » et cinq-cent-vingt-rois de l'adjectif « beau / belle ». Voir le détail en annexe.

⁹ Dans le *Banquet*, Platon emploie tantôt l'adjectif substantivé τὸ καλόν (*to kalon*, « le beau »), tantôt le substantif τὸ κάλλος (*to kallos*, « la beauté »).

¹⁰ Notons qu'en outre la rencontre de Baptiste et Pauline a lieu sous l'égide de *La Princesse de Clèves*. Nous aurons l'occasion d'y revenir au chapitre IV.

doit vite se retrouver au ciel » (A, 101). Mais elle ne rend pas moins compte de cette sensibilité des personnages romanesques à la beauté physique.

Or, nous pensons que l'élan vers le beau dont témoignent les personnages les conduit à s'élever au-delà de la beauté des corps, comme chez Platon, et les fait accéder à « la beauté en elle-même¹¹ ». Plusieurs personnages nous paraissent accomplir ce mouvement d'élévation des « âmes » vers la « beauté du monde ». C'est, par exemple, Pauline Pénier qui se rappelle, au moment de la naissance de son fils, du jour où il a été conçu : « ce beau jour d'amour fou » et « son amour, son désir, répandus sur toute la terre alentour par l'infini ruissellement de la pluie » (LN, 298). C'est encore Baladine, qui après sa première nuit d'amour avec Jason, contemple le reflet de son corps nu dans une flaque d'eau sur le balcon de la chambre d'hôtel :

Elle s'était penchée vers son reflet dans l'eau, vers cette image si nouvelle d'elle-même ; ses yeux brillaient comme des galets dans un torrent et sa bouche avait des flamboiements de verre. Et soudain elle s'était écriée « la beauté est sur la terre » ! Elle avait crié cela dans un élan de bonheur fou, là, toute nue sur le bord du balcon d'une chambre d'hôtel, au-dessus des toits de la ville où les gens dormaient encore. Il ne s'agissait pas de sa propre beauté, mais d'une beauté autre venue la visiter, l'éblouir. Beauté que d'être absolument arraché à soi-même, ravi par l'autre, retourné en l'autre. (NA, 338)

Les deux extraits, appartenant chacun à un des deux romans du diptyque, développent un lexique commun pour exprimer le même ravissement : les noms « amour », « beauté », « bonheur », les adjectifs « beau », « bon » et « fou ». Au-delà du plaisir physique ressenti par les personnages et affirmé par la narratrice à travers la focalisation interne, s'exprime ici un bonheur métaphysique qui se fonde sur une expérience esthétique. Ce bouleversement esthétique, dont Baladine fait en effet la soudaine expérience, ne repose pas seulement sur la beauté physique de son propre corps, ni sur celle de son amant – comme la narratrice prend soin de le préciser – mais sur celle de leur union sexuelle. L'image de l'« arrachement à soi-même » que celle-ci implique conforte l'idée d'un « élan » ou d'une « élévation » vers une forme supérieure de la beauté. De même, l'union de Nuit-d'Ambre avec Thérèse, dont les

¹¹ Platon, *Le Banquet*, 211 b-d : Τοῦτο γὰρ δὴ ἐστὶ τὸ ὀρθῶς ἐπὶ τὰ ἐρωτικά ἰέναι ἢ ὑπ' ἄλλου ἄγεσθαι, ἀρχόμενον ἀπὸ τῶνδε τῶν καλῶν ἐκείνου ἔνεκα τοῦ καλοῦ αἰεὶ ἐπαινέειναι, ὥσπερ ἐπαναβασμοῖς χρῶμενον, ἀπὸ ἐνὸς ἐπὶ δύο καὶ ἀπὸ δυοῖν ἐπὶ πάντα τὰ καλὰ σώματα, καὶ ἀπὸ τῶν καλῶν σωμάτων ἐπὶ τὰ καλὰ ἐπιτηδεύματα, καὶ ἀπὸ τῶν ἐπιτηδεύματων ἐπὶ τὰ καλὰ μαθήματα, καὶ ἀπὸ τῶν μαθημάτων ἐπ' ἐκεῖνο τὸ μάθημα τελευτῆσαι, ὃ ἐστὶν οὐκ ἄλλου ἢ αὐτοῦ ἐκείνου τοῦ καλοῦ μάθημα, ἵνα γινῶ αὐτὸ τελευτῶν ὃ ἐστὶ καλόν : « Suivre en effet la voie véritable de l'amour, ou y être conduite par un autre, c'est partir, pour commencer, des beautés de ce monde pour aller vers cette beauté-là s'élever toujours, comme par échelons, en passant d'un seul beau corps à deux, puis de deux à tous, puis des beaux corps aux belles actions, puis des actions aux belles sciences, jusqu'à ce que des sciences on en vienne enfin à cette science qui n'est autre que la science du beau, pour connaître enfin la beauté en elle-même » (op. cit., p. 70).

« geste[s] admirable[s] » sont pour lui « bouleversant[s] de beauté » (NA, 312), nous semble pouvoir être interprétée comme une étape dans le cheminement qui conduit le protagoniste à la beauté du monde. Celle-ci lui est révélée après la lutte avec l'ange, lorsqu'il ne peut plus voir le monde qu'en noir et blanc. La perception qu'il a alors de chaque chose et de chaque être se fait « tactile », « comme on caresse la peau de quelqu'un » (NA, 404) précise la narratrice. Il y a là non seulement une esthétisation du monde – dont les contrastes sont mis en valeur par la perte du sens des couleurs – mais également une érotisation de la relation du personnage à ce qui l'entoure, créant en lui un réel bouleversement métaphysique. Dans un tout autre contexte, l'Antigone de Bauchau, si sensible à la beauté des hommes qui l'entourent comme à celle de leurs chevaux, trouve à méditer, face à un cerisier en fleur, sur « la beauté, ses cycles immenses et la brièveté de ses floraisons ». L'apparition de cet arbre dans la nuit suscite alors en elle un amour inconditionnel pour « l'énorme monde qu'[elle] ignore » pourtant : « En cet instant j'aime la terre, je la révère comme je ne l'avais encore jamais aimée jusqu'ici » (A, 248), confesse-t-elle.

Les exemples puisés dans le corpus démontrent l'importance de la beauté pour Germain et Bauchau mais aussi du désir et de l'amour qu'elle fait naître chez les personnages. Cependant le désir dont nous parlons ici n'est ni cupide ni concupiscent¹², il permet aux individus de s'élever jusqu'à une vérité métaphysique qui les bouleverse. Or, l'exemple d'Antigone nous laisse entrevoir l'importance de la beauté végétale et plus précisément florale dans ce cheminement. C'est pourquoi nous voulons y porter plus ample attention.

Désir érotique et beauté végétale

Le motif végétal semble étroitement associé aux thèmes de la beauté, du désir et de l'amour dans les textes de notre corpus. C'est que l'énergie sexuelle a à voir, en effet, avec la force vitale des végétaux, comme le rappelle Alain Rey¹³. Et de fait, à plusieurs reprises chez Germain, les descriptions de fleurs se caractérisent par une franche tonalité érotique, qu'il s'agisse des « fleurs exotiques aux pétales charnus comme des langues sucrées » du jardin d'Archibald Merveilleux dans *Le Livre des Nuits* ou des « fleurs à lèvres trop fardées, des fleurs à bouches éclatantes, des fleurs à langues de putains, des fleurs à sexes fabuleux »

¹² Nous aurons l'occasion d'évoquer d'autres formes de désir dans le chapitre suivant.

¹³ Dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey rappelle que le nom latin *vigor* : “force vitale”, qui a donné en français le mot “vigueur”, est « dérivé du verbe *vigere* “avoir de la force”, “pousser” en parlant des plantes et, par figure, “être plein d'énergie”, “être en honneur, fleurir” ; ce verbe repose sur une racine indoeuropéenne *oweg-*, *owog-* “être plein d'énergie, actif”, également représentée dans [...] *vegetus* (végétal) » (*op. cit.*, p. 4071).

exposées dans « la grande serre du jardin de Jussieu » (NA, 196) où Nuit-d'Ambre aime à se promener¹⁴. Dans les deux cas, les fleurs sont personnifiées et plus précisément associées à des bouches et sexes de femmes. Le rapport entre comparants et comparés s'inverse en revanche dans les dessins envoyés par Mathurin Pénier à sa fiancée Hortense : les motifs végétaux y sont superposés aux différentes parties du corps féminin :

[C]e corps fleurissait comme un jardin sauvage ; des coquelicots s'ouvraient à la pointe de ses seins, des chardons orangés lui brûlaient aux aisselles, des campanules et des ronces s'entortillaient à ses membres, des grappes de groseilles s'écroulaient de ses lèvres, des libellules aux ailes bleues s'envolaient de dessous ses paupières, des renoncules jaune vif et des lézards vert acide s'enlaçaient à ses doigts. Sur ses fesses il écrasait des fraises, son sexe il l'embroussaillait et le couvrait de lierre, l'étoilait de bleuets et laissait toujours percer au milieu de ce buissonnement un bulbe rond et charnu comme un bouton de rose prêt à éclore. (LN, 150-151)

Les nombreux verbes d'action qui animent le dessin et font du corps d'Hortense – dont Mathurin comprend peut-être intuitivement le sens du prénom – un jardin vivant, bariolé et foisonnant d'insectes, rendent parfaitement compte de la vigueur du désir du jeune homme pour celle qui est loin de lui. Cependant l'*ekphrasis* qu'en tire la narratrice constitue un véritable blason poétique qui transcende, grâce à des codes traditionnels¹⁵, le cas particulier des personnages romanesques. Par cette référence à la poésie de la Renaissance¹⁶, le désir des individus est en effet fondu dans un mouvement général et universel – de l'âme vers la Beauté, des plantes vers le soleil –, qui nous ramène à la pensée de Platon par le biais du néo-

¹⁴ Il est aussi question du pouvoir de jouissance de la rose dans *L'Enfant Méduse* (EM, 150).

¹⁵ Germain emploie l'image des « blasons du corps » pour évoquer le paysage du lac Baïkal dans *Le Monde sans vous* (op. cit., p. 49). Par ailleurs, elle reconnaît l'influence des auteurs de La Pléiade, notamment Ronsard (voir l'entretien qui figure dans Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, op. cit., p. 159). Sur les Blasons du corps féminin en littérature, voir l'article de Nicole Quentin-Maurer sur le site de *l'Encyclopedia Universalis* (URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/blason-litterature/>, page consultée le 19/10/2021). On peut également penser à la poésie pastorale de Théocrite ou de Virgile, par exemple au portrait du « bel Alexis » (composé de fleurs et de fruits) par son amant Corydon, dans la deuxième églogue des *Bucoliques*, v. 45-55 : Huc ades, o formose puer, tibi lilia plenis / ecce ferunt Nymphae calathis ; tibi candida Nais, / pallentis uiolas et summa papauera carpens, / narcissum et florem iungit bene olentis anethi ; / tum casia atque aliis intexens suauibus herbis, / mollia luteola pingit uaccinia calta. / Ipse ego cana legam tenera lanugine mala, / castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat ; / addam cerea pruna – honos erit huic quoque pomo – / et uos, o lauri, carpum et te, proxima myrte, / sic positae quoniam suavis miscetis odores : « Viens ici, ô bel enfant : pour toi, à pleines corbeilles, voici les Nymphes qui t'apportent des lys ; pour toi, la blanche Naïade, cueillant les pâles giroflées et les pavots en tiges, assemble le narcisse et la fleur de fenouil odorant ; puis, les entrelaçant au garou et à d'autres plantes suaves, elle marie les tendres vaciets au jaune souci. Moi-même je cueillerai des pommes blanchâtres au tendre duvet, et des fruits de châtaigner que mon Amaryllis aimait ; j'ajouterai des prunes couleur de cire ; ce fruit sera, lui aussi, à l'honneur. Et vous lauriers, je vous cueillerai, et toi, myrte, en leur voisinage, puisqu'ainsi placés vous mêlez vos suaves senteurs » (texte établi et traduit par Eugène de Saint-Denis, Hatier-Les Belles Lettres, p. 31 et p. 105 pour la traduction).

¹⁶ Voir notamment Pierre de Ronsard, *Les Amours*, édition d'Albert-Marie Schmidt, Gallimard, « Poésie », 1974 ; Clément Marot, *Épigrammes, Œuvres complètes*, t. II, édition de François Rigolot, Flammarion, 2009 et Maurice Scève, *Délie*, édition de Françoise Joukovsky, Classiques Garnier/Poche, 2012.

platonisme. De même, dans *Œdipe sur la route*, les fleurs servent de comparant à Antigone et Calliope qui reprennent « la danse des jeunes Thébaines, celle qu'elles dansent nues à la fête du printemps » au son de « notes gaies et voluptueuses » :

[La fille d'Œdipe] enlève sa robe, Calliope qui la dévore des yeux fait de même. Elle suit sans peine en regardant Antigone cette danse de fleurs à peine ouvertes qui s'apprêtent à s'épanouir. Les deux filles, la blanche et la noire, prennent place dans cette danse qui a traversé les siècles et que Jocaste, brûlant le cœur et les sens des Thébains, a portée à une inégalable perfection. (*Œ*, 244)

Dans la danse thébaine comme dans l'écriture de Bauchau, les fleurs symbolisent clairement le potentiel érotique des jeunes filles dénudées. Cependant les personnages s'insèrent dans un rituel qui les dépasse. Au-delà de l'anecdote du récit, la métamorphose des jeunes filles en fleurs¹⁷ est en effet porteuse d'un discours bien plus vaste sur le sens de la Beauté et la marche du désir dans le monde. Lorsqu'elle danse, Antigone n'est d'ailleurs « plus une femme mais une fleur sur sa tige mouvante qui accompagne le mouvement du soleil ». « [C]omme elle est mystérieuse et savante et riante » (*Œ*, 244) pense Calliope¹⁸ en l'observant. Les adjectifs « mystérieuse » et « savante » suggèrent bien une initiation dont Antigone serait la prêtresse tandis que le « soleil » évoque de nouveau la pensée platonicienne selon laquelle il représente le « Bien » et le « Beau¹⁹ ». Nous pensons que les deux romanciers se font ainsi l'écho d'une philosophie du désir comme principe vital œuvrant au plus secret de tous les êtres vivants. De fait, chez Germain, « la beauté du monde » apparaît sous forme d'allégorie dans la Première Sanguine de *L'Enfant Méduse* : s'immisçant dans l'intimité des foyers, à l'aube, elle « frôle les paupières et les lèvres des dormeurs au fond des chambres fraîches et sème dans leurs cœurs de menues graines de désir » (*EM*, 75-76). Le présent de vérité générale et les nombreux articles définis corroborent l'idée d'un principe universel. Quant au mot « graines », il réinvestit l'image du végétal dans le texte, faisant de la Beauté un papillon ou une abeille venu(e) ensemençer le cœur des dormeurs. Ailleurs, filant la métaphore d'une à l'autre de ses œuvres, l'écrivaine désigne le désir comme « la sève du monde²⁰ » avant d'ajouter : « il est vital ».

¹⁷ Nous pensons inévitablement à Proust, qui est une référence majeure de Germain et Bauchau. Voir Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, « Folio classique », 1988.

¹⁸ Notons que le prénom grec Calliope – en référence à la Muse de la poésie épique – contient le mot κάλλος (*kallos*, « la beauté ») puisqu'il signifie littéralement « belle voix ».

¹⁹ Voir en particulier *La République*, VI, 504e7-509c4.

²⁰ Sylvie Germain, *Mourir un peu*, Desclée de Brouwer, « Littérature ouverte », 2000, p. 120.

Selon nous, c'est donc cette « sève du monde » que Germain et Bauchau s'emploient à faire circuler dans leurs romans, l'élan vital des fleurs vers la lumière qui est aussi élan du désir érotique vers la beauté des corps charnels mais aussi élan esthétique de l'art. Nous allons nous intéresser, pour finir, à la métaphore du chant, employée par Germain pour évoquer le plaisir sexuel.

Récit poétisé du plaisir sexuel

Le récit du plaisir sexuel est « poétisé » dans les textes de Germain²¹, au sens où il est dominé par un langage métaphorique mais aussi parce qu'il assimile l'expression de la volupté à une expression artistique, au « chant » en particulier. La métaphore est par exemple employée par Germain lorsque Nuit-d'Or s'unit avec Sang-Bleu, dans *Le Livre des Nuits* :

Il s'enfonça dans ces douves ombreuses qui creusaient son ventre et sa bouche et se laissa emporter dans les remous de son chant. Et ce chant le pénétrait à son tour, faisant retentir en lui ses échos, charriant dans ses veines un sang pareil à de la lave²². Et lorsqu'il succombait sous le fléau de la jouissance qui lui foulait les reins et lui battait le ventre, un cri très rauque sourdait de lui avec violence. (LN, 220)

De même, dans *Nuit-d'Ambre*, Septembre – un des derniers jumeaux de Nuit-d'Or – « découv[r]e [avec Douce] les humides roseurs qui chantent tout bas au versant de la chair. Qui chantent si bas que nul ne les entend sans en perdre un instant la raison » (NA, 357). Il y a selon nous un lien à établir entre l'expression du plaisir, féminin en particulier, et le processus de l'écriture ici identifié comme « chant ». Autrement dit, la volupté et la jouissance physique sont associées à l'acte d'écrire – qui est, en l'occurrence, endossé par une femme. Dans les deux extraits que nous venons de citer, la narratrice porte en effet l'attention du lecteur sur le sexe féminin, le plaisir qui le traverse et les effets de ce plaisir sur le partenaire masculin. Or, l'accès de celui-ci à la jouissance ne doit pas masquer la violence de ce qui a lieu et qui mérite qu'on s'y arrête. Dans le premier extrait, la comparaison du sang avec la « lave », les noms « fléau » et « violence », les verbes « succomber », « fouler » et « battre » ainsi que l'adjectif « rauque » pour qualifier le cri de jouissance attestent bien cette violence. Par ailleurs, dans le second extrait, la formule gnomique « nul ne les entend sans en perdre un instant la raison »

²¹ C'est un aspect qui n'apparaît pratiquement pas dans le corpus bauchalien (voir note suivante).

²² Bauchau emploie l'image du « volcan » dans la bouche d'Ismène, au sujet d'Antigone : « On pourrait lui fêler son vase sacré, son volcan secret pourrait se mettre à rugir » (A, 101).

nous paraît convoquer la figure mythologique de la Sirène²³, qui conduit les marins à la mort en les affolant par ses chants²⁴. Et en effet, le « chant » du sexe féminin évoqué par Germain, a ceci de comparable avec celui du monstre antique qu'il a un effet dévastateur sur ceux qui l'entendent ou, pour reprendre le parallèle effectué par Quignard entre la Sirène et la Méduse, un effet « médusant²⁵ ». Pourquoi une telle comparaison ? Il s'agit, à notre avis, d'imposer un « chant » qui pourrait ne pas être entendu²⁶ et ainsi de réhabiliter, d'une certaine façon, le chant des Sirènes. Et si celui-ci doit l'être, ce n'est pas parce qu'il frappe de mort ceux qui l'entendent, mais parce qu'il n'a pas d'auditeur. François Hartog oppose en effet le chant des Sirènes à celui des aèdes : « Immortelles et isolées en leur île, les Sirènes n'ont d'autres auditeurs que leurs victimes : jamais, à la différence de l'aède inspiré, elles ne chantent pour “les hommes de l'avenir”²⁷ ». Germain chercherait donc à donner au chant des Sirènes la même résonance que celui des aèdes. Elle invite le lecteur à reconnaître la force d'un chant proféré « si bas » qu'il risque d'être inaperçu mais aussi à se « laisser emporter » par lui – comme le fait Nuit-d'Or – et d'accepter ainsi de « perdre un instant la raison ». De fait, l'écriture germanienne peut être définie comme hors de la raison, écriture de l'« inexplicable », du « mystère », loin des « procédures rationalisantes²⁸ » d'une époque marquée par « l'encouragement de la science et l'encouragement donné à la pulsion scopique²⁹ ».

²³ La référence est explicite dans *L'Enfant Méduse* au sujet d'Aloïse : « Elle écoute avec volupté monter du fond de ses entrailles les chants de sirène amoureuse modulés par l'amante de jadis soudain ressuscitée » (EM, 164-165).

²⁴ Voir Homère, *L'Odyssée*, chant XII, v. 39-46 : Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξειαι, αἳ ῥά τε πάντας / ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκεται. / ὅς τις αἰδρεῖη πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ / Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα / οἴκαδε νοστήσαντι παρίστα<ντ> οὐδὲ γάνυνται / ἀλλὰ <έ> Σειρήνες λιγυρῇ θέλγουσιν αἰοιδῇ, / ἤμεναι ἐν λειμῶνι πολὺς δ' ἄμφ' ὅστεόφιν θίς / ἀνδρῶν πυθομένων· περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν « Il vous faudra d'abord passer près des Sirènes. Elles charment tous les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent... » (op. cit., p. 186-187).

²⁵ Voir Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, op. cit., p. 82 : « Les Sirènes sont les Méduse du coït érotique. Les Gorgones sont les Sirènes du cri thanatique ». Notons que la figure de Méduse sert justement d'étendard à Cixous pour s'imposer elle-même et imposer des femmes dans le champ littéraire. Elle enjoint en effet à ses amies écrivaines de crier, « de rire » et « d'éc-rire » en s'inspirant de la figure de Méduse. Voir Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 25.

²⁶ De ce point de vue nous ne pouvons pas exclure qu'il y a là une forme de féminisme de la part de Germain, à la fois dans la revendication de la jouissance sexuelle (les manifestations de mai 68 ont clairement marqué la romancière qui s'en fait l'écho dans *Nuit-d'Ambre* par exemple, p. 270, sqq.) et dans le désir de libération de la parole des femmes.

²⁷ François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 66.

²⁸ Marie-Hélène Boblet, « Du merveilleux spirituel dans l'œuvre de Sylvie Germain » in Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, op. cit., p. 17-26, ici p. 17.

²⁹ Ibid.

À cet égard, un autre qualificatif mérite d'être relevé concernant le cri de jouissance ou le chant du plaisir dans ses romans : l'adjectif « fantastique ». Germain évoque en effet, au sujet de Sang-Bleu, le « chant fantastique qui habit[e] son corps » (*LN*, 220), mais aussi les « cris fantastiques » de Deux-Frères dans les bras d'Hortense (*LN*, 173) ou encore, s'agissant de Nuit-d'Or, le « désir aveugle et fantastique dont il sentait battre encore en lui le sang, et le cri » (*LN*, 207). Or, l'adjectif pourrait parfaitement s'appliquer à son écriture qui s'aventure volontiers, comme on l'a dit, dans le champ de l'« inexpliqué ». Il y a chez elle une jouissance revendiquée de l'écriture comme moyen de faire basculer l'écrivain et son lecteur dans un ailleurs étrange, fantastique, vers les « géographies de fond de mer qui s'étendent à l'infini » (*NA*, 314). L'expression, empruntée au récit des amours de Nuit-d'Ambre et Thérèse³⁰, nous ramène à l'image des Sirènes dont le chant entraîne les marins au fond des mers... Cette exploration que permet donc à la fois l'union sexuelle et l'écriture romanesque est à même de conduire « au comble de la douceur », à « l'absolu de l'abandon et de l'oubli de soi en l'autre », « à l'émerveillement » – qui est aussi « épouvante » (*NA*, 314).

L'étude des manifestations du désir et de la volupté physique dans les romans de notre corpus nous a permis d'observer comment ceux-ci sont reliés à une réflexion métalittéraire et philosophique sur la circulation du désir et l'émotion esthétique. Nous prolongerons cette étude en l'abordant du côté inverse, celui du geste artistique – scriptural en particulier – dont nous mettrons en évidence les enjeux érotiques.

1. 1. 2. Enjeux érotiques du geste artistique et scriptural

« Le peintre nous aide à comprendre que la vérité de l'écriture est dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans le corps qui bat (qui jouit)³¹ » écrit Barthes au sujet des œuvres d'André Masson³². Cette considération trouve un écho évident dans les œuvres de notre corpus qui proposent une évocation érotisée de la création artistique, mais aussi dans les textes théoriques de Bauchau sur le geste scriptural en particulier.

³⁰ « Thérèse lui avait révélé du corps, de la jouissance et du désir, ce qu'aucune autre ne lui avait même laissé soupçonner, quel que fût le plaisir que ces autres femmes aient pu lui donner. Elle l'avait entraîné dans ces géographies de fond de mer qui s'étendent à l'infini sous la peau, – double géographie, en elle et en lui ; géographies étrangères et cependant coïncidant par un obscur et très violent réseau de failles » (*NA*, 314).

³¹ Roland Barthes, « Sémiographie d'André Masson » in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, « Points Essais », 1982, p. 143.

³² Barthes est une référence commune de Germain et de Bauchau comme en attestent leurs écrits théoriques. Par ailleurs le peintre André Masson est évoqué par Germain dans son ouvrage *L'Esprit de Marseille* (Albin Michel, 2018), p. 9 et une de ses œuvres y est reproduite p. 39.

Une évocation érotisée de la création artistique

Le geste artistique, dans la musique, la danse ou le dessin, permet aux personnages romanesques d'exprimer une pulsion érotique à l'égard d'une personne aimée dont ils sont plus ou moins éloignés, ou de lui trouver un dérivatif lorsqu'elle ne peut pas ou plus être assouvie. Ce deuxième cas de figure est par exemple illustré par Michaël et Gabriel Pénier qui trouvent dans les rythmes du jazz « une cadence et un élan à la mesure de leurs corps perpétuellement en désir et mouvement » (*LN*, 258) ou par Orion qui investit tout son désir dans une « statue géante » (*EB*, 151) à l'image de Véronique et de Paule. Mathurin et Hortense, que nous avons déjà évoqués précédemment, illustrent parfaitement, quant à eux, le premier cas. Séparés par la guerre, ils s'envoient des dessins qui manifestent clairement le désir qu'ils ont l'un pour l'autre :

Elle avait alors dessiné pour Mathurin l'image la plus exubérante qu'elle n'avait jamais faite. C'était un corps foisonnant de couleurs, planté de bras et de jambes multiples qui tous étaient en mouvement comme les branches distordues d'une roue dont le centre était une rose entièrement épanouie.

Avant de glisser son dessin plié dans l'enveloppe, elle avait dormi toute une nuit avec la feuille pressée contre son sexe. (*LN*, 165)

Le désir sexuel, que l'éloignement ne permet pas d'assouvir, s'exprime ouvertement dans le geste final de la jeune fille, mais l'insistance de la narratrice sur l'exubérance, le foisonnement et le dynamisme du dessin permet de comprendre comment ce désir s'est converti en geste artistique. De même, dans *Œdipe sur la route*, le désir de Clios et Alcyon, qui font paître leurs troupeaux sur les flancs de deux montagnes voisines, transparait à travers la musique, la danse ou encore les cris qu'ils se lancent mutuellement. Les cris d'Alcyon, relayant le son de la flûte, sont d'ailleurs à la limite du chant. À travers eux, la pulsion créatrice se mêle donc au désir physique de la présence de l'autre. Or, pour rendre compte de cette confusion, Bauchau emprunte selon nous à un genre qui en a fait un de ses motifs caractéristiques : la poésie pastorale. Le récit, effectué par Clios, de ses amours bucoliques avec Alcyon reprend en effet les marqueurs de la poésie pastorale, telle que Théocrite puis Virgile, entre autres, nous l'ont léguée³³ : le cadre champêtre, les personnages de bergers musiciens, chanteurs et joueurs de flûte ainsi que l'évocation de leurs amours contrariées. La mise en abyme, déjà opérée par les textes antiques, et le lien ainsi créé entre le poète-scripteur

³³ Voir Théocrite, *Idylles* et Virgile, *Les Bucoliques*.

et les bergers-poètes nous invitent à voir dans l'œuvre littéraire l'émanation d'une pulsion semblablement érotique.

De fait, certains textes théoriques de Bauchau en témoignent explicitement, de même que certains exemples du corpus, qui ont une dimension métalittéraire plus évidente encore. Ainsi, la manière dont la narratrice du *Livre des Nuits* décrit la confection par Margot de sa propre robe de mariée conforte l'idée que le geste scriptural procède d'une pulsion érotique. Après avoir comparé le travail de couture et de passementerie à « l'art de la sculpture et de l'enluminure » (LN, 185), elle conclut :

C'était tout son amour, – c'était son corps rendu fou de désir et d'attente, que Margot ouvrait de la sorte. Sa toilette de mariée devint poème de blancheur, de reflets et d'éclats. (LN, 185)

La métaphore du poème assimile donc le geste de la couturière – lui-même témoignage du désir sexuel de la jeune femme – au geste scripturaire accompli par l'auteure³⁴. Par ailleurs, Aloïse Daubigné montre comment l'imagination romanesque peut elle-même découler d'une pulsion érotique. Sa pratique du « rêver-vrai », inspirée du roman anglais *Peter Ibbetson* de George du Maurier, lui permet en effet de retrouver par l'imagination son défunt époux, Victor : « Les dédales de ses songes s'enfoncent au plus profond de sa chair, et sa chair s'enflamme, crie de désir » (EM, 164). Cependant, dans le cas de l'écrivain.e, la pulsion érotique n'a d'autre destinataire que la matière elle-même. Et l'« Éros poétique » – pour reprendre une expression bauchalienne – se substitue à la vigueur sexuelle. Le romancier belge témoigne pour son propre cas d'un remplacement progressif de la pulsion érotique et de la vigueur sexuelle par une pulsion poétique et esthétique. Il écrit ainsi dans le *Journal d'Antigone* :

Ce qui nous reste de puissance sexuelle est sublimé, devient admiration pour la beauté, travail de l'esprit, sensations colorées, plaisir des narines et du toucher, mais ne concerne plus le sceptre, le phallus dont les pouvoirs, en ce qui me concerne, se sont maintenant concentrés et parfois érigés dans la plume³⁵.

Il fait évoluer de la même manière son personnage d'Œdipe, ce que permet de montrer l'analepse du chapitre 7, dont le récit est pris en charge par le protagoniste lui-même. Ce chapitre met donc en scène un jeune homme plein de fougue et de vigueur dans son affrontement avec le Minotaure puis avec la Sphinx. Celui qui « cri[ait] des réponses » à la

³⁴ À cet égard, rappelons que le mot « texte » a pour étymon le verbe latin *texere* qui signifie « tisser ».

³⁵ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 419-420.

Sphinx dont il « voulait passionnément adorer, déchirer, arracher [la] fourrure » (*CE*, 210-211), réoriente progressivement ses pulsions érotiques vers le chant ou les arts plastiques. Le récit de la sculpture de la vague dans *Œdipe sur la route* est en effet empreint d'une tonalité érotique, lorsque le personnage « tâte la pierre des mains », « se colle aux aspérités du rocher », « l'étreint » et « cherche avec son corps [...] la forme de la barque qui doit y être » (*CE*, 133) ou, plus tard, « hurle de sa voix d'airain » lorsqu'il parvient, sous la tempête, à « arrache[r] de force la vague » à la pierre, « la courbe sous lui et la renvoie, furieuse, écumante, déferler dans la mer » (*CE*, 157). Remarquons que cet échange quasi érotique entre l'artiste et la matière ne se fait pas sans effort ni douleur – cette ambiguïté étant portée par le cri. Bauchau confirme l'image qu'il a voulu donner de son personnage dans son journal *Jour après jour* :

Œdipe, à Colone, semble vieux mais ce n'est que son aspect. Il est resté jeune et vigoureux intérieurement. Ceci est très important pour moi, car, dans la mesure où je m'identifie à Œdipe, c'est par l'Éros que je pratique cette opération. Si mon corps actuel s'est affaibli, une certaine part d'Éros, celle de l'Éros poétique, est toujours jeune et vive en moi, bien qu'elle ne soit plus brûlante comme elle l'était autrefois³⁶.

Il y a donc chez Œdipe, comme chez Bauchau, un remplacement progressif de la vigueur physique par la pulsion créatrice³⁷.

Ainsi, nous avons pu observer que de nombreux liens sont tissés dans les romans de notre corpus entre la pulsion créatrice et le désir sexuel. Ils nous conduisent à considérer les textes romanesques comme procédant eux-mêmes d'une pulsion érotique, que Bauchau nomme explicitement l'« Éros poétique ». Par ailleurs, cette idée est renforcée par la vision de l'écriture comme union du masculin et du féminin.

L'écriture comme union du masculin et du féminin

Dans un article intitulé « N'oublie jamais Antigone », Cixous témoigne de sa surprise lorsqu'elle découvre que, dans le roman *Antigone*, « je est identifié à retardement comme féminin...³⁸ ». D'autres critiques se sont également intéressés à ce choix énonciatif³⁹ et

³⁶ Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 233.

³⁷ Clios est montré dans une posture similaire au début d'*Antigone* lorsqu'il peint la fresque du temple rouge en l'« affront[ant] dans une danse ou un combat plein de gestes d'amour » (*A*, 14).

³⁸ Hélène Cixous, « N'oublie jamais Antigone », in *L'Œil de Bœuf n°17, Entretien avec Henry Bauchau*, (études rassemblées par Jean-Louis Tingaud), avril 1999, p. 55-58, ici p. 56. Le titre de l'article reprend la phrase du roman qui, dès la première page, lève le doute sur l'identité du narrateur. « Je me souviens du jour où Jocaste m'a dit : "N'oublie jamais, Antigone, que ton père est d'abord un marin"... » (*A*, 9). Remarquons que le procédé de paroles rapportées au style direct crée une double énonciation féminine : Antigone rapporte les paroles de sa mère, Jocaste.

l'auteur lui-même l'a largement commenté dans son journal. Il y récusé explicitement l'idée d'une identification à son personnage, au nom du « mystère de la femme pour l'homme⁴⁰ ». Pour Bauchau, Antigone est donc la femme qu'il n'est pas mais qu'il peut tenter d'approcher par l'écriture, pour mieux la comprendre ou la rejoindre :

Pour suivre Antigone, pour la comprendre, j'ai fait appel à la part féminine qui existe en moi, comme en tout homme qui ne se contente pas de développer son ego. J'ai fait appel aussi dans Antigone, à la part virile existant en elle comme en toute femme. En me relisant, il me semble voir que j'ai poussé Antigone, comme le fait la société occidentale actuelle pour beaucoup de femmes, vers une certaine image androgyne⁴¹.

Par une sorte d'échange tacite, Antigone, quant à elle, tire de l'écrivain sa part masculine⁴² qui la rend, selon l'analyse de Bauchau, plus contemporaine. Cela s'illustre particulièrement dans le roman au chapitre XVI, « L'arc », où la jeune femme, armée du puissant arc de Timour, se voit suppliée par Vasco de lancer une flèche sur Polynice :

Je sens, avec une surprise affreuse, que son corps est devenu un corps de femme qui suscite en moi un corps d'homme, le corps meurtrier qui pourrait sauver Étéocle. Ce corps m'enserme avec amour, nous formons ensemble un grand corps androgyne et la voix amoureuse de Vasco me persuade : Sauve Étéocle. Sauve Étéocle et Thèbes. (A, 245)

Il y a dans la tentative de Vasco une pulsion de vie et d'amour envers Étéocle, qui séduit Antigone et pourrait d'ailleurs la sauver, mais elle a pour revers la mort de Polynice ce que l'héroïne, bien entendu, ne peut accepter. Mais au-delà de l'anecdote romanesque, nous souhaitons nous arrêter sur la sensation du personnage principal que le corps de son interlocuteur « est devenu un corps de femme qui suscite en [elle] un corps d'homme ». La formule nous paraît frappante, en effet, sous la plume d'un homme qui s'est lui-même glissé dans la peau d'un personnage féminin, comme si, à l'inverse de ce que vit Antigone, l'écriture suscitait chez l'écrivain, un corps de femme ; l'auteur et son personnage formant ensemble « un grand corps androgyne ». Or, cette image n'est pas sans rappeler le mythe que Platon

³⁹ Voir par exemple Christiane Chaulet-Achour, « Le personnage d'Antigone : une approche poétique de l'androgynie » in Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 227-238, ici p. 237 ; Myriam Watthee-Delmotte, *Sous l'éclat de la Sibylle*, op. cit., p. 97-99.

⁴⁰ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 499.

⁴¹ *Ibid.*, p. 499-500.

⁴² La « virilité » d'Antigone, évoquée par Créon lui-même dans la pièce de Sophocle (v. 484 : Ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνὴρ, αὐτὴ δ' ἀνὴρ : « Désormais ce n'est plus moi mais c'est elle qui est l'homme », op. cit., p. 38-39) a souvent été commentée. Depuis une vingtaine d'années, la question du statut sexuel d'Antigone apparaît dans les études sur le genre, notamment dans l'ouvrage de Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, trad. Guy Le Gaufey, Epel, 2003. Dans le, « Le personnage d'Antigone : une approche poétique de l'androgynie » (op. cit.) Chaulet-Achour développe quant à elle l'idée que « la conjugaison du féminin et du masculin » dans la figure de l'héroïne est « plus porteuse de vie et d'avenir que l'hymne à l'androgyne Antigone » (p. 237), ce à quoi nous souscrivons.

prête à Aristophane dans son dialogue du *Banquet*⁴³. De ce point de vue, l'acte d'écrire peut dès lors être considéré comme un acte d'amour, et le choix du point de vue féminin comme une érotisation du geste scriptural⁴⁴ ». Watthee-Delmotte propose d'ailleurs de lire « l'aptitude de l'auteur à écrire en JE toute l'aventure d'Antigone » comme l'aboutissement d'un « désir de communion avec le féminin⁴⁵ » perceptible dans toute son œuvre et très tôt ressenti, comme en témoigne son premier roman, *La Déchirure* : « Tu devinais que pour le jeu total des mots, il faut être à la fois fille et garçon⁴⁶. »

La conception bauchalienne de l'écriture comme union du masculin et du féminin n'apparaît pas chez Germain. On peut néanmoins observer de sa part une propension à adopter le point de vue de personnages masculins et ainsi considérer que l'écriture « suscite » parfois chez elle un « corps d'homme ». Du reste, cette interprétation n'est pas contradictoire avec les observations menées précédemment sur les enjeux érotiques du geste artistique et scriptural mais également sur les enjeux esthétiques et poétiques de l'acte sexuel dans ses romans et ceux de Bauchau. La question qui se pose à présent est de savoir ce que représente la pulsion érotique à l'œuvre dans l'acte d'écrire, notamment lorsqu'on la confronte au spectacle de la violence et de la souffrance, étudié dans les premiers chapitres de cette étude.

⁴³ Platon, *Le Banquet*, 189 d-e : ἡ γὰρ πάλαι ἡμῶν φύσις οὐχ αὐτὴ ἦν ἥπερ νῦν, ἀλλ' ἄλλοία. Πρῶτον μὲν γὰρ τρία ἦν τὰ γένη τὰ τῶν ἀνθρώπων, οὐχ ὥσπερ νῦν δύο, ἄρρεν καὶ θῆλυ· ἀλλὰ καὶ τρίτον προσῆν, κοινὸν ὄν ἀμφοτέρων τούτων, οὗ νῦν ὄνομα λοιπόν, αὐτὸ δὲ ἡφάνισται· ἀνδρόγυνον γὰρ ἔν τότε μὲν ἦν καὶ εἶδος καὶ ὄνομα ἐξ ἀμφοτέρων κοινὸν τοῦ τε ἄρρενος καὶ θήλεος· νῦν δ' οὐκ ἔστιν ἀλλ' ἡ ἐν ὀνειδέει ὄνομα κείμενον : « Au temps jadis notre nature n'était pas la même qu'à présent, elle était très différente. D'abord il y avait chez les humains trois genres, et non pas deux comme aujourd'hui, le mâle et la femelle. Il en existait un troisième, qui tenait des deux autres ; le nom s'en est conservé de nos jours, mais le genre, lui, a disparu ; en ce temps-là, en effet, existait l'androgynie, genre distinct, qui pour la forme et pour le nom tenait des deux autres, à la fois du mâle et de la femelle. Aujourd'hui il n'existe plus, ce n'est plus qu'un nom déshonorant » (*op. cit.*, p. 29-30). Aristophane explique ensuite que ces individus de forme ronde ont été coupés en deux par Zeus pour avoir tenté d'escalader le ciel. Dès lors, les moitiés séparées n'ont de cesse de chercher à se rejoindre, ce qui explique l'amour et le désir homosexuel d'un côté, hétérosexuel de l'autre.

⁴⁴ L'écriture en elle-même est parfois vue par Bauchau comme une « matière féminine [qui] attire l'esprit, le capte, l'attache » (« Dépendance amoureuse du poème », in *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 271).

⁴⁵ Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁶ Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 220. Le jeu que l'auteur évoque ici a été inventé par lui avec son frère et ses cousins Il s'agit d'un jeu sexuel fortement lié au langage.

1. 2. Pulsion de vie contre pulsion de mort

Une fois établie l'idée que le geste artistique est considéré et présenté par Germain et Bauchau comme un principe de vie et un refuge contre le malheur, nous pourrions observer concrètement comment le cri de douleur se convertit en cri créateur.

1. 2. 1. L'art comme principe de vie et refuge contre le malheur

Nous nous proposons de revenir ici sur deux objets de notre réflexion précédente : la vigueur sexuelle et la beauté végétale, pour voir comment Germain et Bauchau les opposent aux forces de mort liées au malheur et à la violence. Nous nous intéresserons donc au symbole du *phallus* puis à celui du décor champêtre.

Symbole du phallus

Les Grecs et les Romains de l'Antiquité considéraient le *phallus* comme un principe générateur et un symbole de vie indestructible ne se réduisant pas à sa dimension érotique⁴⁷. Il était donc associé à des rites de fécondité et possédait également une fonction apotropaïque, aussi bien dans les Phallophories du culte dionysiaque, en Grèce⁴⁸, que dans les amulettes que les Romains suspendaient à l'entrée de leurs maisons. Or, l'analogie entre la plume et le *phallus* revient plusieurs fois dans les témoignages intimes de Bauchau, nous renseignant sur la manière dont il se conçoit écrivain. Nous pensons en particulier à « La circonstance éclatante » où l'auteur explique sa vocation. Le texte s'appuie sur une image de lui enfant portant un sabre soudainement illuminé par le soleil entre ses mains, ce qui provoque en lui une joie intense. Car cet objet illuminé, qu'il désigne comme l'« objet mâle⁴⁹ » et identifie rétrospectivement à la « plume » de l'écrivain, le qualifie pour l'existence, le tire du côté de la

⁴⁷ Voir l'article « Phallus » du *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 746-747 ; Jan N. Bremmer, *La Religion grecque*, *op. cit.*, chap. 4.

⁴⁸ On connaît un exemple de chant phallique dans la comédie *Les Acharniens* d'Aristophane lorsque le héros, Dicéopolis, rentré dans son village après six ans de guerre, peut enfin célébrer les Dionysies des champs. Il organise aussitôt une phallophorie et déclare : « moi je vais faire cortège en chantant l'hymne » (τὸ φαλλικόν, *to phallikon*, v. 261). Selon Aristote, la comédie elle-même remonte d'ailleurs à « ceux qui conduisaient les chants phalliques qui sont encore en usage aujourd'hui dans nombre de cités » (*Poétique*, 1449a 11 : ἀπὸ τῶν [ἐξαρχόντων] τὰ φαλλικὰ ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα, *op. cit.*, p. 44 et p. 45). La comédie est d'ailleurs, étymologiquement, le chant du κῶμος (*kómos*), procession rituelle qui comportait une phallophorie (Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, *op. cit.*, p. 158-163).

⁴⁹ « La Circonstance éclatante », *op. cit.*, p. 16.

vie contre la mort ou, en termes plus psychanalytiques, du côté d'Éros contre Thanatos⁵⁰. Or, chez Bauchau, le symbole du *phallus* ne doit peut-être pas plus aux interprétations psychanalytiques de Freud ou de Lacan qu'aux conceptions de l'Antiquité gréco-romaine. Nous en voulons pour preuve un épisode de *La Déchirure*, évoquant les Phallophories dionysiaques à l'occasion desquelles un bélier était sacrifié. Il raconte en effet la mise à mort d'un bélier, qui avait attaqué le grand-père du narrateur, et la manière dont « sa semence et son sang [ont été] répandus ». Il tisse ensuite un lien entre ce geste et la vocation d'écrivain du narrateur :

Que le chant du bélier me justifie donc, car saisi par son image plus puissante que la mort, j'ai senti que je pouvais, moi aussi, frapper de la tête et bondir dans la parole⁵¹.

Et il n'est pas anodin que cet épisode de *La Déchirure* apparaisse sous le titre « Le chant du bélier », qui fait vraisemblablement référence à une étymologie supposée du mot « tragédie ». Certains philologues⁵² font en effet dériver le mot de τράγος (*tragos*), « le bouc⁵³ » et ᾠδή (*ôdê*), « le chant », ce que Bauchau n'ignorait sans doute pas. Il fait fusionner dans son texte les références aux phallophories et à la tragédie, plus de vingt ans avant d'entreprendre la réécriture des mythes d'Œdipe puis d'Antigone. Mais déjà ce qui l'anime – et l'animait peut-être enfant, face au spectacle du sacrifice du bélier – c'est le désir de transcender la mort par le « chant ». Car la parole dans laquelle il souhaite « bondir », s'érige à partir de l'image même de la mort – celle du bélier mais aussi celle de la mère, dans le contexte de *La Déchirure*⁵⁴, ou encore celles d'Œdipe, de Polynice ou d'Antigone. Quant au geste de « frapper de la tête », ne suggère-t-il pas la volonté de « tenir tête » à la mort par le biais de la parole, c'est-à-dire de l'écriture ?

Germain, quant à elle, n'emploie pas directement la notion de *phallus* dans ses textes – à notre connaissance. Mais l'évocation et la valorisation d'Éros, « dieu du désir et de l'amour » et de Dionysos, « dieu de la démesure, de l'ivresse, de l'extase libératrice⁵⁵ » dans son essai *Mourir un peu*, nous semble développer un point de vue similaire à celui de Bauchau, d'autant

⁵⁰ Sur ce récit d'une vocation, voir Myriam Watthee-Delmotte « De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif d'une "identité narrative" », *op. cit.*

⁵¹ Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 229-230.

⁵² Fernand Robert, « Sur l'origine du mot tragédie », in *Revue Archéologique*, 31/32, 1948, p. 872-880 ; Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, *op. cit.*, p. 1128.

⁵³ Signalons que, par extension ou analogie, le mot désigne aussi, selon le Bailly, la « puberté » et les « premiers désirs des sens ».

⁵⁴ Lefort a montré comment l'écriture s'origine chez Bauchau dans le « traumatisme » de la mort de la mère et, de manière générale « s'inscrit dans la mort » (*L'Originel dans l'œuvre de Bauchau*, *op. cit.*, p. 367).

⁵⁵ Sylvie Germain, *Mourir un peu*, *op. cit.*, p. 120.

plus qu'elle donne en contrexemple les dieux Mammon, Mars et Priape⁵⁶ au travers desquels elle dénonce les pulsions mortifères à l'œuvre dans le monde. Ainsi, comme Germain théorise le poète « céphalophore », portant la tête d'Orphée pour lui permettre de continuer à chanter⁵⁷, nous proposons la notion d'artiste « phallophore » dont la pulsion érotique oppose aux puissances de mort, les forces vives de l'amour et de l'art.

Or, nous avons observé que le désir valorisé par nos deux auteurs est désigné par la métaphore de la sève. Il faut aussi remarquer que la scène décrite par Bauchau se déroule dans un décor champêtre et enfin rappeler que les Phallophories avaient pour but de fertiliser les terres agrestes. L'image du végétal est donc intimement associée à celle du *phallus*. Et dans les romans de notre corpus, le décor bucolique revêt une symbolique particulière que nous voulons explorer à présent.

Symbolique du décor bucolique

L'environnement bucolique ou agreste des amours de Clios et Alcyon mais aussi des ébats sexuels de Mathurin et Hortense puis de Pauline et Baptiste ; la création d'un jardin de roses par Sang-Bleu ; la rencontre de Nuit-d'Or et de Ruth au jardin du Luxembourg ; les prairies, les champs et les bois où Lucie trouve du réconfort : tous ces exemples confèrent à ce type de décor la valeur d'un refuge où l'art et l'amour peuvent s'épanouir à l'abri des fureurs du monde. Germain et Bauchau nous semblent en effet réinvestir le *topos* littéraire⁵⁸ du *locus amœnus* dont le roman, *Œdipe sur la route* propose une description caractéristique :

Les cerisiers sont en fleur dans le jardin, les abeilles bourdonnent entre eux, une gaieté douce règne dans l'air à la fin de l'après-midi. Clios, excédé par le travail, abandonne son tour⁵⁹ en entendant Antigone arriver du village et l'invite à danser avec lui dans le pré. Pélios s'assied contre le mur de la maison et les accompagne en chantant. Calliope, dès qu'elle les entend, se précipite auprès d'eux. Œdipe, sa flûte à la main, vient s'asseoir sur le seuil et se met à jouer. Sa musique s'accélère, devient de plus en plus impétueuse et eux, emportés par le rythme, s'abandonnent librement à la danse. (*Œ*, 243)

Le paysage de prairies, la douceur de l'air, les fleurs et les abeilles composent un cadre idyllique dans lequel les personnages viennent trouver du repos après leur journée de labeur et

⁵⁶ Mammon symbolise l'argent, Mars la guerre et Priape la concupiscence, bien loin du désir qu'elle valorise par ailleurs.

⁵⁷ Nous allons revenir sur cette image au chapitre suivant.

⁵⁸ Théocrite et Virgile ont largement contribué à l'élaborer avec les descriptions idylliques de l'Arcadie mythique. Dans la littérature moderne européenne, il est très présent dans les pièces de Shakespeare (pour citer un auteur de référence de Germain et Bauchau), par exemple *Comme il vous plaira* ou *Le Songe d'une nuit d'été*. On peut aussi penser à *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé.

⁵⁹ Il s'agit d'un tour de potier.

s'adonnent à la musique et à la danse. Dans ce contexte, Œdipe, en joueur de flûte⁶⁰, nous semble renouveler l'image du poète virgilien⁶¹, réfugié dans un espace « amène » et momentanément soustrait aux violences du monde et de l'Histoire⁶². En effet, l'épisode fait suite au récit de l'épidémie de peste que les personnages ont dû traverser – sans compter les malheurs qu'Œdipe a connus et que sa fille devra encore affronter.

Ainsi, de même qu'à l'époque de Virgile, la constitution en mythe de l'Arcadie a pu être considérée comme « une réaction aux guerres civiles et un refus de la violence », « un moyen d'échapper à un monde considéré comme mauvais⁶³ », les romans de notre corpus nous paraissent vouloir conjurer le malheur par la mise en scène d'une pulsion érotico-créatrice dans un environnement bucolique. Dans *Œdipe sur la route*, toujours, Clios et Alcyon s'aiment et s'adonnent à des joutes artistiques dans la montagne, en dépit de la guerre que se livrent les deux clans auxquels ils appartiennent. Les montagnes qui abritent leur relation sont en effet comme un *locus amœnus* à l'abri des conflits. Puis, une fois que la guerre les a séparés, le temps où ils s'aimaient apparaît comme un âge d'or définitivement rompu. Le maquis de la montagne est d'ailleurs incendié, les animaux pris au piège, et Clios, tentant d'échapper aux flammes, tue sans le vouloir son ami Alcyon. Le fait que cette mort accidentelle survienne dans un mouvement de chute accrédite encore cette interprétation⁶⁴. De la même manière, dans *Le Livre des Nuits*, le temps bucolique des fiançailles entre Mathurin et Hortense s'oppose à celui de la guerre qui le ravive cependant, de façon inattendue. Germain se saisit en effet du toponyme « Chemin des dames », de sinistre mémoire, pour lui donner une résonance inédite et faire surgir l'Éros au milieu des forces de mort⁶⁵ :

Mathurin s'étonna du nom du front où ils montaient. « Le Chemin des dames », – un si joli nom, comme une invitation pour une promenade du dimanche. Il songeait au Petit-Bois-Matin où tant de fois il avait fait l'amour avec Hortense, – l'odeur de leur corps se rehaussait

⁶⁰ Ce pourrait aussi être Alcyon dans les premières pages du chapitre 3 qui se déroule dans un paysage montagneux évoquant aussi l'Arcadie.

⁶¹ Nous pensons en particulier à Daphnis, célébré par Ménélaque et Mopsus dans la Cinquième Églogue des *Bucoliques*. Son apothéose pourrait en effet se confondre avec celle d'Œdipe dans le roman de Bauchau – et l'*Œdipe à Colone* de Sophocle.

⁶² Sur ce point, voir Françoise Daspet, « De l'espace du mythe au temps de l'histoire : les chants de la Neuvième Bucolique de Virgile », *L'information littéraire*, vol. 58, n°1, 2006, p. 8-21.

⁶³ Christine Tardiveau, Introduction des *Bucoliques* de Virgile, *op. cit.*, p. 13. Voir aussi Pierre Grimal, *La Littérature latine*, PUF, « Que sais-je ? », 1965, p. 68-72.

⁶⁴ Voir notre développement sur la représentation des scènes de crime, au chapitre I.

⁶⁵ Nous avons développé cette idée dans un article consacré au récit de la Grande Guerre dans l'œuvre de Germain : Marine Achard-Martino, « Crise du récit épique à l'épreuve des tranchées. La Grande Guerre dans *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain », *op. cit.*

encore de la senteur rauque et douceuse des feuilles et des branches pourrissant doucement sur la mousse. (LN, 152)

Le personnage comprend vite que le lieu où il se trouve est « un chemin de ronces et de mort » (LN, 152). Dès lors, s'il s'emploie avec une telle vigueur à dessiner une flore luxuriante sur le corps d'Hortense, n'est-ce pas qu'il cherche, d'une certaine façon, à réensemencer la terre retournée des champs de bataille ? C'est en effet en s'appuyant sur une telle représentation mêlant le fantasme érotique, la créativité plastique et le souvenir émerveillé de l'expérience sensible du corps de sa bien-aimée dans la forêt que le personnage est à même de lutter contre l'effroi provoqué par la Guerre des tranchées⁶⁶.

« [L]a poésie dont Virgile a défini les éléments fondamentaux dans l'espace protégé des *silvae* peut affronter le monde et le temps⁶⁷ » écrit Daspet au sujet de la Neuvième Bucolique. De même, Germain et Bauchau nous paraissent élaborer dans leurs textes une conception de l'écriture – et plus globalement de l'art⁶⁸ – comme pulsion de vie, visant à affronter les pulsions de mort à l'œuvre dans le monde et dans l'Histoire. Dès lors, l'écriture romanesque doit permettre au cri de douleur de se convertir en cri créateur, ce que nous voudrions montrer pour finir.

1. 2. 2. Conversion du cri de douleur en cri créateur

Après avoir longuement étudié le cri de douleur dans les deux premiers chapitres de notre étude, nous voudrions établir comment, sous l'effet de la pulsion de vie que nous venons d'aborder, il peut se convertir en cri créateur. Le phénomène est mis en scène à plusieurs reprises dans les romans du corpus, comme nous nous proposons de le montrer. Et en marge de celui-ci, la nouvelle de Bauchau intitulée « L'Enfant de Salamine », en constitue l'éloquente illustration. Enfin, nous verrons comment le processus débouche sur un dernier type de cri : le cri de joie.

⁶⁶ De manière générale, la correspondance amoureuse permet aux deux frères Pénél d'investir toute leur énergie créatrice, leur pouvoir d'imagination, de rêve et d'espérance contre l'atroce réalité de la guerre. Car Augustin, de son côté, écrit à sa fiancée pour demeurer « un homme en vie, sauvegardé par l'amour » (LN, 159).

⁶⁷ Françoise Daspet, « De l'espace du mythe au temps de l'histoire : les chants de la Neuvième Bucolique de Virgile », *op. cit.*, p. 11.

⁶⁸ Mais nous évoquerons plus largement le champ artistique dans le dernier chapitre de cette thèse.

De la souffrance à la création

Plusieurs épisodes de notre corpus témoignent de ce que la souffrance est parfois convertie en élan créateur. Nous pensons par exemple à l'épisode de la vague dans *Œdipe sur la route*. Cette vague symbolisant le malheur qui a failli submerger les personnages est sculptée non sans difficultés et sans peine par Œdipe, Clios et Antigone dans la falaise qui surplombe la mer. Mais dans son corps à corps avec la matière, Œdipe se découvre une vigueur, un désir, qui le poussent à accomplir son œuvre. La manière dont il apparaît à sa fille Antigone, au sommet de la vague qu'il a achevé de sculpter, nous paraît parfaitement significative de l'élan créateur qui l'a emporté : « Qu'il est beau, aveugle, rayonnant et bondissant peut-être. Comme il verdoie, quand d'un geste vaste et négligent il rejette ses énormes outils dans la mer. » (*Œ*, 158) L'adjectif « beau » et le verbe « verdoyer », qui peut paraître surprenant dans ce contexte, renvoient en effet à la pulsion érotique que nous avons précédemment évoquée, mêlant beauté physique et vigueur végétale. De même, Antigone, d'abord « horrifi[é]e » et « effrayée » (*A*, 99) par les bûches « crasseu[s] » qu'elle doit sculpter et qui symbolisent la brutalité de ses frères, trouve dans la caresse du bois mais aussi dans la caresse des cheveux d'Ismène sur sa joue⁶⁹ l'énergie d'y sculpter les deux visages de Jocaste⁷⁰. Chez Germain, un phénomène similaire peut être observé dans les dessins élaborés par Lucie dans *L'Enfant Méduse*. Les violences subies par la petite fille de la part de son demi-frère Ferdinand se transforment en effet en dessins « criard[s] », aux couleurs « ardentes et contrastées » (*EM*, 201). Aussi négatif soit-il dans la bouche d'Aloïse jugeant les productions de sa fille, l'adjectif « criard » souligne le phénomène par lequel la souffrance se mue en geste artistique⁷¹ et trouve à s'exprimer dans le dessin. Or, il faut remarquer combien le végétal et central dans les obsessions picturales de Lucie⁷², ce qui n'est pas un hasard

⁶⁹ Tandis qu'Antigone pleure sur le morceau de bois, elle est surprise par la présence d'Ismène contre elle : « La présence est près de moi maintenant, tout près, je relève la tête et de ma joue je touche sa chevelure blonde et parfumée. [...] J'y enfonce mon visage en larmes, ma main suit le parcours parfait du bras jusqu'à la douceur de l'épaule » (*A*, 100). Celle-ci s'exclame alors : « Mais c'est que tu me caresses, tu me caresses les cheveux avec ta joue comme autrefois. Tu te rappelles, cela ne nous est plus arrivé depuis le temps où les frères me jetaient si souvent par terre. Alors je pleurais très fort, même si je n'avais pas mal, pour que tu viennes me consoler. J'étais sûre que tu allais accourir, me cajoler, me recoiffer, essuyer mes larmes et toujours caresser mes cheveux avec tes joues. Pour mon plaisir et pour le tien, quels bons moments nous avons eus ainsi toutes les deux » (*A*, 100).

⁷⁰ Le projet d'Antigone est de représenter dans le bois deux figures de Jocaste symbolisant la relation de la mère avec chacun de ses deux fils.

⁷¹ Nous reviendrons plus amplement sur le processus créatif dans notre dernier chapitre.

⁷² « Si elle dessine des arbres, écrit Germain, c'est pour charger leurs branches d'yeux ; des yeux-fruits, des yeux-fleurs, des yeux-oiseaux » (*EM*, 200). La représentation des yeux renvoie au rôle apotropaïque de Gorgô dont Lucie a elle-même endossé le masque. Les yeux qu'elle dessine sont donc un signe de protection instinctive en même temps que d'obsession psychique. Voir Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux, « Figures

puisque la petite fille « passe son temps libre à courir les prairies, les champs, les berges des rivières, à hanter les marais et les bois » (*EM*, 127). C'est donc vraisemblablement au contact de la nature, dans le refuge de « l'île de l'Ogre », qu'elle trouve en elle la force de convertir ainsi ses souffrances en élan créateur.

Mais c'est un texte en marge du corpus – néanmoins associé au cycle œdipien – qui offre la vision la plus nette de ce phénomène de conversion : « L'Enfant de Salamine ». La nouvelle nous éclaire en même temps sur la façon dont Bauchau conçoit son propre engagement littéraire. Mettant en scène le jeune Sophocle pendant et après la bataille de Salamine, elle raconte en effet la naissance d'une vocation qui a une valeur quasi-autobiographique⁷³. Au soir de la bataille contre les Perses, le jeune Sophocle pense lancer un cri de victoire : « Ce n'est pas le péan qui est sorti de mes lèvres, ce sont des cris, des appels, des invocations que reprenaient avec moi mes compagnons et les survivants des navires les plus proches⁷⁴. » Au chant de gloire attendu se substituent donc ici des cris de douleur, exprimant tout à la fois la détresse des blessés et des agonisants, dont Sophocle et ses compagnons se font les porte-parole, et le deuil des survivants. Face au protagoniste, le capitaine est, comme lui, « enivré par la victoire » mais « blessé au plus profond de l'âme par la mort partout présente⁷⁵ ». Cris de victoire et cris de douleur se mêlent alors dans la bouche de Sophocle en « paroles brûlantes », en « airs emportés par des rythmes dominateurs » qui « se combatt[ent] sur [ses] lèvres⁷⁶ » mais peinent à se constituer en chant. La suite de la nouvelle montre donc comment Sophocle parvient à faire une œuvre de ces cris proférés dans le chaos de Salamine et à se hisser progressivement à la hauteur de l'ambition qu'Eschyle formule pour lui ce soir-là : « Il sera poète tragique ou rien⁷⁷ ! » Or, s'il y parvient, c'est « sous l'influence des joies et des tourments d'un nouvel amour », parce qu'il « [a] pris l'habitude, à la belle saison de se promener la nuit dans la forêt pour y chercher des rythmes et

du masque en Grèce ancienne », *op. cit.*, p. 29 : « Gorgô est une puissance que l'homme ne peut aborder sans tomber sous son regard. Cette prédominance du regard est soulignée dans un certain nombre d'images céramiques qui encadrent le masque de Gorgô de deux grands yeux prophylactiques [...]. Une variante de ce motif présente la face de Gorgô occupant, au fond de chaque œil, la position de la prunelle – que les grecs nommaient *koré*, la “jeune-fille”. »

⁷³ « En écrivant tes deux romans phare à 77 et 81 ans, tu étais sur les traces de Sophocle qui a donné son premier Œdipe à 70 ans et vingt ans plus tard son deuxième. Aujourd'hui tu l'as dépassé » déclare la Sibylle à Henry Bauchau dans l'ouvrage de Watthee-Delmotte (*Sous l'éclat de la Sibylle*, *op. cit.*, p. 214).

⁷⁴ Henry Bauchau, « L'Enfant de Salamine », in *L'Arbre fou*, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 170. Notons qu'Eschyle a lui-même composé une tragédie sur la bataille de Salamine : *Les Perses*.

écouter les rossignols⁷⁸ ». Là encore, le cadre bucolique⁷⁹ et le désir amoureux favorisent donc la pulsion créatrice, qui transcende la souffrance en œuvre.

Bauchau, continuateur de Sophocle, élabore clairement ici un art poétique dans lequel Germain pourrait aussi se retrouver. Leur ambition commune nous semble en effet de transcender la souffrance par l'art, et ce faisant, de convertir le cri de douleur en cri de joie.

Du cri de douleur au cri de joie

L'ultime enjeu du processus créateur tel qu'il apparaît dans les textes de Germain et Bauchau est de faire résonner un cri de joie en lieu et place du cri de douleur. De nouveau, l'épisode de la vague d'*Œdipe sur la route*, illustre parfaitement cette idée. Le récit du travail de sculpture est d'abord dominé par des cris d'avertissement, de frayeur, de colère, de terreur ou de douleur⁸⁰, par exemple lorsqu'Œdipe dévisse et, pendu au bout d'une corde, se cogne à la paroi. Tous ces cris témoignent nettement des difficultés du travail entrepris et renvoient en même temps aux épreuves que le personnage a affrontées dans son passé. Mais ces cris se muent ensuite en « rire » et en « cris victorieux » (*Œ*, 156), soutenus par les « hurle[ments] de joie » (*Œ*, 157) de Clios, lorsque le protagoniste parvient à sculpter la vague. De manière prégnante dans les textes de Bauchau, plus discrète dans ceux de Germain, l'œuvre d'art vise à susciter la joie, chez son créateur ou sa créatrice aussi bien que chez son destinataire. « J'ai crié comme une femme, je suis heureuse » (*A*, 28) s'exclame Antigone à l'issue d'une danse avec Clios, qui la fait passer de la « déréluction » (*A*, 28) au bonheur. D'autre part, les couleurs déployées dans les œuvres plastiques suscitent aussi souvent de « vives joies » (*LN*, 104), comme celles de la « lanterne magique » de Nuit-d'Or, et cela alors même qu'elles représentent des instants douloureux comme les dessins d'Orion qui sont « dur[s], haché[s] » (*EB*, 56), mais ont des « couleurs de joie⁸¹ » (*EB*, 60), ou comme le combat de la fresque de Clios. Concernant cette dernière, Antigone dit « sentir [l]a joie » du rouge « dans [s]es paumes » (*A*, 10) et s'émerveille des couleurs employées pour le feu : « Le feu est l'exultation du jaune et l'allégresse du blanc, tout en joie sa lumière éclaire, réchauffe » (*A*, 16). Le sentiment de joie est encore mis en exergue par Bauchau pour décrire un air de saxophone, un

⁷⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁹ La forêt en question est « le bois sacré des Euménides », « le plus beau d'Athènes, que le Céphise anime de son cours et qu'il éclaire au printemps par la floraison de ses rives » (p. 171).

⁸⁰ On relève vingt-sept occurrences du nom « cri » et du verbe « crier » dans ce seul chapitre.

⁸¹ À cet égard, les dessins d'Orion sont très semblables à ceux de Lucie dans *L'Enfant Méduse*. Mais tandis que Véronique contemple avec bienveillance les productions d'Orion dont les couleurs sont pour elle une joie, Aloïse exprime son mépris pour les « horreurs » que « gribouille » sa fille (*EM*, 201).

mouvement de danse ou les formes polies d'une sculpture. Jamais cependant la joie n'occulte le malheur qui a eu lieu en amont de l'œuvre. Au sujet de *L'Annonciation aux bergers* de Taddeo Gaddi que Lucie contemple à la fin de *L'Enfant Méduse*, Germain évoque ainsi une joie consolatrice, « une joie légère, légère et transparente qui tinte dans l'image, et délivre la femme de la petite fille jusqu'alors demeurée sa pénombre et sa chaîne » (EM, 280). Quant au chant sacré proféré par le Père Delombre à la fin de *Nuit-d'Ambre*, il mêle si bien « la joie et la supplication, la douleur et l'espoir, que le sens porté par chacun [des] mots pren[d] une ampleur infinie, une gravité insoupçonnée » (NA, 423). La joie qui survient au bout du processus de création est donc une joie lucide à l'égard du malheur, des violences subies, des souffrances éprouvées – parfois surmontées. C'est à la fois ce qui la légitime et la rend essentielle.

On voit donc que le geste créateur ne vise pas à effacer la souffrance ou à lui faire écran : dans le processus de conversion du cri de douleur en cri de joie résonnent toujours les accents du malheur qui a précédé. À travers l'art cependant, la pulsion de vie l'emporte sur les forces de mort qui habitent le monde. Cette pulsion parcourt les œuvres de Germain et Bauchau sous l'image du désir sexuel aussi bien que de la vigueur végétale. Elle est, dans tous les cas, élan vers la beauté. En s'inspirant de la pensée développée par Platon dans *Le Banquet* mais aussi plus ponctuellement des principes de la poésie pastorale, les romanciers contemporains développent à travers leurs textes un véritable art poétique : « les artistes, et par excellence les poètes, sont des messagers de la beauté dont ils tentent de transcrire, en mots, en formes, en couleurs, en sons, les mystérieuses inflexions⁸² », note Germain dans *Songes du temps*, et, par elle, de convertir la souffrance en joie.

Mais de manière plus concrète encore et, pour ainsi dire, plus littérale, la pulsion de vie se donne à voir, dans les romans de notre corpus, au travers du motif de l'enfantement. Nous voudrions montrer à présent comment celui-ci constitue une métaphore de l'œuvre créée, au niveau de la diégèse et, dans une perspective métalittéraire, pour désigner le travail romanesque accompli par Germain et Bauchau.

⁸² Sylvie Germain, *Songes du temps*, Desclée de Brouwer, « Littérature ouverte », 2003, p. 58.

2. Cri de l'enfant qui naît : une métaphore de l'œuvre créée

La pulsion créatrice que nous avons pu observer dans les romans de Bauchau et de Germain à travers l'image de la pulsion érotique trouve un accomplissement concret dans le thème de l'enfantement, très présent, comme nous allons le voir, dans les différentes œuvres du corpus. De la gestation et de la maternité au cri du nouveau-né et aux premiers pas de l'enfant, nous chercherons à montrer que ce thème métaphorise constamment, pour les deux romanciers, le travail d'élaboration de l'œuvre littéraire ou artistique.

2. 1. Gestation, natalité et maternité dans les romans

Les motifs connexes de la gestation, de la natalité et de la maternité sont naturellement très présents dans les deux premiers romans de Germain qui constituent une véritable saga familiale. Mais ils le sont de manière générale dans tous les textes du corpus qui, comme nous avons eu l'occasion de l'étudier, ont pour sujet la famille et les enjeux complexes qui y sont associés. Cependant ces motifs ne se réduisent pas aux expériences concrètes qui touchent les personnages romanesques. Nous voudrions montrer qu'ils sont pleinement liés à la démarche de l'écrivain.e qu'ils métaphorisent de manière plus ou moins explicite. Nous chercherons donc à établir d'une part comment le travail généalogique opéré par Germain s'érige en principe d'expansion de l'œuvre romanesque ; d'autre part comment les réécritures bauchaliennes constituent de véritables renaissances pour les personnages mythologiques. Enfin, nous nous proposons de montrer comment s'élabore, à travers l'ensemble du corpus, l'image de la gestation comme symbole de la créativité artistique.

2. 1. 1. La généalogie comme principe d'expansion dans les romans germaniens

Il suffit de regarder l'arbre généalogique de la famille Pénier qui figure au début de *Nuit-d'Ambre*⁸³ pour comprendre l'importance de la natalité dans les deux premiers romans de Germain. Plusieurs indices textuels et des commentaires de la romancière elle-même sur ses

⁸³ Voir annexe 1, 1.

œuvres nous permettront de mettre en avant le lien qui s'établit entre généalogie des personnages et expansion de la trame romanesque⁸⁴.

La natalité : un motif d'espérance récurrent dans l'œuvre

En se déroulant sur un siècle environ, le diptyque des *Nuits* s'intéresse à plusieurs générations de personnages : du couple initial formé par Péniel⁸⁵ et Vitalie, au fils de Nuit-d'Ambre, Cendres, en passant par Victor-Flandrin, dit Nuit-d'Or, ce sont donc sept générations qui se succèdent sous les yeux du lecteur. Parmi les vingt-neuf naissances qui surviennent au cours du récit, au sein de la famille Péniel, plusieurs sont l'occasion d'un récit circonstancié : celles de Théodore-Faustin puis de son fils Victor-Flandrin, la naissance double d'Augustin et Mathurin, puis, à la sixième génération, celles de Benoît-Quentin, Jean-Baptiste, Charles-Victor, Félix, Néçah et Merveille.

Or, depuis l'évocation des six premiers enfants mort-nés de Vitalie dans l'incipit du *Livre des Nuits*, chaque naissance apparaît comme une victoire indéniable de la vie sur la mort et une célébration de la vie, ce que souligne l'onomastique avec les prénoms Théodore, Victoire, Victor – dans les composés Victor-Flandrin et Charles-Victor – ou encore Félix⁸⁶ et Merveille. Dans les récits d'accouchement, la venue au monde des nouveau-nés entre d'ailleurs en contraste avec le douloureux travail maternel ou l'attente angoissée du père. Ainsi par exemple, au moment de la naissance de ses deux premiers enfants, Nuit-d'Or, qui attend derrière la porte de la chambre, « ressent[t] lui-même dans son ventre » (LN, 91) les douleurs de l'enfantement et « se m[et] à hurler, à hurler plus fort que toute femme en couches ne l'avait jamais fait » (LN, 92) jusqu'à ce qu'il entende le cri de son premier-né et « se laiss[e] prendre par les larmes, pleurant tout à la fois d'épuisement, de délivrance et de bonheur » (LN, 92). À la fin du *Livre des Nuits*, la naissance de Jean-Baptiste est aussi célébrée comme une victoire de la vie sur la guerre et une espérance pour le futur. Elle survient en effet après le massacre et la rafle perpétrés par les nazis à Terre-Noire, qui auront coûté la vie à sept membres de la famille Péniel :

⁸⁴ Blanckeman a souligné combien l'œuvre de Germain en général « obéit [...] à un principe de fécondité : une famille nombreuse de livres, de personnages, d'histoires, et de fertilité » (« L'enfance absolue » in Évelyne Thoizet (dir.), *Cahiers Robinson*, n°20, op. cit., p. 7-13, ici p. 13).

⁸⁵ Le premier père du roman n'a pas de prénom. Sur ce point, voir l'article de Laurent Demanze, « Le diptyque effeuillé », in *Roman 20-50*, n°39, op. cit., p. 61-70 : « la généalogie des Péniel s'ouvre sur un nom manquant, sur une figure paternelle évanescence et silencieuse. », p. 62.

⁸⁶ Théodore signifie « cadeau de Dieu » en grec tandis que Félix vient de l'adjectif latin qui signifie « heureux ».

Entre ces murs renfermant enfin non plus le vide et le dehors mais un dedans, un vrai dedans, un nouveau cri venait de se lever, un nouveau corps de bouger, en appelant de toute sa chair à la vie et au temps. Ce cri le bouleversa plus même que ceux de ses premiers fils, car il y perçut comme jamais encore l'amère et vivace beauté de ce monde sans fin recommencé. (NA, 296)

Il faut aussi mentionner les nombreuses naissances gémellaires qui caractérisent la descendance de Nuit-d'Or. Les dix-sept enfants qu'il engendre avec six femmes différentes sont en effet tous jumeaux ou triplés. Bien qu'elle soit vue par « les gens de Terre-Noire » comme « un nouveau signe de l'étrangeté de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup qui s'obstinait décidément à faire toujours dans l'excès et l'incongruité » (LN, 98), cette caractéristique est plutôt vécue par le protagoniste comme un motif de fierté et présenté par la narratrice comme une bénédiction. La gémellité dans l'œuvre de Germain correspond ainsi à la manière dont elle était perçue dans l'Antiquité grecque, selon Damet : « En disant la fécondité et non la souillure, la gémellité n'est [...] pas un motif négatif dans la Grèce classique, ce que confirment les écrits médicaux⁸⁷. »

Les très nombreuses naissances qui jalonnent le diptyque de Germain constituent donc un motif d'espérance récurrent dans l'œuvre. Chaque nouvelle naissance est présentée comme une promesse pour l'avenir et pour le monde. Or, au recommencement perpétuel du monde, mis en scène à travers la généalogie Péniel, correspond, comme nous allons le voir, le relancement incessant de la narration, accompli par la romancière.

Un principe de structuration et d'expansion de l'œuvre

Germain explique la genèse de son premier roman dans un entretien pour le *Magazine littéraire* en mars 1991 :

Ces deux premiers livres au départ ne devaient faire qu'un seul : ça aurait dû être seulement *Nuit-d'Ambre*. [...] Mais j'ai voulu donner une généalogie à ce personnage Nuit-d'Ambre et quand j'ai voulu l'écrire, cette généalogie qui aurait dû faire une dizaine de pages est devenue un livre à part entière, *Le Livre des Nuits*, et c'est allé très loin dans le temps puisque je suis allée jusqu'à la guerre de 70⁸⁸.

En reprenant à peu près les mêmes propos dans un entretien avec Alain Nicolas pour *L'Humanité*, le 18 octobre 1996, elle constate au sujet du *Livre des Nuits* : « C'est devenu un livre à part entière, comme si les personnages s'engendraient les uns les autres, et je suis arrivée à Nuit-d'Ambre. » La romancière décrit ici une logique de prolifération des

⁸⁷ Aurélie Damet, *La Septième porte*, op. cit., p. 119. Nous avons abordé les ambiguïtés de la gémellité dans notre premier chapitre.

⁸⁸ Sylvie Germain, « L'obsession du mal », *Magazine littéraire*, mars 1991, n°286, p. 64.

personnages et, au travers de l'expansion – à l'envers – de l'arborescence généalogique, celle du texte romanesque. Chaque membre de la lignée devient en effet le protagoniste d'un récit qui complète en amont le récit initialement centré sur Nuit-d'Ambre. Car même si *Le Livre des Nuits* s'organise clairement autour du personnage de Nuit-d'Or, chacun de ses ascendants, de ses enfants et de ses petits-enfants devient tour à tour le point focal de la narration.

L'anamnèse de l'histoire de Nuit-d'Ambre conduit ainsi Germain à remonter jusqu'à l'origine de la famille Péniel, qui équivaut à l'origine du monde, comme dans le genre généalogique antique⁸⁹ dont c'est d'ailleurs une caractéristique⁹⁰. Le texte qui ouvre la première partie du premier roman, « Nuit de l'eau », s'apparente en effet à une cosmogonie⁹¹ en évoquant le silence qui précède la création ainsi que la séparation horizontale de l'eau et du ciel : « Il vivaient au fil presque immobile des canaux, à l'horizontale d'un monde arasé par la grisaille du ciel, – et recru de silence » (LN, 15). À partir de là se développe donc la geste des ancêtres de Nuit-d'Ambre, à l'image des *πατρία* (*patrôia*) de l'Antiquité⁹², mêlant le merveilleux aux événements historiques⁹³ dans une créativité à la fois narrative et poétique. En outre, Germain nous semble exploiter pleinement la fonction du genre généalogique qui consiste, selon Calame, à « articuler et dire [de manière symbolique] une représentation de

⁸⁹ On peut penser aux *Origines* d'Acousilaos, à l'*Histoire mythologique* de Phérécyde ou encore aux *Généalogies* d'Hécatée de Milet. Évoquer également la *Théogonie* d'Hésiode, en tant que référence explicite du roman *Nuit-d'Ambre*. Lorsqu'il est étudiant à Paris, le personnage éponyme se délecte en effet de la *Théogonie* et « s'enthousiasm[e] pour les combats féroces des Titans, des Cyclopes, des Hécatonchires, des Érinyes et des Géants » (NA, 204). Le plus intéressant est qu'en s'identifiant lui-même à Cronos, il réinvente sa propre généalogie familiale à l'aune de celle des dieux : « Cronos, lui, était le Rebelle, le Fourbe, le Violent. Celui qui avait castré le père trop étouffant d'un coup de faucille en silex, puis qui avait réenfoui ses frères dans le ventre grouillant de la mère. Celui qui s'était uni à sa sœur Rhéa, dont il avait ensuite dévoré les six enfants conçus de lui » (NA, 204). Le lecteur germanien relit quant à lui l'histoire des Péniel à travers ce rappel des épisodes hésiodiques : Ouranos est une image de Baptiste, le père, dont le sexe « s'était totalement retourné » et n'avait cessé « de se creuser vers le dedans, de lui trouer le corps » (NA, 133). Gaïa, la Terre, figure Pauline qui s'est jetée dans la tombe fraîchement creusée de son fils aîné ; Rhéa, enfin, est Baladine, la sœur-épouse que Charles-Victor convoite dans ses fantasmes.

⁹⁰ Voir Christian Jacob, « L'ordre généalogique. Entre le mythe et l'histoire », in Marcel Détienné (dir.), *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité*, Albin Michel, 1994, p. 169-202.

⁹¹ Cette caractéristique des premières pages du roman a été plusieurs fois soulignée, par exemple par Boblet dans son article « Du merveilleux spirituel dans l'œuvre de Sylvie Germain » (*op. cit.*) ou Koopman-Thurlings qui évoque, dans son ouvrage, le « temps anhistorique initial » et « l'univers de silence et d'harmonie cosmique » des premiers Péniel (*La Hantise du mal, op. cit.*, p. 28-29). On pourra également consulter sur ce thème Martine Bercot et Catherine Mayaux (dir.), *La Genèse dans la littérature : exégèses et réécritures*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2005.

⁹² Voir Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, *op. cit.*, p. 16 « Les historiens grecs utilisent une série de termes spécifiques pour désigner des actions héroïques qui pour nous sont des mythes (grecs), par excellence : le règne de Minos, la guerre de Troie avec ses protagonistes Agamemnon et Ménélas, le retour des Héraclides, etc. Ce sont des *arkhaîa*, des actions appartenant au temps des origines, des *palaia*, des faits du temps d'autrefois, des *patrôia*, des actions des ancêtres. »

⁹³ Calame note que les Anciens attribuaient les « invraisemblances » de l'épopée mythique « à la forme poétique sous laquelle ce passé [leur] [était] parvenu » (*ibid.*). Nous reviendrons dans notre prochain chapitre sur les éléments merveilleux des romans de notre corpus.

l'espace géographique et politique⁹⁴ ». La deuxième partie du *Livre des Nuits*, intitulée « Nuit de la terre », ancre en effet la famille Pénitel dans un espace géographique particulièrement signifiant du point de vue de l'Histoire européenne du XX^e siècle : au bord de la Meuse, à la frontière de la France et de l'Allemagne. Les personnages sont ainsi offerts à la tourmente de l'Histoire, dans une zone que se disputent les deux pays à partir de 1870, date aux environs de laquelle s'ouvre le diptyque. À partir de là, le récit germanien entremêle donc le destin familial des Pénitel à celui des guerres de 1870 puis 1914-1918 et 1939-1945, dans une logique comparable à celle des récits généalogiques antiques, chaque génération étant concernée par un nouveau conflit⁹⁵ – Théodore-Faustin par la guerre de 1870, Augustin et Mathurin par la Première Guerre mondiale, Baptiste et Thadée par la Seconde, pour ne citer qu'eux⁹⁶. Ainsi, le traitement généalogique de la matière romanesque permet d'ordonner de manière logique un récit foisonnant mais aussi, en prenant appui sur les dates fondatrices de l'Histoire européenne du XX^e siècle, de faire rebondir la narration – et l'intérêt du lecteur, lui-même concerné par cette Histoire⁹⁷. Et tandis que *Le Livre des Nuits* s'ouvre sur le cri d'un (presque) nouveau-né⁹⁸, chaque nouveau cri poussé par un enfant Pénitel relance donc la machine romanesque jusqu'à ses ultimes rebondissements, avec la révélation de la naissance de Cendres, l'enfant né de l'union de Nuit-d'Ambre avec Thérèse.

Le cri du nouveau-né qui coïncide donc parfaitement avec l'acte d'écriture accrédite l'idée d'un rapport métaphorique entre l'œuvre créée et l'enfant qui naît. Or, chez Bauchau, le principe de réécriture invite à considérer différemment ce rapport.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁹⁵ De même, dans la mythologie grecque, les Épigones (Ἐπίγονοι, « les descendants » ou « les héritiers ») sont les fils des sept chefs qui ont combattu contre Thèbes aux côtés de Polynice et ont péri au cours de la guerre. Dix ans après leurs pères, ils attaquent à leur tour la ville pour les venger. Certains participeront ensuite à la Guerre de Troie, éventuellement avec leurs propres fils. Voir Homère, *Iliade*, IV, v. 403-410 et Apollodore, *La Bibliothèque*, III, 7, 2-3. Notons en outre qu'Eschyle et Sophocle avaient probablement chacun écrit une tragédie sur les descendants des Sept chefs qui avaient assiégé Thèbes.

⁹⁶ Aux guerres évoquées ci-dessus, il faut ajouter les Guerres d'Algérie et d'Indochine et, comme un ultime repère, les événements de mai 68.

⁹⁷ Dans *Temps et récit*, Ricœur considère ainsi la « suite des générations » comme une médiation imaginaire permettant d'envisager le temps historique (*Le Temps raconté*, op. cit., p. 198).

⁹⁸ Vitalie entend en effet le cri de son enfant dans son ventre, avant même sa venue au monde, qui annonce et précède celle-ci de quelques instants.

2. 1. 2. Maternité et réécriture dans l'œuvre de Bauchau

La reprise du mythe d'Œdipe et Antigone pose d'emblée la question du γένος (génos) labdacide⁹⁹ avec la malédiction pesant sur la descendance de Laïos, la maternité problématique car incestueuse de Jocaste et enfin l'absence de maternité d'Antigone. Pourtant, dans les textes bauchaliens, des images récurrentes de maternité épanouie et de natalité heureuse viennent contredire les données du mythe, interrogeant jusque dans sa définition le principe de réécriture entrepris par le romancier. Après avoir passé en revue diverses images de la maternité dans les romans de Bauchau, nous concentrerons notre attention sur un épisode particulier d'*Œdipe sur la route* qui met en scène une surprenant « renaissance » d'Œdipe.

Images de la maternité chez les Labdacides : entre empêchement et épanouissement

Les épisodes de l'histoire des Labdacides que Bauchau raconte dans *Œdipe sur la route* et *Antigone* excluent *a priori* la représentation de la maternité et de la naissance : la maternité de Jocaste, la naissance problématique d'Œdipe puis celle de leurs enfants ont été exposées dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle dont l'action se situe en amont de celle des romans. Dans son *Antigone*, le dramaturge grec met au contraire en avant l'absence de maternité de la fille d'Œdipe, sur laquelle nous reviendrons. Pourtant, Bauchau donne une place inédite à ce thème dans le roman *Antigone* à travers les personnages de Jocaste, d'Ismène et d'Io, la fiancée de Clios, qu'il a inventée. D'abord, il met en scène le temps de la maternité heureuse de Jocaste par le biais des souvenirs qu'Ismène raconte à sa sœur au chapitre VIII. Celle-ci évoque un bonheur simple et familial qui semble dépouiller Jocaste et Œdipe de leur statut de souverains et, dans le même temps, de couple maudit incestueux¹⁰⁰. Mais elle donne aussi une clé d'interprétation concernant la relation future des jumeaux :

Œdipe et Jocaste n'avaient attendu et préparé en eux que la naissance de Polynice. La naissance des jumeaux a bouleversé leurs plans, c'est alors qu'ils ont engagé Gaïa pour s'occuper de celui qu'on n'attendait pas. Après quelques jours Eudoxia a vu que notre mère ne donnait le sein qu'à Polynice et faisait allaiter Étéocle par Gaïa. (A, 109).

⁹⁹ Sur le sujet, nous renvoyons de nouveau à Jean Alaux, « Remarques sur la φιλία Labdacide dans *Antigone* et *Œdipe à Colone* », *op. cit.* et Ana Iriarte, « Ismène, Chrysothémis et leurs sœurs », in *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2000, p. 57-66.

¹⁰⁰ En rejoignant Jocaste dans son lieu de retraite, à la montagne, Œdipe a d'ailleurs la surprise de constater qu'elle est simplement « enveloppée d'une vieille couverture », qu'elle « ne port[e] aucun bijou et [que] ses pieds s'abrit[ent] dans de gros sabots bleus emplis de paille » (A, 105). Dans *L'Enfant bleu*, la maternité monstrueuse de Pasiphaé est aussi contrebalancée par le naturel avec lequel la jeune mère « serre tendrement son petit, incroyablement grand » qui vient de naître (EB, 50).

Le romancier réactive ici l'image d'une maternité empêchée. Jocaste abandonne Étéocle à une autre comme Œdipe a été abandonné puis nourri et élevé par Mérope, la reine de Corinthe. Il l'oppose cependant à celle d'une maternité épanouie dans la relation de Jocaste avec Polynice puis avec Antigone et Ismène. Les deux facettes de la maternité de Jocaste se retrouvent ensuite dans la personnalité des deux frères¹⁰¹ mais aussi dans le destin des deux sœurs¹⁰². Antigone est celle qui ne peut enfanter tandis qu'Ismène est enceinte à la fin du roman, comme le découvre avec surprise la narratrice (A, 293). La situation de sa sœur conduit l'héroïne à aller seule enterrer Polynice. Mais tandis que l'Ismène de Sophocle apparaît comme « fai[sant] passer [les normes civiques] avant tout autre lien¹⁰³ », celle de Bauchau se tient simplement du côté de la vie :

La décision est immédiate :

« J'irai seule, il faut que ton enfant vive. »

Ismène tente de refuser, elle pleure, mais nous savons toutes les deux que j'ai raison et j'embrasse avec respect le ventre harmonieux, le dernier espoir de notre famille menacée. (A, 293)

L'enfant à naître d'Ismène représente donc un motif d'espérance opposé aux postures mortifères des Labdacides. De même, les enfants d'Io et de Clios, tirent le récit vers la joie de l'existence qui se perpétue. C'est tout à fait prégnant à la fin du roman, lorsque Io, qui vient de vivre la mort d'Antigone sur scène, se rappelle soudain qu'il faut aller « border » les enfants. Le livre s'achève sur ses mots : « Vite, Clios, il ne faut pas qu'ils pleurent. » (A, 356) Or, avec ces images finales de maternité positive et de prolongement de la vie au-delà de la mort, Bauchau nous paraît légitimer sa propre démarche littéraire. Sa réécriture cherche explicitement à rompre avec le système de répétition mortifère qui caractérise l'histoire des Labdacides en y introduisant au contraire une logique d'espérance. On peut donc y voir la volonté d'offrir à Œdipe et Antigone une véritable renaissance dans le roman. Cette idée est corroborée par un épisode d'*Œdipe sur la route* sur lequel nous voudrions nous arrêter.

¹⁰¹ C'est bien ce que les deux sculptures de Jocaste façonnées par Antigone ont pour but de montrer.

¹⁰² Iriarte a montré dans son article « Ismène, Chrysothémis et leurs sœurs » que cette était déjà présente dans les textes antiques de Sophocle et d'Euripide. Au sujet des filles de Jocaste et des filles de Clytemnestre, elle affirme en effet que la « dissociation entre sœurs [...] ne [lui] semble pas étrangère à la dualité caractérisant leur mère respective » (*op. cit.*, p. 64). Voir aussi François Jouan, « Mères et filles dans la tragédie grecque », in *Kentron*, n°9, 1993, p. 101-118.

¹⁰³ Ana Iriarte, « Ismène, Chrysothémis et leurs sœurs », *op. cit.*, p. 65.

La « seconde naissance » d'Œdipe

Bauchau imagine, au chapitre 8 de son roman, une surprenante « seconde naissance » d'Œdipe dont les significations sont multiples tant au niveau diégétique que métalittéraire. Le récit s'ouvre alors qu'Œdipe, touché par la peste, semble s'apaiser auprès de Calliope, une jeune esclave investie par Diotime de ses dons de guérison et chargée de veiller sur lui :

Vers le soir, Calliope est prise de douleurs convulsives, Clios et Pélíos¹⁰⁴ pensent que c'est la maladie, mais Diotime les rassure. Elle demande à Clios de faire du feu pour chauffer devant la flamme des couvertures et des draps. Devant le foyer, les deux hommes se taisent dans l'attente d'un événement qu'ils sentent proche.

Vers le matin, Calliope pousse un grand cri. Diotime qui reposait se lève et revient précipitamment chercher les linges qui chauffent devant le feu. Les gémissements de Calliope reprennent et Diotime les appelle à l'aide. La jeune femme a quitté son lit, elle a recouvert son visage et son torse d'un linge blanc. Elle est sur le lit d'Œdipe, à cheval sur ses épaules, et elle l'a retourné sur le ventre. Elle semble faire d'énormes efforts, accompagnés de cris et de plaintes, pour le faire sortir de son corps. Diotime, debout près d'elle, leur dit : "Aidez-les !" Ils sont terrifiés et n'osent pas bouger quand un cri plus perçant de Calliope leur fait comprendre la nécessité impérieuse de sortir Œdipe de sous elle. Ils tirent, mais ses bras et son corps demeurent inertes et incroyablement pesants. Diotime de son côté tente de tirer en arrière le corps de la jeune femme. Au moment où Clios pense qu'Œdipe est mort, il sent son corps se mettre en mouvement et avancer de quelques pouces.

Les cris et les halètements de Calliope continuent, mais ils n'ont plus cet accent d'impuissance et de désespoir. Elle crie : "Il bouge !" en poussant son corps en avant. Le corps d'Œdipe avance doucement sous celui de la jeune femme. Il avance d'un très lent mouvement et les deux hommes se demandent si Calliope va pouvoir le supporter, mais elle le supporte, le visage caché sous le grand linge blanc, son corps sombre agité par le formidable travail.

Œdipe vit et on entend son souffle haleter au même rythme que celui de la jeune femme. Son corps glisse lentement sous le sien et, quand il en est entièrement sorti, les cris rythmés de Calliope s'arrêtent et c'est comme la fin d'une musique sauvage ou du tumulte d'un torrent. Est-ce que je rêve ? se demande Clios, mais il n'a pas le temps de penser car Calliope, épuisée, s'est renversée en arrière et tombe à demi évanouie entre ses bras. Son corps saigne, elle est tout en sueur. Diotime avec des gestes silencieux la soigne et la recouvre de draps chauds. Quand elle revient à elle, elle sourit et demande : "Mettez-le près de moi, que je le berce, c'est ça qui le fera guérir." Ils placent le lit d'Œdipe à côté du sien et Calliope commence à le serrer contre elle et à l'embrasser comme un enfant. (*Œ*, 239-240)

La valeur initiatique de l'épisode, avec la mort symbolique d'Œdipe suivie de sa renaissance, a déjà été commentée¹⁰⁵. L'hypothèse de la mort d'Œdipe apparaît en effet dans le texte, à travers la pensée de Clios qu'étaient le constat de ses bras et de son corps « inertes » et l'« accent d'impuissance et de désespoir » des cris de Calliope. Néanmoins, les noms

¹⁰⁴ Pélíos est le chef du village touché par la peste qui a fait appel à Œdipe et ses amis pour sauver les villageois.

¹⁰⁵ Voir Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle, op. cit.*, p. 151-152.

« mouvement », employé à deux reprises, et « souffle » ainsi que les verbes « vivre » et « guérir », à la fin de l'extrait, attestent de la « renaissance » d'Œdipe. Entre le début et la fin du texte, le symbole de régénération du feu allumé par Cléos à la demande de Diotime, l'attention portée aux corps des personnages à travers un champ lexical important, l'analogie des cris de Calliope avec « une musique sauvage » ou le « tumulte d'un torrent » soulignent le caractère initiatique de la scène¹⁰⁶. De même, le visage et le torse que Calliope cache « sous un grand linge blanc » – en contraste avec sa peau « sombre » – donnent à l'événement la dimension d'un rituel sacré. Cependant la notion de « renaissance » doit être envisagée dans son sens plein car c'est le récit d'une véritable parturition qu'effectue ici le romancier. Dès le début de l'extrait, l'hypothèse de la maladie étant écartée par Diotime, les « douleurs convulsives » qui « prennent » soudain Calliope suggèrent en effet les contractions de la naissance. La posture que prend ensuite la jeune femme, « à cheval sur [l]es épaules » d'Œdipe qu'elle « a retourné sur le ventre » offre l'image d'un enfant sortant d'entre les jambes de sa mère. À partir de là, toutes les actions mentionnées, auxquelles participent les autres personnages, consistent à « faire sortir » symboliquement cet « enfant » du corps de Calliope : il faut « pousser » le corps d'Œdipe « en avant », le mettre « en mouvement », le faire « avance[r] », « glisse[r] sous [le] corps » de la jeune femme. À la fin du troisième paragraphe, le substantif « travail » renvoie de manière plus explicite encore aux douleurs et aux gestes de la parturition, ce que confirment un peu plus loin la mention du corps en sang et en sueur de Calliope. Enfin, le passé composé « est sorti », renforcé par l'adverbe « entièrement » marque l'accomplissement de la (re)naissance d'Œdipe. Au sein de la diégèse romanesque, cette scène symbolise la guérison du protagoniste touché par la peste. Et au-delà du roman, en faisant signe vers la tragédie sophocléenne dont la peste est d'ailleurs l'élément déclencheur, elle symbolise la renaissance d'Œdipe après toutes les épreuves traversées.

Mais outre cette interprétation, nous voudrions mettre en exergue la dimension testimoniale de l'épisode. Le récit est en effet pris en charge du point de vue des témoins Pélios et Cléos, la focalisation étant centrée sur les sensations, les sentiments et les pensées de ce dernier. C'est lui qui est d'abord « terrifié » par la violence de l'événement auquel il assiste, lui qui évalue la pesanteur du corps d'Œdipe avant de le sentir finalement bouger, lui, enfin, dont les pensées sont rapportées au style direct : « Est-ce que je rêve ? ». L'extrême attention portée par le personnage aux moindres gestes et mouvements de cette naissance

¹⁰⁶ Tous ces éléments rappellent les rituels chamaniques décrits par Bauchau dans *Le Régiment noir*.

permet de rétablir dans le texte une image escamotée par les versions antiques du mythe, comme le nourrisson a lui-même été escamoté par ses parents, Laïos et Jocaste. La naissance non voulue et non attendue d'Œdipe est ici attendue comme un « événement » important et accompagnée de bout en bout, du « soir » au « matin » par les autres personnages. Elle est donnée à voir et à sentir par le romancier avec une acuité qu'accroît le recours au présent de narration pour faire de chaque lecteur, à travers Clios, le témoin de cette renaissance. À cet égard, l'emploi du pronom indéfini « on » nous paraît éminemment significatif : « Œdipe vit et on entend son souffle » écrit Bauchau, comme s'il fallait soudain rendre chaque lecteur témoin de ce surprenant spectacle, amener chacun à prendre acte de l'existence d'Œdipe. Ce n'est pas tout : l'attention, la bienveillance et la tendresse déployées autour du vieux « nouveau-né », notamment par sa mère de substitution, Calliope, qui le « berce », « le serr[e] contre elle et l'embrass[e] comme un enfant », semble compenser la cruauté avec laquelle le nourrisson de jadis a été abandonné et exposé. Avec cette scène de seconde naissance, la réécriture vaut alors réparation et restauration des liens abîmés ou coupés par la tragédie. C'est ainsi que nous voudrions considérer l'ensemble du travail de réécriture accompli par Bauchau avec son cycle thébain : il s'agit non seulement d'offrir une renaissance à Œdipe et Antigone mais encore de leur offrir une nouvelle espérance.

L'image d'une maternité problématique au sein de la famille des Labdacides s'oppose donc chez Bauchau à celle d'une maternité assumée, garante de joie et d'espérance, qui motive le principe même de la réécriture. Toutefois, l'absence de maternité n'est pas nécessairement vue comme un signe mortifère. Pour les personnages féminins du corpus, le statut de créatrice peut en effet se substituer à celui de mère. C'est le phénomène que nous nous proposons de décrire pour finir, à travers la notion de gestation symbolique.

2. 1. 3. Gestation et créativité : la gestation comme symbole

Outre les cas de maternité réellement vécue par les personnages de leurs romans, Germain et Bauchau mettent en scène une maternité symbolique pour les femmes qui, si elles n'engendrent pas d'enfant, enfantent des œuvres. Après avoir étudié le cas particulier d'Antigone, « celle qui n'engendre pas », et la manière dont Bauchau réécrit son rapport à la maternité, nous nous intéresserons à deux figures féminines : Baladine de *Nuit-d'Ambre* et Véronique de *L'Enfant bleu*, doubles potentiels des romanciers.

Antigone et la maternité

Glosant la signification étymologique du nom d'Antigone, de nombreuses études se sont intéressées à la « *philia* pervertie » et « autodestructrice » de la fille d'Œdipe¹⁰⁷ qui la conduit à renoncer au statut d'épouse et de mère dans le monde des vivants pour mieux rester fidèle à ses morts¹⁰⁸. Bauchau la montre sous un jour très différent. D'abord, elle est présentée comme une jeune femme amoureuse¹⁰⁹, qui, jusqu'au bout, envisage d'épouser Hémon et d'avoir des enfants de lui. Ensuite, il n'y a chez elle aucun refus conscient de la vie et du monde des vivants. Elle ne revendique pas le choix de mourir mais accepte la mort au nom des principes auxquels elle adhère. Ceux-ci reprennent l'opposition sophocléenne entre les lois humaines et les règles non écrites qui concernent les morts¹¹⁰ mais ils donnent aux femmes et, plus précisément, aux femmes en tant que mères – même potentielles – une place prépondérante¹¹¹ :

« Je ne refuse pas les lois de la cité, ce sont des lois pour les vivants, elles ne peuvent s'imposer aux morts. Pour ceux-ci il existe une autre loi qui est inscrite dans le corps des femmes. Tous nos corps, ceux des vivants et ceux des morts, sont nés un jour d'une femme, ils ont été portés, soignés et chéris par elle. Une intime certitude assure aux femmes que ces corps, lorsque la vie les quitte, ont droit aux honneurs funèbres et à entrer à la fois dans l'oubli et l'infini respect. Nous savons cela, nous le savons sans que nul ne l'enseigne ou l'ordonne. » (A, 315-316)

C'est au nom de ce principe, par respect pour le défunt Polynice, mais aussi pour protéger Ismène et la vie qu'elle porte en elle, qu'Antigone oppose à Créon un cri farouche qui la conduit tout droit à la mort. Nous sommes bien loin de l'isolement derrière lequel se retranche

¹⁰⁷ Outre l'article d'Allaux déjà cité, on peut mentionner Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, 1986, p. 79-106.

¹⁰⁸ Sophocle, *Antigone*, v. 889-902 : ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς / οἴκησις ἀείφρουρος, οἷ πορεύομαι / πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς / πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων, / ὧν λισσθήα ἔγω καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ / κάτειμι, πρὶν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου. / Ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω / φίλη μὲν ἦξιν πατρί, προσφίλης δὲ σοί, / μήτερ, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα' / ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ / ἔλουσα κάκωσμησα κάπιτυμβίους / χοῶς ἔδωκα [...]. « Ô tombeau, chambre nuptiale ! retraite souterraine ; ma prison à jamais ! en m'en allant vers vous je m'en vais vers les miens, qui, déjà morts pour la plupart, sont les hôtes de Perséphone, et vers qui je descends, la dernière de toutes et la plus misérable, avant d'avoir usé jusqu'à son dernier terme ma portion de vie. Tout au moins, en partant, gardé-je l'espérance d'arriver là-bas chérie de mon père, chérie de toi, mère, chérie de toi aussi, frère bien-aimé, puisque c'est moi qui, de mes mains, ai lavé, paré vos corps ; c'est moi qui vous ai offert les libations funéraires » (*op. cit.*, p. 70-71).

¹⁰⁹ « Mais tu l'aimes ! Tu l'aimes vraiment » s'écrit Ismène en observant les retrouvailles émues d'Antigone et Hémon (A, 215).

¹¹⁰ Sophocle, *Antigone*, v. 450-470.

¹¹¹ Sur ce point, la vision de Bauchau, proche de celle d'Hegel, peut bien évidemment être discutée. C'est ce que fait Butler dans son ouvrage *Antigone : la parenté entre vie et mort* (*op. cit.*). La philosophe américaine propose de voir dans la posture d'Antigone l'occasion de jeter le trouble dans les habitudes de pensées qui concernent l'identité sexuelle, la parentalité et la structure familiale traditionnelle, hétérosexuelle.

le personnage de Sophocle¹¹². L'Antigone de Bauchau ne se replie pas sur une *philia* mortifère, uniquement tournée vers les morts, elle se sacrifie pour les vivants¹¹³, au nom de la vie qui continue en secret dans le ventre de sa sœur. De manière significative, d'ailleurs, Antigone ne se suicide pas, comme Jocaste, dans la grotte où Créon l'a enfermée¹¹⁴ mais meurt étouffée par la fumée des torches. Pour autant, il est difficile de nier l'impasse dans laquelle se trouve l'héroïne à l'égard de la parenté. Tandis qu'Ismène se tient le plus possible à l'écart de sa famille maudite, Antigone demeure aux côtés des siens, Œdipe d'abord, son « père-frère », puis Polynice et Étéocle, mais aussi Hémon, qui est son cousin avant d'être son fiancé.

Cette impasse se résout en partie au plan symbolique car Bauchau offre à son héroïne une autre forme de maternité en faisant d'elle une créatrice. Antigone, qui a appris à peindre et à sculpter auprès de Diotime, comme on le voit dans *Œdipe sur la route*, entreprend de sculpter deux statues de Jocaste représentant le visage qu'avait la reine pour chacun de ses fils. En rendant manifeste la préférence de la mère pour Polynice, elles sont censées inciter celui-ci à renoncer au trône¹¹⁵. Les images employées par l'écrivain pour parler du travail de création de ces statues sont éloquentes : « C'est celle que je dois faire naître d'abord¹¹⁶ » dit par exemple la narratrice au sujet de « la Jocaste de Polynice » (A, 99). Ismène, quant à elle, observe le « travail » d'Antigone, elle « voi[t] les gouttes de sueur apparaître sur [son] front, [son] visage, tout [son] corps [qui se met] à trembler » (A, 103). Cet engagement du corps de la sculptrice dans son « travail » n'est pas sans rappeler celui de la parturiente. Antigone constate d'ailleurs, lorsque les sculptures sont terminées, qu'« elles sont nées dans la douleur » (A, 126). Pourtant, ces sculptures symbolisent la vie et l'espérance. D'une part parce que, d'une certaine façon, elles ont pour but de redonner vie à la défunte Jocaste : il s'agit de « faire naître une nouvelle mère » à partir des « bûches de bois mort » (A, 119) ; d'autre part parce qu'elles doivent sauver la vie des jumeaux en mettant un terme à leur conflit. Et bien qu'elles soient vouées à l'échec, comme Ismène le prévoit d'emblée, elles sont

¹¹² Voir dans Sophocle, *Antigone*, les propos du Coryphée, v. 821 et de Créon, v. 887.

¹¹³ Alors que le peuple thébain a établi des barricades pour empêcher les soldats d'escorter Antigone vers son tombeau et gagner du temps jusqu'au retour d'Hémon, la jeune femme, craignant une nouvelle guerre civile, ordonne qu'on les laisse passer : « Pas de sang... pas de sang à cause de moi » (A, 329).

¹¹⁴ Sur la mort d'Antigone dans la pièce de Sophocle, voir Nicole Loraux, « La main d'Antigone », *op. cit.*

¹¹⁵ Ana Iriarte a montré, en prenant appui sur *Les Phéniciennes* d'Euripide, que le rôle de conciliatrice assigné à Antigone lui vient directement de Jocaste : « En ce qui concerne l'épouse et mère d'Œdipe, les identifications les plus évidentes la rapprochent d'Antigone, la fille dont elle choisit le nom, la complice qu'elle cherche pour réconcilier ses enfants » (« Ismène, Chrysothémis et leurs sœurs », *op. cit.*, p. 64).

¹¹⁶ Selon un paradoxe qui n'est finalement pas surprenant compte tenu de l'histoire des Labdacides, Antigone « donne naissance » à deux sculptures qui représentent sa propre mère.

l'occasion pour Antigone de mettre en œuvre la pulsion de vie qui l'anime, dans une tentative de faire objection au malheur.

Certains ont vu dans la réécriture bauchalienne une façon de « libérer Antigone de la prison du mythe¹¹⁷ ». Nous voudrions lire dans cette formule la volonté du romancier de contrer les forces de mort de la tragédie par une pulsion de vie que représente, entre autres, la créativité du personnage. Dans notre corpus, d'autres personnages féminins vivent une maternité et une gestation symboliques qui illustrent la créativité des romanciers eux-mêmes.

Deux figures de poétesses : Véronique et Baladine

La Véronique de *L'Enfant bleu* et la Baladine de *Nuit-d'Ambre* ont en commun de devoir renoncer à l'expérience de la maternité – du moins dans le cadre temporel du roman – : la première a perdu l'enfant qu'elle portait dans un accident de la route, la seconde le géniteur d'un enfant auquel elle rêvait déjà en secret. Chacune à sa façon expérimente alors une maternité symbolique à travers un processus de création poétique qui en fait des sortes de doubles des écrivains.

L'identification de l'écrivain.e avec son personnage est particulièrement évidente concernant Véronique. En effet, Bauchau prête à son personnage non seulement son expérience de thérapeute auprès d'enfants psychotiques, mais aussi les poèmes qu'il a écrits¹¹⁸. Or, la création poétique apparaît pour le personnage comme une gestation symbolique. Ainsi qu'elle l'exprime, « l'espoir du poème revient en [elle] » (*EB*, 21), comme s'il se substituait, dans son corps, à l'enfant qu'elle attendait et qui est mort. Véronique semble prendre conscience de cela en redécouvrant un de ses poèmes, repris en musique par son mari : « “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 j'ai pensé à cela quand j'ai écrit ce vers ? » (*EB*, 181) Si la poésie peut d'abord sembler un moyen, pour la narratrice, d'exprimer sa douleur, elle relève aussi d'un élan de vie, métaphorisé par la vigueur des « chevaux de la mer », et constitue en cela une espérance – relancée par le projet de mise en musique de Vasco. De même, le poème inspiré à Véronique par l'histoire d'Orion qu'elle « sen[t] en [elle] naître et bouillonner [...] doit porter en lui une sorte d'espérance puisqu'il est vivant, Orion est vivant » (*EB*, 281). De nouveau, les images de gestation et de natalité

¹¹⁷ L'expression d'Anne Neuschäfer, traductrice allemande de Bauchau, est reprise par ce dernier dans son entretien avec Edmond Blattchen, *La Blessure qui guérit*, op.cit., p. 37-38.

¹¹⁸ On reconnaît ainsi dans *L'Enfant bleu* des vers de « Mélopée Viking », de « L'arbre d'Homère » et du « Carrefour d'Angoisse ». Voir Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 23, p. 273 et p. 314-318.

décrivent le processus de création poétique tandis que le poème lui-même est assimilé à un témoignage de vie et un acte d'espérance. Étant donné l'identification de l'auteur au personnage, il n'est pas interdit d'imaginer que pour lui aussi l'expérience artistique vient remplacer celle de la maternité, qu'en tant qu'homme, il ne peut vivre dans la réalité¹¹⁹.

Chez Germain, l'idée d'une gestation symbolique est également abordée à travers le personnage de Baladine Péniel. Celle-ci, dont la romancière nous offre fréquemment le point de vue, exprime le désir très fort d'avoir un enfant avec son compagnon, Jason. Elle fait d'ailleurs preuve d'une créativité toute poétique en fantasmant le prénom qu'ils donneront à leur petite fille : Lilly-Love-Lake, dont les sonorités et les rythmes se répondent avec une agréable harmonie. Cependant Baladine doit faire le deuil de cette enfant en même temps que de son amant, mort en montagne. Après la découverte du corps de Jason, la jeune femme adopte d'abord une attitude mortifère : « elle [se met] à errer par les rues de la ville, avec des allures de clocharde, et des yeux de putain » (NA, 395). Mais cette pulsion de mort cède le pas à une pulsion de vie à la faveur d'un songe que la jeune femme effectue comme un voyage de plusieurs mois : « Il lui fallait rêver¹²⁰ pour s'arracher tous deux à l'emprise des glaces, se libérer de la montagne » (NA, 396) explique la narratrice. Ce désir de libération peut se comprendre à double titre comme un besoin de libérer l'âme du mort dont le corps est resté prisonnier des glaces et de se libérer elle-même de la hantise que le mort pourrait exercer sur elle. Mais quelques lignes plus loin, la narratrice emploie le terme significatif de « délivrance » en lui donnant un sens obstétrical puisqu'elle fait de « Jason lui-même [...] son enfant¹²¹ », « Jason-Love-Lake ». Le rêve de Baladine prend donc la valeur symbolique d'une gestation et en même temps d'une expérience créatrice, tant la « lente descente du corps de Jason depuis la montagne jusqu'à la mer » (NA, 396) qu'elle imagine s'apparente à un parcours poétique. La description des fonds marins, riche de formes et de couleurs, témoigne en effet de la créativité de la dormeuse qui reprend ainsi possession d'elle-même et de son destin :

¹¹⁹ Bauchau cite dans son *Journal d'Antigone* une lettre que lui a adressée Alain Badiou au sujet d'*Œdipe sur la route* : « Trouveras-tu intime que je te dise que tout le livre est animé par ce que je n'arrive pas à nommer autrement qu'un désir d'être femme ? » (*op. cit.*, p. 65).

¹²⁰ Bien qu'elle établisse une claire distinction entre le « songe » (qualifié d'« exogène », permettant d'entrer en relation avec une dimension extérieure, inconnue) et le « rêve » (« endogène », en lien avec les désirs, les peurs et les blessures intimes), Germain emploie indifféremment l'un et l'autre au sujet du long sommeil de Baladine. Sans doute considère-t-elle que les images qui assaillent la jeune femme endormie sont à la fois endogènes et exogènes. Sur ces définitions, voir *Ateliers de lumière*, Desclée de Brouwer, 2004, p. 24, *sqq.*

¹²¹ Il y a un parallèle à faire entre Antigone qui fait renaître sa mort défunte à travers ses sculptures et Baladine qui, en rêve, fait de son amant défunt son enfant, comme si, à travers le processus créatif, le vivant devenait le parent du mort.

En fait, c'était son propre corps qu'elle arrachait ainsi progressivement à la mort, c'était dans les profondeurs insoupçonnées de la chair qu'elle s'enfonçait, dans les zones les plus denses du sang, pour y retrouver la force et le désir de vivre. Elle entraînait une dernière fois Jason dans l'épaisseur et la rougeur de la chair, dans les antres du monde. Elle l'arrachait à la montagne, aux glaces, elle brisait la raideur de la mort pour lui rendre ampleur, mouvement, pulsation. Puisqu'il y avait mort, que cette mort soit tout sauf immobilité, qu'elle se fasse danse, glissement, nage, musique, élan et marche. Tout, sauf immobilité. (NA, 397)

Les images convoquées par Germain assimilent donc le rêve de Baladine à une gestation par laquelle la jeune femme « nourri[t] Jason de son rêve » et « de la doublure fabuleuse de la chair¹²² » (NA, 397), jusqu'à la délivrance finale. Et la dormeuse se trouve elle-même emportée par un élan vital qui lui permettra, au réveil, de retrouver sa place parmi les vivants. Ainsi, grâce à cette opération conduite en secret dans le corps endormi de Baladine, la mort devient geste artistique – « danse, glissement, nage, musique, élan et marche » – et la mélancolie se transforme en joie. Or, nous pensons que cette expérience romanesque a une signification métapoétique. Outre la mention de la « danse » et de la « musique » comme comparants, le rêve de Baladine est en effet désigné comme un « songe liquide et couleur d'encre » (NA, 410), tissant un lien explicite avec le travail d'écriture accompli par la romancière. Un roman n'est-il pas lui-même, du point de vue de Germain, « un songe liquide et couleur d'encre », nourri dans l'esprit du romancier par « l'épaisse rumeur du temps qui brasse les clameurs de l'Histoire et une myriade de voix singulière, plus ou moins confuses¹²³ » ? Cela fait de l'entreprise romanesque elle-même une sorte de gestation, et du récit qu'elle produit une œuvre de vie et d'espérance.

Tous les cas que nous venons d'analyser présentent le processus de création artistique comme une gestation symbolique, renvoyant selon nous au travail scripturaire accompli par les romanciers. Ils confirment que l'acte d'écrire ressortit pour Germain et Bauchau à une pulsion de vie à opposer aux forces de morts qui nous environnent. Dans cette perspective, les œuvres littéraires – ou musicales, ou plastiques – qui rendent hommage aux défunts mériteraient l'appellation de « matrices artistiques » plutôt que de « tombeaux », les exemples étudiés montrant en effet comment, à travers le processus créatif, le défunt devient l'enfant de celle qui crée¹²⁴. Nous pourrions aussi considérer ces œuvres comme des creusets dans lesquels la souffrance est convertie en joie et la mort en vie.

¹²² « Jason était un invisible, un éternel et merveilleux enfant à jamais sien, tout autant délivré de l'âge que de la mort » (NA, 411).

¹²³ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., quatrième de couverture.

¹²⁴ On peut penser ici au projet de Tombeau poétique de Mallarmé pour son fils Anatole que Germain évoque dans *Le Monde sans vous* : « Ainsi fut le désir du père : ré engendrer (*sic*) son fils par la puissance de l'acte

Pour conclure sur les motifs de la gestation, de la maternité et de la natalité, nous avons pu constater qu'ils constituent un thème central de la majorité des romans de notre corpus¹²⁵. Le diptyque du *Livre des Nuits* de Germain et le cycle thébain de Bauchau s'appuient en effet sur une généalogie complexe au sein de laquelle la gestation et la naissance sont mises en scène et la maternité questionnée dans ce qu'elle peut avoir de problématique ou d'évident pour les individus et les sociétés. Chacun à leur manière, les deux romanciers ont montré que ce thème est étroitement relié à la création artistique, que ce soit au niveau des personnages ou d'eux-mêmes, la gestation et l'enfantement devenant alors les symboles de leur propre création littéraire. En toute logique, il convient à présent de sonder le cri du nouveau-né et d'interroger l'image du tout petit enfant pour apprendre ce qu'ils ont à nous dire sur l'art en général et celui de l'écrivain en particulier.

2. 2. Du cri du nouveau-né aux premiers pas de l'enfant : préfigurations du geste scripturaire

Avec mille-treize occurrences, le mot « enfant » est le quatrième mot le plus fréquent de l'ensemble des romans de Germain et Bauchau¹²⁶, s'affichant même dans le titre de deux d'entre eux : *L'Enfant Méduse* et *L'Enfant bleu*, ce qui rend manifeste l'importance du thème de l'enfance au sein du corpus. Pour ce qui est des œuvres de Germain, il a d'ailleurs été largement étudié dans le numéro des *Cahiers Robinson* consacré à la romancière¹²⁷. De nombreuses études portent sur les romans de notre corpus, notamment sur les figures marquantes de Charles-Victor, *alias* Nuit-d'Ambre, et de Lucie, « l'enfant Méduse ». Les contributeurs se sont souvent attardés sur l'« enfance qui saigne, blessée par une catastrophe première qui condamne l'enfant à l'exil et au chagrin¹²⁸ ». Mais le lien tissé d'un roman à

poétique, par la grâce souveraine de la langue. » Bien entendu, l'image est d'autant plus pertinente qu'elle concerne un fils défunt et son père poète, néanmoins l'écrivaine s'interroge peu après : « Mais tout vivant basculant dans l'inconnu de la mort ne devient-il pas un enfant ? » Son ouvrage, *Le Monde sans vous*, est d'ailleurs l'occasion pour Germain d'évoquer ses deux parents disparus et même d'invoquer « [sa] mère, [son] enfant inversée » (*op. cit.*, p. 122, p. 125 et p. 32).

¹²⁵ Il n'apparaît que discrètement dans *L'Enfant bleu* et est quasiment absent de *L'Enfant Méduse*, davantage centré sur l'enfance.

¹²⁶ Rappelons que le premier est le mot « corps » et le troisième « cri ». Voir détails en annexe.

¹²⁷ Évelyne Thoizet (dir.), *Cahiers Robinson*, n°20, *op. cit.*

¹²⁸ Sylvie Ducas, « Enfance, deuil et construction identitaire », in *Cahiers Robinson*, n°20, *op. cit.*, p. 55-66, ici, p. 55.

l'autre entre enfance, vision poétique du monde et écriture romanesque a aussi été souligné. C'est ce dernier point que nous souhaitons retenir pour le mettre en perspective avec le motif du cri comme pulsion créatrice. Nous tâcherons ainsi de mettre en valeur le rapport métaphorique qui apparaît dans les textes entre le cri de l'enfant – dont nous verrons qu'il s'établit souvent comme chant – et l'écriture romanesque, dans les textes de Germain mais aussi, plus discrètement, dans ceux de Bauchau.

2. 2. 1. La grâce de l'enfance

Il apparaît nettement que Germain, dans ses romans, a cherché à valoriser la petite enfance en mettant en avant la grâce du nouveau-né et celle du jeune enfant – sans occulter toutefois ce que l'enfance peut aussi signifier de terrible. La notion de grâce doit s'entendre ici au sens philosophico-religieux et au sens esthétique : d'une part le nouveau-né est source d'émerveillement car il rend pleinement manifeste l'« être au monde¹²⁹ », d'autre part il charme son entourage – et, par le biais de la narratrice, le lecteur – par ses dons artistiques.

Merveille de l'enfance

Tous les romans de notre corpus portent un regard lucide sur la violence que peut représenter la naissance d'un enfant, le risque de mort qu'elle constitue pour la mère ainsi que pour le bébé et, au-delà, sur la promesse de mort qui se noue d'emblée dans la chair du nouveau-né¹³⁰. Aussi confrontent-ils le lecteur à la mortalité périnatale : *Le Livre des Nuits* s'ouvre sur l'évocation d'une série d'enfants mort-nés et met en scène, à la fin de la première partie, la mort en couches d'Herminie-Victoire, dont le corps est « déchir[é] » (LN, 52) par le passage de son enfant¹³¹. De même, Ismène se remémore, dans *Antigone*, l'« assassinat d'Œdipe nouveau-né » (A, 119) et Véronique, dans *L'Enfant bleu*, évoque à la fois la mort de sa mère en couches et la mort de son enfant *in utero*. Par ailleurs, les premières pages de *Nuit-*

¹²⁹ Ou « l'être-là », le « Dasein » sur lequel repose la philosophie d'Heidegger.

¹³⁰ On pense à l'« Être-vers-la-mort » (*Sein zum Tode*) d'Heidegger (*Être et temps*, *op. cit.*). Voir aussi Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, *op. cit.*, p. 90 : « Pourquoi les femmes font-elles des enfants ? Les Mères font des enfants pour repousser la mort dans la chaîne des générations. [...] Elles confient le soin de hurler à des plus jeunes parce qu'elles n'ont pas le courage d'assumer seules l'enfer, parce qu'elles n'ont jamais témoigné du désir d'interrompre le cours du cri de la mort. Les Pères transmettent un nom qui par lui-même ne signifie rien. Ils refilent le langage. Les femmes déplacent le poids de la mort sur le dos des enfants qu'elles font dans la douleur, la bouche ouverte, hurlantes. Elles passent l'origine. Les Pères transmettent le nom. Les Mères transmettent le hurlement. »

¹³¹ Nous pouvons aussi évoquer la naissance de Merveille, qui terrifie sa mère, Douce, parce que celle-ci a l'impression que sa fille peut « mettre en péril sa propre vie » (NA, 359).

d'Ambre sont consacrées à la mort du petit Jean-Baptiste Péniel, alors âgé de sept ans. Et tandis que sa mère, Pauline, donne naissance à un nouvel enfant, la narration, en nous faisant accéder aux pensées de celle-ci, superpose de manière saisissante les images de la nouveau-née à celles de « Petit-Tambour. L'enfant bleui, au ventre énorme [qui] faisait retour avec toute sa cohorte d'images, d'odeurs, de sons » (NA, 89). De la même manière, Antigone se demande si « un jour [elle] pourr[a] embrasser [son] nouveau-né en [se] souvenant [...] du bandeau dont [elle a] dû protéger [son] visage pour enterrer le corps de [son] frère abandonné aux vautours » (A, 311). Dans les deux cas, la juxtaposition des images de nouveau-nés avec celles de cadavres en putréfaction provoque un sursaut de lucidité à l'égard de ce qu'implique toute naissance¹³². Forts de cette lucidité, Germain et Bauchau mettent en évidence dans leurs textes ce qu'une naissance contient au contraire d'espérance et donc ce qu'elle a de miraculeux.

Ainsi, dès l'incipit du *Livre des Nuits* et le récit de la naissance de Théodore-Faustin, la narration s'emploie à valoriser le petit être qui vient au monde : « le petit corps nu pesait un poids immense. Le poids du monde et de la grâce. » (LN, 20) Le terme religieux, « grâce » (χάρισμα, *charisma*), va dans le sens du premier prénom donné à l'enfant : Théodore, c'est-à-dire « cadeau de Dieu ». Selon la doctrine théologique augustinienne reprise par les Jansénistes, la grâce est elle-même, en effet, un « cadeau » fait par Dieu à un certain nombre d'élus. Au-delà de la dimension religieuse, c'est sans doute l'étonnement que provoque la naissance de cet enfant vivant¹³³, qu'il faut retenir, ainsi que le mystère, reconduit à chaque naissance, de la perpétuation de la vie. Cela est confirmé par la naissance de Victor-Flandrin¹³⁴ qui provoque la « stupeur » de sa grand-mère, Vitalie. Celle-ci « s'étonn[e] jusqu'à l'émerveillement du charme que dégag[e] d'emblée ce petit être tout juste arrivé à la vie » (LN, 52). Pour reprendre les mots de Boblet, qui a justement travaillé sur la notion d'émerveillement, l'écrivaine, à travers le récit de la naissance de celui qui deviendra Nuit-

¹³² Au sujet de l'enfant, tel qu'il apparaît en général dans les œuvres de Germain, Blanckeman évoque une « figure thanatique de la délitescence » mais aussi une « figure vitaliste de la régénéscence ». Bruno Blanckeman, « L'enfance absolue », in *Cahiers Robinson*, n°20, *op. cit.*, p. 7-13, ici p. 7.

¹³³ Rappelons que Théodore-Faustin naît après une série de six enfants mort-nés.

¹³⁴ Cet émerveillement est sans cesse reconduit dans le diptyque, concernant la naissance de Jean-Baptiste mais aussi Félix, fils de Rose-Héloïse et de Nicaise, et Merveille, fille d'Octobre et de Douce : « Son enfance ramenait en ce lieu une clarté nouvelle, une joie jusqu'alors inconnue. Septembre veillait sur cette enfance, il y puisait la force et la patience pour veiller également sur sa mère et son frère. De même à la Ferme-Haute, Fé chassait les ombres du passé. Autour de lui Rose-Héloïse, Nicaise et Crève-Cœur redécouvraient l'entrain et la beauté des jours par-delà les épreuves et les deuils. » (NA, 384)

d'Or, « [fait] vibrer un peu de cette stupeur d'être au monde¹³⁵ ». Cela est d'autant plus prégnant que le bébé, né de la relation incestueuse entre Herminie-Victoire et son propre père, Théodore Faustin, « déchir[e] au passage le corps de sa mère » (*LN*, 52), qui ne survit pas à l'accouchement. En faisant jaillir dans le texte le cri du nourrisson – « il braill[e] à en perdre le souffle » (*LN*, 52) – l'auteure offre un précieux contrepoint au malheur et à la malédiction qui pèse sur la famille Péniel. Cette mise en valeur du miracle de la vie par contraste avec les forces de mort place Germain parmi les romanciers du XX^e siècle qui, selon Boblet, « partagent avec le poète dont parle Julien Gracq l'intuition intime de vivre ici-bas maintenant¹³⁶ ». Bauchau nous paraît lui aussi appartenir à cette catégorie comme en témoigne avec force l'expérience d'Antigone enfermée dans un cachot en attendant l'exécution de sa sentence :

Je m'étire, je perçois les points douloureux de mon corps, l'humidité froide de la pierre, je m'attends à être malheureuse. Mais je ne suis pas malheureuse, pas encore. La petite lampe s'éteint et je n'ai pas peur, je ne suis pas triste, je suis heureuse d'être plongée dans le merveilleux noir. Comment puis-je être aussi heureuse ? Pourquoi interroger le bonheur qui est là, qui me vit, qui déjà déborde de mes limites ? C'est le corps qui, à sa manière silencieuse, manifeste dans l'obscurité son bonheur à mes yeux brûlés de soleil. C'est lui qui me souffle sans paroles : Vis, vis avec moi, je te sers, je t'aime, la vie nous aime, nous aime encore. Respire ce bonheur et puisque tu en as besoin, que nous le pouvons en cet instant, endors-toi, dors. (*A*, 323)

Sans éluder la douleur et l'inconfort de sa situation mais refusant de s'abandonner au malheur qui la guette, Antigone célèbre ici avec force la vie – le substantif et le verbe apparaissent à quatre reprises dans le passage – et le bonheur que celle-ci lui procure – cinq occurrences du substantif et de l'adjectif. Et, de manière significative, le bonheur qui plane ensuite sur Antigone est symbolisé par un « grand édifice d'air qui a la forme d'un sein » (*A*, 323). La métaphore choisie par l'écrivain démontre bien que la joie d'exister – à l'orée de la mort – réaffirme sans cesse et jusqu'au bout le miracle initial de la naissance¹³⁷ ou, pour le dire autrement, de l'incarnation. Car le corps est au centre de l'attention d'Antigone, d'emblée évoqué par le biais des sensations puis mis en avant, à deux reprises, par la tournure

¹³⁵ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit., quatrième de couverture.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 10 : « [S]i l'on en croit Gracq, tout au fond de lui, chaque grand écrivain, en dépit de, ou plutôt du fait même de la menace et du tourment, n'éprouve-t-il pas "le sentiment de la merveille, de la merveille unique que c'est d'avoir vécu dans ce monde et dans nul autre" ? Car l'émerveillement fait la part du nocturne, de l'effroi, de la détresse. Mais il les subsume en acceptant le risque de la pensée et du cœur, en les soumettant à cette inquiétude, en s'y abandonnant. L'ambivalence entre peur et désir, entre effroi et joie, la tension paradoxale fait partie de son champ. »

¹³⁷ De manière inversée, le Temple rouge du chapitre liminaire, où Antigone se trouve comme dans un « ventre rouge » à la « pénombre maternelle » (*A*, 11) symbolise et annonce la grotte où elle sera enfermée à la fin.

présentative et enfin par la prosopopée finale. C'est à travers son corps, auquel elle donne la parole, que l'héroïne de Bauchau célèbre la joie d'exister.

Avec l'image du nouveau-né, c'est donc le miracle de l'incarnation qui se trouve affirmé et réaffirmé dans les romans¹³⁸, ainsi que l'émerveillement que cette incarnation suscite. De ce point de vue, quelle image plus éloquente pour Germain que celle du Christ nouveau-né ? Elle est en effet pour l'écrivaine une source continue de réflexion et de méditation¹³⁹. Dans notre corpus, elle s'inscrit en creux dans la description de *L'Annonciation aux bergers* de Gaddi, à la fin de *L'Enfant Méduse*. La lumière dans la nuit qui éblouit les bergers y est présentée comme un halo « jaune paille », renvoyant en effet à la paille de la crèche :

Là-bas, là-bas, le plus merveilleux de tous les là-bas luit doucement au cœur de l'ici et de l'instant présent. Là-bas, ici, une enfance nouvellement née luit dans la paille blonde. (EM, 281)

La Nativité annoncée dans ces lignes, symbolise parfaitement le miracle de l'incarnation, la joie de l'existence enracinée dans l'« ici-bas maintenant », en dépit de la mort à venir¹⁴⁰ et de l'effroi que celle-ci représente¹⁴¹. Au niveau de la diégèse, cette « enfance nouvellement née » symbolise aussi l'enfance retrouvée de Lucie après des années de souffrance et d'errance, la possibilité pour elle de renouer avec la paix et la joie, de goûter enfin à « l'amour le plus nu » (EM, 281).

Mais les romans de notre corpus ne se contentent pas de célébrer la merveille – ou, selon les mots d'Antigone, « le merveilleux noir » – de l'existence car l'art du roman – du moins tel que le conçoivent nos auteurs – a en lui-même tout à voir avec le phénomène de l'incarnation. En témoigne la définition donnée par Germain dans son essai sur *Les Personnages* :

¹³⁸ Voir à ce sujet Maryk Le Hene, « L'Esprit incarnat ou le transit générationnel », in Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, op. cit., p. 45-54. L'auteure montre que cette notion comporte un enjeu éthique majeur : « Oui, c'est ainsi que peut s'entendre alors la question résonnant, page après page : la vie nous incarne, allons-nous l'incarner ? » (p. 48).

¹³⁹ C'est le cas par exemple dans *Mourir un peu*, *Songes du temps* et *Ateliers de lumière*.

¹⁴⁰ Les codes picturaux de la Nativité mais aussi de l'Annonciation mêlent aux images de la naissance et de la maternité des symboles de la crucifixion du Christ. Voir par exemple l'ouvrage de Georges Didi-Huberman consacré à Fra Angelico, *Dissemblance et Figuration*, où le philosophe montre l'art du peintre à « ouvrir le sens sur l'admirable profondeur de l'Écriture sacrée » pour que celle-ci soit, par le biais de « figures » (*figurae* au sens latin et médiéval de signes picturaux), « correctement diffractée, comme le fait un cristal avec la lumière » (Flammarion, « Champs », 1995, p. 65). Ainsi, l'« Annonciation » « raconte un présent (l'instant de l'Incarnation), commémore un passé (l'origine de toute chair), et anticipe une fin (la mort du Christ sur la croix) » (*ibid.*, p. 120).

¹⁴¹ Elle représente aussi pour les Chrétiens la promesse de la résurrection mais, sur ce point, la romancière n'impose aucune interprétation.

Donner une carnation aux mots. Les pourvoir d'un volume, d'une couleur, d'une saveur, d'une texture et d'une tessiture. Les doter d'une capacité de réverbération, au sens sonore et au sens lumineux. Tel est le travail qui incombe au romancier répondant à l'appel des personnages¹⁴².

Le processus de l'écriture romanesque consiste donc essentiellement, selon Germain, à incarner des personnages, à leur donner une chair et un corps mais aussi une voix et un souffle¹⁴³. De ce point de vue, le cri de l'enfant qui naît montre comment le souffle anime soudain un personnage, lui permettant de s'incarner pleinement dans le texte. L'écriture romanesque offre aussi aux personnages de s'incarner dans un « ici et maintenant » que représente le cadre spatio-temporel du récit. On comprend dès lors comment le choix du genre romanesque s'impose à des écrivains aussi sensibles à la « merveille » de vivre dans ce monde et aussi soucieux d'en porter le témoignage. Le roman avec ses personnages reconduit en effet le miracle de l'incarnation, ce que métaphorisent les scènes de naissances et les images de nouveau-nés dans les textes germaniens en particulier.

Dans cette perspective, il convient de s'interroger sur une autre image récurrente de notre corpus, celle de l'enfant-musicien.

L'enfant-musicien

En décrivant une Nativité dans *Songes du temps*¹⁴⁴, Germain met en avant le paradoxe de l'enfant dont l'étymologie indique qu'il ne parle pas mais qui est en même temps traversé par un chant, « le chant du monde¹⁴⁵ ». Nous voudrions y confronter ses textes romanesques, en nous intéressant d'abord à l'« In-fans » et au silence dont il « irradie[e] ». Comment « celui qui ne parle pas » pourrait-il être porteur d'une signification métapoétique ? Comment le silence qui l'environne pourrait-il constituer une préfiguration du geste scripturaire – comme il était dans notre intention de le montrer ? D'abord, la résolution de cette contradiction se trouve dans la qualité du silence évoqué par Germain : non pas un vide, un mutisme stérile et mortifère¹⁴⁶, mais un plein, une promesse et une lumière – puisqu'il « irradie » de l'Enfant.

¹⁴² Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 28.

¹⁴³ À notre avis, cette conception diffère totalement de l'image du romancier « démiurge » ou « singe », selon l'expression de Mauriac (*Le Romancier et ses personnages*, Buchet/Chastel, « Pocket » 1990) car il ne s'agit pas, pour Germain et Bauchau, de prétendre recréer le réel et rivaliser avec lui mais de transmettre leur « émerveillement » par des moyens symboliques.

¹⁴⁴ Sylvie Germain, *Songes du temps*, op. cit., p. 20 : « Voici l'Enfant "qui n'existait pas", que nul n'imaginait et qui pourtant était de toute éternité. L'Enfant au corps d'aube dans le berceau de la nuit, l'In-fans qui ne parle pas encore, irradiant de silence. Un silence où déjà se murmure le chant du monde, où doucement chante la Voix du Verbe.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁶ Il se distingue du silence comme symbole de mort que nous avons étudié dans notre deuxième chapitre.

Les romans du corpus montrent d'ailleurs ce que le silence peut avoir de fécond¹⁴⁷. Chez Bauchau notamment, il est comme un espace ouvert entre les personnages que, ceux-ci « laissent vivre » (*EB*, 65) et dans lequel peut se déployer un sentiment de confiance¹⁴⁸, de bonheur¹⁴⁹ ou d'amour¹⁵⁰ et un élan de créativité¹⁵¹. De fait, le silence tient une place prépondérante dans le processus de création artistique et littéraire tel que Germain l'envisage :

Quelle que soit la pratique artistique, le silence a sa place, et elle est éminente – il est le fond à partir duquel toute œuvre s'exhausse « tel un minerai du silence de la pierre », selon un vers de Rilke, il est cet « espace inspiré » qui permet à l'œuvre de trouver amplitude, mouvement et rayonnement [...]¹⁵².

On peut donc comprendre le motif de l'enfant environné de silence comme une image de la promesse que constituent toute vie et toute œuvre d'art.

D'autre part, il y a un écart entre l'écriture et la parole qui, d'après Quignard, fait « défaut » aux enfants comme aux musiciens et aux écrivains – lesquels se définiraient même, selon lui, par ce « *stupor* de la langue¹⁵³ ». Et comme Quignard oppose au langage oral un chant originel, Germain évoque au sujet du Christ nouveau-né un « silence où déjà se murmure le chant du monde ». Dans ses ouvrages fictionnels, l'auteure transpose l'image du « chant du monde » associée au nouveau-né en donnant aux personnages de très jeunes enfants, voire de nouveau-nés, un don de chanteur¹⁵⁴, de musicien ou de danseur. Ainsi, dès sa naissance, Charles-Victor « pouss[e] un cri pareil à un chant de tuba » (*LN*, 337). La

¹⁴⁷ On dénombre trois-cent-quatre-vingt-quinze occurrences du mot dans le corpus, ce qui en fait assurément un motif important.

¹⁴⁸ « Le silence surgit entre nous, je rallume la lampe, il y a un échange de regards, animé par une confiance toute neuve. Nous retournons lentement dans une part moins éclairée de nous-mêmes. C'est bientôt l'heure de la fin des cours » (*EB*, 52).

¹⁴⁹ « [L]e silence d'abord nous suffit » (*A*, 34) dit Antigone au sujet de son dernier tête à tête avec Clios dans la forêt.

¹⁵⁰ « [C]haque de ses unions s'établissait dans le partage de ce silence » (*LN*, 226) dit la narratrice du *Livre des Nuits* au sujet de Nuit-d'Or. « Ils entendent, en marchant dans la nuit, leur amour, leur impossible amour. Celui qu'ils peuvent écouter, vivre en silence, mais ne peuvent pas se dire » (*CE*, 247).

¹⁵¹ « Ce silence était empreint d'un si grand calme et d'une telle douceur qu'à ses côtés l'enfant apprit à parler comme on apprend à chanter. Sa voix se modula sur fond de ce silence » (*LN*, 21).

¹⁵² Sylvie Germain, « La Passion du silence », in *Quatre actes de présence*, Desclée de Brouwer, « Points vivre », 2015, p. 47-59, ici p. 57.

¹⁵³ Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, *op. cit.*, p. 9-10 : « Les musiciens, comme les enfants, comme les écrivains, sont les habitants de ce défaut [de langage]. Les enfants séjournent durant au moins sept années dans cette défaillance que le mot même d'enfance signifie. Les musiciens cherchent à s'en libérer dans le chant. Les écrivains s'y fixent à jamais dans l'épouvante. Un écrivain se définit d'ailleurs simplement par ce *stupor* dans la langue, qui conduit au surplus la plupart d'entre eux à être des interdits de l'oral. »

¹⁵⁴ En entendant par hasard le cri d'un enfant dans une cour de récréation, Abel Tiffauges, le narrateur du *Roi des Aulnes* de Tournier, a « la conviction qu'il s'agit là non de la manifestation particulière d'un don vocal individuel, mais de l'essence même de l'enfant sous sa forme sonore ». Il multiplie ensuite les métaphores musicales pour décrire les cris des écoliers (*op. cit.*, p. 134-135).

métaphore du « chant » appliquée à l'instrument de musique s'ajoute à la comparaison pour souligner le caractère particulièrement musical du cri du nouveau-né. De même, dans *Nuit-d'Ambre*, le « cri de nouveau-né » de Félix est « un cri flûté et clair » (NA, 330), « un cri enjoué comme un éclat de rire », « aussitôt repris par les oiseaux » (NA, 331). Bien qu'elles soient moins explicites, les images mises en œuvre dans les adjectifs « flûté » et « enjoué », puis dans l'évocation des oiseaux assimilent là encore le cri à un chant harmonieux. Pour d'autres personnages, les analogies musicales interviennent après l'instant de la naissance, dans la petite enfance : ainsi de Théodore-Faustin qui « apprend à parler comme on apprend à chanter » (LN, 21) ou d'Honoré-Firmin qui « apprend à chanter avant même de parler et à danser avant de marcher » (LN, 33), comme s'il entendait résonner en permanence autour de lui le « chant du monde » et qu'il en portait le rythme dans son corps. Citons aussi Tsipele dont les chants sont « chuchotés au bord extrême du silence » (NA, 74) et, après elle, sa fille Néçah, qui émerveille tant elle semble habitée par la grâce :

Néçah avait un don, celui du geste. Chacun de ses gestes était un accomplissement ; plus qu'un dessin dans l'espace, c'était une écriture que ses gestes semblaient réaliser. Une écriture fluide, légère, ondoyant dans la transparence de l'air, évoluant autour des choses comme des méduses luminescentes couleur de lilas clair, qui glisse entre les algues et les coraux. Une écriture du fond de l'eau, du fond du temps, déployant ses signes blancs avec douceur, et justesse. (NA, 136)

Ce « don du geste » place Néçah dans la lignée d'Honoré-Firmin, qui se meut comme on danse, cependant, la métaphore retenue, celle de l'écriture, lui donne une importance toute particulière dans l'œuvre en en faisant un double de la romancière. Et tout en invitant le lecteur à considérer ici l'écriture comme calligraphie¹⁵⁵, les nombreuses images qui saturent le texte – dessin, écriture, méduses, lilas, eau, temps, signes (*cygnes* ?) blancs – focalisent son attention sur l'écriture en tant que poésie. Cela nous conduit à voir dans la figure de l'enfant en général, dans le silence, la musique et la grâce dont il « irradie », une image de l'écrivain, mais aussi à voir dans le monde merveilleux de l'enfance la source de l'écriture.

¹⁵⁵ Germain fait sans doute référence à certaines pratiques mystiques comme la danse des lettres hébraïques qui associe des gestes aux vingt-deux lettres de l'alphabet conçu comme musique fondamentale de l'univers. Sur ce point, voir Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats*, *op. cit.*

2. 2. 2. L'enfance aux sources de l'écriture

Passant de l'enfant-musicien – qui incarne pour Germain la grâce de l'existence – à l'enfant-poète, nous montrerons en quoi l'enfance constitue, pour nos auteurs, une source privilégiée de l'écriture, du romanesque en particulier.

L'enfant-poète

L'analogie ancienne entre l'enfant et le poète (*poeta ut puer*), devenue un *topos* littéraire à l'époque romantique, a été étudiée dans les romans de Germain par Milène Moris-Stefkovic¹⁵⁶. En s'appuyant sur plusieurs exemples issus des romans que nous étudions – Charles-Victor et Octobre Péniel dans *Nuit-d'Ambre* ; Lucie et Louis-Félix dans *L'Enfant Méduse* – elle montre comment l'enfant germanien est « poète d'instinct ». Plusieurs autres études ont aussi montré l'« approche magico-cratyliste qui est celle de l'enfant¹⁵⁷ », Lucie particulièrement, dans la première partie de *L'Enfant Méduse*, intitulée « Enfance ». La romancière traduit en effet dans ses textes l'idée selon laquelle « dans l'enfance, le langage [...] semble souvent fabuleux tant il y a de mots, d'expressions, dont les enfants ignorent le sens, et alors ils les comprennent à leur manière, loufoque et poétique¹⁵⁸ », comme Lucie les mots « opiomanes, opossum et orphéon » (*EM*, 52). « Petit écrivain en herbe, [l'enfant] préfigure le travail du poète par la recherche d'un nouveau langage et l'apprentissage d'un autre regard¹⁵⁹ » analyse Moris-Stefkovic. Nous voudrions quant à nous insister sur la dialectique entre cri et langage qui s'opère chez l'enfant, mimant celle que l'écrivain lui-même tente de mettre en œuvre, qu'il s'agisse de Germain ou de Bauchau.

Les romans de Germain montrent avec précision comment l'enfant passe du cri – et par là nous entendons non seulement le cri de la naissance, mais aussi le cri comme modalité

¹⁵⁶ Milène Moris-Stefkovic, « La figure de l'enfant poète », *Cahiers Robinson* n°20, *op. cit.*, p. 93-104. L'article s'appuie sur l'ouvrage de Gilbert Bosetti, *L'Enfant-dieu et le poète, culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*. Il rapporte aussi en note le témoignage d'Yves Bonnefoy pour qui « la poésie est associable à l'enfance, et même à la toute petite enfance, d'une façon essentielle » et qui, en tant que poète, cherche à faire revivre et à « recréer par ses moyens propres » le rapport immédiat et intense de l'enfant au monde (p. 94).

¹⁵⁷ Christian Moerewski, « L'Enfant Méduse ou l'enfance bestournée », in *Cahiers Robinson*, n°20, *op. cit.*, p. 143-151, ici p. 148. Voir aussi Alain Goulet, « L'Enfant Méduse, plongée au pays de l'enfance », *ibid.*, p. 163-174 et Valérie Michelet-Jacquod, « Les mots dans les romans de Sylvie Germain », *op. cit.*

¹⁵⁸ Entretien de Germain avec Bruno Carbone, Office du livre en Poitou-Charente, cité par Moris-Stefkovic, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁹ Milène Moris-Stefkovic, « La figure de l'enfant poète », *op. cit.*, p. 97. La créativité langagière d'Orion – qui est indiscutable – dans *L'Enfant bleu* de Bauchau pourrait relever d'une telle conception de l'enfance si l'instinct et la capacité de perception du personnage n'étaient brouillés par le délire psychotique et si sa parole n'était pas essentiellement une parole empêchée. Au sujet d'Orion, on pourra recourir à la notion d'art brut mais concernant plutôt ses productions plastiques, nous y reviendrons dans le dernier chapitre de notre étude.

d'expression privilégiée de l'enfant dans ses jeunes années – au langage articulé puis, dans une appropriation progressive, au langage construit, qu'il est capable d'interroger et de modeler à sa fantaisie. Ce processus est particulièrement évident concernant Charles-Victor Péniel dans *Nuit-d'Ambre*. Bien après le cri inaugural de sa naissance, alors que la mort de son frère aîné et la désaffection de ses parents le laissent livré à lui-même, il passe au fil de la narration des « borborygmes » (NA, 42) instinctifs et des cris lancés « comme des jets de pierre » (NA, 41) à un rapport plus réfléchi – quoique subversif – à la langue. De la pure oralité il passe aussi à l'écriture lorsqu'il rédige son « Journal d'un Caca » (NA, 50). Dans son article, Moris-Stefkovic montre de manière convaincante que l'épisode où Charles-Victor joue dans des toilettes désaffectées avec une petite gitane prénommée Lulla est une réécriture des « Poètes de sept ans » de Rimbaud. Charles-Victor est donc sans le savoir un poète de sept ans promis à une vocation littéraire. Plus tard dans le roman, on le voit en effet rédiger des poèmes, de « courts écrits, griffonnés à la hâte » (NA, 247), en attendant que s'écrive le livre régulièrement annoncé depuis le prologue¹⁶⁰. Ce parcours de l'enfant qui passe du cri aux mots et à l'écriture nous semble donc figurer celui de l'écrivain-poète qui cherche à élaborer son œuvre à partir des « cris en éclat » (NA, 42) auxquels la vie, l'Histoire, le malheur inhérent à l'existence humaine, l'ont confronté.

Cependant, l'expérience enfantine témoigne aussi du fait que la créativité est elle-même associée au cri : cri de joie et de satisfaction, cette fois, qui accompagne l'avènement de l'œuvre. Ainsi, lorsque l'héroïne de *L'Enfant Méduse* réalise un volcan de purée dans son assiette : « C'est un volcan en éruption ! s'écrit Lucie enchantée par son œuvre. » (EM, 41) Un passage du premier roman de Bauchau, *La Déchirure*, nous prouve que les deux écrivains ont le même regard sur l'enfant-poète, en effet. Dans le chapitre intitulé « Le jeu originel », le narrateur raconte les modalités de ce jeu associant plaisir érotique et « plaisir spirituel », auquel il se livrait, enfant, avec son frère aîné et son cousin. Il s'agissait de « se frotter doucement le ventre sur le matelas ou l'oreiller. Si on éprouvait une sensation, jointe au sentiment d'avoir réellement produit une chose vivante, on criait : J'ai fait un jeune¹⁶¹ ».

¹⁶⁰ « Charles-Victor Péniel, celui que tous appelaient Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, entraînait à son tour en écriture, - en passion d'écriture. » (NA, 20) Voir aussi, à la fin de la deuxième partie, juste avant le départ de Charles-Victor à Paris : « Dans les yeux enserres de Nuit-d'Ambre un livre était en train de chercher à s'écrire, un récit rassemblait ses mots à la hâte, le désordre. Mais la nuit à nouveau emporta tout, elle engloutit le livre, noya les signes » (NA, 168).

¹⁶¹ Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 200.

Devenu adulte, le narrateur – qui se confond plus ou moins explicitement avec l’auteur lui-même – analyse les enjeux et la portée de ce rituel :

Le jeu était une entreprise sérieuse où toutes nos facultés étaient tendues, et en même temps une farce. Une farce que nous faisons au bon Dieu et aux grandes personnes, qui croyaient s’être réservé exclusivement la puissance de créer [...] ¹⁶².

Nul doute que pour les deux romanciers, « la puissance de créer » reste inséparable du plaisir qui naît de son actualisation et qui est parfois escorté par le cri.

L’enfant-poète que Germain notamment met en scène dans ses romans est donc une préfiguration de l’écrivain : il met en abyme d’une part le rapport particulier de l’auteur au langage, d’autre part la dialectique entre cri et langage qui, selon nous, donne son sens au roman germanien mais aussi bauchalien. Or, si l’enfant est un poète, le poète est sans doute lui-même un enfant, du moins se souvient-il de son enfance lorsqu’il écrit ou, pour reprendre une expression de Blanckeman, il écrit « depuis l’enfance » ¹⁶³.

De l’imaginaire enfantin à l’écriture romanesque

Selon Blanckeman, « écrire depuis l’enfance »,

c’est de façon plus résolument poétique chercher à atteindre une vision et une voix issues de l’enfance par quelque effet d’adéquation formelle. En s’ouvrant à des situations surnaturelles, en insérant des énoncés comme les contes ou les fables [...]. Enchâsser une ligne de fiction légendaire dans une dynamique de fiction psycho-réaliste équivaut, d’un point de vue esthétique, à imbriquer une perspective enfantine dans un acte de conscience adulte ¹⁶⁴.

Nous pensons en effet que Germain, mais aussi Bauchau, « cherche[nt] à atteindre une vision et une voix issues de l’enfance ». Ce n’est pas seulement qu’ils tentent de se mettre à la hauteur de leurs personnages d’enfants – nombreux dans le corpus – ni d’ailleurs à la portée d’un lectorat enfantin, puisque leurs romans ne lui sont pas vraiment destinés ¹⁶⁵. Mais, de même que l’image de l’enfant est chez eux nettement valorisée, comme on l’a vu, la « perspective enfantine » semble constituer pour eux un « idéal poétique » à atteindre ou plutôt à retrouver.

¹⁶² *Ibid.*, p. 201.

¹⁶³ Bruno Blanckeman, « L’enfance absolue », in *Cahiers Robinson*, n°20, *op. cit.*, p. 10 : « [L’Enfant Méduse est] moins un roman sur l’enfance qu’un roman écrit depuis l’enfance ».

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 11. Dans son ouvrage consacré à *La Hantise du mal* chez Germain, Koopman-Thurlings a également observé qu’un retour au monde merveilleux de l’enfance s’opère systématiquement dans les premiers textes de la romancière.

¹⁶⁵ Notons que Germain a publié un livre pour la jeunesse intitulé *L’Encre du poulpe* (Gallimard, « Page blanche », 1998).

Les auteurs de notre corpus montrent d'abord comment se forment la vision et la voix enfantines en mettant en scène ou en évoquant des personnages de conteurs : Vitalie Péniel, Deux-Frères ou Ulyssea chez Germain, Eudoxia – la nourrice d'Ismène et Antigone –, Véronique et le père de celle-ci, chez Bauchau. Ils insèrent même parfois dans le texte romanesque des bribes de contes, connus et identifiables comme les « aventures de Till Eulenspiegel » (*LN*, 34), ou inventés, tels ceux que raconte l'Ulyssea de Germain, dans un clair jeu de mise en abyme¹⁶⁶. Les nombreux personnages d'enfants du corpus sont ainsi abreuvés d'histoires au point qu'ils développent une vision du monde modelée par les codes du conte. Ceux-ci se retrouvent alors intégrés à la trame romanesque par le biais de la focalisation interne et du discours rapporté. Par exemple, Honoré-Firmin et Herminie-Victoire voient leur grand-mère Vitalie comme une « vieille femme immortelle montée des bouches de l'Escaut » (*LN*, 34), Charles-Victor parle aux arbres et aux chauves-souris, Lucie peuple son univers « de fées, de loups, de feux follets pleins de malice, de sylphes et de fantômes » (*EM*, 29) tandis que son ami Louis-Félix¹⁶⁷ se vit comme un « chevalier » en quête de sa « Dame » (*EM*, 26). Mais ce n'est pas tout, car ce sont bientôt les événements violents auxquels sont confrontés ces enfants qui sont appréhendés et interprétés à travers les images et les figures du conte : Herminie-Victoire, à l'agonie, se dit, en observant la nuit étoilée que « la mort [a] chaussé de bien jolis souliers dorés, de vrais souliers de bal, pour la rejoindre et l'inviter à la suivre » (*LN*, 52-53) ; Lucie désigne en pensée son demi-frère et violeur comme « l'ogre » ou le « grand méchant loup » et Orion lutte contre le « démon de Paris » qui s'incarne autour de lui dans le métro, le bus ou encore une sonnerie de téléphone. Cependant la frontière entre le discours intérieur des personnages et la voix du narrateur n'est pas toujours très nette¹⁶⁸. Ainsi, il semble que ce soit la narratrice de *Nuit-d'Ambre* qui superpose à la silhouette de son protagoniste celle du Petit Poucet, « semant sur ses pas des morceaux de marrons trop brûlés » (*NA*, 181) dans les rues de Paris. De cette manière, elle souligne le statut d'enfant perdu et abandonné de son personnage mais annonce peut-être aussi implicitement sa future résilience¹⁶⁹. De même, Véronique identifie ses élèves-patients – Orion et Roland – au Petit

¹⁶⁶ Nous reviendrons dans notre dernier chapitre sur la figure du conteur et le procédé de mise en abyme qui en découle.

¹⁶⁷ Le surnom de ce personnage de *L'Enfant Méduse* est particulièrement éloquent : « Lou-Fé » sonne en effet comme la quintessence de l'univers des contes.

¹⁶⁸ Sur la question voir Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, 2020 [2010], p. 228-230.

¹⁶⁹ Parmi les ouvrages de Boris Cyrulnik qui a développé le concept de résilience en France, voir *La Résilience ou comment naître de sa souffrance* (avec Claude Seron (dir.)), Fabert, « Penser le monde de l'enfant », 2004.

Poucet affrontant sans relâche l'ogre dans lequel elle reconnaît ses propres « terreurs enfantines » (EB, 240). Elle met ainsi en évidence la continuité qui existe entre l'enfant et l'adulte mais également entre le personnage et le narrateur ou la narratrice – si ce n'est l'auteur.e¹⁷⁰. Cela est perceptible dans l'emploi qu'elle fait du pronom de la première personne du pluriel :

Oui, nous devons rester souples, attentifs, inventifs parfois, nous devons lutter avec la ténacité du Petit Poucet, ne jamais crier : « Pouce ! Je me rends ! » Mais l'ogre ou l'ogresse nous avalera peut-être sans même s'en apercevoir ! (EB, 240)

Avec ces considérations dénuées de toute naïveté, Véronique épouse la « perspective enfantine » qui interprète le monde réel à travers la grille du schéma actantiel du conte, faisant de la vie un affrontement avec les forces de mort que symbolisent « l'ogre ou l'ogresse ». Mais elle va plus loin encore en plaçant cet affrontement au cœur de toute démarche artistique : « Ainsi va l'art, ainsi va l'écriture, toujours combattant la mort, toujours vaincus et reprenant d'âge en âge le combat » (EB, 240). La posture de l'écrivain est donc assimilée ici à celle du Petit Poucet, « souple », « attentif », « inventif » et « tenace » face aux menaces du réel. Ces adjectifs nous paraissent justifier pleinement l'ambition de nos auteurs d'« atteindre une vision et une voix issues de l'enfance ». « Conter » alors ne consiste pas tant à « créer un univers imaginaire afin de fuir un réel devenu trop lourd à supporter¹⁷¹ », qu'à opposer, une fois encore, aux pulsions de mort, une pulsion créatrice jaillie de l'enfance¹⁷², à laquelle les écrivains sont invités à se ressourcer « d'âge en âge ».

Pour conclure notre étude sur la relation entre enfance et écriture et avant d'engager une réflexion sur le cri comme génétique et poétique de l'œuvre, revenons au motif du cri du nouveau-né. Nous pouvons nous interroger sur la concordance éventuelle entre la naissance et

¹⁷⁰ À cet égard, Goulet explique que « Sylvie Germain n'a jamais quitté tout à fait son royaume d'enfance » lorsqu'il raconte comment « le soir même de sa soutenance de thèse, en proie à un irrépressible besoin d'écrire, ce sont des contes pour enfants qu'elle s'est mise à composer » (« *L'Enfant Méduse*, plongée au pays de l'enfance », *op. cit.*, p. 163). L'auteur cite en note le témoignage de Sylvie Germain : « Le soir même j'ai commencé à écrire. D'abord des contes, puis des nouvelles, et enfin un roman. Et ensuite je suis passée d'un roman à un autre. Il y a certainement une continuité à travers tous ces textes, même si la manière d'écrire s'est transformée ». On pense ici aux théories de Marthe Robert, selon lesquelles le roman tire son existence même de la rêverie enfantine en passant par le conte de fées (*Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*). Par ailleurs, un rapprochement entre l'écriture de Germain et les analyses de Robert a déjà été fait par Koopman-Thurlings et Ducas dans leurs contributions aux *Cahiers Robinson*, n°20 (*op. cit.*) : respectivement, « La quête de la mère », p. 23-32 et « Enfance, deuil et construction identitaire », p. 55-66.

¹⁷¹ Mariska Koopman-Thurlings, « La quête de la mère », *op. cit.*, p. 31.

¹⁷² Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 11 : « [O]n ne peut pas comprendre ce qu'est la fiction si on ne part pas des mécanismes fondamentaux du « faire-comme-si » – de la feintise ludique – et de la simulation imaginative dont la genèse s'observe dans les jeux de rôles et les rêveries de la petite enfance. »

l'avènement de l'œuvre, l'entrée en écriture et le cri du nouveau-né. Selon Thoizet qui a consacré un article au « Cri de la naissance » dans l'œuvre de Germain, « le cri de la naissance semble [...] au premier abord et comme l'écrit Germain, une des failles, “à la fois intime et commune à tous les humains, intime et anonyme” (Psg52), à partir de laquelle s'écrit toute œuvre¹⁷³ ». Autrement dit, c'est le fait même d'exister, d'avoir connu en naissant la séparation d'avec la mère et de partager avec les autres la condition humaine qui pousse l'artiste à l'œuvre. Dans son essai consacré aux *Personnages*, l'écrivaine compare d'ailleurs le nouveau-né à un livre en train de s'écrire :

Tout nouveau-né est un recueil de dits, de cris, de soupirs, de faits et gestes ancestraux, mais encore illisible. Un petit fablier de chair très souple et modelable où ce qui est déposé peut constamment être modifié, raturé, gauchi, exalté, ou effacé¹⁷⁴.

Le cri du nouveau-né correspond donc au point de départ de l'œuvre dans une perspective qui lie ontogenèse et genèse littéraire¹⁷⁵. Selon cette analogie, l'histoire transgénérationnelle de l'enfant fait de lui un palimpseste comme l'histoire des mythes et de la littérature constitue le substrat à partir duquel le roman germanien peut s'écrire. Cependant le cri de la naissance peut-il à lui seul justifier l'œuvre dans sa prétention à exister ? Pour Germain en tout cas, ce cri primitif entre en résonance avec le « cri dernier » qu'elle évoque dans son roman *Jours de Colère* :

Et le cri des nouveau-nés ? tout commence par un cri, un déchirement. La création du monde a commencé ainsi et c'est ainsi que finira le monde, dans une terrible clameur, une déchirure. Mes frères et moi nous vivons dans la proximité de ce cri primitif. Et c'est aussi bien proximité du cri dernier¹⁷⁶.

Nous pensons que l'œuvre tire aussi bien sa nécessité de ce « cri dernier ». Nous dirions volontiers que le roman prend place dans cet entre-deux cris, ou, si l'on considère qu'un seul cri réunit la naissance et la mort, dans la résonance de ce double cri. Comme le relève Thoizet, en effet, la notion même de récit entre en contradiction avec l'instantanéité du double

¹⁷³ Évelyne Thoizet, « Le Cri de la naissance », *op. cit.*, p. 80.

¹⁷⁴ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁵ « Sylvie Germain reprend ainsi les mythes primitifs de la gestation et de la parturition qui, selon Mircea Eliade, lient ontogenèse, phylogenèse et cosmogenèse en homologuant “la condition de l'embryon et du nouveau-né [...] à l'existence mythique de l'espèce humaine au sein de la Terre ; chaque enfant répète, dans sa condition prénatale, la situation de l'humanité primordiale” » constate Thoizet, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷⁶ Sylvie Germain, *Jours de Colère*, Gallimard, « Folio », 1991, p. 131.

cri¹⁷⁷. Disons donc que l'œuvre entre en résonance avec le « cri primitif » qui est aussi « cri dernier¹⁷⁸ ». Elle les fait retentir et entrer en écho avec les nombreux cris de détresse ou de souffrance que nous avons évoqués dans les deux premiers chapitres de ce travail. Préfigurant le « cri dernier » de chaque être aussi bien que la fin du monde, chaque cri, depuis celui de la naissance, nous semble donc venir légitimer l'œuvre romanesque. Non seulement il la légitime mais aussi il la structure en profondeur.

II. LE CRI COMME GÉNÉTIQUE ET POÉTIQUE DE L'ŒUVRE

L'auteur.e, hanté.e par les cris du monde, est travaillé.e par une pulsion créatrice qui cherche à les faire naître dans l'écriture, à les faire entrer en résonance dans le roman. Il n'est pas étonnant, dès lors, de constater, que l'œuvre émerge et s'élabore dans le cri. De part en part, elle est traversée par lui, parfois même structurée par les cris des personnages, tandis que certains personnages romanesques se définissent dans et par le cri.

1. Fondement et structuration de l'œuvre

Nous voudrions montrer ici que plusieurs romans de notre corpus ont comme fondement le cri poussé par un personnage. Ce cri, tel une vision auditive, est capté par l'auteur.e qui en fait le point de départ du récit ; soit que le récit s'ouvre sur lui – comme c'est le cas chez Germain – soit qu'il constitue le centre du roman vers lequel converge le sens du texte –

¹⁷⁷ Évelyne Thoizet, « Le Cri de la naissance », *op. cit.*, p. 90 : « Si l'instant du cri réunit la naissance et la mort, comment le mettre en récit ? » Selon l'auteure de l'article, la solution se trouve dans le caractère poétique du récit élaboré par Germain. Nous y reviendrons dans notre deuxième partie.

¹⁷⁸ Le concept de résonance peut lui-même être considéré comme relevant de la poésie et de la musique.

comme dans le cas de l'*Antigone* de Bauchau, par exemple. C'est ce que nous étudierons dans une première partie. Les signes avant-coureurs ou les répercussions de ce cri tissent ensuite la trame narrative tout entière. En termes sismologiques on pourrait dire que les répliques du cri fondateur structurent le roman ; en termes musicaux que l'œuvre se construit dans la résonance du cri. Ce sera l'objet d'une seconde partie.

1. 1. Le cri comme point de départ de l'œuvre

Dans le diptyque de Germain d'une part, dans l'*Antigone* de Bauchau d'autre part, un cri prend une ampleur et une résonance toutes particulières. Il s'agit, chez l'une, du cri de douleur et de deuil de Pauline Pénier à la mort de son fils aîné ; chez l'autre, du cri d'Antigone venue mendier sur l'agora de Thèbes. Or, on peut remarquer que ces cris interviennent assez tôt dans la conception et l'élaboration des œuvres. S'imposant aux auteurs comme une sorte de vision auditive¹⁷⁹, ils peuvent être considérés, sinon comme les déclencheurs de l'écriture, du moins comme le point de départ des romans.

1. 1. 1. Le cri de Pauline, au seuil du diptyque germanien

Il est frappant d'observer que le motif du cri apparaît chez Germain dès les premières lignes de sa thèse de doctorat, soutenue en 1981. En effet, on peut y lire en exergue les mots de Jabès qui – autre fait significatif – sont également cités au début de *Nuit-d'Ambre*¹⁸⁰ :

Que se passe-t-il derrière cette porte ?
Un livre est en train d'être effeuillé.
Quelle est l'histoire de ce livre ?
La prise de conscience d'un cri. (NA, 11)

Autrement dit, le cri précède dans le temps le livre, et de beaucoup. Il existe déjà avant de devenir cri de Pauline et d'être ainsi chargé d'une signification particulière – le deuil d'une mère –, avant que « ce livre » ne devienne *Nuit-d'Ambre*. C'est donc le motif du cri qui, d'une certaine manière, fait naître le roman, ou plutôt le projet romanesque, puisque celui-ci était

¹⁷⁹ À plusieurs reprises, Bauchau parle dans ses journaux de « visions » qui se sont imposées à lui au moment d'écrire ses romans, par exemple dans *Jour après jour*, au sujet d'*Œdipe sur la route* : « Ce livre est un livre de visions, j'ai tenté parfois exagérément de les comprendre au lieu de me contenter de les dire en les écrivant » (*op. cit.*, p. 254).

¹⁸⁰ Koopman-Thurlings l'a aussi remarqué dans son ouvrage, *La Hantise du mal*, *op. cit.*, p. 32.

originellement centré sur le parcours du criminel Nuit-d'Ambre avant de s'étoffer et de se constituer en diptyque avec *Le Livre des Nuits*. Il s'agit en effet de donner à comprendre le destin de Charles-Victor Pénier, *alias* Nuit-d'Ambre au travers de ce cri originel – bien plus originel, nous le verrons, que celui de la naissance. Le diptyque, donc, s'ouvre, dès le prologue du *Livre des Nuits*, sur ce cri de Pauline que le lecteur ne pourra réellement identifier qu'*a posteriori*, en lisant la première partie du second roman, *Nuit-d'Ambre*. Peu importe, à vrai dire : l'*energeia* du cri qui saisit le lecteur au seuil du roman suffit à emporter celui-ci dans une dynamique qui le conduira jusqu'à la fin des deux livres, comme, du côté de l'écrivaine, il suffit à mettre en branle le récit¹⁸¹ :

« La nuit, qui par le cri de sa mère un soir
de septembre s'empara de son enfance,
s'engouffrant dans son cœur avec un goût
de cendres, et de sel et de sang, ne le
quitta jamais plus, traversant sa vie
d'âge en âge, – et déclinant son nom
au rebours de l'histoire. » (LN, 11)

Le lecteur est donc invité à suivre ce personnage anonyme « d'âge en âge » mais également à prendre son histoire « à rebours », c'est-à-dire à remonter dans le temps de ses ancêtres – dans le premier volet du diptyque.

Mais cette nuit qui se saisit de lui, rouant pour toujours sa mémoire de frayeur et d'attente, et ce cri qui entra dans sa chair pour y prendre racines et y porter combat, venaient d'infiniment plus loin déjà.
Nuit hauturière de ses ancêtres où tous les siens s'étaient levés, génération après génération, s'étaient perdus, avaient vécu, avaient aimé, avaient lutté, s'étaient blessés, s'étaient couchés. Avaient crié. Et s'étaient tus. (LN, 11)

L'énergie du cri initial est telle qu'elle se diffuse en amont et en aval – portée, dans ce passage, par le rythme marqué des homéotéleutes – vers le passé et le futur du protagoniste. La très grande fréquence des mots « cri » et « crier » – neuf occurrences – dans les deux courtes pages du prologue accentue l'*energeia* de ce texte liminaire, à laquelle s'allie l'*enargeia*¹⁸² du « grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu » (LN, 12), frappe l'imagination du lecteur et l'entraîne efficacement dans le récit.

¹⁸¹ On pense à Derrida pour qui « la nécessité de devenir souffle ou parole étreint le sens » ou encore à « l'énergie vivante du sens » dont parle le philosophe dans l'article « Force et signification », in *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 13.

¹⁸² Sur les notions rhétoriques d'*energeia* et d'*enargeia* évoquées par Quintilien dans son *Institution oratoire*, voir Juliette Dross, « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », in *Pallas*, n°93, 2013, p. 269-279.

Tandis que le cri de Pauline Pénier retentit au seuil du diptyque de Sylvie Germain, le cri d'Antigone surgit au centre du roman de Bauchau.

1. 1. 1. Le cri d'Antigone, au centre du roman de Bauchau

Si les cris d'Antigone retentissent fréquemment dans *Œdipe sur la route* et *Antigone*, notamment lorsqu'elle mendie auprès de son père, un de ces cris possède un statut tout à fait particulier dans le second roman. Déterminé par l'article défini, il constitue le titre du treizième chapitre et correspond à un événement primordial pour le sens global de l'œuvre. Ce chapitre, « Le Cri », a d'ailleurs fait l'objet de deux publications séparées avant même la sortie du roman en 1997 : l'une dans la *Revue générale* en 1993¹⁸³, l'autre dans le recueil *L'Arbre fou* – « théâtre, récits, poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone » – en 1995. Or, l'éditeur de la collection de poche présente ce récit, intitulé « Le Cri d'Antigone », « comme la matrice de la scène fondatrice du roman *Antigone*¹⁸⁴ ». En effet, Bauchau, note dans son journal, à la date du 2 mars 1993 – alors qu'il travaille au roman depuis presque deux ans :

Je prends conscience que le plus important dans le tour nouveau du livre ce n'est pas Noir¹⁸⁵, si important soit-il, mais le cri d'Antigone. Ce cri qui est apparu presque à mon insu sous ma plume alors que mon attention était plus attirée par Noir que par le cri, qui semblait n'apparaître là que pour exiger sa présence. Il me semble que le cri est destiné à devenir un élément fondamental du livre¹⁸⁶.

Quelques lignes plus loin, l'écrivain renchérit : « Ainsi le long piétinement de février, celui de l'hiver finissant a abouti à ce premier dévoilement du centre du roman¹⁸⁷. » La notion de « centre » ici employée par Bauchau, doit être comprise au sens propre et au figuré. La scène du cri intervient en effet au milieu du roman du point de vue du nombre de pages. Il s'agit aussi du lieu stratégique du texte vers lequel converge le sens de l'œuvre. Ce cri d'Antigone, bien qu'il intervienne au moment où la jeune femme recommence à mendier pour les pauvres et les malades de Thèbes dont elle s'occupe, ne doit pas se confondre avec un

¹⁸³ Henry Bauchau, « Le cri », in *Revue générale*, n°8-9, août-septembre 1993, p. 23-28. Bauchau y fait référence dans son journal à la date du 2 octobre 1993 (*Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 293).

¹⁸⁴ Henry Bauchau, *Les Vallées du bonheur profond*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁸⁵ Noir est le nom provisoire du personnage qui deviendra Vasco, l'ami d'Étéocle.

¹⁸⁶ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 215. Après avoir rédigé son « exposé », c'est-à-dire le texte qui sera publié dans la *Revue générale*, Bauchau écrit encore : « Ce sera vraiment le centre de mon livre, il est apparu peu à peu au cours de ces derniers mois. Cette fois, c'est exprimé et je crois que je vais, partant de là, pouvoir avancer de nouveau. Joie un peu sourde car il y a encore un grand et long effort à fournir, joie très profonde en vérité » (p. 230).

¹⁸⁷ *Ibid.*

simple cri de mendiante. Car l'héroïne, ici, ne cherche pas seulement à obtenir des dons, elle pousse un cri « de colère » et « de fureur » (A, 195) à l'égard du malheur, de la misère et de l'oppression :

Non ! Non, il n'y a pas assez de malheurs, de hontes, de crimes, pas assez d'absurdes désastres, de vies détruites, d'espérances piétinées. Pas assez de sang, d'enfants tués, de destructions et de folies sur la terre. (A, 196)

Or, ce qui apparaît à la conscience d'Antigone, au moment où elle pousse ce cri, c'est d'une part la nécessité de faire entendre et de transmettre « la chose [...] hideuse » (A, 196) qu'il recouvre, d'autre part et en même temps, le constat que « le lieu où il devrait être proféré [...] n'existe pas » (A, 196). Un homme, que l'on identifie *a posteriori* comme Vasco, vient d'ailleurs mettre fin au cri d'Antigone d'un geste et d'une parole : « Il dit : "Assez !" Il dit : "C'est trop... Ici, c'est la vie. Ce n'est pas le lieu pour cela." » (A, 197). Le lecteur entrevoit de plus en plus clairement au fil du roman que le lieu destiné à recevoir ce cri est la scène du théâtre que l'ami d'Antigone, Clios, sculpte dans la montagne¹⁸⁸ et où son épouse, Io, interprètera la vie et la mort de l'héroïne tragique. Bauchau annonce ainsi à sa manière la naissance du théâtre, de la tragédie en particulier, ainsi que l'apparition des personnages d'Œdipe et d'Antigone dans les pièces de Sophocle. Mais tandis que dans l'Antiquité grecque le texte de théâtre n'est pas considéré comme une œuvre à part entière, prise dans sa littérature¹⁸⁹, Bauchau, lui, s'intéresse aussi à la dimension scripturaire du mythe :

Obscurément c'est celui qui doit écrire et transmettre qu'elle attend. Cette nuit j'ai vécu cela avec une grande force [...]. le cri ne doit pas seulement être entendu, il faut qu'il soit transmis, c'est là qu'intervient l'écriture¹⁹⁰.

Par-là, il justifie aussi sa propre entreprise littéraire et donne tout son sens à sa réécriture romanesque.

Nous avons donc pu établir au sujet du diptyque de Germain et de l'*Antigone* de Bauchau que ces romans s'élaborent sur un cri qui met en branle le récit et lui donne son sens. Ce n'est pas tout : nous aimerions montrer à présent que ce cri initial ou fondamental entre en résonance avec d'autres cris, instaurant une véritable poétique du cri à l'œuvre dans les textes de notre corpus.

¹⁸⁸ Il reproduit le tracé du chemin accompli par Œdipe en arrivant à Colone – la ville de Sophocle.

¹⁸⁹ Voir sur ce point Florence Dupont, *L'Invention de la littérature*, op. cit.

¹⁹⁰ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 229.

1. 2. Le cri comme élément de structuration de l'œuvre

À partir d'un cri initial – celui de Pauline Pénier – ou central – celui d'Antigone – les œuvres de Germain et Bauchau se structurent, comme nous allons l'observer chez l'une et l'autre, par la répétition ou la mise en écho du cri.

1. 2. 1. Poétique du cri dans le diptyque de Germain

De nombreuses études se sont déjà intéressées à la construction et à la structuration des deux premiers romans de Germain, à l'importance des seuils (prologues et épilogues) en particulier et à la place que ceux-ci donnent au motif du cri¹⁹¹. Le prologue de *Nuit-d'Ambre*, reprenant celui du *Livre des Nuits* met lui-même en avant le phénomène d'écho sur lequel repose le diptyque. D'une part, le cri de Pauline est de nouveau énoncé – et dans les mêmes termes que pour le prologue du premier livre –, devenant un *leitmotiv* qui jalonnait tout le parcours du personnage éponyme, c'est-à-dire tout le roman. D'autre part ce cri initial est mis en perspective avec les cris des ancêtres de *Nuit-d'Ambre*¹⁹². Dès le *Livre des Nuits*, en effet, le cri de naissance – sept fois répété – de Théodore-Faustin entre en résonance avec celui de Pauline. Puis, les cris de naissance, de colère ou de douleur des membres de la famille Pénier structurent le récit des deux romans de manière extrêmement cohérente. Ils s'inscrivent cependant dans une ligne de fuite qui ne permet de discerner ni de premier ni de dernier cri :

Grand livre incessamment écrit sans jamais parvenir au dernier mot, – au dernier nom, au dernier cri.

Grand livre incessamment désécrit puis récrit à rebours, sans jamais parvenir au premier mot, – au premier nom, au premier cri. (NA, 20)

¹⁹¹ Voir parmi d'autres, Elisa Bricco, « Les jeux et enjeux des péritextes », in *Rose des vents et de l'ailleurs*, *op. cit.*, p. 163-179 ; Évelyne Thoizet, « Le cri de la naissance », *op. cit.* ou Laurent Demanze, « Le diptyque effeuillé », *op. cit.*, p. 60 : « Tirée en amont par une fascination des origines, la genèse du héros se double ainsi de la chronique de ses ancêtres, de sorte que se font face la destinée individuelle et le parcours généalogique, l'orphelin désireux d'oublier toute mémoire familiale et les innombrables récits d'ancêtres. Car les deux livres se tiennent en miroir, comme le soulignent les très beaux seuils de chacun d'eux qui, à force de répétitions et d'échos, d'annonces et de reprises, font de chaque récit le double de l'autre. »

¹⁹² Goulet s'intéresse particulièrement au mal transgénérationnel que symbolise ce cri : « De façon générale, ce sont bien des névroses post-traumatiques entraînant la formation d'une crypte avec sa cohorte de fantômes qui sont à l'origine de tout le monde romanesque de Sylvie Germain, comme le soulignent les deux prologues du *Livre des Nuits* et de *Nuit-d'Ambre* qui se répondent en écho » (« Cryptes et fantômes : à la source des fictions de Sylvie Germain », *op. cit.*, p. 251).

L'origine de ce cri, répété de génération en génération, se perd en effet dans la nuit des temps car, au-delà de la famille Pénuel, le cri est commun à tous les individus, depuis l'antique plainte de Job et continuera de résonner tant que durera l'Histoire des hommes. Ce constat corrobore l'idée, abordée précédemment, selon laquelle le cri peut être détaché de toute signification spécifique. Ce n'est pas le cri de deuil de Pauline qui donne son sens au « livre » mais le cri pris dans son essence, en tant que symptôme de la détresse humaine.

C'est donc toujours le même mot, « cri », associé au verbe « crier », qui se répète de page en page, imprimant au texte son caractère poétique, notamment dans les passages liminaires que sont les deux prologues, l'épilogue du premier roman – qui raconte la naissance de Charles-Victor alias *Nuit-d'Ambre* – mais aussi les premiers chapitres de chaque roman, consacrés pour le premier à la naissance de Théodore-Faustin et pour le second à la mort de Jean-Baptiste Pénuel – donc au cri de sa mère, Pauline¹⁹³. En outre, le mot « cri » est relié par la romancière au principe même de l'écriture à travers le jeu de paronomases du prologue de *Nuit-d'Ambre* : *écrit / cri / désécrit / récrit / cri* comme si l'avènement de l'œuvre et l'émission du cri ne faisaient qu'un¹⁹⁴. L'expression « Livre des Cris » (LN, 337) – en écho au *Livre des Nuits*, qui fait lui-même écho à *Nuit-d'Ambre* – confirme la mise en place d'une poétique du cri dont le déploiement textuel semble infini. Thoizet s'est par exemple intéressée à l'emploi du monosyllabe dont la force a valeur de cri et « dont Sylvie Germain décline les possibilités dans tous ses textes poétiques (cri, nuit, sel, blanc, sang, feu, eau, temps, mère, père, fils, etc.¹⁹⁵) ». Remarquons à cet égard que les différentes parties qui composent les deux livres du diptyque sont conçues comme autant de « Nuits », systématiquement qualifiées par un complément du nom qui est justement un monosyllabe : « Nuit de l'eau », « Nuit de la terre », « Nuit des roses », « Nuit du sang », « Nuit des cendres » dans *Le Livre des Nuits*, « Nuit des arbres », « Nuit du Vent », « Nuit des Pierres », « Nuit des Bouches », « Nuit de l'Ange » dans *Nuit-d'Ambre*. Le titre de la sixième partie du premier livre joue quant à lui sur la répétition poétique « Nuit nuit la nuit ». Autant de nuits, autant de cris, donc, qui composent l'histoire de la famille Pénuel sur des générations. Thoizet montre également

¹⁹³ Neuf occurrences des mots « cri » et « crier » dans le prologue du *Livre des Nuits*, quatorze dans le premier chapitre, trois dans la page d'épilogue ; onze occurrences dans le prologue de *Nuit-d'Ambre* et vingt-huit dans le premier chapitre.

¹⁹⁴ La syllabe « cri » apparaît six-cent-trente-trois fois dans le diptyque.

¹⁹⁵ Évelyne Thoizet, « Le cri de la naissance », *op. cit.*, p. 91. Ajoutons à cette liste le mot « corps » qui est le mot le plus fréquent du corpus germanien (et de l'ensemble du corpus) avec sept-cent-quarante-et-une occurrences.

comment « le cri est “désécri” en ses phonèmes et graphèmes K, R, I¹⁹⁶ qui vont constituer les trois matrices d’un jeu de création poétique constant¹⁹⁷ ». Elle donne l’exemple des mots « rire », « colibri » et « citron » – auxquels on pourrait ajouter le participe « pourri » – dans l’épisode de la confrontation de Nuit-d’Ambre avec la vieille mendiante vendeuse de citrons. On pense aussi – nous l’avons déjà évoqué – au mot « crime » sur lequel se noue et se renoue l’intrigue des deux romans.

Si nous pouvons considérer qu’une poétique du cri est à l’œuvre dans les romans de Germain c’est donc d’une part parce que le cri, en tant qu’événement réitéré, structure le récit du début à la fin du diptyque, d’autre part parce que le vocable « cri », sans cesse répété et mis en écho avec d’autres monosyllabes ou des mots reprenant les mêmes phonèmes, confère au texte une forte dimension poétique. Qu’en est-il chez Bauchau ?

1. 2. 2. Poétique du cri dans *Antigone* de Bauchau

Chez Bauchau l’exploitation du mot « cri » ainsi que du motif lui-même est peut-être moins spectaculaire dans le sens où elle n’est pas mise en exergue comme chez Germain, mais elle n’en est pas moins riche. Nous pouvons d’abord observer que le mot « cri » – associé au verbe « crier » – est le plus fréquent du lexique¹⁹⁸ employé par Bauchau dans le roman. D’autre part, la fréquence d’autres monosyllabes dans le texte produit comme chez Germain un effet d’équivalence poétique des mots corps, arc, mer, terre, air, feu, flot, fauve, flèche, père, mère, frère, or, roi, sang, jour, nuit... avec le cri comme phénomène sonore. Or, il apparaît que parmi ces monosyllabes, Bauchau a une prédilection pour les couples opposés « jour » et « nuit », « blanc » et « noir¹⁹⁹ » mais encore « oui » et « non », « vie » et « mort ». Dans ce jeu d’harmonie des contraires, prégnant dans le roman, le cri n’a-t-il pas un rôle particulier ? Nous pensons que le vocable « cri » subsume les autres monosyllabes comme l’événement du cri synthétise les oppositions. Ainsi, dans la scène du cri, le « Non ! » qui

¹⁹⁶ Notons que la voyelle I est considérée par Germain comme « la plus aiguë des voyelles », dont le « charme insolent » est désigné comme « acidité vivacité alacrité » (*Le Monde sans vous*, op. cit., p. 33-34).

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ On parle ici bien sûr de mots pleins par opposition aux mots grammaticaux (voir Étienne Brunet, « La répétition dans la phrase. Étude statistique. », *Semen*, n°38, 2015). Sur l’ensemble des mots étudiés, le mot « cri » est donc le plus fréquent avec deux-cent-trente-six occurrences, la syllabe « cri » apparaissant deux-cent-quatre-vingt-quatorze fois dans le roman.

¹⁹⁹ « Jour » et « Nuit » sont les noms des chevaux blanc et noir que s’offrent mutuellement Polynice et Étéocle. Sur les fortes oppositions mises en œuvre dans le roman voir Olivier Ammour-Mayeur, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, op. cit.

jaillit par deux fois de la gorge d'Antigone : « Non ! Non, il n'y a pas assez de malheurs, de hontes, de crimes, pas assez d'absurdes désastres, de vies détruites, d'espérances piétinées. » (A, 196), s'oppose à l'acquiescement final : « Oui, de cette ville belliqueuse, avare et dure, tous ces gens sont venus pour pleurer avec moi, pleurer sur le malheur qui est, sur celui qui s'annonce et dont le cri leur a fait entrevoir l'imprévisible étendue. » (A, 197). L'oxymore « obscure espérance » qui qualifie ensuite le cri rend bien compte d'une synthèse opérée par le cri entre des principes opposés. Pour Anne Neuschäfer, toutes les images, dans *Antigone*, ont « leur côté positif et négatif et s'accomplissent alors dans une ambiguïté à la fois douloureuse et libératrice qui n'est autre que le son et le rythme de l'existence elle-même²⁰⁰ ». Nous pensons que le cri, chez Bauchau, représente « [ce] son et [ce] rythme de l'existence ». De ce point de vue, le mot « cri » en rappelle un autre, qui tient également une place prépondérante dans la poétique bauchalienne : le mot « déchirure » avec lequel il partage les phonèmes et graphèmes I et R²⁰¹. Depuis son premier roman, *La Déchirure*, Bauchau s'attache en effet à mettre en évidence cette « nécessaire déchirure » de l'existence. Outre la dimension phonique, le rapport sémantique entre le cri et la déchirure est double : d'une part le cri peut être vu comme une déchirure du silence et, inversement, la déchirure comme un équivalent du cri dans le domaine de la matière ; d'autre part la notion de déchirure permet de penser l'opposition et la réunion des contraires comme le cri avec son ambiguïté. Car la déchirure manifeste ce qui n'est plus vraiment uni ni tout à fait désuni²⁰². Elle est signe de souffrance et de libération en même temps²⁰³. Ainsi, dans l'univers bauchalien, de même que l'« on peut vivre dans la déchirure²⁰⁴ », on peut vivre dans la résonance du cri.

Ces observations partent du roman *Antigone* dans la mesure où celui-ci attire plus particulièrement l'attention du lecteur sur le motif du cri mais elles nous paraissent définir plus largement un pan important de la poétique bauchalienne. La déchirure, notamment, est

²⁰⁰ Anne Neuschäfer, « Lettre à Henry Bauchau », in *Cahiers Henry Bauchau* n°2, octobre 1998, p. 14.

²⁰¹ « Le cri me déchire » dit Antigone (A, 197). Le lien entre cri et déchirure est aussi effectué par Germain, notamment dans *Nuit-d'Ambre* lorsque la narratrice évoque les conséquences du cri de Pauline sur son fils Charles-Victor.

²⁰² Elle rappelle le concept de « stricture », qui est coupure et suture à la fois, développé par Derrida dans son texte « Fourmis » (in *Lectures de la différence sexuelle*, Des Femmes-Antoinette Fouque, 1994, p. 86-87). Le mot entre d'ailleurs en résonance avec le cri, la déchirure mais aussi la stridence.

²⁰³ Dans sa lettre adressée à Bauchau, Neuschäfer écrit que toutes les images ont « leur côté positif et négatif et s'accomplissent alors dans une ambiguïté à la fois douloureuse et libératrice qui n'est autre que le son et le rythme de l'existence elle-même » (« Lettre à Henry Bauchau », *op. cit.*).

²⁰⁴ Voir l'épigraphie du premier chapitre de *La Déchirure*, attribuée à La Sibylle : « Nous ne sommes pas dans la réconciliation. Nous sommes dans la déchirure. On peut vivre aussi dans la déchirure. On peut très bien » (*op. cit.*, p. 13).

un concept qui s'applique parfaitement à Œdipe en lien avec le motif du cri. Sur la route, Œdipe demeure en effet dans la résonance des cris qu'il a poussés en apprenant ses crimes, en découvrant le corps de Jocaste pendue et en se crevant les yeux. Ces cris ainsi que le geste d'automutilation lui-même marquent une déchirure dans la vie du protagoniste entre la vie glorieuse du souverain de Thèbes et la vie misérable du mendiant. Celle-ci permet paradoxalement à Œdipe de vivre une vie plus libre et plus vraie.

Après avoir étudié la structuration des œuvres et mis en évidence la place du cri dans la poétique de Germain et Bauchau, il reste à mesurer son importance dans la construction des protagonistes. Cette enquête conduira à s'interroger sur le genre même choisi par les deux auteurs et à démontrer que la dimension romanesque des personnages et des œuvres qui les mettent en scène est primordiale dans le retentissement du cri – en dépit de l'affirmation de Marc selon laquelle « le cri exclut le *délayage* de la fiction²⁰⁵ ».

2. Cri et construction du personnage romanesque

Comme cela est apparu tout au long des premiers chapitres, les personnages des romans de notre corpus sont maintes fois concernés par des situations de cri, soit en tant qu'acteurs, soit en tant qu'auditeurs. Au-delà d'une simple implication, certains protagonistes nous semblent se construire et se définir à travers le cri, y compris, comme nous voudrions le montrer dans un premier temps, d'un point de vue physique et physiologique. Dans un second temps nous verrons que le cri est un enjeu majeur dans la destinée des personnages, tout au long du récit. Ces deux aspects, la corporalité et la destinée, nous paraissent en effet caractéristiques du personnage romanesque²⁰⁶. Du point de vue de nos auteurs, il s'agit donc,

²⁰⁵ Alain Marc, *Écrire le cri*, op. cit., p. 60. L'auteur ajoute : « C'est un postulat. Qui n'a encore jamais été contredit. Seul, et c'est le seul contre-exemple trouvé qui indique que la voie est possible (sous certaines conditions, de rythme surtout, qui relèguent les conventions du roman au second plan – le héros, la narration, les personnages... – et elles le sont dans ce cas précis), le roman de Georges Bataille *Le Bleu du ciel déroge à la règle*. Il peut être considéré comme un "roman du cri". » Les romans de notre corpus, sans reléguer les conventions du roman au second plan nous paraissent pouvoir prétendre au titre de « romans du cri ».

²⁰⁶ La difficulté de définir le genre romanesque et le personnage de roman a maintes fois été soulevée. Voir par exemple Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, op. cit. ; Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit. On pourra néanmoins retenir la définition de Milly concernant le personnage romanesque : « C'est un être de fiction anthropomorphe, auquel sont attribués des traits plus ou moins nombreux et précis appartenant d'ordinaire à la personne, c'est-à-dire à un être humain de la réalité. Mais

au travers des personnages, d'investir le genre romanesque comme étant le plus à même de faire résonner le cri. Cependant ce choix commun n'est pas sous-tendu par les mêmes enjeux. Le roman germanien surgit, pour ainsi dire, *ex nihilo*, comme le montre d'ailleurs le prologue du *Livre des Nuits* où un « cri d'inouï silence [...] ouvr[e] l'histoire du monde comme un grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu » (LN, 12). Le projet très personnel de Germain semble dès le départ d'écrire un roman. En revanche, du côté de Bauchau, le choix d'une réécriture romanesque du mythe d'Antigone ne va pas de soi, compte tenu de l'héritage sophocléen de ce mythe et de sa longue postérité dramatique. De fait, Bauchau souhaitait au départ écrire une pièce de théâtre²⁰⁷. Nous aurons dès lors à nous interroger plus particulièrement dans cette section sur le rôle du cri dans l'incarnation romanesque d'Antigone.

2. 1. Le personnage « traversé » : physiologie du cri

Comme le personnage de Nuit-d'Ambre est « travers[é] d'âge en âge » (LN, 11) par le cri de sa mère, d'autres personnages de notre corpus sont aussi « traversés » par un cri, soit qu'ils le reçoivent soit qu'ils le poussent eux-mêmes. Ces deux cas de figures permettent de déterminer une double physiologie du cri qui met en jeu tantôt les poumons, le ventre, le larynx et la bouche, tantôt l'oreille et le cœur. Quoi qu'il en soit, le cri fait exister le corps²⁰⁸ du personnage aux yeux du lecteur et, en faisant vibrer celui-ci, lui offre une véritable incarnation. C'est ce que nous tâcherons de montrer dans un premier temps, avant de nous interroger plus spécifiquement sur les enjeux de l'incarnation physique d'Antigone.

personnelle réelle et personnage fictif ne coïncident pas, même lorsqu'il arrive que le personnage reçoive le nom d'un être réel (personnage historique par exemple). Le premier est toujours construit dans le cadre de la fiction et comme un effet de lecture : c'est un "être de papier". Mais, traditionnellement, cet être fictif est traité comme s'il s'agissait d'un humain réel : il est représenté parlant, pensant, agissant, et il suscite des réactions affectives (sympathie, répulsion) et même pratiques (imitation). Cette illusion de vie réelle du personnage fait partie du pacte de lecture. L'étude du personnage se fait plutôt, d'ordinaire, sur des textes longs : contes, romans, épopées, etc., par analogie avec le récit d'une vie réelle ou du moins d'un épisode de cette vie : amour, aventure, exploration, guerre... » (*Poétique des textes, op. cit.*, p. 157).

²⁰⁷ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone, op. cit.*, p. 43 : « En venant ici [sur son lieu de vacances] j'espérais commencer une Antigone pour le théâtre, entreprendre de but en blanc d'écrire une pièce me semble pour le moment impossible. C'est avec Antigone elle-même que je dois d'abord renouer, dont je dois suivre les traces nouvelles. » Le recours au genre romanesque, qui n'intervient que dans un second temps, est donc mûrement réfléchi.

²⁰⁸ Rappelons à cet égard que le mot « corps » est le plus fréquent du corpus avec mille-cent-dix occurrences.

2. 1. 1. Rôle du cri dans l'incarnation des personnages romanesques

Dans les romans de notre corpus, le cri est tantôt poussé, tantôt entendu par les personnages. Ces deux situations font l'objet d'une description physiologique précise qui permet aux personnages romanesques de s'incarner sous les yeux du lecteur. Mais ce n'est pas tout, chez Germain, elles mettent aussi en avant la participation de chaque personnage à ce que Merleau-Ponty nomme « la chair du monde ».

Cri et corporéité

Le cri et les sensations attachées à sa production ou à son audition permettent aux personnages romanesques de prendre corps. Le cas de Charles-Victor Pénier, dans le roman *Nuit-d'Ambre*, est sans doute le plus éloquent. Il faut dire que ce personnage éponyme, dont le cri de nouveau-né a d'emblée été enregistré par la narratrice à la fin du *Livre des Nuits*, se présente comme un expert du cri. L'attention qu'il porte lui-même à ses sensations est l'occasion pour la narratrice de dresser une véritable physiologie du cri :

Si dans les grands entrepôts de l'usine ses cris répercutés dans le vide et le froid lui avaient appris à sentir se tendre les réseaux de ses muscles, de ses nerfs et de ses tendons jusqu'à l'extrême, ici dans le bunker empli de tiédeurs fétides, il expérimentait sa chair dans sa texture muqueuse, spongieuse à l'excès. Et son cœur montait battre jusqu'au-dedans de la bouche pour se fondre à sa langue, s'écorcher à ses dents comme un fruit trop mûr. (NA, 43)

La description permet au protagoniste de s'incarner progressivement par l'énumération des diverses composantes de son anatomie : « muscles », « nerfs », « tendons », « chair », « bouche », « langue », « dents ». D'autres descriptions, davantage centrées sur le mouvement, montrent le corps des personnages traversé par l'*energeia* du cri. On voit par exemple avec Baptiste Pénier « le corps de [Pauline] se tordre et chanceler sous la montée du cri » (NA, 24). De même, dans *L'Enfant bleu* de Bauchau, on observe avec Véronique comment Orion, « pâle, en nage, la bouche ouverte et hurlante, les cheveux dressés sur la tête [...] crie de toutes ses forces » (EB, 201) et, un autre jour, « se dresse, saute en agitant ses bras, en criant » (EB, 261). Dans ces deux exemples, ce n'est pas tant le système organique formé par les poumons et le larynx qui est mis en jeu, c'est le corps entier qui est mobilisé pour manifester la violence du cri. Or, si la Pauline de Germain est le personnage d'un seul cri, l'Orion de Bauchau, en revanche, se caractérise par ses crises récurrentes. À plusieurs reprises dans le roman, il s'annonce d'ailleurs à la narratrice par ses cris, qui précèdent son apparition :

Je suis presque seule dans l'institution et suis surprise d'entendre un grand tumulte, des cris. [...] Je sors du bureau, personne dans le corridor, mais j'entends quelqu'un crier et donner des coups de poing et des coups de pied dans la porte qui sépare les classes du hall d'entrée et du bureau de direction. Comme je le redoutais Orion est devant moi, mais quel Orion ! Les yeux fous, hurlant, écumant, les poings en sang et lançant de toutes ses forces des coups de pied dans tous les sens. (*EB*, 39)

Le mouvement quasi cinématographique de la narration met en valeur les cris poussés hors-champ avant de leur faire correspondre l'image d'Orion en fureur. D'autre part, l'abondance de mots monosyllabiques (« coups de poing », « coups de pied », « dans la porte », « les yeux fous », « les poings en sang », « dans tous les sens »), parfois répétés et soulignés par des jeux de sonorité, notamment l'homéotéleute en « -ant », renforcent l'importance du cri dans le portrait du protagoniste.

Il apparaît que l'émission du cri est un moment assez spectaculaire, souvent violent, qui joint au phénomène sonore les gestes plus ou moins maîtrisés des personnages. Par opposition à cela, la réception du cri est souvent vécue dans l'intimité la plus secrète. Elle fait exister physiologiquement les personnages d'une manière très différente, et seule la focalisation interne peut la restituer. Nous pouvons en effet observer avec le personnage de Charles-Victor Péniel, marqué dans sa petite enfance par le cri de sa mère Pauline face au cadavre de son frère aîné, que le parcours du cri entrant de l'extérieur par l'oreille ravage silencieusement le cœur et les entrailles du personnage. Ici, c'est donc la souffrance ressentie par Nuit-d'Ambre dans son corps qui le fait exister aux yeux du lecteur : « le cri de sa mère s'était fiché comme une ronce noire [dans son cœur], déchirant son enfance et blessant au plus vif sa confiance en les autres » (*NA*, 196). La narration a besoin d'images, en l'occurrence la comparaison de la « ronce noire », pour faire comprendre au lecteur la douleur du protagoniste²⁰⁹. La métaphore de la déchirure est en outre presque systématiquement employée pour dire la souffrance provoquée chez Nuit-d'Ambre par le cri de sa mère²¹⁰, une souffrance qui est constamment ravivée par la remémoration de ce cri : « Et il sentit cela : – le cri de sa mère lui remonter du fond de ses entrailles, lui lacérer le ventre » (*NA*, 287).

Nous avons donc pu observer comment les romanciers parviennent à donner chair à leurs protagonistes en suivant le trajet du cri dans le corps, de l'intérieur vers l'extérieur ou de l'extérieur vers l'intérieur. Cet instant du cri, saisi avec précision par l'écriture romanesque,

²⁰⁹ Difficile de ne pas penser ici aux mots du dernier poème de Trakl : « Blesse ronce noire » dont Louis-Combet a tiré un livre homonyme (José Corti, 2004). La comparaison est reprise pour évoquer la mère de Roselyn, « l'ami » de Nuit-d'Ambre : « Une mère aussi folle que sa mère à lui, poussant les mêmes cris – comme des ronces dans le cœur de son fils » (*NA*, 269).

²¹⁰ « Le cri de sa mère l'avait irrémédiablement déchiré » (*NA*, 401).

nous semble s'apparenter à ce que Barthes désigne comme « incident » où, selon la reformulation de Boblet, « se capture “un copeau de présent”, où un instant prégnant s'impose à la conscience et lui signifie sa présence et sa participation pathique²¹¹ ». En outre, par sa propension à la résonance et par le lien qu'il instaure entre un émetteur et un récepteur, le cri fait participer les personnages à « la chair du monde », concept merleau-pontien que Germain semble avoir repris dans ses romans²¹².

Du « corps propre » à la « chair du monde »

Le mot « chair », employé à plusieurs reprises²¹³ par Germain dans la description du cri, oriente la lecture vers une interprétation philosophique, vers la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty en particulier. Le cri semble assez bien rendre compte en effet, de l'expressivité de la chair au sens merleau-pontien, soit le passage réciproque d'un intérieur vers l'extérieur et d'un extérieur vers l'intérieur²¹⁴ : par exemple des entrailles et du larynx de celui qui crie aux oreilles et au cœur de celui qui l'entend. Ainsi, on peut d'abord observer que le cri unit l'émetteur au lieu dans lequel il se trouve et qui lui renvoie son cri en échos plus ou moins sonores ou étouffés :

Mais là [dans le blockhaus] il n'y avait pas d'écho, tous les sons s'étouffaient aussitôt proférés dans l'air enclos, saturé de moisi. Aussi y criait-il moins qu'il n'y râlait ou n'y gloussait de sourds borborygmes. Et à travers tous ces bruitages qu'il ne cessait d'inventer, d'arracher à sa gorge, à son ventre, il éprouvait dans sa chair et son cœur des sensations étranges faites d'étouffement, de sueur et de boue. Si dans les grands entrepôts de l'usine ses cris répercutés dans le vide et le froid lui avaient appris à sentir se tendre les réseaux de ses muscles, de ses nerfs et de ses tendons jusqu'à l'extrême, ici, dans le bunker empli de tiédeurs fétides, il expérimentait sa chair dans sa texture muqueuse, spongieuse à l'excès. (NA, 42-43)

En se modifiant d'un lieu à l'autre selon la dimension de l'espace, la nature des revêtements des murs, ou l'hygrométrie, l'écho de ses cris permet au jeune protagoniste de se ressaisir dans son corps propre. Pour reprendre les mots de Merleau-Ponty, on peut observer une « co-originarité » entre le personnage et le monde qui l'entoure, mise en évidence par le cri. En effet, le bunker avec ses « tiédeurs fétides » est fait de la même « texture muqueuse [et]

²¹¹ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit., p. 69. Les citations de Barthes proviennent de *La Préparation du roman*, Seuil-IMEC, 2003, p. 137. Le rapport sémantique que l'on peut établir entre le cri et le *copeau*, au sens d'éclat, contribue à légitimer ce rapprochement.

²¹² L'expression est employée une fois dans *L'Enfant Méduse* (EM, 16).

²¹³ On compte cent-quarante-huit occurrences du mot « chair » dans le corpus germanien contre onze dans les romans de Bauchau.

²¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, « Tel », 1976, et *Le Visible et l'invisible suivi de notes de travail*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1964.

spongieuse » que le petit garçon. L'un et l'autre constituent ce que le philosophe nomme la « chair du monde ».

Le cri unit aussi l'émetteur et le récepteur dans une étoffe commune. Ainsi, le cri de Pauline vient « s'ent[er] dans [la] chair » (NA, 19) de son fils, Charles-Victor. La métaphore botanique²¹⁵ manifeste clairement la continuité charnelle qui s'établit entre le cri de la mère et la chair de son fils – redoublant de manière perverse le lien génétique des deux personnages²¹⁶. Mais en même temps qu'il unit l'une à l'autre, le cri de la mère entame la chair du fils. De manière générale, d'ailleurs, le mot « chair » est convoqué par la narratrice dès lors qu'un personnage se trouve « traversé », « tenaillé », « rongé » ou « percé » par quelque chose. L'agent de la blessure n'est pas nécessairement un cri mais des ongles ou des dents ; une parole, une image ou un secret qui ont la force d'impact d'un cri ; la violence, l'effroi, le désir, qu'un cri pourrait imager et extérioriser. Or, là où la chair d'un personnage est entamée se trouve un enjeu romanesque important²¹⁷ et, au-delà, philosophique²¹⁸. En effet, si le monde entier est une seule et même chair, le moindre accroc constitue une menace pour son intégrité. L'intrigue de *Nuit-d'Ambre* se noue donc autour de cette chair du fils entamée par le cri de sa mère comme l'intrigue de *L'Enfant Méduse* se noue autour de la chair de Ferdinand, « tenaillée » par un désir pervers, et celle de Lucie, « rongée » par le secret qui en fait la victime de son frère. Enfin, c'est la mort elle-même qui vient entamer la chair du vivant. Ainsi, le pressentiment de la mort de son mari pénètre la chair de Vitalie sous la forme d'un « froid intense » (LN, 24) et les ongles et les dents de Mélanie, « pétrifi[é]s » par la mort, s'« incrust[ent] » dans la chair de Nuit-d'Or (LN, 109).

Le genre romanesque, par sa capacité à tout englober – les êtres, les objets, les lieux et le temps –, donc à énoncer le monde, est sans doute le plus à même de traduire le concept philosophique de « chair du monde » mais aussi de mettre en scène les menaces qui pèsent sur

²¹⁵ Le verbe « enter » – par ailleurs paronyme du verbe « hanter », également pertinent pour parler des répercussions du cri de Pauline dans la vie de son fils – rappelle un autre terme de botanique, employé dans la philosophie de la perception : la « déhiscence », qui permet de penser la relation de l'être voyant à l'être visible comme identité dans la différence. Il apparaît une fois dans *Nuit-d'Ambre* et deux dans *L'Enfant Méduse*.

²¹⁶ Pour parler de la relation rompue par la mort entre Aloïse et son fils Ferdinand, dans *L'Enfant Méduse*, Germain écrit : « C'est la chair qui mugit. La chair arrachée, toute vive, à la chair de l'autre aimé » (EM, 214).

²¹⁷ On pourrait penser à l'intrigue de « La Reine des Neiges » d'Andersen puisque l'élément perturbateur est un éclat du miroir du Diable qui a pénétré dans l'œil du petit Kay et s'est enfoncé jusqu'à son cœur (in *Contes*, édition et traduction de Marc Auchet, Librairie générale française, « Le Livre de poche classiques », 2003, p. 151-188).

²¹⁸ L'enjeu peut aussi être théologique si l'on considère la chair du Christ crucifié que Germain évoque longuement dans son essai *Mourir un peu*. La romancière mentionne aussi dans *Nuit-d'Ambre* le « Dieu de chair et de miséricorde » (NA, 78).

celle-ci. Dès lors, on comprend pourquoi la philosophe qu'est Germain a choisi le genre romanesque pour transmettre les cris de l'Histoire et du monde. Quant à Bauchau, qui s'est longtemps rêvé dramaturge avant de devenir romancier²¹⁹, il offre à la figure tragique d'Antigone une humanité nouvelle à travers le roman.

2. 1. 2. Le cri ou l'humanité d'Antigone

Dans un article intitulé « La femme à venir » Marie-Pierre Gracedieu remarque que le roman de Bauchau « représente [Antigone] sous une figure bien plus humaine²²⁰ » que ne l'avait fait le théâtre. L'humanité du personnage romanesque provient, entre autres, du caractère charnel que « la tragédie, selon Gracedieu, avait ignoré²²¹ ». La tragédie, incarnée sur la scène par des acteurs, portée par leur physique, n'a en effet guère besoin de parler du corps. Du reste, Vasseur-Legangneux explique dans son ouvrage *Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, que « l'acteur tragique faisait totalement disparaître son corps trivial en fabriquant, par une codification qui le tenait à distance de son personnage, une figure mythologique appartenant exclusivement à l'univers de la fiction théâtrale²²² ». Milly remarque de son côté dans *Poétique des textes* que « ce genre de personnage n'est donc pas perçu comme réel par le public, et n'est pas non plus identifié à la personne de l'acteur, puisque celui-ci peut interpréter différents rôles, n'est qu'un homme de métier prêtant son corps et sa voix à la fiction dramatique²²³ ». Le roman de Bauchau, en revanche, donne à voir le corps « trivial²²⁴ » des personnages et permet au lecteur de l'appréhender très concrètement puisque le récit est fait du point de vue subjectif du personnage éponyme. Le corps de la jeune

²¹⁹ Voir à cet égard la *Revue Internationale Henry Bauchau* n°7, consacrée à « Henry Bauchau en scène », notamment l'article de Myriam Watthee-Delmotte, « Le théâtre empêché d'Henry Bauchau », *op. cit.*, p. 123-139.

²²⁰ Marie-Pierre Gracedieu, « La femme à venir » in *L'Œil-de-Bœuf*, *op. cit.*, p. 59-62, ici p. 60.

²²¹ *Ibid.*, p. 59.

²²² Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, *op. cit.*, p. 175. Voir aussi Jean Milly, *Poétique des textes*, *op. cit.*, p. 158 : « Le théâtre occidental, né dans la Grèce antique, est à ses commencements une célébration sociale et religieuse destinée à toute une population. Quoique jouée par des acteurs de chair et d'os, il présente des personnages avant tout rituels : des dieux, des héros et des rois dont les comportements, surtout symboliques, et les aventures sont fixés par les légendes et les épopées. Le langage qui leur est prêté (forme des vers, construction des séquences verbales) est entièrement imposé et codé, les gestes sont réglés d'avance, la danse est associée à la parole, les acteurs portent des masques et des costumes conventionnels associés à leur rôle. Ces personnages représentent des grands types de comportements humains devant la divinité : Œdipe l'homme victime du destin, Prométhée l'homme révolté contre les dieux, Antigone l'homme obéissant aux lois divines non-écrites, face aux lois humaines. Le personnage du théâtre antique est caractérisé par son schématisme et son exemplarité. »

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Nous entendons ici le mot au sens de « concret » et « ordinaire ».

femme, à travers ses sensations, est donc particulièrement présent tout au long du roman, spécifiquement dans les scènes de cri. Nous pensons en effet que le cri joue un rôle majeur dans l'incarnation romanesque d'Antigone. Car les diverses scènes de cri dans le roman mobilisent son corps entièrement et mettent en jeu tous ses sens. D'abord, la posture d'Antigone en train de crier engage effectivement son corps tout entier puisqu'elle est à genoux et vient poser son front sur le sol. Ses « genoux » et son « front » sont donc mentionnés à plusieurs reprises mais aussi, lorsque son visage est proche de la terre, « l'odeur sauvage de la terre qui travaille [ses] narines » (A, 328) et, enfin, le goût de la terre qu'elle « mor[d] » (A, 329) pour ne plus crier. Puis, le « ventre » est mis en jeu, qui « se crispe » (A, 196) au moment du cri, au point qu'Antigone a, à un moment donné, la sensation de « vomir » (A, 318) son cri. La « gorge » intervient ensuite, ainsi que l'« orifice » (A, 328) qui désigne la bouche, les « sanglots saccadés », le « souffle » et « la voix » (A, 328). Les « yeux » et les « pleurs » sont également mentionnés pour finir. Le mot « corps », quant à lui, est extrêmement présent dans tous ces passages²²⁵ où il semble agir en dehors de la volonté de la narratrice : « mon corps, bien avant moi, sait ce qu'il faut faire » (A, 318) dit-elle dans la scène du tribunal ; ou encore, un peu plus tard : « C'est mon corps, c'est ma vie tout entière qui crient » (A, 329). Quand bien même l'acteur²²⁶ ou l'actrice, sur une scène de théâtre, pourrait, comme ici le personnage romanesque, se prosterner au sol et crier, il ne pourrait faire accéder le spectateur aux sensations d'Antigone, à cet affolement des sens et cette perte de contrôle de soi dont la narration rend compte avec grande précision au lecteur²²⁷.

Il faut ajouter que, d'une certaine façon, le cri, dans la scène centrale du roman, fait vivre à Antigone des expériences inédites – que le théâtre ne lui a assurément pas permis de vivre. La jeune femme remarque elle-même que le cri qu'elle pousse semble d'abord celui « d'un enfant malingre » (A, 195) puis celui « d'une femme en amour ou d'une ville forcée » (A, 196). En criant, la jeune femme est donc tout à la fois un enfant « abandonné », une femme qui jouit et une ville assiégée ou, par métonymie, un guerrier face à l'assaillant. On peut reconnaître derrière ces figures celles d'Œdipe, Jocaste, Thèbes ou Étéocle, comme si

²²⁵ On compte cent-quatre-vingt-huit occurrences du mot « corps » dans le roman.

²²⁶ Les troupes de théâtre antiques étaient exclusivement composées d'hommes.

²²⁷ L'importance accordée à la trivialité du corps dans les réécritures de textes antiques peut être vue comme une tendance du roman contemporain en France et à l'étranger. Par exemple, lorsque l'écrivain australien David Malouf réécrit les derniers chants de *L'Iliade* dans son roman *Ransom*, il donne une nouvelle résonance à l'épithète homérique « Achille aux pieds légers » (πόδας ὠκύς, *podas ôkus*) en détaillant le mécanisme physiologique qui rend le héros si rapide à la course : « The quickness of his spirit to haul air into his lungs, to feed their overplus of energy and lightness to his footsoles and heels, to the muscles of his calves, the long tendons of his thighs, is an animal quality he shares with the wolves » (London, Chatto & Windus, 2009, p. 35).

Antigone se confondait avec elles ou les rejoignait par son cri. Le cri d'Antigone synthétise donc ici le cri tragique. Et, au-delà, il manifeste l'extraordinaire empathie de la jeune femme à l'égard de tous ceux qui souffrent – le « peuple du désastre », qui excède l'univers de la tragédie. Cette empathie fait vivre à Antigone des expériences inédites pour elles : dans l'instant dilaté du cri, elle est homme, femme et enfant à la fois. Elle qui a grandi comme une princesse, elle connaît la misère de l'enfant abandonné dans une cave ; elle qui est vierge, elle accède au plaisir physique ; elle qui est femme, elle devient ville ou guerrier. À ces cris se mêle aussi celui de la parturiente qu'Antigone devient implicitement, elle dont le nom dit l'absence de descendance : « Le cri progresse sauvagement en moi, il me déchire, il me brise [...] il n'est plus question de le retenir mais seulement de l'expulser en douleur et en vérité pendant tout le temps qu'il exigera pour naître » (A, 195). À travers le cri d'Antigone s'élabore donc l'expérience – souvent cruelle – de vivre, expérience commune et multiple en laquelle se reconnaît assurément le lecteur.

Ainsi, nous avons pu constater qu'en passant de la scène au roman, Antigone acquiert un corps physique, un corps trivial, comme le manifeste pleinement le cri. Cette corporalité confère au personnage une humanité nouvelle qui la rend extraordinairement proche de son lecteur, justifiant ainsi le choix de l'auteur²²⁸.

Seul le roman paraît en effet capable de faire de l'instant du cri un moment de vérité où le personnage s'incarne en lui-même et prend chair dans le monde qui l'englobe – mais vis-à-vis duquel il peut aussi parfois constituer une menace. Davantage encore, le roman comme « acte de configuration narrative » apte à structurer « l'expérience chaotique du temps²²⁹ » est capable de mettre en évidence l'impact du cri sur la destinée des personnages. C'est ce à quoi nous allons nous intéresser à présent.

²²⁸ Dans sa *Poétique des textes*, Milly constate le développement de « la conception du personnage littéraire comme être fictif, certes, mais construit à partir d'éléments pris à la réalité, empruntés à des personnes, à l'histoire, aux activités pratiques d'une époque, aux arts ; le plus important dans cette construction semble résider dans l'imitation et les effets de réel ». Il ajoute que « cette conception du personnage-personne s'accompagne de phénomènes d'identification, de l'auteur au personnage et du lecteur au personnage » (*op. cit.*, p. 161). Nous pensons que l'Antigone de Bauchau relève de cette conception, ainsi que nous l'avons montré au chapitre II.

²²⁹ Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, *op. cit.*

2. 2. Cri et destin romanesque

Ainsi que nous l'avons vu, le phénomène d'écho se traduit dans les textes en procédés poétiques – isotopie, paronymie, répétition de phonèmes, rythme des syllabes... – qui mettent clairement en valeur le cri. Cependant, le récit romanesque, parce qu'il se déploie dans la durée, peut seul faire sentir la dimension temporelle du principe de résonance. « Par son économie propre le roman connaît et transmet la durée, l'étendue et la complexité de la vie, moins assimilables, faute de personnages, à travers la poésie lyrique²³⁰ » constate Boblet. Le roman permet en effet au lecteur de mesurer l'ampleur de la répercussion d'un cri sur la vie d'un personnage ou encore la manière dont le cri oriente progressivement son destin. Nous nous intéresserons donc à la configuration narrative d'un destin « en éclats », vécu et subi au fil des années comme une souffrance ; puis nous nous interrogerons sur l'expérience à la fois vécue et racontée par Antigone dans le roman éponyme.

2. 2. 1. Configuration narrative d'un destin « en éclats »

La répétition incessante du cri dans les romans de notre corpus peut être analysée en termes physiques comme des répliques sismiques, les ondes d'un séisme initial se propageant de page en page et bientôt se diffractant dans tous les sens. Ces images nous permettent de modéliser le destin des personnages tel qu'il est configuré par la narration, plus particulièrement le destin « en éclats » de personnages soumis leur vie entière – ou presque – à la violence de cris qu'ils entendent, profèrent et provoquent tour à tour.

Séisme et répliques du cri originel

Les trois personnages que nous allons évoquer ici, Charles-Victor Péniel, dit Nuit-d'Ambre, Ferdinand Morrogues de *L'Enfant Méduse* et Orion de *L'Enfant bleu* ont pour point commun d'avoir subi vers l'âge de quatre ou cinq ans un ou des cris qui ont provoqué chez eux une grande souffrance et ont eu des répercussions sur le reste de leur vie. Pour Charles-Victor, dans le diptyque de Germain, il s'agit du cri de sa mère découvrant le cadavre de son fils aîné²³¹. Dès le début du roman éponyme – et même, comme nous l'avons déjà évoqué, dès le prologue du *Livre des Nuits* – le protagoniste est défini par ce cri : « Il était l'enfant de

²³⁰ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit., p. 60.

²³¹ Goulet en a proposé une étude dans l'article « Des Érinées au sourire maternel dans *Le Livre des Nuits* », in *Roman 20-50*, n°39, op. cit., p. 39-49.

l'après-frère, de l'après-cri de sa mère, de l'après-sanglots du père » (NA, 47). En outre, le cri de Pauline détermine d'emblée la suite de son histoire : « La nuit qui, par le cri de sa mère un soir de septembre s'empara de son enfance ne le quitta jamais plus, traversant sa vie d'âge en âge » (LN, 11 et NA, 19). Ce prologue noue en quelque sorte un pacte avec le lecteur : le livre promet de suivre « d'âge en âge » les répercussions du cri initial sur le protagoniste. Il constitue aussi un avertissement : le récit de la vie de Nuit-d'Ambre aura « un goût de cendres, et de sel et de sang » (LN, 11). De fait, à l'autre bout du livre, la narratrice réaffirme : « Depuis ce cri fou que sa mère avait lancé un soir de ses cinq ans, détruisant son enfance, l'amour en lui était devenu malade. » (NA, 400) ; « Son cœur à lui était perdu. Le cri de sa mère l'avait irrémédiablement déchiré. Il avait à présent plus de trente ans et son cœur était noir » (NA, 401). On voit que le cri de la mère résonne des premières aux dernières pages du roman. Il justifie l'incapacité du personnage à tisser des relations de confiance, d'amitié et d'amour tout au long de sa vie – donc tout au long du récit.

À cet égard, il est sans cesse remémoré mais aussi ravivé par d'autres cris, par exemple le cri de sa petite-amie, Nelly, qui a voulu le quitter et qu'il a violée : « Ce cri lancé en lui par Nelly il saurait le faire taire. Il saurait l'empêcher de faire se réveiller cet autre cri – ce cri de la mère, ce cri de septembre, qui avait tout détruit. » (NA, 212) La formule relève de la prétérition car Nuit-d'Ambre a beau vouloir empêcher le cri de sa mère de surgir, celui-ci est là, malgré tout, au détour de la phrase, comme il est en permanence prêt à surgir au détour de sa vie. Dans la suite du récit, deux autres cris : celui de la mendiante aux citrons et celui, simplement évoqué, de la mère de son ami Roselyn réveillent à leur tour le « cri perçant de la mère » (NA, 246). Ces cris ravivent la blessure provoquée par le cri initial, ils « rouvre[nt] cette plaie de mémoire » (NA, 248) que Nuit-d'Ambre va finalement chercher à effacer – vainement – dans le meurtre de Roselyn. Refusant d'être défini par le cri de la mère, le personnage se définit lui-même dans le crime. Mais tout comme le mot *crime* répète les phonèmes du mot *cri*, Nuit-d'Ambre ne fait que répéter sur un autre la violence qu'il a subie dans son enfance.

Le personnage de Ferdinand, dans *L'Enfant Méduse*, est dans une situation quasi identique à celle de Charles-Victor Péniel. Lorsqu'il est âgé de quatre ans à peine, il est « arraché hors de son lit, hors du sommeil » (EM, 79) par sa mère qui vient d'apprendre la mort de son père. Le portrait d'Aloïse focalise l'attention du lecteur non plus sur la dimension sonore du cri mais sur la dimension visuelle de la « bouche, qu'elle n'avait pas maquillée, [et qui] tremblait », sa « face inquiétante », sa « face plate et distordue », son « masque grimaçant » » et également sur l'« odeur nauséuse » de ses larmes (EM, 79). Le cri muet de

la mère jette Ferdinand « [h]ors de l'enfance, d'un coup » (*EM*, 79) et, comme dans le cas de *Nuit-d'Ambre*, a des répercussions sur l'ensemble de sa vie. La « Légende » de la « Première sanguine » raconte ainsi la manière dont Ferdinand « a grandi à côté de lui-même, en parallèle à sa première enfance tranchée net » (*EM*, 80). L'idée d'un individu jeté « hors de l'enfance » et qui « a grandi à côté de lui-même » dans une sorte de « hors-temps²³² », se retrouve plusieurs fois dans les romans de Germain, concernant des personnages confrontés à une extrême violence : *Nuit-d'Or* a « roulé hors du temps » (*NA*, 62) après la mort de Ruth et de leurs enfants, *Crève-cœur* est « déjeté hors du temps » (*NA*, 146) par les atrocités de la Guerre d'Algérie : « Le soldat Yeuses ne pouvait plus redevenir enfant, ne voulait plus être homme. Il avait basculé hors du rythme des âges » dit la narratrice de *Nuit-d'Ambre*. Or, une telle idée interpelle et interroge sur la capacité du roman à structurer « l'expérience chaotique du temps » dans un « acte de configuration narrative », pour reprendre la terminologie de Ricœur. Il est clair que pour la romancière, certains cris signalent et symbolisent une expérience temporelle chaotique : ils engouffrent les personnages dans un « hors-temps » dont ils n'ont parfois pas la possibilité de sortir. Mais l'énoncé même de cette expérience et la répétition de cet énoncé au fil des pages, à travers la mise en écho d'un cri originel – par le biais d'analepses, de rêves, de souvenirs –, révèlent la volonté de l'auteure de structurer ce qui est vécu par les personnages comme un pur chaos.

Le cas du personnage d'Orion, dans *L'Enfant bleu* de Bauchau, est un peu différent dans la mesure où les cris entendus ne sont pas réellement proférés mais sont générés par le délire psychotique du personnage. Il n'en demeure pas moins que l'existence d'Orion est fortement marquée par les cris du « démon blanc », également baptisé par lui « démon de Paris », qui ont commencé à résonner dans sa tête quand il avait quatre ans. Au moment où la narratrice rencontre Orion, alors âgé de treize ans, la vie de celui-ci est totalement dominée par ces cris du démon dont il témoigne fréquemment : « Comme il crie, comme il crie dans ma tête ! » (*EB*, 34). Parfois, le démon prend une autre forme, celle de « volcans », ainsi qu'il l'explique à Véronique, au moment de faire une dictée :

²³² Voir Évelyne Thoizet, « Représentations fantastiques du hors-temps », in *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux, op. cit.*, p. 125-136. L'article vise à montrer comment « de roman en roman, Sylvie Germain n'a cessé d'ouvrir l'espace narratif sur un hors-champ qui semble constituer la doublure invisible du monde réel et absorber progressivement le personnage » (p. 125). Il montre bien comment l'expérience de l'extratemporalité peut être un moment de grâce ou au contraire « une descente aux enfers » (p. 132) face au caractère insupportable de la réalité. Mais à travers ce phénomène, il cherche surtout à proposer une définition du fantastique qui n'est pas ce qui nous préoccupe pour le moment.

« On a peur... on a peur des volcans.
– Des volcans...
– Ceux qui sont dans ma tête. Qui crient : Que de fautes ! Que de fautes ! Qui gueulent : Pourquoi ? Et puis : Comment ? Et Pourquoiement et Commentquoi ! Et puis nul, nul, on t'aura ! et alors ça bouillonnise de partout. » (EB, 27-28)

Les émotions d'Orion, perceptibles à travers la modalité exclamative, les images qu'il emploie ainsi que les « mots-valises » et autres néologismes, rendent compte d'une expérience que l'on peut là encore qualifier de « chaotique ». Ces cris du démon, dont il se demande pourquoi Véronique « [ne les] enten[d] pas et le docteur non plus » (EB, 69), poursuivent le protagoniste pendant des années, ce que met en valeur le récit sous forme de chronique²³³. La narratrice note en effet au jour le jour et au fil des ans – quinze environ – « les bonds en avant » et « les régressions » (EB, 115) de son patient. Là encore, nous pensons que la configuration narrative permise par le choix romanesque permet de structurer l'expérience chaotique du temps vécue par le personnage.

Les trois protagonistes que nous venons d'évoquer sont sous l'emprise de cris qui les font souffrir et influencent leur vie négativement puisqu'ils constituent un empêchement à la relation aux autres. La durée romanesque et l'art narratologique déployé par les romanciers mettent clairement en évidence cette emprise tout en structurant l'expérience chaotique de Charles-Victor, Ferdinand ou Orion. Cependant le rapport au cri de ces personnages ne se limite pas à ce que nous avons désigné comme un « séisme originel » car le cri se propage aussi à partir d'eux, se répercutant en tous sens dans leur existence, donc dans les textes.

Diffraction du cri

Les personnages que nous venons d'évoquer sont partie prenante du phénomène de propagation du cri car, de récepteurs, il deviennent bientôt émetteurs eux-mêmes. Chez eux, la reproduction du cri relève d'une tentative de réappropriation de leur destin puisqu'il s'agit de passer d'une posture de soumission à une posture active : de celui qui écoute à celui qui crie puis, comme nous allons l'observer, à celui qui fait crier. Ainsi, alors qu'il est dans un premier temps abasourdi par le cri de sa mère et les pleurs de son père, Charles-Victor réagit lui-même par le cri à la mort de son frère et à la désaffection de ses parents : « Il se cabra et leur cria à tous, au plus profond de son cœur d'enfant exclu : “Je vous hais” ! » (NA, 24-25).

²³³ Cette caractéristique des romans de Bauchau a été observée par Watthee-Delmotte dans *Henry Bauchau, Sous l'éclat de la Sibylle, op. cit.*, p. 89 : « Le récit, quant à lui, se fait chronique. *La Déchirure* et *L'Enfant bleu* suivent le fil d'une thérapie, et dans tous les autres romans, la narration suit pas à pas l'évolution des personnages sans recomposer autrement la matière qui se découvre en même temps que les héros la vivent. » Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'y revenir.

La narratrice s'attache ensuite à montrer comment le personnage éponyme se construit à travers ses propres cris. Réfugié dans une usine abandonnée, il passe son temps à crier sa colère envers chacun des membres de sa famille – ce que signale l'imparfait duratif et itératif – « jusqu'à en perdre le sens de tout langage et s'enrouer la voix, jusqu'à être saisi de vertige » (NA, 41). Nuit-d'Ambre tente donc de ne pas subir passivement le cri de sa mère en devenant lui-même acteur de ses cris, qui sont des démonstrations de plus en plus élaborées de violence et de colère. Mais la colère elle-même est subie et ne fait qu'alimenter la souffrance du personnage tout en mettant son corps à rude épreuve. Dans *L'Enfant bleu*, Orion suit un chemin similaire puisque les cris entendus dans sa tête le poussent à crier à son tour dans une tentative vaine de prise de contrôle : « avec sa voix le démon a sauté sur moi, il a serré ma gorge, il a fallu crier, crier et se sauver » (EB, 69). D'une certaine façon, le personnage se fait lui-même la voix du « démon » qui le terrorise et qu'il cherche à fuir, dans un dédoublement schizophrénique qui l'empêche – à ce moment-là du moins – de parvenir à un véritable ressaisissement de lui-même et de son destin. Néanmoins les personnages étudiés ne sont plus seulement les récepteurs passifs de cris qui les terrorisent, ils deviennent émetteurs à leur tour, répercutant en écho la violence sur d'autres personnages.

La mise en écho du cri à travers la narration souligne alors un phénomène tragique d'enfermement dans une logique mortifère de reproduction de la violence. En effet, une fois adultes, les personnages de Germain, Nuit-d'Ambre et Ferdinand, deviennent tous deux des violeurs et des assassins. Dès lors, ils se mettent en position de provoquer les cris de leurs victimes : Nelly et Roselyn pour le premier, des petites filles dont sa propre sœur, Lucie, pour le second. Cela est rendu explicite à travers l'évocation du comportement de Lucie, dans *L'Enfant Méduse* :

À tous elle crie « arrière ! », de toute la fougue de sa détresse d'enfant. Mais celui auquel, à travers tous les autres, elle lance ce cri de rejet, celui qui seul en vérité a provoqué ce cri, celui-là se moque éperdument de l'interdit proféré contre lui et passe sans cesse outre. (EM, 92)

Lucie exprime par ses cris la souffrance que génère en elle le viol répété qu'elle subit de la part de Ferdinand. Cependant les deux criminels ont, à l'égard des cris qu'ils provoquent, une vive répulsion qui s'explique, comme nous l'avons vu, par la terreur d'entendre resurgir le cri à l'origine de leur propre souffrance. Le cri enferme les protagonistes dans un cercle vicieux dont la narration peut rendre compte avec efficacité, avec le retour inlassable du mot « cri » et des phonèmes qui le composent.

Bien qu'il se distingue à nouveau des cas précédents, celui d'Orion illustre un même phénomène de reproduction de la violence, à travers le procédé de la morsure, reconduit de manière systématique²³⁴. La morsure a ceci de commun avec le cri qu'elle oblige à ouvrir la bouche pour découvrir les dents. Chez Orion, elle semble se substituer au cri tout en provoquant le cri des autres. La même figure est d'ailleurs associée dans son esprit au cri et à la morsure : le démon, comme il l'explique lui-même à la narratrice : « Le démon, Madame, il me marque avec les rayons de ses dents, alors moi aussi je marque avec ses dents. » (*EB*, 129). Or, l'image de la morsure – qui nous ramène aux images d'animaux et de monstres convoquées précédemment – suggère un morcellement ou un éclatement, au sens d'émiettement, qui nous paraît rendre compte avec pertinence du destin des personnages germaniens et bauchaliens. Les textes de notre corpus s'attachent en effet à révéler le destin en « éclats » des personnages²³⁵ : corps ou cœurs en éclats, vies chaotiques, destins brisés par des éclats de voix, des cris se répercutant sans fin à partir d'un séisme originel. Et le passage à l'acte opéré par les personnages ne fait que renforcer ce phénomène d'éclatement au lieu de le résoudre. Pourtant, la forme narrative choisie par Germain et Bauchau, entre en contradiction avec cet émiettement²³⁶, par son ampleur, sa durée et sa profondeur. À cet égard, les cris répétés en écho par la narration participent d'une mise en perspective du destin des personnages, lui donnant une sorte de cohérence. C'est que l'expérience du temps, vécue sur un mode aporétique dans le monde du texte – et que les personnages voient donc soit comme une damnation éternelle, soit comme un éclatement mortifère²³⁷ –, fait l'objet d'une synthèse

²³⁴ Le chapitre « La Morsure » fait entendre le témoignage du moniteur de natation d'Orion : « Il s'est mis à trembler et brusquement, avec une rapidité incroyable, il m'a mordu la main. Et pas un peu, regardez la trace. Sur le coup, j'ai crié de surprise, je me suis vite repris et lui, en sortant de l'eau, il avait l'air plutôt fier » (*EB*, 116). Quelques pages plus loin, l'adolescent mord à son tour Véronique « pas trop fort, mais [elle est] si surprise qu[']elle crie » (*EB*, 119). Plus tard, le lecteur apprend que le personnage est coutumier du fait depuis son enfance.

²³⁵ La notion d'éclat a une place importante dans la poétique de Germain comme en témoigne par exemple le titre de son septième roman, *Éclats de sel*.

²³⁶ Nous pourrions observer dans le prochain chapitre que l'esthétique de la bribe ou du fragment apparaît ponctuellement dans le corpus sans que jamais les romanciers ne consentent à y céder véritablement.

²³⁷ « Le ciel, la terre entière, la lumière de ce radieux matin d'été, tout a éclaté sous la violence de ce regard immense et fixe qui embrase et vitrifie tout ce sur quoi il se pose, et qui plus encore dévore qui le voit » (*EM*, 116) dit la narratrice de *L'Enfant Méduse* au sujet de Ferdinand, terrassé par le regard de Lucie. Elle a aussi noté quelques pages avant que Ferdinand « meurt comme meurent les damnés dans les tableaux naïfs et cruels qui jetaient aux regards des pauvres gens des visions de l'enfer afin de les détourner du mal et de toute vile tentation » (*EM*, 113). Notons que le motif de l'éclat est associé à la figure du diable dans le conte d'Andersen, « La Reine des Neiges » que nous évoquions précédemment (voir la « Première histoire qui traite du miroir et de ses morceaux » dans « La Reine des Neiges », *op. cit.*, p. 151-152). Peut-être Germain se souvient-elle de ce conte lorsqu'elle décrit l'armée SS dans sa marche vers l'Est : « Ils marchaient sous le signe de la tête de mort et chantaient la Chanson du Diable en riant aux éclats » (*LN*, 314). À moins qu'elle ne se réfère à la parabole de Kundera dans *Le Livre du rire et de l'oubli* (trad. François Kérel, Gallimard, « Du monde entier », 1979).

par le récit. Or, *L'Enfant bleu* de Bauchau nous fait justement assister à la mise en récit du destin d'Orion dans le monde du texte lui-même. Celle-ci est opérée par Véronique puis par le protagoniste lui-même à l'instigation de sa thérapeute, à travers l'histoire de Thésée et du Minotaure d'abord, puis celle de l'île-Paradis n°2, mais également grâce à toutes les « dictées d'angoisse » effectuées par Orion au fil des séances. C'est ainsi que le protagoniste va pouvoir se réapproprier ses cris et reprendre possession de son destin.

Les trois protagonistes dont nous avons parlé : Nuit-d'Ambre, Ferdinand et Orion, ont ceci de marquant qu'ils sont entièrement façonnés par le cri : cri entendu, proféré ou provoqué, cri subi, quoi qu'il en soit, et vécu dans la souffrance. Ils ont ce que nous avons nommé un destin « en éclats » que la mise en intrigue romanesque permet au lecteur d'appréhender dans tout ce qu'il a de tragique. Mais l'expérience chaotique et désespérée des personnages dans le monde du texte peut aussi trouver une résolution par la médiation de la narration comme le prouve l'exemple offert par Orion et Véronique dans *L'Enfant Méduse*. Cela nous amène à considérer un autre cas de figure avec Antigone, qui raconte sa propre expérience du cri dans le roman dont elle est la narratrice autodiégétique.

2. 2. 2. Appropriation du cri dans et à travers le récit autodiégétique

Au sujet du cri de son héroïne, Bauchau note dans son journal : « Antigone pense : bonne qu'à ça. Comme Beckett²³⁸. » Cette comparaison du personnage avec l'auteur irlandais est intéressante à plusieurs titres. D'abord, elle met sur le même plan le cri et l'écriture, puisque la célèbre formule de Beckett répond à la question « Pourquoi écrivez-vous ? ». Nous avons vu en effet que, pour Bauchau, l'écriture est un moyen de prolonger et de transmettre le cri d'Antigone. Puis la comparaison introduit une forme d'humilité – voire de dénigrement – dans la posture du personnage. Du point de vue d'Antigone, le cri est sans doute un aveu d'impuissance, qui renvoie à la mendicité, mais c'est le seul moyen qu'elle a trouvé pour se faire entendre. On observe ainsi que le cri, chez Antigone, est d'abord subi avant d'être progressivement approprié et de devenir une forme d'engagement pleinement assumée. La durée romanesque rend parfaitement compte du processus d'appropriation opéré depuis le jour, raconté au début d'*Œdipe sur la route*, où la jeune fille se disait en pensant à son père : « C'est moi qui mendierai pour lui (*Œ*, 16). » Dix années s'écoulaient dans le premier roman et sans doute encore une année dans le second pendant lesquelles la jeune femme apprend à

²³⁸ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 229.

crier, puis à assumer son cri, abandonne celui-ci, le retrouve et l'adopte définitivement comme mode d'engagement face au malheur.

Or, ce processus d'appropriation est favorisé par la mise en récit que l'héroïne fait de sa propre vie – puisqu'elle est la narratrice autodiégétique de ce second roman –, qui met en perspective chaque cri avec ceux qui ont précédé, par exemple le cri poussé par Antigone sur l'agora de Thèbes avec celui qu'elle lançait pour Œdipe sur la route. En outre, chaque tentative et chaque cri proféré est l'objet d'une analyse approfondie dans laquelle la narratrice examine la dimension physiologique, les caractéristiques acoustiques et enfin les effets pragmatiques du cri. Ainsi par exemple, alors qu'elle n'a plus mendié depuis des mois, face à la misère des thébains, elle pousse d'abord un maigre cri étouffé par le sentiment d'impuissance. Elle prend alors la décision d'aller mendier à Thèbes et doit retrouver pour cela les gestes et les habitudes du temps de la route avec Œdipe. « Je pousse mon cri » (*A*, 194) dit-elle, le déterminant possessif marquant une première étape dans le processus d'appropriation par la jeune fille du cri de la mendiante. Mais elle se rend compte que ce cri ne convient pas : « Ce n'est plus l'ancien cri que je dois pousser ici, il est trop faible pour la ville inexorable où plus personne n'écoute (*A*, 195). » C'est alors qu'intervient le cri que Bauchau considère comme un élément fondamental du roman et, à partir de ce moment-là, le cri devient l'attribut caractéristique d'Antigone. Il rejaillit en plusieurs occasions dans la suite du roman, confortant progressivement Antigone dans son rôle de défense face à la misère et à l'oppression. Dans la scène du tribunal, par exemple, le cri qu'Antigone oppose à Créon remplace le long épisode agonistique de la pièce de Sophocle – et de nombre de ses réécritures. « Je crie non, rien que non, rien d'autre n'est utile. Non, seul suffit (*A*, 318). » Ce cri n'empêche pas la condamnation d'Antigone – pas plus que ses discours dans les autres versions du mythe – mais il empêche Créon de condamner aussi Ismène, qui est enceinte. De même, dans l'épisode des barricades, alors que la foule thébaine fait obstacle aux soldats qui la conduisent à la grotte, Antigone cherche à éviter un massacre ou une nouvelle guerre civile. Dans un premier temps, elle « tente de crier très haut mais c'est un misérable filet de voix qui s'échappe [d'elle] et qui dit : “Partez, pas de sang à cause de moi !” » (*A*, 327). Puis la jeune femme est submergée par un cri qui la prosterne au sol :

Je commence à comprendre ce que je fais. Je mendie, je mendie une fois de plus, de toutes mes forces.

Je l'accepte, je suis totalement cette mendiante hurleuse, hurlante qui ne peut, au-delà de toute honte, de toute fierté, rien faire d'autre que prier, supplier : « Pas de sang... pas de sang à cause de moi. » (*A*, 329)

Le peuple entend son message et s'écarte pour laisser passer les soldats. Depuis les premiers temps de la route avec Œdipe jusqu'à cet épisode précédant de peu sa mort, Antigone est ainsi devenue cette « mendiante définitive » (A, 194) dont le cri libère les autres du malheur.

Dans le cas d'Antigone, le cri, qui demeure pour une part subi – ne serait-ce que par sa violence, qui bouleverse physiquement la jeune femme –, est donc progressivement assumé au fil du récit mené par l'héroïne elle-même, jusqu'à être revendiqué par elle dans les dernières pages du roman. Cela crée une différence majeure entre ce personnage et ceux de Germain, précédemment évoqués, pour qui le cri est essentiellement vécu sur le mode de la souffrance. Mais quelle que soit l'expérience vécue par les individus dans le monde du texte, nous avons pu observer comment la narration romanesque permet au lecteur de mesurer l'impact du cri et ses résonances sur leur destinée.

Le cri est donc à la fois un instant d'intense vérité qui fait jaillir le personnage romanesque et le fait exister aux yeux du lecteur en reliant sa corporéité à la « chair du monde » dans lequel il s'insère, et à la fois un événement qui se répète et se diffracte à l'infini, résonant de page en page à mesure que se déroule la vie du personnage – et parfois au-delà. Ces deux aspects, nous pensons que seul le genre romanesque est à même de les exprimer, ce qui justifie le choix effectué par Germain et Bauchau.

Nous voudrions conclure cette étude du cri centrée sur le roman et ses personnages en reprenant les mots de Boblet au sujet du « roman de l'émerveillement » :

Le roman fait sentir un accord moins musical qu'existential, attire par une puissance de gravitation dans son univers fictif, élabore un séjour dans le récit à partir d'une « station » instantanée de stupeur et d'effroi, de ravissement et de fureur²³⁹.

Cette définition nous semble pouvoir être relue à l'aune de ce que nous avons dit sur le cri et s'appliquer aux romans de Germain et Bauchau. En effet, les cris qui rythment les romans de notre corpus « font sentir » sans aucun doute un « accord existentiel » qui permet au lecteur de se reconnaître à travers les personnages mis en scène. Puis, par son *energeia*, le cri – en particulier le « cri initial » qui enclenche le processus d'écriture – entraîne le lecteur dans « l'univers fictif » mis en place par les romanciers. Enfin, par sa dimension sonore et visuelle, par les sensations, les émotions et les sentiments profonds qu'elle met en jeu, la scène de cri, constitue une « “station” instantanée de stupeur et d'effroi, de ravissement et de fureur ».

²³⁹ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit., p. 64.

Notre intention, dans ce troisième chapitre, était de comprendre le rôle du cri dans la genèse des romans de Germain et Bauchau. Nous avons commencé par constater la présence dans les œuvres d'un certain type de cris que nous avons opposé à ceux que nous avons étudié dans les deux premiers chapitres : les cris de vitalité, de désir, de plaisir ou de joie relèvent en effet de ce que nous avons désigné comme une pulsion de vie en opposition à la pulsion de mort contenue dans les cris de douleur, de colère ou de deuil. Or, nous avons montré combien la création, qu'elle soit artistique ou littéraire, est assimilée par nos auteurs à une pulsion de vie. À cet égard, l'opposition envisagée ne doit pas être considérée comme radicale et définitive mais plutôt temporelle puisque le cri de douleur peut parfois s'articuler en cri créateur. Les images offertes par les textes de notre corpus, confirmées par les témoignages intimes des deux auteurs, nous renseignent sur ce qui constitue le moteur même de leur démarche littéraire : l'écriture romanesque vise à convertir le désastre en œuvre de création. Le cri, considéré comme symptôme de la violence et du malheur est donc au cœur de la genèse des romans de notre corpus et constitue un véritable principe poétique pour Germain et Bauchau.

Au terme de cette étude sur le cri, qui nous a permis d'envisager le cri d'abord comme symptôme de la souffrance, infligée et subie, puis comme témoignage de la souffrance, nous pourrions poser la question que soulève Louis-Combet dans *L'Homme du texte* : Pourquoi y a-t-il des mots plutôt que le cri ? Pourquoi un texte plutôt qu'une page blanche [...] ²⁴⁰ ? » Autrement dit, qu'est-ce qui fait que Germain et Bauchau ne restent pas murés dans un silence pessimiste face à la souffrance et au mal ? Qu'est-ce qui les pousse au contraire à faire une œuvre, comme évoqué notre troisième chapitre ? Nous pourrions observer que le cri, s'il n'est pas mot, n'est déjà plus silence ²⁴¹. Il n'est pas une page blanche mais, peut-être, sur cette feuille, une tache – de larme, de sang ou d'encre ? – ou bien une déchirure. Mais pour être un signe de violence, il n'en est pas moins un signe de vie. Le cri est un souffle – πνεῦμα (*pneuma*) ou *anima* –, il anime et met en branle. Il est aussi le signe qu'une parole peut exister et ne demande qu'à être articulée. Voilà l'enjeu devant lequel se trouvent Germain et

²⁴⁰ Claude Louis-Combet, *L'Homme du texte*, op. cit., p. 8.

²⁴¹ Là où, pour reprendre les termes de Mondzain, « la terreur met le sujet en apnée », « dans un monde sans air et sans écart », et l'installe « dans le site d'un mutisme antérieur au cri lui-même », le cri relève déjà du « souffle qui anime [la] voix » (Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, op. cit., p. 90).

Bauchau : comment articuler le cri en mots ? Comment transformer le *cri* en *écrit* – puisque telle est l’ambition formulée par la romancière dans le prologue de *Nuit-d’Ambre* – ?

Le champ phénoménologique que nous avons exploré à travers les personnages et les situations romanesques, nous a permis d’étudier le cri dans sa dimension concrète et physiologique, de nous confronter au réel, historique et intime, et de soulever des questionnements ontologiques et éthiques en lien avec l’existence du mal que le cri manifeste souvent. Nous devons à présent entrer de plain-pied dans celui de la littérature. Il nous faut comprendre comment « on traduit dans l’ultrasilence de l’écriture les cris aigus et brefs de la réalité²⁴² ». Car la littérature ne sert pas seulement à « hurler longtemps²⁴³ », elle permet aussi au cri d’être audible, au double sens du terme : être entendu et supporté, donc transmis. Telle est, pensons-nous, « l’intention poétique²⁴⁴ » de nos auteurs : élaborer des textes à même de transmettre les cris du monde et de les faire résonner longtemps. Or, pour évoquer le travail d’écrivain.e de Germain et Bauchau, c’est la notion de chant qui nous vient spontanément à l’esprit et que nous voudrions mettre en avant. Le mot en lien avec le *carmen* latin, le chant-poème, parce que, nous aurons l’occasion de l’approfondir, ces deux écrivains sont des poètes à leur façon, puis parce que le chant symbolise de manière plus évidente le principe de sublimation à l’égard de la violence du monde. Nous voudrions retenir l’idée que le chant (comme le chant du cygne) représente une espérance²⁴⁵ et nous formulons l’hypothèse que c’est justement l’espérance qui préside, chez Germain et Bauchau, à la création littéraire.

²⁴² Hélène Cixous, *Ayaï*, *op. cit.*, p. 53.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Nous empruntons l’expression à Glissant dont les mots font écho à notre propos : « cri au monde poussé du plus haut morne et que le monde n’entendit, / submergé là en la vague douceâtre où la mer englue l’homme ; / Et c’est à cette absence, ce silence et ce rentrement que je noue / dans la gorge mon langage, qui ainsi débute par un manque : / Et mon langage, raide et obscur ou vivant ou crispé, est ce manque / d’abord, ensuite volonté de muer le cri en parole devant la mer » (*L’Intention poétique*, *op. cit.*, p. 44).

²⁴⁵ On peut se souvenir à cet égard des mots de Victor Hugo dans *Les Misérables* : « dans ce sépulcre-enfer, que faisaient-ils ? Ce qu’on peut faire dans un sépulcre, ils agonisaient, et ce qu’on peut faire dans un enfer, ils chantaient ; car où il n’y a plus d’espérance, le chant reste » (t. III, Flammarion, « GF », 1979, p. 19).

DEUXIÈME PARTIE
DU CHANT À LA PERFORMANCE

La première partie de cette étude a permis d'établir que, dans les romans de Germain et Bauchau, le cri, largement imagé par la mythologie, est appelé à se muer en chant. C'est dire que le cri, chez ces deux écrivains, est à l'origine du désir d'écrire et enclenche le processus d'écriture. Il s'agira donc, dans cette seconde partie, de décrire plus précisément le processus d'élaboration poétique au sens de création. Or, si nous employons le mot « chant », c'est bien parce qu'il y a aussi dans la prose romanesque des deux auteurs un caractère poétique indéniable qu'il conviendra de définir et de mettre en évidence. Dans un premier temps, le chant sera donc considéré dans son acception élargie de discours poétique¹ et envisagé en tant que discours que le poète² se tient d'abord à lui-même³ et tente de mettre par écrit. Cependant le mot « chant » implique aussi une dimension performative que nous voulons explorer dans un second temps. De fait, à partir du moment où le poète est parvenu à élaborer son chant, la nécessité s'impose à lui de le proférer, de le faire entendre et retentir – si fragile et imparfait soit-il –, c'est-à-dire de l'adresser à un public et de le partager avec lui. Nous pouvons considérer en effet que cette dimension performative porte le chant à un degré supérieur de

¹ Ce serait l'équivalent du *carmen* latin au sujet duquel le dictionnaire étymologique indique : « Mot ancien, qui désigne une formule rythmée, notamment une formule magique. Apparaît d'abord dans la langue religieuse et juridique [...]. En pénétrant dans la langue littéraire a désigné toute espèce de chant, même le chant d'un instrument [...], ou de poème. » Alfred Ernout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Librairie Klincksieck, 2001 [retirage de la 4^e édition], p. 100-101.

² Nous nous proposons de suivre le choix de Lefort qui désigne Bauchau « sous le terme générique de poète », même lorsqu'il comment son œuvre romanesque (*L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 16). L'appellation est-elle plus contestable concernant Germain ? Contrairement à Bauchau qui a commencé sa carrière d'écrivain comme poète et a continué toute sa vie à écrire des poèmes, elle n'a jamais écrit de poésie, ce qui n'empêche pas qu'elle soit fréquemment désignée comme poète. L'échange qui figure à la fin de l'ouvrage *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, est tout à fait intéressant à ce sujet. Tandis que ses interlocuteurs pointent sa réticence à se dire poète, Germain explicite sa posture : « Ma prose est parfois poétique ; je suis sensible aux jeux de sonorités et au rythme des phrases, à la justesse des mots, à la puissance des images, mais cela ne fait pas pour autant de moi une poète » (*op. cit.*, p. 158-159). Nous irons donc contre les réticences de l'écrivaine en la désignant comme poète à l'instar de ses interlocuteurs. Et nous aurons l'occasion de montrer dans ce chapitre en quoi son écriture est d'« ordre poétique ».

³ Les témoignages de nos deux auteurs mettent en évidence le silence et la solitude qui les environnent dans le processus d'élaboration de leurs œuvres. Bauchau relève d'ailleurs dans son *Dernier journal* une citation de Proust qui va dans ce sens : « Les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence » (*op. cit.*, p. 185). Nous pourrions également citer Blanchot qui fait autorité pour Germain et Bauchau : « Écrire, c'est entrer dans la solitude où menace la fascination » (*L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 31).

réalisation. D'autre part, la notion de performance nous paraît avoir d'autant plus sa place dans notre étude, qu'elle est au cœur même de la définition du mythe grec selon Calame :

Si l'on veut bien accorder à la littérature non pas le sens étymologique qui la rattache à une culture de l'écriture, mais son sens large qui l'associe à la création poétique, les « mythes » grecs ne peuvent avoir d'existence en dehors des mises en discours et des compositions poétiques qui les portent à leur public⁴.

L'objet de notre travail sera ici de montrer que Germain et Bauchau s'inscrivent bien dans cette conception du mythe, que cela soit volontaire – si l'on suppose que les deux romanciers ont eu connaissance de cette théorie – ou intuitif. Nous aurons dès lors à nous interroger sur le caractère performatif des romans de notre corpus, au double sens du terme, c'est-à-dire d'une part sur l'acte de langage⁵ qu'ils constituent vis-à-vis de leur lectorat mais d'autre part aussi sur leur dimension potentiellement spectaculaire.

⁴ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, op. cit., p. 30.

⁵ John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, op. cit.

CHAPITRE IV

LE CHANT DU POÈTE

Il peut paraître surprenant d'utiliser les termes de « chant », « discours poétique » et « poète » dans une réflexion portant sur un corpus exclusivement romanesque. Cependant, si Germain et Bauchau – qui est aussi poète, rappelons-le – se réclament d'un héritage mythologique, que notre première partie a mis en évidence, ils en revendiquent aussi la forme poétique⁶, comme nous le verrons. Nous chercherons donc à retrouver, dans la prose romanesque, quelque chose de la « parole ailée⁷ » de l'épopée⁸ ou du chant tragique, une attention portée au rythme, aux images, un regard « enchanté » sur le monde, toutes choses qui pourront d'ailleurs entrer en tension ou en contradiction avec la forme prosaïque, parfois presque « triviale⁹ », du roman. C'est que le désir de poésie – comme d'ailleurs le désir de mythologie – ne va pas nécessairement de soi dans un contexte historique et littéraire encore marqué par les catastrophes du XX^e siècle, pour des auteurs qui les ont directement ou

⁶ À cet égard, nous pouvons penser à Jorge Luis Borges (un auteur très fréquemment cité par Bauchau dans ses journaux) qui, à l'occasion d'une conférence prononcée en 1967, déplore la scission subie par le mot « poète », souvent compris exclusivement au sens restreint de « poète lyrique » et formule le vœu d'un « retour » de l'épopée : « Peut-être suis-je un homme suranné du XIX^e siècle, mais je suis optimiste et je garde espoir et puisque le futur comporte plusieurs choses – peut-être le futur comporte-t-il toutes les choses – je pense que l'épopée reviendra à nous. Je pense que le poète sera de nouveau un conteur. Je veux dire qu'il contera une histoire et la chantera également. Et nous ne considérerons plus que ces deux choses sont distinctes, de la même manière nous ne considérons pas qu'elles le sont chez Homère ou Virgile » (cité par Saulo Neiva, « Entre obsolescence et réhabilitation : péripéties de l'épopée au XX^e siècle » in Saulo Neiva (dir.), *Désirs et débris d'épopée au XX^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 3-22, ici p. 21).

⁷ En grec : ἔπεα πτερόεντα (*épea pteroenta*), voir par exemple Homère, *L'Odyssée*, V, v. 117 ou 172.

⁸ Depuis le Romantisme allemand avec Hegel, qui considérait l'épopée comme un genre littéraire désuet et incompatible avec le « prosaïsme » du monde moderne, de nombreux auteurs, critiques ou philosophes ont cherché à montrer la continuité ou au contraire la discontinuité entre le roman (en prose) et l'épopée. Avec sa *Théorie du roman* (suivi de Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács, par Lucien Goldmann, trad. Jean Clairevoye, Gallimard, « Tel », 1997 [1989]), Georg Lukács en est un exemple célèbre. Sur les rapports paradoxaux entre épopée et littérature contemporaine, voir Saulo Neiva (dir.), *Désirs et débris d'épopée au XX^e siècle*, op. cit.

⁹ L'adjectif renvoie à la quotidienneté des événements racontés dans les romans mais aussi potentiellement à la familiarité, voire à la vulgarité du langage de certains personnages. Nous reviendrons sur tous ces aspects au cours du chapitre.

indirectement traversées : « pourquoi, dans ce temps d'ombre misérable, des poètes ? » se demandait Hölderlin, un poète qui fait référence pour nos deux auteurs¹⁰. Ce que nous voulons donc interroger ici, c'est la capacité du poète-écrivain-chanteur à produire son chant, c'est-à-dire à transformer en discours poétique, élaboré, le cri porteur des violences et des misères du monde. Cette capacité, les écrivains l'interrogent d'ailleurs eux-mêmes, à travers le procédé de mise en abyme et d'auto-projection dans les personnages d'artistes, de poètes ou de chanteurs qu'ils mettent en scène de manière assez systématique et, pour mieux dire, symptomatique. C'est donc en travaillant sur les plans extra-diégétique et intra-diégétique à la fois que nous pourrions observer comment s'élabore, modestement, souvent difficilement, le processus de ce que nous appellerons le réenchantement du monde. Notre démarche tentera de suivre ce processus en observant dans un premier temps le mouvement qui conduit les auteurs du désenchantement provoqué par le monde moderne¹¹ et, *a fortiori*, par les catastrophes historiques du XX^e siècle, au désir de réenchantement, qui place une fois encore Germain et Bauchau dans le sillage du romantisme allemand¹². Mais le désir qui pousse l'écrivain à l'œuvre n'est pas encore l'œuvre réalisée, le réenchantement accompli. Nous nous demanderons donc dans un second temps quel monde réenchanté surgit de la plume des deux romanciers ou, pour reprendre les mots de Pierre Jean Jouve cités par Bauchau, quel « charme » ils sont parvenus « à jeter sur le monstre¹³ ».

¹⁰ Friedrich Hölderlin, « Le Pain et le vin » (trad. Gustave Roud), in *Odes, Élégies, Hymnes*, trad. Michel Deguy, André du Bouchet, François Fédier, Philippe Jaccottet, Gustave Roud et Robert Rovini, Gallimard, « Poésie », 1993, p. 103. « Je relis Hölderlin à travers Heidegger. Très impressionné par la manière fondamentale dont il énonce la fonction du poète. » écrit par exemple Bauchau à la date du 11 août 1983 dans son journal *Les Années difficiles* (op. cit., p. 444).

¹¹ Voir Catherine Mayaux, « L'expression d'un certain désenchantement européen dans le roman français contemporain », in Catherine Mayaux et Janos Szavai (dir.), *Problématique du roman européen, 1960-2007*, L'Harmattan, « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2009, p. 23-34.

¹² Voir Jean-Claude Pinson, *Poétique. Une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, p. 106 : « Le moderne désenchantement du monde (l'*Entzauberung* dont parle Max Weber) signifie pour l'humanité la fin d'un (hypothétique) âge poétique (mythique, fabuleux, religieux) et le règne sans partage du *Logos* au détriment du *Muthos*. Le premier romantisme allemand, en cherchant les voies d'un réenchantement, allume néanmoins un contre-feu où la poésie (la littérature) se voit conférer une place éminente. »

¹³ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 79 : « Pierre Jean Jouve : "Qu'est-ce que l'imagination ? C'est un libre rapport avec l'inconscient, et un charme jeté sur le monstre..." » Notons que l'expression a aussi été employée comme angle d'étude d'un ouvrage consacré aux « versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950 », publié sous la direction de Marie-Hélène Boblet : *Chances du roman, charmes du mythe* (op. cit.).

I. DE LA TENTATION DU DÉSENCHANTEMENT AU DÉSIR DE RÉENCHANTEMENT

La notion de chant mise en exergue dans cette deuxième partie invite, par un jeu de dérivation, à convoquer les termes de désenchantement¹⁴ et de réenchantement. Le concept de désenchantement a été défini en 1917 par Weber qui l'a employé dans un sens religieux et selon une perspective sociale et politique. Il a été repris entre autres par Gauchet pour désigner l'« épuisement du règne de l'invisible¹⁵ » ou la « déliaison de l'ici-bas et de l'au-delà¹⁶ », comme nous l'avons nous-même rappelé dans le deuxième chapitre de cette étude. Or, si nous voulons faire entrer en résonance le désenchantement avec le chant c'est pour mettre en valeur, non plus la perte d'un « élément sacré » qui viendrait « model[er] du dehors » le monde humain, mais la perte d'une capacité humaine – celle du poète – à charmer les sens et embellir le monde. Le désenchantement – peut-être faudrait-il plutôt parler de « déchantement¹⁷ » – désignerait alors l'incapacité du poète à chanter le réel et à le transfigurer par l'art. Nous nous demanderons au cours de notre développement à quoi tient cette incapacité ou cette difficulté et en quoi elle peut être reliée en particulier au monde que connaissent Germain et Bauchau. À partir de là, nous pourrions envisager le processus de réenchantement qu'ils mettent en œuvre à travers leurs romans, ce qui est un objectif clairement défini par Bauchau, du moins¹⁸, lorsqu'il se propose de « tenter de jouer encore [s]es quelques notes dans la poétique et le réenchantement du monde¹⁹ ».

¹⁴ Le terme est employé par Germain dans son essai *Mourir un peu*, op. cit., p. 37.

¹⁵ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, op. cit., p. II.

¹⁶ *Ibid.*, p. XIX.

¹⁷ Par ce néologisme, nous souhaitons distinguer le désenchantement en tant que posture morale (qui pourrait être synonyme de « désabusement ») et les conséquences de ce désenchantement sur une écriture dès lors guettée par l'extinction et tentée par le prosaïsme (le langage du quotidien), à l'opposé du chant. Nous n'utiliserons plus de guillemets pour y recourir par la suite.

¹⁸ S'il n'est pas directement employé par l'écrivaine, le concept de réenchantement apparaît dans une étude d'Alain Schaffner sur son œuvre, voir « Le Réenchantement du monde : *Tobie des Marais* de Sylvie Germain », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., p. 537- 547.

¹⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 503.

1. La tentation du désenchantement

Dans son essai intitulé *Céphalophores*, Germain s'intéresse longuement au poète allemand Georg Trakl dont elle rapporte l'expérience de pharmacien militaire pendant la guerre de 14. L'écrivaine note que les visions cauchemardesques qui l'habitaient antérieurement « pénètrent dans la réalité » :

[Il les vit y] prendre chair, pour mieux s'y déchirer, s'y démembrer, s'y délabrer. Et cela, sans lui donner le temps ni la moindre possibilité, de mettre en forme ce chaos, de mettre en mots, en rimes et en images ces lambeaux, ces cris, ces ruines. [...] Plus aucun mot n'était désormais en mesure de saisir et maîtriser cela, nul travail poétique ne pouvait s'élaborer sur tant de déchets, tant de deuil. Toute parole était rompue, tout chant déchu dans la bouche brisée des soldats hallucinés de souffrance et de peur, dans leurs gorges trouées²⁰.

Cette citation qui nous paraît emblématique de la conception germanienne de l'écriture, suscite deux commentaires qui orienteront notre réflexion : premièrement, l'expérience de l'horreur traversée par les individus du XX^e siècle – parmi lesquels des poètes, comme Trakl ou encore Celan, également cité par nos deux auteurs²¹ – semble indicible, *a fortiori* intransmissible à travers une quelconque forme d'art et pourrait même remettre en question toute parole en soi. Elle conduit donc à un déchantement qui correspond à un désenchantement en tant que désillusion, ou « désespérance²² », concernant la nature humaine. Deuxièmement, les auteurs de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, tels Germain et Bauchau, entendent prendre en compte dans leurs œuvres les catastrophes de l'Histoire mais aussi tenir compte des conséquences que celles-ci ont pu avoir sur l'acte d'écrire. C'est-à-dire que si « la possibilité d'une écriture poétique nouvelle exist[e] bel et bien (exist[e] toujours) au-delà du pire, [elle] se doubl[e] de l'impossibilité de faire l'économie d'une “traversée de l'abîme²³” ». Nous pourrions reprendre ici l'image, chère à nos deux auteurs, de la lutte de Jacob avec l'ange pour en faire une métaphore de l'écriture après l'horreur : l'écriture ne sort pas totalement vaincue de sa confrontation avec le désastre mais elle en reste à jamais marquée. Il s'agira donc d'évaluer les conséquences des catastrophes historiques du XX^e siècle sur la littérature en général, celle de Germain et Bauchau en particulier puis de

²⁰ Sylvie Germain, *Céphalophores*, *op. cit.*, p. 64-65.

²¹ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, *op. cit.*, p. 186 ; Sylvie Germain, *Les Personnages*, p. 38, *sqq.*, et *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 22, *sqq.*

²² Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, *op. cit.*, deuxième partie, chapitre 6, titre de la troisième section.

²³ Sylviane Dupuis, « Surgissement / détournement de mythes dans la pratique poétique », *op. cit.*, p. 79.

s'interroger sur ce qui caractérise une écriture « désenchantée », dans sa forme et dans son contenu.

1. 1. Catastrophes historiques et crise de la littérature au XX^e siècle : situation contextuelle et situations individuelles

Germain et Bauchau sont, en tant qu'individus, les témoins ou les héritiers²⁴ des catastrophes historiques du XX^e siècle. En tant qu'écrivains, ils ont l'une et l'autre fait le choix d'en rendre compte dans leurs œuvres. Selon Blanckeman, qui étudie en particulier les romans germaniens, « [le] traitement de la mémoire collective marque la part propre d'une œuvre qui réécrit l'histoire du XX^e siècle au travers d'un prisme traumatique comme le font plusieurs écrivains²⁵ ». La singularité de Germain doit en effet être située dans un contexte historique et littéraire auquel appartient aussi Bauchau, malgré un écart générationnel. Leur production romanesque, quasi contemporaine l'une de l'autre, doit aussi être considérée en regard de l'histoire littéraire et des crises que celle-ci a traversées au XX^e siècle, en lien direct avec les événements historiques. Une fois que nous aurons donc précisé le contexte dans lequel se situent les deux auteurs de notre corpus, nous nous interrogerons sur leur manière propre d'appréhender l'histoire et la littérature à l'aube du XXI^e siècle en faisant état de leurs incertitudes d'écrivains.

1. 1. 1. Catastrophes historiques, crises de la représentation et de la fiction

Comme nous l'avons établi dans notre deuxième chapitre, les romans de Germain et Bauchau sont marqués par les événements historiques du XX^e siècle : les deux Guerres mondiales, la Shoah, la Guerre d'Algérie notamment. Ces événements, caractérisés par une violence paroxystique et des massacres de masse, ont précipité les écrivains et les artistes de

²⁴ Dans son essai intitulé *Rendez-vous nomades*, Germain dresse un « État des lieux » (titre de la première partie) de la société à l'époque de sa naissance et de son adolescence. Il s'ouvre sur le chapitre « Hasard » : l'individu naît peut-être par hasard, mais il naît doté d'un héritage familial, historique et socio-culturel particulier (*op. cit.*, p. 17).

²⁵ Bruno Blanckeman, « À côté de / aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », *op. cit.*

la seconde moitié du siècle dans une double crise²⁶ : crise de la représentation et crise de la fiction²⁷.

Crise de la représentation

Les catastrophes du XX^e siècle, à commencer par la Première Guerre mondiale, ont brutalement remis en question les codes de représentation de la guerre, de la bataille ou de la mort qui avaient été élaborés jusqu'alors²⁸. Le problème n'est pas en soi celui de la représentation des corps sanglants et macabres, que la littérature s'est déjà donnée pour objets dans le passé²⁹, mais plutôt celui des valeurs ou de l'idéologie qui sous-tendent la violence – ou le martyre –, dans les faits d'une part, dans leur représentation historiographique et fictionnelle d'autre part³⁰. À la question qui se pose dans les faits de savoir au nom de quoi on tue ou on accepte d'être tué s'ajoute la question posée à l'écrivain : qu'est-ce qui justifie d'infliger au lecteur les atrocités de l'Histoire ? La perte de sens du combattant sur le terrain est mise en scène par Germain au travers d'Augustin Pénier dans le *Livre des Nuits* qui se pense déjà mort alors qu'il est toujours en train de tirer et s' imagine devoir « 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 » (LN, 161). L'isotopie de l'aveuglement employée dans cette

²⁶ Le mot « crise » veut transposer ici dans le domaine de l'expérience littéraire le phénomène historique et social « spécifiquement moderne », selon l'expression de Ricœur (*Revue de théologie et de philosophie*, op. cit.), que Kosseleck a analysé dans *Le Futur passé* (op. cit.). Il rend compte de l'écart entre les espérances soulevées par le siècle des Lumières et l'expérience réelle, en l'occurrence désastreuse, de la première moitié du XX^e siècle. Dans notre premier chapitre, nous avons écarté cette signification au profit d'une définition plus proche de la notion grecque originelle.

²⁷ Voir par exemple Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. II : « Après 1940 », Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire de la littérature française », 2008, Première partie : « De la Seconde Guerre mondiale aux Indépendances » ; Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, op. cit., Deuxième partie, chapitre 6 : « L'après-guerre : que peut la littérature ? ». L'ouvrage de François Azouvi, *Le Mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire* (Fayard, 2012) montre néanmoins comment la réalité de la Shoah a été assez rapidement « parlée », reçue et appropriée par la société française.

²⁸ Voir Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, José Corti, 1998. Sur la représentation de la mort au combat dans l'*Illiade*, voir Florence Goyet, *Penser sans concepts*, op. cit., p. 29 : « Dans le moment même où on lui décrit le carnage, l'auditeur a [...] une prise sur cette description, il n'est pas livré sans défense à un spectacle assez bouleversant pour le stupéfier ; le code propre au texte lui donne le moyen de distancier, de reconnaître le dessin dans la confusion des corps et des coups. » Enfin, sur la confrontation au modèle épique de la Première Guerre mondiale en particulier, voir Aurélie Adler, Marie-Françoise Lemmonier-Delpy et Herta-Luise Ott (dir.), *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*, op. cit.

²⁹ Par exemple, l'ostentation des corps sanglants, souffrants et macabres semble constituer l'une des caractéristiques de la littérature et des arts européens des XVI^e et XVII^e siècles, liée en partie à un contexte violent de guerres de religion puis à la mise en place de l'État moderne, comme en témoigne l'ouvrage collectif édité par Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e-XVII^e siècle*, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2010.

³⁰ L'ouvrage édité par Bouteille-Meister et Aukrust met ainsi en avant la « spiritualité calviniste de l'épreuve » ou bien la « spiritualité doloriste » de la contre-réforme catholique que les deux auteures confrontent au climat de violence de la période. La violence représentée semble donc correspondre à un imaginaire spirituel qui l'idéalise, éventuellement l'idéalise, quand elle ne la cautionne pas sur le champ de bataille...

scène rend compte de la perte de valeurs ressentie par le jeune Poilu forcé de tirer sur l'ennemi. De même, l'absence du « jugement dernier » annule toute perspective eschatologique qui aurait pu justifier le martyre des soldats. Cependant Augustin n'est pas seulement acteur de la guerre, il ambitionne d'en être aussi le témoin. Or, la perte de sens qu'il connaît en tant que soldat affecte progressivement son projet d'écriture. La perte de sens du scripteur apparaît d'abord dans le renoncement à son lectorat avant de remettre en cause le projet tout entier : « Augustin s'était lassé d'écrire. À force de raconter incessamment la mort les mots eux-mêmes s'étaient épuisés, vidés de sens et de désir de porter témoignage. » (LN, 162) C'est donc lorsque le corps souffrant ou mourant n'est plus pensé au sein d'un projet politique ou religieux cohérent et communément accepté qu'il y a une crise de sens. Celle-ci est d'autant plus profonde que la mort est abjecte et les morts sont nombreux. L'apparition de la guerre industrielle et des massacres de masse joue un rôle vraisemblablement prépondérant dans la crise qui nous préoccupe.

S'ajoute à cela le développement de la photographie et du cinéma qui permettent de documenter les massacres de manière inédite mais sans que la question de la mise en forme et du sens soit nécessairement posée par ceux qui tiennent la caméra. Or il y a un enjeu éthique dans la représentation de l'horreur qui se joue à plusieurs niveaux : celui des victimes du passé dont il s'agit de respecter la souffrance et celui des lecteurs – ou spectateurs – dont le statut doit aussi être respecté, comme le laisse entendre Mondzain :

Qu'est-il possible désormais de créer, de montrer ? qu'est-il nécessaire de taire ou de cacher ? Y a-t-il des seuils du récit, et des limites du regard à ne pas franchir ? Impossibles à franchir ? Que devient cet homme spectateur et constructeur du monde quand la violence de ce qui est vu et de ce qui est montré remet radicalement en jeu la définition de l'humanité³¹ ?

La nudité et la crudité des faits sans la distance rendue possible par l'élaboration de la forme entraîne une sidération – sinon une fascination – qui empêche la réflexion et la distance critique. C'est bien ce que pense Germain lorsqu'elle évoque les « images d'extrême violence qui nous sont imposées de l'extérieur par voie d'écran télévisuel ou de photographies de presse » qui « nous laissent [...] hors-jeu³² ». Dans *Le Livre des Nuits*, la romancière met en scène Nuit-d'Or visionnant le spectacle de la guerre des tranchées dans l'œil de son fils comme sur un écran de cinéma. Et lorsque le personnage voit surgir les images de la guerre dans la pupille dilatée de Deux-Frères, « il se sen[t] fauché à hauteur des genoux par une

³¹ Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, op. cit. p. 65.

³² Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, op. cit., p. 241.

irrépressible faiblesse, et il s'affaiss[e] tout d'un bloc aux pieds de son fils (LN, 171) ». Il veut ensuite « chasser » toutes ces images dont le lecteur, lui, n'a pas une vision directe – à ce moment-là – mais diffractée et mise en forme grâce au registre fantastique ou aux nombreuses figures d'analogie :

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. Des images montées comme des oiseaux ivres s'élançant droit à la verticale du ciel depuis les douves d'une mémoire devenue folle. (LN, 171)

D'un autre côté, comme l'a exprimé Blanchot, « on éprouve une sorte de honte à l'égard de la forme, comme si celle-ci faisait outrage à la souffrance en la réduisant impitoyablement à l'état d'un matériau mis à disposition³³ ». L'écrivain se place ici dans le sillage d'Adorno qui considérait indécent de raconter l'expérience concentrationnaire, pour lui innommable, et d'esthétiser la souffrance des victimes³⁴. Entre l'exigence de la forme et la culpabilité de la forme, le chemin est donc étroit pour quiconque cherche à donner une représentation de la catastrophe. L'écrivaine Sarah Kofman a évoqué de manière poétique cette ambiguïté en considérant que l'événement de la Shoah a dans le même temps « provoqué » et « révoqué » la parole, qu'il l'a « suffoquée³⁵ ».

Comment ne pas dire ? Que dire ? Comment le dire ? Ces questions ont d'abord été celles des témoins des guerres et des exterminations. Elles se posent aussi pour les écrivains qui veulent relayer la parole des témoins, et, comme c'est le cas de Germain et Bauchau, se positionnent dans une démarche profondément éthique à cet égard. Cependant, la forme qu'ils ont choisie pour le faire, la fiction romanesque, soulève d'autres problèmes et engage un nouveau questionnement.

³³ Maurice Blanchot, *Modèle critique*, cité par Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 238.

³⁴ Une étude récente de Judith Lyon-Caen, « Raconter la Shoah : 40 ans d'écrits personnels dans le monde juif » (*Revue d'Histoire de la Shoah*, 2020/1, n°211, p. 13-30) apporte des nuances intéressantes sur la question : « On ne raconte donc pas "la Shoah", mais bien différents aspects du sort des Juifs pendant la guerre. On raconte aussi ce qui est racontable, ce qui peut faire l'objet d'un récit, d'une narration scandée par des épisodes, ce à quoi peut se raccrocher la mémoire, ce qui peut aussi fédérer le souvenir, comme l'insurrection du ghetto de Varsovie. On raconte des sauvetages, et des échecs. [...] Sans doute ce séquençage est-il l'effet du protocole d'interview, dont nous n'avons pas la trace, mais on comprend bien, à lire ces témoins, qu'on ne raconte pas "la Shoah", mais on peut raconter ses contours ; qu'on peut raconter la survie, et non la mort. Et c'est justement la force de l'écriture de Primo Levi, ou de celle d'Antelme à propos de la déportation, que de déployer dans l'écriture l'expérience du camp et de témoigner, aussi, de ce fait, pour les morts. »

³⁵ Sarah Kofman, *Paroles suffoquées*, Galilée, 1986. Notons que ce livre est contemporain des premiers romans de Germain et qu'il est écrit « en hommage à Maurice Blanchot » – dont les écrits en constituent l'intertexte –, ce qui manifeste une vraisemblable communauté de pensée avec la romancière de notre corpus.

Crise de la fiction

L'autre question est celle de la mise en fiction des catastrophes. Il a déjà été dit que, face à l'horreur, « les moyens habituels de la littérature sont déjoués : la fiction n'est pas de mise, les effets rhétoriques et stylistiques paraissent déplacés³⁶ ». Pourquoi le sont-ils, ou, du moins, ont-ils été considérés comme tels ? Deux raisons paraissent pouvoir être invoquées : la première est liée au statut de la fiction en elle-même, la seconde aux événements qu'il s'agirait de raconter sous le prisme de la fiction romanesque. Concernant le statut de la fiction, Schaeffer remarque que « nous avons spontanément tendance à penser [celle-ci] en termes de vérité et de fausseté et à réduire cette dernière question au problème de la valeur référentielle³⁷ ». Autrement dit, la fiction est souvent perçue comme relevant du mensonge par opposition au réel même si elle en constitue une représentation³⁸. Or, ce problème se pose avec d'autant plus d'acuité que la mise en fiction concerne des événements qui ont réellement eu lieu, *a fortiori* des événements particulièrement graves et potentiellement invraisemblables en eux-mêmes. Car les événements de l'histoire de l'humanité peuvent parfois être commentés en termes d'invraisemblance et d'imagination, comme les tranchées de Verdun dans *Le Livre des Nuits* de Germain, qui « surpass[ent] et boulevers[ent] [l']imagination » des frères Pénier par « le spectacle effrayant » (*LN*, 153) qu'elles leur offrent. On pense alors aux mots d'Hannah Arendt dans les *Origines du totalitarisme* : « tout est possible³⁹ » dans l'ordre de l'inhumain – ou ce qui nous paraît l'être – même ce qui ne semble pas vraisemblable, comme la destruction des paysages et des hommes aux yeux des jumeaux Pénier. Face à cela, l'exigence de vérité a été telle, particulièrement au lendemain de la Première puis de la Seconde Guerre mondiale, que la représentation fictionnelle en laquelle se confondent le réel et l'imaginaire, l'illusion et la vérité a donc pu être frappée de suspicion⁴⁰. Et la tentation a été

³⁶ Michèle Touret, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 150.

³⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 107-8. Rappelons à l'occasion que le mot *fiction* vient du latin *fingere* dont le sens d'« imaginer, feindre, inventer », particulièrement fréquent dans l'adjectif *fictus* (Alfred Ernout, Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, op. cit., p. 235) suppose un effet possible de tromperie.

³⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 104 : « toutes les fictions, qu'il s'agisse des jeux fictionnels ou de la fiction au sens canonique du terme, sont des représentations au sens où il s'agit d'événements qui sont à propos d'autres événements auxquels ils réfèrent, qu'ils dénotent, qu'ils dépeignent, qu'ils donnent à voir, etc. »

³⁹ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, op. cit.

⁴⁰ Jean Kaempfer évoque « un ensemble de textes qui fait de la dégradation de l'épopée le gage de son honnêteté esthétique et testimoniale » (« Rémanence de l'épopée dans quelques romans de la Grande Guerre », in *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*, op. cit., p. 25.

grande de délaissier ce mode de discours pour représenter l'horreur⁴¹. Mais la fiction ne pose pas uniquement un problème de véridicité des faits racontés.

L'art du récit⁴² et la construction du personnage romanesque sont aussi profondément bouleversés par la destruction de l'humanité et le saccage du sens mis en œuvre par les catastrophes du XX^e siècle. Avec *Le Livre des Questions* – que Germain cite en exergue du *Livre des Nuits* – Jabès témoigne ainsi des limites du roman traditionnel, incapable de rendre compte d'une réalité historique absolument inédite : dans son œuvre, tout n'est que rupture, fragments, bribes ou lambeaux. En montrant dans l'excipit du *Livre des Nuits*, un livre qui va « s'effeuiller à rebours, se désœuvrer », Germain manifeste elle-même la fragilité et la facticité de l'édifice littéraire qu'elle a bâti. Car l'écriture germanienne se veut une écriture « sort[ie] de l'ingénuité⁴³ » comme, de manière tendancielle, la littérature de la fin du XX^e siècle est une littérature de la lucidité. Selon Blanckeman en effet, les romanciers contemporains, « réinventent un rapport actif au passé et assignent à la fiction un rôle de conscience critique⁴⁴ ». S'ils recourent à la fiction c'est donc de manière « désillusionnée », c'est-à-dire en ayant pleinement conscience des artifices et des limites de la représentation romanesque qu'ils questionnent donc, mais en se servant aussi de son pouvoir, c'est-à-dire de

⁴¹ Calame rappelle que « le débat sur l'historicité et la vraisemblance du fictionnel compris comme fabrication poétique et littéraire se trouve avoir traversé toute la vie intellectuelle de l'Antiquité » (*Qu'est-ce que la mythologie ?*, op. cit., p. 88). Pour raconter la *Guerre du Péloponnèse*, Thucydide souhaitait par exemple écarter ce qu'il nommait de façon péjorative, le μυθῶδες (*muthôdes*), le « mytheux » (*La Guerre du Péloponnèse*, Livre I, 21 et 22. La traduction « mytheux » est proposée par François Hartog dans *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 42). Notons que le statut du mythe par rapport à la représentation et à la fiction a fait l'objet de récentes controverses (Voir Danièle Auger, Charles Delattre (dir.), *Mythe et fiction*, op. cit., en particulier l'introduction de Delattre, p. 14, *sqq.*). Tandis que certains ont écarté tout lien entre la fiction et le mythe « désigné comme vecteur du “fabuleux” (μυθῶδης) qui s'oppose à ce qui relève du “vrai” (ἀληθές), du crédible (πιστός) ou du vraisemblable (πιθανόν) », d'autres ont cherché à montrer au contraire les limites d'une telle conception où le mythe est « pris dans la dialectique du vrai et du faux dans la mesure où il est isolé comme objet du discours, dévalorisé et rejeté » et ont établi au contraire que le mythe comme la fiction « semble instaurer un “programme de vérité” [...], un espace où la référence au monde réel est maintenue et en même temps distordue, associée à des impossibles » (Voir Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Seuil, « Points », 1983, p. 28-38). Et de conclure que le mythe partage avec la fiction « une indécision fondamentale qu'elle invite à dépasser ». Dans son article « *L'Iliade et l'Odyssée relèvent-elles de la fiction ? Mimêsis, muthos et plasma dans l'exégèse homérique* » (p. 35-67), Christophe Bréchet, s'appuie quant à lui sur l'ouvrage *Contre les professeurs* de Sextus Empiricus pour proposer parmi les histoires racontées (τὰ ἱστορούμενα) une tripartition entre « celles qui relèvent de l'histoire (ἱστορία), celles qui relèvent de la “fictio” (πλάσμα), et celles, enfin, qui relèvent du mythe (μῦθος). Entre ce qui est conforme aux événements historiques et ce qui est invention invraisemblable, il existe un entre-deux. Le *plasma* expose des choses qui ne se sont pas produites comme si elles avaient eu lieu (*Mythe et fiction*, op. cit., p. 36). » Il ne nous appartient pas de prendre position dans ce débat mais nous aurons l'occasion d'étudier la manière dont Germain et Bauchau se saisissent de ces interrogations.

⁴² Kofman évoque « la loi idyllique du récit et de son économie » (*Paroles Suffoquées*, op. cit., quatrième de couverture).

⁴³ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 25.

⁴⁴ Bruno Blanckeman « L'histoire revisitée », in Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. II, op. cit., p. 448.

sa faculté à faire comprendre et à transmettre dans une perspective herméneutique⁴⁵ qui ne vise pas simplement à énoncer ou à apprendre des faits au lecteur. Auteur d'une vaste étude sur la « Transcription de l'histoire » dans le roman européen de la fin du XX^e siècle, Emmanuel Bouju constate en effet :

La presque omniprésence, qu'elle soit explicite ou non, de la référence au passé génocidaire de l'Europe est devenue, par-delà la mise en doute des pouvoirs de l'écriture romanesque propre aux années 1950 à 1970, un moyen de redéfinir ces pouvoirs face aux défis de la représentation [...]⁴⁶.

Il nous semble que les romanciers de notre corpus s'inscrivent, chacun à sa manière, dans cette perspective ; mais aussi que le recours au mythe, dans leurs romans, sert justement le projet de redéfinition des pouvoirs d'une écriture romanesque ébranlée par les catastrophes du XX^e siècle et les remises en cause qui ont suivi, parce que, dans leurs romans, l'intertextualité tissée avec les œuvres antiques participe d'un langage métadiscursif dans lequel les mythes sont tantôt pris comme modèles, tantôt remis en question et, envisagés dans l'épaisseur temporelle qui les sépare de nous, confrontés au monde contemporain⁴⁷.

Après avoir étudié le contexte socio-culturel dans lequel s'inscrivent Germain et Bauchau, il convient de se demander dans quelle mesure ces crises du champ littéraire qui sont héritées des catastrophes du XX^e siècle affectent les deux écrivains eux-mêmes et leurs écrits.

1. 1. 2. Difficultés et hésitations de l'écrivain.e

Les auteurs de notre corpus témoignent volontiers de leurs propres difficultés et hésitations face au travail d'élaboration poétique. Nous verrons que dans leurs écrits théoriques et intimes d'une part, ils recourent pour ce faire à la figure d'Orphée⁴⁸ et au motif

⁴⁵ Sur la dimension herméneutique de la fiction, voir Catherine Coquio, Régis Salado (dir.), *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, L'Harmattan, « Littératures », 1998. Coquio y constate, dans son introduction : « Les clivages réels n'opposent pas le réel au fictif, le rationnel à l'irrationnel, le discursif à l'émotionnel. Ils jalonnent les lignes de démarcation qui séparent les sciences de la nature et les sciences de l'homme, et au sein de celles-ci, le "savoir" ou la "vérité" d'une œuvre d'art, des sciences et de la philosophie » (p. 14).

⁴⁶ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 19. Bouju rejoint ici l'analyse de Viart pour qui « le roman du 20^e siècle est [...] celui d'une expérimentation des pouvoirs et des limites de l'écriture » (*Le Roman français au XX^e siècle*, op. cit., p. 8).

⁴⁷ Nous reviendrons plus longuement sur le choix du mythe et ses enjeux dans la deuxième partie de ce chapitre.

⁴⁸ Dans les romans du corpus, le nom d'Orphée apparaît à six reprises (deux occurrences dans *Le Livre des Nuits*, trois dans *Œdipe sur la route* et une dans *Antigone*) et son attribut, la lyre, est mentionnée trois fois dans *L'Enfant Méduse*.

de l'éparpillement. Dans leurs romans, d'autre part, ces difficultés sont mises en image au travers de personnages de chanteurs, davantage que de poètes⁴⁹, car le processus d'extériorisation du chant permet de rendre compte avec une efficacité accrue des errances de la parole poétique.

Orphée éparpillé

Germain et Bauchau ont en commun de rendre compte, dans leurs textes théoriques et intimes, du rapport potentiellement problématique de l'individu à la langue et de leurs difficultés d'écrivains en particulier, à l'égard du langage poétique ou de la fiction. Que ces difficultés soient explicitement ou non reliées aux catastrophes historiques du XX^e siècle⁵⁰, elles nous semblent relever d'une approche contemporaine de la littérature, consciente du « désastre » sur lequel elle tente de s'ériger. Ce terme de désastre, si souvent employé par Bauchau dans ses différents écrits⁵¹, est aussi très présent chez Blanchot qui en fait une qualité essentielle de sa démarche scripturale⁵². Il s'appuie justement sur le mythe d'Orphée et Eurydice pour illustrer ce qu'est, selon lui l'expérience littéraire : une quête de l'œuvre par le poète qui passe par la disparition inéluctable de son Eurydice⁵³. Nous voulons montrer que Germain et Bauchau, en reprenant eux-aussi le mythe d'Orphée, s'inscrivent clairement dans la pensée de Blanchot⁵⁴.

⁴⁹ La distinction est valable de notre point de vue moderne car du point de vue antique, le poète et le chanteur se confondent le plus souvent. Aussi Orphée est-il un poète qui chante. Sur la question, voir Florence Dupont, *L'Invention de la littérature*, *op. cit.*

⁵⁰ Voir Sylvie Germain, *Céphalophores*, *op. cit.*, p. 66 : « Partout où l'Histoire se prostitue au mal et humilie, torture et assassine, partout où l'Histoire se vautre dans la haine, le mensonge et le crime, la parole poétique est saisie à la gorge, prise en otage, déstituée de son souffle, bannie de la lumière ».

⁵¹ On relève cinq occurrences du mot dans *Antigone*, six dans *L'Enfant bleu* et huit dans *Œdipe sur la route* – onze dans *La Déchirure*. Dans le corpus germanien, le mot n'est employé que dans *Nuit-d'Ambre*, en neuf occurrences.

⁵² *Ibid.*, p. 159 : « écrire [...] entendu comme l'expérience (la non-expérience) du désastre ».

⁵³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 226.

⁵⁴ Ils ne sont bien sûr ni les premiers ni les derniers auteurs contemporains à se référer au mythe d'Orphée. On peut penser notamment aux différentes œuvres de Jean Cocteau et aux *Géorgiques* de Claude Simon. Voir par exemple à ce sujet Anne-Marie Monluçon, « L'Orphée de Virgile, ou la face cachée des *Géorgiques* de Claude Simon », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n°53, p. 271-285 ; Metka Zupančič, « L'orphisme comme système mythologique chez Claude Simon », in Jacques Boulogne (dir.), *Les Systèmes mythologiques*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 187-205. Voir par ailleurs l'étude d'Ute Heidmann sur le déplacement des motifs virgiliens et l'exhortation poétique après Auschwitz dans un poème de Rose Ausländer : « L'injonction au poète devenu muet, mais dont le nom mythique atteste le don et la vocation, peut se lire, dans le contexte évoqué, comme une exhortation. Exhortation à continuer après Auschwitz, malgré tout, à écrire des poèmes. Adressé à celui qui porte le deuil d'une Eurydice irrévocablement morte et sourde, cet appel évoque la situation communicative de la poésie des survivants de l'holocauste. Adressé aux proches qui n'ont pas échappé au massacre, cette poésie tente de les faire revivre et de racheter ainsi la culpabilité des survivants (« (Ré)écritures anciennes et modernes des mythes : la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », in Ute Heidmann (dir.), *Poétiques comparées des mythes*, *op. cit.*, p. 47-64, ici p. 59).

Tandis que les différents aspects du mythe orphique sont repris dans plusieurs de ses romans, Germain recourt notamment au mytheme de la mort du poète et au *σπαράγμος* (*sparàgmos*, « démembrement ») dans ses écrits théoriques. Dans son essai intitulé *Céphalophores*, elle évoque en effet la tête arrachée d'Orphée⁵⁵, son « chant déchiqueté, éclaté en cris fous, en lambeaux de ténèbres, délabré en sanglots rouge sang, frappé de haine et de démence⁵⁶ » pour illustrer le destin du poète Trakl mobilisé pendant la Première Guerre mondiale. Celui-ci devient alors pour elle une figure emblématique symbolisant le rapport que la catastrophe instaure entre le poète et la langue et dont elle est elle-même tributaire :

On doute de tout : du personnage, de soi, de soi écrivant, de l'acte d'écrire en général et de l'art de la fiction en particulier... Le doute entre en expansion, il finit même parfois par atteindre le langage – chaque mot devient incertain, la grammaire s'embrouille, on commence à bredouiller mentalement.

Toute écriture est soumise au doute. Un doute qui peut se faire démesuré, accablant ; qui peut s'infecter jusqu'à engendrer la panique, la folie⁵⁷.

De fait, les prologues des différentes parties du *Livre des Nuits* mettent en évidence cette remise en question de la parole intimement liée aux catastrophes du XX^e siècle. D'un texte à l'autre, l'auteure met en scène l'expansion du doute et le caractère incertain des mots en faisant « bredouiller » le vocable « rose » dont elle permute progressivement les lettres puis qu'elle transforme, par dérivation sémantique, en « rouge » et « sang », mot qu'elle associe enfin à son paronyme « cendre » (*LN*, 193-194). Ces termes thématisent les différentes parties du livre auxquelles ils donnent leur titre et annoncent de manière imagée les grandes catastrophes du XX^e siècle qui y sont racontées : la Première Guerre mondiale, associée au motif des roses⁵⁸, la Seconde Guerre, imagée par le sang, et la Shoah symbolisée par les cendres, en écho à la poétique de Celan⁵⁹ :

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

⁵⁵ Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, XI.

⁵⁶ Sylvie Germain, *Céphalophores*, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁷ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁸ Nous avons déjà évoqué la collusion des images du grand-père jardinier taillant ses roses et de la Première Guerre, à laquelle il participa, dans l'imaginaire germanien. Peut-être ce mélange de motifs doit-il aussi quelque chose à l'incipit d'*Orages d'acier* d'Ernst Jünger où le narrateur remarque : « C'est sous une pluie de fleurs que nous étions partis, grisés de roses et de sang » (trad. Henri Plard, Christian Bourgeois, « Le Livre de Poche-Biblio », 2019 [26^e tirage], p. 9).

⁵⁹ L'intertextualité avec *La Rose de personne* est assez évidente. Le motif de la rose apparaît en particulier dans le poème « Psaume » et celui des cendres dans le poème « Chymique » (*Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 181 et 183).

totalemment. 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. (LN, 268)

L'annonce de la propagande nazie et des exterminations menées par le régime d'Hitler passe ici par une réflexion sur la sémiotique du langage. Le pervertissement irréversible du sens qui y est constaté ne peut qu'accroître encore les doutes de l'écrivain. La langue de Germain devient d'ailleurs erratique – mais aussi, paradoxalement, poétique. La syntaxe « s'embrouille » et « bredouille », réduisant les phrases à de brefs syntagmes nominaux répétitifs ou des entités linguistiques composées de mots reliés entre eux par des traits d'union et sporadiquement placés sur la page :

Rose-sang, rose-nuit. Nuit-sang et feu-vent-sang.
Rose-rouge-rauque. (LN, 194)

Ou encore :

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 contrecoup.

Sang-Dieu, sans Dieu.
Dieu-cendres.
Cendres et poussières. (LN, 268)

On n'est pas loin de l'esthétique du fragment chère à Celan, mais également Blanchot ou Jabès. Les blancs typographiques et les nombreux retours à la ligne qui miment la dispersion des roses, du sang⁶⁰, des cendres ou de la poussière mettent en évidence l'éparpillement du langage et des certitudes de l'écrivain.

L'éparpillement et, plus précisément, le motif orphique du démembrement est aussi sensible chez Bauchau dans un poème comme « Chant du ciel » :

Aux lieux sévères du silence
Que les vents fassent mon tombeau
Brûlez mon corps, brisez mes os
Que je demeure en violence⁶¹

⁶⁰ Nous pouvons aussi penser à l'épisode du récit de la guerre des tranchées où l'un des jumeaux Péniel est atteint par un tir de mine : « Ce qui retomba de cet envol fut un jet de pierres, de débris d'armes, de terre pulvérisée, et un bras » (LN, 166).

⁶¹ Henry Bauchau, « Chant du ciel » in *Géologie, Poésie complète, op. cit.*, p. 297.

Watthee-Delmotte a montré dans un article sur l'orphisme chez Bauchau⁶² combien, au-delà de la poésie, « les myèmes attachés à [la] figure [d'Orphée] marquent l'ensemble de l'œuvre romanesque et dramatique » de l'auteur. Le roman autobiographique *La Déchirure* – dont le titre exhibe clairement le motif du *sparàgmos* – nous intéresse dans la mesure où il éclaire le rapport problématique de l'auteur à la langue : « le poète-narrateur lutte contre la dispersion mortelle du langage banalisé de la vie quotidienne » analyse Watthee-Delmotte. Sa quête orphique d'un langage poétique le confronte à la violence de son environnement, notamment à la mort de sa mère dont il analyse le souffle agonique : « toutes ces syllabes séparées, brisées et finalement fondues dans la grande phrase anonyme qui font, non pas le rôle de maman, mais sa matière et ce profond tissu dans lequel la mort peut coudre⁶³ ». Cependant, la violence à laquelle il est exposé est aussi vécue sur le mode dionysiaque de la jouissance :

Des cris mutilés, des lambeaux de sens me sont jetés au visage et j'en exprime l'amertume avec mes dents. [...]

J'ai tellement résisté. J'ai si durement refusé ce qui m'arrive que cette fois je suis ouvert. Je suis fendu en deux par le besoin de crier : Ha ! Rien que : Ha ! comme un bûcheron. Et cette syllabe contient la naissance, les ténèbres et la signification suffisante de la vie⁶⁴.

Le poète doit descendre dans l'Hadès, traverser la mort de sa mère et, symboliquement, la sienne propre pour recouvrer un usage plein et jouissif de la parole⁶⁵ dont les événements de sa vie – et la volonté de sa mère –, la guerre et la période difficile pour lui de l'après-guerre, l'avaient éloigné. Mais bien sûr, cette violence assumée n'est pas une garantie de réussite immédiate : « C'est en vain que je voudrais capter le cri d'existence des voyelles. Ce qui était dictée abrupte, langage absolu, ne forme déjà plus que des sons dégonflés dans ma bouche⁶⁶. » Depuis ses débuts d'écrivains jusqu'à la fin de sa vie, Bauchau témoigne aussi clairement dans ses écrits diaristes de ses doutes et difficultés, de ses ressassements et bégaiements d'auteur au travail. À cet égard, il reste sensible au motif de l'éparpillement qu'il relève par exemple dans les citations de Philip Roth opérées dans son journal, selon lesquelles « [u]n livre se commence dans une nuée de doutes » et constitue « un pauvre ramassis de miettes⁶⁷ ».

⁶² Myriam Watthee-Delmotte, « L'orphisme chez Henry Bauchau : variations sur le thème de la perte, entre mythe, psychanalyse et poétique », *op. cit.*

⁶³ Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 193.

⁶⁴ *Ibid.* p. 241.

⁶⁵ Nous avons déjà évoqué le « jeu originel » du jeune narrateur de *La Déchirure* au chapitre III.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Henry Bauchau, *Le Présent d'incertitude*, *op. cit.*, p. 179-180.

Les difficultés du poète se donnent aussi à lire, dans *L'Enfant bleu*, à travers le personnage de Véronique, double explicite de Bauchau lui-même. « [C]elle qui n'ose pas vraiment se prendre pour un poète, pour un écrivain » (EB, 88) est sans cesse assaillie par les incertitudes, assommée par le poids du quotidien. Pour résumer son difficile parcours aux côtés d'Orion, elle emploie une métaphore particulièrement intéressante : « nous avançons ou nous reculons sur des chemins souvent arides ou trempés de boue. Nous consolidons pas à pas notre voie piétonnière pour ne pas sombrer trop souvent dans les abîmes ou les trous d'obus de la banalité invaincue » (EB, 89). Associé au thème, bauchalien s'il en est, de l'itinérance, le motif du « trou d'obus » fait des protagonistes de *L'Enfant bleu* des fantassins du quotidien placés sous la menace de la dissolution ou – de nouveau – de l'éparpillement. L'image renvoie en effet dos à dos l'absurdité de la guerre et celle de la banalité vis-à-vis desquelles l'écrivain doit, en permanence, résister.

Mais, dans le champ de la fiction, c'est surtout par le biais des personnages de chanteurs que se lit l'aveu d'impuissance du poète.

Le chanteur aphone, malade, mourant ou assassiné

Dans les romans de notre corpus, les hésitations, les doutes ou le sentiment d'impuissance du poète s'expriment à travers la figure du chanteur aphone, malade ou mourant, présente aussi bien chez Germain que chez Bauchau. Contrairement au poète dont le travail d'élaboration poétique se fait en silence et le plus souvent en secret, le chanteur n'a qu'à s'interrompre de chanter, comme nous pourrions l'observer, pour que l'auditeur entende les doutes ou les impuissances qui l'assaillent, quand ce n'est pas le monde extérieur qui lui impose le silence par sa violence. Nous aurons alors à nous interroger sur la persistance du chant des personnages au-delà du silence.

Chez Germain, les doutes du chanteur s'expriment de manière évidente dans *Le Livre des Nuits*, au moment où Raphaël Péniel, devenu artiste lyrique, perd subitement sa voix lors d'une représentation d'*Orfeo* de Monteverdi à New York. La présence d'Orphée dans le texte rend patent le discours métalinguistique que celui-ci tisse dans la trame romanesque, mettant en exergue la fragilité de l'artiste face à la violence du monde. Cependant le personnage de

Raphaël n'incarne pas lui-même Orphée⁶⁸ mais, de manière tout aussi significative, l'Espérance. « On racontait qu'[...] il avait perdu la voix, et l'esprit » :

Tous avaient senti qu'il s'en allait au-devant d'Orphée, que c'était lui qui pénétrait dans la Ville des pleurs, et des cendres. Mais nul n'aurait su dire quelle Eurydice il s'en allait ainsi chercher, ni même dans quelle région de l'impossible et de l'invisible.

Il avait traversé l'espace, les corps de tous, et avait disparu. C'est que sa voix, trop loin portée, trop haut lancée, l'avait quitté. (LN, 327-328)

La même image de la voix en péril ou du chant mettant en péril le chanteur apparaît à plusieurs reprises chez Bauchau : avec K., le chanteur castrat⁶⁹, ami d'Antigone dans le roman éponyme, la petite Paule, amie d'Orion dans *L'Enfant bleu* et, dans le même roman, Jean, qui s'est aussi lié d'amitié à Orion devenu jeune adulte, ainsi que Gamma, l'amie chanteuse professionnelle de Véronique. Tous ces chanteurs sont soumis à la même menace : celle de perdre leur voix à force de chanter trop fort, trop longtemps ou trop haut, c'est-à-dire de blesser leur gorge – dans les cas de Paule et de Jean⁷⁰ – ou de briser leur souffle – K. est tuberculeux, Gamma a des « dilatations cardiaques » (EB, 158). Le romancier n'est jamais explicite sur les liens de causalité entre le chant et la maladie, soit que le chant provoque la maladie, soit qu'il la révèle seulement ou l'aggrave, car le résultat est le même : le chanteur ne peut plus chanter ou alors moins longtemps ou sur le ton du murmure. Dans la pire des situations, le personnage meurt en pleine performance vocale comme cela arrive à K., à la fin d'*Antigone*. Le chanteur, dont Antigone remarque qu'il a chanté « follement haut, bien au-delà de ses forces » (A, 349), est terrassé en plein chant comme l'indique la mention euphémistique de l'instrument qui tombe de ses mains (A, 355). La maladie ou la mort qui touchent le chanteur métaphorisent le *malum metaphysicum* plus largement à l'œuvre dans le monde, face auquel la parole poétique « semble mensonge, ou pire : lâche / insulte à la douleur, et gaspillage / du peu de temps et de forces qui nous reste⁷¹ » comme l'a exprimé le poète Jaccottet vis-à-vis duquel Bauchau a maintes fois témoigné son admiration⁷².

⁶⁸ Dans *Chanson des mal-aimants*, c'est l'opéra du Gluck, *Orfeo ed Euridice*, qui est joué en amateur par les personnages romanesques. Orphée y est incarné par une femme, Agdé, et Eurydice par son amant, un républicain espagnol et résistant qui est mis à mort par le mari d'Agdé alors qu'il est en train de chanter.

⁶⁹ Dans son cas, sa capacité à chanter est intrinsèquement liée à une violence extrême subie dans son enfance.

⁷⁰ « Arrête tu vas casser ta voix ! » dit-on à Paule que l'« on soigne [effectivement] pour sa gorge » ensuite (EB, 139). « Il ne chante pas fort à cause de sa gorge » dit-on également de Jean (EB, 322) qui chante avec « la voix d'un malade » (EB, 325) et au sujet duquel Orion se demande s'il va mourir.

⁷¹ Philippe Jaccottet, *Chants d'en bas*, 1 : « Parler » (1974), *À la lumière d'hiver*, Gallimard, « Poésie », 1997, p. 42.

⁷² Il est par exemple cité à six reprises dans le *Journal d'Antigone*. Notons que Jaccottet a lui-même chroniqué les œuvres de Bauchau, par exemple : « Henry Bauchau : *Géologie* », dans *La Nouvelle Revue Française*, août

Le cas d'Alma, la fille de Ruth et belle-fille de Nuit-d'Or, assassinée par les nazis pendant qu'elle chante, à la fin du *Livre des Nuits*, illustre quant à lui le silence imposé de force au poète par la barbarie humaine, ce que Jankélévitch nomme le « mal de méchanceté » :

Alma s'était mise à chanter d'une voix de toute petite fille. Elle avait le regard de quelqu'un qui a perdu la raison. On lui ordonna de se taire mais elle n'en continua pas moins sa chanson. [...] Elle reçut un violent coup de crosse dans la poitrine qui lui coupa le souffle, mais elle reprit aussitôt sa rengaine, d'une voix plus frêle encore... « ... *Shrayen ale sheyn, sheyn bin ich, sheyn...* » Cette fois-ci ce fut une balle qu'elle reçut, dans la gorge. Sa chanson s'acheva dans un gargouillis de sang, tandis qu'elle s'effondrait tout doucement entre ses frères et sœurs dont les souliers se mirent bientôt à rougir. (LN, 284-285)

En dépit de la digne – mais folle – obstination d'Alma face aux SS, on se demande comment la chanson pourrait un jour renaître et dans quelle gorge. Le fait que celle-ci soit en allemand ne fait qu'amplifier le problème et rappelle les difficultés des poètes juifs allemands comme Ausländer ou Celan face à une langue devenue pour eux celle des bourreaux. Cet exemple montre une fois encore comment, chez Germain et Bauchau, le motif du chant interrompu – par la maladie ou la mort – rend tangibles les difficultés et les errances du poète face à la violence du monde et de l'Histoire⁷³. Mais il faut s'interroger, malgré tout, sur une éventuelle persistance ou résurgence du chant au-delà du silence.

C'est du côté de Victor Hugo⁷⁴ et de sa « bouche d'ombre » que la « bouche noire » de Jean dans *L'Enfant bleu*, « la bouche ouverte, la bouche muette » de Raphaël dans *Le Livre des Nuits* ou les bégaiements du Père Delombre dans *Nuit-d'Ambre* nous invitent à chercher des réponses. En effet, les images mobilisées par Hugo dans le long poème qui clôt le livre VI des *Contemplations*, « Ce que dit la bouche d'ombre », se retrouvent en écho dans les textes contemporains⁷⁵. Or, ce poème, qui se manifeste « comme un essai d'explication de

1958, p. 324-325 ; « Chemins de poètes », dans *Nouvelle Revue de Lausanne*, juillet 1964 ; « La Déchirure d'Henry Bauchau », dans *La Nouvelle Revue de Lausanne*, 28 juillet 1966.

⁷³ Voir Yun Sun Limet et Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau, avant et après-guerre : un itinéraire orphique », *op. cit.*

⁷⁴ La narratrice de *L'Enfant bleu* évoque « la voix brûlante ou charmée de [s]on père quand il [lui] lisait des poèmes de Victor Hugo qu'il aimait » (EB, 22). Les journaux confirment que Bauchau fut un lecteur et connaisseur de l'œuvre de Hugo.

⁷⁵ Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », in *Les Contemplations*, Librairie générale française, « Classiques de poche », 2002, p. 507-534. Voir par exemple les vers 38-41 : « Crois-tu que la nature énorme balbutie, / Et que Dieu se serait, dans son immensité, / Donnée pour tout plaisir, pendant l'éternité, / D'entendre bégayer une sourde-muette ? / Non, l'abîme est un prêtre et l'ombre est un poète. ». Un rapprochement entre Germain et Hugo a précédemment été établi par Goulet : voir « Les visions du monde de Sylvie Germain et de Victor Hugo » in Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux, op. cit.*, p. 79-91.

l'existence du mal sous ses diverses formes : la faute, l'ignorance, la souffrance⁷⁶ », se termine sur un chant d'espoir⁷⁷ inattendu qui met fin au désespoir général – ou celui du locuteur en particulier. L'espoir triomphant du texte hugolien⁷⁸ est très largement atténué dans les romans de Germain et Bauchau mais, même en mode mineur, il s'y exprime indéniablement. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, le chant de Raphaël ne s'éteint pas tout à fait et demeure un « souffle de vent plaintif » (LN, 328) auquel prêtent attention « ceux dont la mémoire était de cendres⁷⁹, la bouche exténuée de silence, le cœur à bout » (LN, 328). Derrière ceux-ci, le lecteur reconnaît les individus que l'Histoire a plongés dans la misère, notamment Nuit-d'Or dont la femme et les enfants ont disparu dans les fours crématoires de Sachsenhausen⁸⁰ au nom « hérissé de barbelés » (LN, 312) qui confine au silence. Or, le chant de l'Espérance a beau être ici un chant de désespérance⁸¹, il reste chant et en cela sans doute, malgré tout porteur d'espoir. C'est ce que semblent confirmer les dernières pages du roman *Nuit-d'Ambre*, dans lesquelles le Père Delombre « qui ne pouvait articuler la moindre phrase sans la scander de mots brisés et de silences syncopés, à tel point que sa parole perdait tout sens » se met à chanter l'*Agnus dei* au cœur de la forêt avec « une ampleur infinie, une gravité insoupçonnée » (NA, 423). Or, la possibilité du chant en dépit de la douleur est en soi un motif d'espérance. Le chant est ici assumé par un prêtre, tout à l'heure par un personnage au nom d'archange. Chez Germain en effet, le réenchantement promis par le langage poétique est rarement séparable d'une approche théologique, si ce n'est d'une espérance chrétienne⁸². Cette approche théologique se retrouve de manière beaucoup moins dogmatique et plus évasive chez Bauchau, lorsque, par exemple, le personnage de K. entre en souriant dans « l'unanime » (A, 355). Le terme « unanime » semble emprunté à la métaphysique nietzschéenne de la *Naissance de la tragédie* dont Bauchau a souligné des passages dans son exemplaire personnel⁸³. Le chant tragique y est considéré comme le seul « espoir [...] qui mette un rayon de joie sur la face de l'univers déchiré et morcelé en individus ». Du point de

⁷⁶ René Journet et Guy Robert, *Notes sur Les Contemplations*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, vol. 21, Les Belles Lettres, 1958, p. 218.

⁷⁷ Avec ses sizains hétérométriques aux rimes plates et embrassées, il se distingue formellement du reste du poème composé de longs blocs d'alexandrins à rimes plates, exclusivement.

⁷⁸ Qui est néanmoins contrebalancé par la tonalité générale des *Contemplations* et, même après cet ultime poème, par l'épilogue dédié à sa fille défunte, « À celle qui est restée en France ».

⁷⁹ La formule renvoie une fois encore à la poétique de Celan.

⁸⁰ « Sachsenhausen. Son esprit était à bout, tout en lui était à bout, mais pourtant rien ne cédait » (LN, 323) écrivait la romancière dans « Nuit des cendres » en employant déjà l'expression « à bout ».

⁸¹ « Lasciate ogni speranza » chante-t-elle.

⁸² Cela la rapproche de Hugo.

⁸³ Friedrich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 56.

vue de Nietzsche en effet, « l'état d'individuation » doit être considéré « comme la source et l'origine de toute douleur, et condamnable en soi » et dans un tel contexte, « l'art représente le pressentiment et la joyeuse espérance qu'un jour le charme de l'individuation sera rompu et l'unité restaurée⁸⁴ ». Pour Bauchau comme pour Germain, le chant semble donc être en lui-même une espérance⁸⁵ que la violence, la maladie, la mort peuvent certes entamer mais non pas détruire : après la mort de K., son chant est perpétué par Io, alors comparée par Clios à Orphée⁸⁶ (A, 355). Dans *L'Enfant bleu*, ni Jean ni Gamma ne succombent à la maladie et ils peuvent continuer à chanter. L'obstacle de la maladie et la menace de mort constituent donc pour les personnages de chanteurs qui peuplent ses romans une mise à l'épreuve quasi initiatique, une traversée douloureuse de l'abîme qui semble mimer le parcours de l'auteur lui-même⁸⁷. Ainsi en est-il aussi d'Œdipe qui doit dépasser les malheurs qui l'accablent avant de se remettre à chanter comme il aimait le faire enfant : « J'aimerais chanter, quelque chose m'arrête⁸⁸ » (Œ, 71) dit-il à Antigone qui lui rappelle qu'il « descen[d] d'une lignée de Clairchantants et qu'[il] devrai[t] chanter » (Œ, 70). La suite du roman montre comment l'ancien roi de Thèbes renoue en effet avec la lignée des « Clairchantants ».

L'étude des personnages de chanteurs dans les romans de Germain et Bauchau confirme ce qui a été dit sur les auteurs eux-mêmes et la figure d'Orphée à laquelle ils se réfèrent ou s'identifient : menacés dans leur chant et dans leur chair par la violence du monde et de l'Histoire, interrompus par la maladie ou la mort, les personnages manifestent par leur persévérance et leur obstination l'espérance que représente le fait même de chanter, pour eux-mêmes et pour les autres. Cependant, leur chant *mezza-voce* porte parfois en lui la trace de l'abîme qu'ils ont dû traverser. Il nous faut donc à présent nous demander ce qui caractérise une écriture de l'« au-delà de l'abîme », portant les traces d'un « désenchantement ».

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ « Diotime chante souvent, hier nous avons chanté avec elle et la tristesse a disparu » (Œ, 70) témoigne Antigone dans *Œdipe sur la route*.

⁸⁶ Elle est aussi comparée par Clios à Alcyon, un autre chanteur de l'univers bauchalien dont la mort est racontée dans *Œdipe sur la route*. D'une certaine façon, elle perpétue aussi son chant interrompu.

⁸⁷ Nous avons déjà évoqué ce schéma récurrent dans l'œuvre de Bauchau au sujet de la crise morbide dans le cadre du cri tragique. Voir à ce sujet Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle, op. cit.* ; Myriam Watthee-Delmotte, *Dépasser la mort, op. cit.*, notamment le chapitre consacré à Bauchau : « Sortir de la hantise » (p. 82-93).

⁸⁸ « Un chant devrait naître, mais Œdipe ne veut pas ou ne peut pas chanter et les cœurs deviennent lourds » (Œ, 137) indique le narrateur un peu plus tard.

1. 2. Écriture prosaïque, écriture « désenchantée » ?

Le problème de l'élaboration poétique soulevé par Germain et Bauchau nous paraît trouver une sorte de résolution dans le choix du genre romanesque. La forme en prose, le plus souvent caractéristique du roman, ne s'oppose-t-elle pas, en effet, au langage versifié et à ce que nous avons précédemment désigné comme « chant⁸⁹ » ? La notion polysémique de prosaïsme qui se définit à la fois comme langage parlé, familier, et comme caractère de ce qui est « plat, monotone, trop proche des contingences matérielles » voire « vulgaire⁹⁰ » nous encourage à voir dans cette forme une marque de déchantement et à y chercher les traces du désenchantement des deux écrivains. Cependant, le roman n'est pas nécessairement coupé de toute quête poétique, comme l'exprime Hegel :

Ce qui manque au roman c'est la poésie du monde primitif qui est la source de l'épopée. Le roman, au sens moderne du mot, présuppose une réalité déjà devenue prosaïque et sur le terrain de laquelle il cherche, pour autant que cet état prosaïque du monde le permet, à restituer aux événements, ainsi qu'aux individus et à leurs destinées, la poésie dont la réalité les a dépouillés⁹¹.

Cette définition du philosophe allemand – dont nous avons déjà décelé l'influence sur Germain et Bauchau –, pourrait bien correspondre à la démarche qui est la leur dans les romans de notre corpus dont les sujets empruntent à la mythologie grecque. Dès lors, le roman ne serait pas pour eux un choix par défaut ni un signe de capitulation face au désenchantement contemporain mais bien plutôt un pari sur les potentialités du genre à l'égard du « réenchantement » du monde. La capacité du roman à intégrer le registre poétique⁹², donc la possibilité laissée à l'écrivain d'employer tantôt une langue poétique, tantôt une langue prosaïque ferait ressortir par contraste les moments de désenchantement au sein de la trame romanesque⁹³ et, ce faisant, mettrait en œuvre la quête poétique des auteurs dans l'« état prosaïque du monde » contemporain. C'est à cette tension que nous nous proposons de réfléchir en partant de la notion de prosaïsme telle qu'elle est mise en œuvre dans les romans

⁸⁹ La prose se définit généralement en négatif comme ce qui est opposé à la forme versifiée. *Le Robert* donne ainsi : « Forme du discours oral ou écrit, manière de s'exprimer qui n'est soumise à aucune des règles de la versification. » Remarquons que cette opposition entre vers et prose redouble l'opposition entre chant et langage parlé sur laquelle repose la tragédie grecque.

⁹⁰ Définition du CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/prosaïsme>.

⁹¹ Georg W. F. Hegel, *Esthétiques* IV (1835), cité par Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, op. cit., p. 89.

⁹² Voir Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Hachette, « Supérieur », 1992, p. 150, sqq.

⁹³ Cette caractéristique de l'écriture germanienne a été relevée par plusieurs critiques, par exemple Mylène Moris-Stefkovic, « La figure de l'enfant poète », op. cit., p. 99 : « On note que ces deux veines opposées : prosaïque et poétique, coexistent ou sont imbriquées dans l'écriture de Sylvie Germain ».

de notre corpus. D'une part, la pesanteur du quotidien et les préoccupations « basement matérielles » des personnages sont exposées par les romanciers non sans tentative de leur trouver un contre-poids, d'autre part le langage de la banalité, dans certains cas la vulgarité des personnages ou des narrateurs, s'intègrent dans une poétique qui n'est pas dénuée d'enjeux éthiques.

1. 2. 1. Pesanteur du quotidien et préoccupations matérielles des personnages

À partir du XIX^e siècle, le roman a montré sa capacité à rendre compte dans la durée de la banalité et de la pesanteur du quotidien⁹⁴, que l'on songe au destin d'Emma Bovary chez Flaubert⁹⁵ ou à celui de Jeanne de Lamare chez Maupassant. En outre, il a fait de l'argent un de ses principaux thèmes⁹⁶ et a donné une place inédite aux individus « médiocres » ou aux « misérables ». En choisissant la forme romanesque, Germain et Bauchau se placent de fait dans le sillage de ce roman du XIX^e siècle mais leurs œuvres, inspirées des mythes grecs et de la forme poétique – épique ou tragique – sous laquelle ils nous sont parvenus, manifestent un écart entre banalité et grandeur qui se mesure à la fois dans la narration et dans la destin des personnages⁹⁷.

La forme de la chronique

Le terme de « chronique » a plusieurs fois été convoqué pour désigner les romans de Bauchau⁹⁸, en raison de leur linéarité, les faits racontés se déroulant chronologiquement sur

⁹⁴ Il n'est cependant pas le seul genre littéraire à s'y intéresser comme en témoigne le « théâtre du quotidien » de Michel Vinaver, Michel Deutsch ou encore Philippe Minyana. Voir sur ce sujet Jean-Pierre Sarrazac, « Le retour au théâtre de l'écrivain en France : le Théâtre du quotidien. » *Jeu*, n°17, 1980, p. 47-55 ; « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Des itinéraires, une tendance », *Études théâtrales*, vol. 43, n°3, 2008, p. 49-68.

⁹⁵ Erich Auerbach met en avant la radicale modernité de Flaubert à l'égard de l'insignifiance tragique du quotidien : « Flaubert est sans doute le premier à l'avoir incarné dans des êtres de faible culture intellectuelle et de rang social inférieur » (*Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Gallimard, 1968, p. 484). Sur la notion de « tragique du quotidien » mais au XX^e siècle, cette fois, voir également Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Seuil, « La condition humaine », 1967.

⁹⁶ Yannick Marec et Gisèle Sésinger remarquent que, pour Flaubert, « l'argent est la valeur d'un monde sans grandeur » (article « Argent » du *Dictionnaire Flaubert*, Gisèle Sésinger (dir.), Honoré Champion, « Champion Classiques », 2017, p. 98).

⁹⁷ Dans sa *Théorie du roman*, Lukács a montré ce qui constituait à ses yeux l'irréductible différence entre l'épopée et le roman : tandis que l'épopée porte de façon immanente « la totalité extensive de la vie », le roman n'en a plus qu'un vague souvenir, « l'acte de l'écrivain [étant] une exhumation du sens enseveli » et l'enjeu du héros romanesque l'affranchissement de « la pesanteur terrestre » (*op. cit.*, p. 49 et p. 51).

⁹⁸ Voir Myriam Watthee-Delmotte, *Sous l'éclat de la Sibylle*, *op. cit.*, p. 89 : « Le récit, quant à lui, se fait chronique. *La Déchirure* et *L'Enfant bleu* suivent le fil d'une thérapie, et dans tous les autres romans, la narration suit pas à pas l'évolution des personnages sans recomposer autrement la matière qui se découvre en même temps que les héros la vivent. » Voir aussi par exemple Pierre Halen, Raymond Michel, Monique Michel, *Une poétique de l'espérance*, *op. cit.*

un temps relativement long⁹⁹. Ainsi, *Œdipe sur la route* est la chronique des dix années passées par Œdipe et Antigone sur les routes de Thèbes. *Antigone*, qui a pour arrière-plan la guerre civile et fratricide, relate la vie de la jeune femme sur une année environ, pendant laquelle elle accueille et soigne les pauvres et les malades de Thèbes dans sa petite maison¹⁰⁰. Enfin *L'Enfant bleu* suit les quinze années de thérapie du jeune Orion auprès de Véronique. Chez Germain les caractéristiques de linéarité et de durée se retrouvent dans *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* qui peuvent également mériter cette appellation¹⁰¹ en raison de leur arrière-plan historique – de la Guerre franco-prussienne aux années 1970 – et de leur dimension généalogique. La chronique familiale des Pénier tient en effet scrupuleusement le compte des mariages, des naissances et des morts des membres de la famille.

Ce que nous voulons mettre en avant, avec cette notion de chronique, c'est l'importance donnée par les deux romanciers aux faits anodins du quotidien, peu importants au regard des événements historiques ou des événements dramatiques qui constituent les mythes des mythes repris par Bauchau. Loin du langage tragique qui se concentre sur un enchaînement précipité d'événements¹⁰² ou du langage épique¹⁰³ qui procède par effets de loupe pour mettre en avant et amplifier les exploits des héros, la forme de la chronique permet d'exprimer la durée, la lente évolution des événements, le caractère répétitif du quotidien et, partant, sa pesanteur. C'est particulièrement prégnant chez Bauchau qui, avec *Œdipe sur la route*, choisit de porter l'attention du lecteur sur l'intervalle des deux épisodes dramatiques que représentent

⁹⁹ Notons que deux des modèles littéraires de Bauchau dans le domaine romanesque, Stendhal et Giono, sont eux-mêmes auteurs de chroniques : Stendhal avec notamment *Le Rouge et le Noir* sous-titré « Chronique de 1830 » et Giono avec les récits de sa dernière période, dont *Un Roi sans divertissement* et *Les Âmes fortes* sont les exemples les plus connus. Notons aussi que Bauchau, qui se plaît à constater qu'il a les mêmes initiales que Stendhal (*Journal d'Antigone*, op. cit., p. 242), relit successivement *La Chartreuse de Parme* et *Le Rouge et le Noir* pendant la rédaction d'*Antigone*.

¹⁰⁰ La temporalité du roman de Bauchau est très différente des versions dramatiques du mythe – du moins celle de Sophocle. Seuls les quatre derniers chapitres, sur vingt-deux, correspondent à l'action de la tragédie grecque.

¹⁰¹ *Nuit-d'Ambre* respecte globalement ces caractéristiques hormis un épisode rétrospectif particulièrement important, qui raconte le meurtre de Roselyn. La narration de *L'Enfant Méduse* est plus complexe, centrée sur le viol de Lucie par Ferdinand puis sur la mort de ce dernier. Notons par ailleurs que la notion de « chronique » est convoquée par Boblet pour commenter l'œuvre de Germain dans son article « Du merveilleux spirituel dans l'œuvre de Sylvie Germain » (in Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, op. cit., p. 17-26). En s'appuyant sur une définition de Walter Benjamin, Boblet montre comment la chroniqueuse des *Nuits* « offre une interprétation spirituelle et providentielle des événements » (p. 18) au rebours de toute explication rationnelle. Cela ne nous paraît pas contradictoire avec notre démonstration qui met ici l'accent sur la durée et la répétition des événements racontés puisque, comme nous l'avons souligné, l'esthétique germanienne se caractérise par ses contrastes.

¹⁰² Voir Aristote, *La Poétique*, chapitre 5, 49 b : ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν : « la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil » (op. cit., p. 48-49).

¹⁰³ La comparaison est induite par la forme diégétique choisie pour narrer les aventures de personnages mythologiques dans le cas des romans de Bauchau.

chez Sophocle *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone*. Hormis la fin du roman qui recouvre l'intrigue de la dernière pièce de Sophocle et quelques récits enchâssés, le lecteur suit le quotidien des personnages : la marche, la recherche de nourriture, les menus travaux, les œuvres accomplies pendant ces années de route. De même, en faisant débiter l'intrigue d'*Antigone* juste après la mort d'Œdipe, qu'il place environ un an avant celle de son héroïne, le romancier met en lumière le quotidien de celle-ci, en marge des actions importantes que sont les batailles, la médiation effectuée auprès des frères, la mort de ceux-ci, l'ensevelissement de Polynice et la condamnation d'Antigone. Enfin, même si certains passages de *L'Enfant bleu* relatent des événements plus marquants, l'essentiel du récit concerne également le quotidien, celui du travail thérapeutique et celui de la vie de la narratrice, Véronique. Ce « vécu entre les faits » que Bauchau considère comme « la part la plus importante de notre vie », au sens où elle prend le plus de place, « la forme romanesque est sans doute seule à pouvoir [l']écrire à notre époque¹⁰⁴ ». Le roman et la forme de la chronique en particulier permettent de ne pas éluder ce qui fait l'essentiel des vies humaines : les événements infimes, les gestes répétés du quotidien ainsi que les pensées qui les accompagnent. Plus que dans l'événement dramatique, c'est d'ailleurs dans la durée, la pesanteur et l'opacité du quotidien que le héros bauchalien éprouve le plus sûrement sa valeur¹⁰⁵. Celle-ci se définit donc – en partie du moins – dans la capacité d'endurance à l'égard des soucis du quotidien.

Les soucis du quotidien

Concernant le poids de la banalité et les soucis du quotidien, notamment financiers, les relevés lexicaux¹⁰⁶ opérés dans le corpus nous apprennent qu'ils concernent trois romans en particulier : *Antigone* et *L'Enfant bleu* de Bauchau et, dans une moindre mesure, *L'Enfant Méduse* de Germain. Les journaux du romancier belge confirment qu'ils sont pour lui un sujet de préoccupation et de réflexion. Par exemple lorsque, se référant à Serge Daney qui « parle

¹⁰⁴ Henry Bauchau, « Jean Amrouche ou la Déchirure », in *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 51-74, ici p. 59. La réflexion sur une forme adaptée à l'époque contemporaine se prolonge par des considérations sur le *tempo* de la tragédie en lien avec le contexte politique, dans le *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 118 : « La tragédie grecque ou française correspondait à une époque où une grande bataille se jouait en quelques heures. La mort d'un roi provoquait immédiatement l'accès au trône de son successeur. Quelle différence avec les longues batailles d'aujourd'hui. Quel rapport entre "le roi est mort, vive le roi" et les longueurs d'une élections présidentielle. »

¹⁰⁵ Pierre Halen observe que « le temps dramatique de l'engagement ou du cri [...] est chez Bauchau toujours intrinsèquement associé à une durée longue [...]. Cette durée, celle du travail sur soi-même, celle de l'ouvrage d'écriture sans cesse remis sur le métier, n'est peut-être que narrativement celle d'une longue épreuve "à travers laquelle" le sujet est provisoirement amené à "passer" et après laquelle un résultat figurable est obtenu » (Pierre Halen, Raymond Michel, Monique Michel, *Une poétique de l'espérance*, op. cit., Introduction, p. 9).

¹⁰⁶ Nous avons étudié l'emploi des mots « quotidien », « banalité », « souci », « argent », « dépense » et mots de mêmes familles.

du réenchantement du monde », il écrit : « Cela a toujours été le rêve de l'art, car l'objet et le quotidien risquent toujours de le désenchanter¹⁰⁷. » Il ne s'agit pourtant pas de bannir « l'objet et le quotidien » du champ littéraire au nom de ce « rêve de l'art », d'abord parce que l'écrivain est tenté de « montrer cela », ensuite parce que cela répond à une attente de l'époque contemporaine ainsi qu'il le constate :

Pour le moment l'époque se complaît dans Sancho Pança sous des formes diverses. C'est ce que je fais aussi pour une partie d'Orion¹⁰⁸, ou ce que je dois faire. Houellebecq avec ses personnages et son style prend aussi ce parti-là : étaler toute la médiocrité de notre vie. Souvent je suis tenté, moi aussi, d'écrire ainsi et de montrer cela. Cette tentation existe : dire l'absurde et la banalité si puissants en nous et dans nos vies¹⁰⁹.

Dans ce discours, l'autocorrection et la modalisation : « ce que je fais aussi pour une partie d'Orion, ou ce que je dois faire », puis la mise à distance de « cette tentation », la sienne, déterminée par le démonstratif et énoncée à l'infinitif, font sentir comme un regret à l'égard de ce parti pris. L'écrivain paraît tenaillé entre la tentation de dire le réel avec lucidité d'un côté et l'aspiration au réenchantement par l'imagination de l'autre. Or il nous semble que la valeur de son œuvre réside justement dans cet écart et dans la tension entre ces deux pôles. C'est d'ailleurs tout l'enjeu de son roman *L'Enfant Bleu* : ses deux protagonistes, Orion l'adolescent psychotique doué pour le dessin et Véronique sa thérapeute, également poétesse, ont à lutter face à l'« écrasante banalité » (EB, 115) du quotidien pour progresser dans leur travail thérapeutique commun, mais aussi à « se libérer du banal » (EB, 307) dans leur travail de création respectif : « Je m'efforce donc de rester étonnée, stupéfaite, à travers la répétition et la banalité des jours » (EB, 33) note pour elle-même la narratrice, en écho, peut-être, à André du Bouchet pour qui « la poésie n'est qu'un certain étonnement devant le monde et les moyens de cet étonnement¹¹⁰. » De ce point de vue, l'évocation du mythe du Minotaure par Véronique est bien une tentative de réenchantement du quotidien de la thérapie avec Orion. Cependant, ce quotidien pesant et les soucis qui y affèrent ont une place importante dans le

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 146

¹⁰⁸ Bauchau désigne ici *L'Enfant bleu* par le titre provisoire qu'il emploie dans ses brouillons et dans ses journaux.

¹⁰⁹ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, *op. cit.*, p. 377.

¹¹⁰ André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, 1994, p. 68. On pense aussi à l'étonnement socratique et à la postérité de cette notion dans le domaine philosophique. Voir Platon, *Le Théétète*, 155 d. De son côté, Germain fait aussi l'éloge de l'étonnement dans « Patience et songe de lumière » (in *Ateliers de lumière*, *op. cit.*, p. 56) et ouvre son essai *Mourir un peu* sur cette pratique de l'étonnement : en vérité « rien ne va de soi », tout est sujet à étonnement, à interrogation, pas seulement l'extraordinaire mais aussi, et surtout, les simples choses, le banal, les prétendues évidences » (*op. cit.*, p. 14-15).

roman : les trajets en RER ou en métro¹¹¹, les relations professionnelles au sein de l'hôpital de jour, les repas à la cantine, les soucis financiers. Tout cela apparaît dès l'incipit, qui met en scène la narratrice sortant du métro « à Richelieu-Drouot », « [a]près le long trajet depuis [sa] banlieue » puis qui tente « d'aborder avec courage le porche un peu dégradé, l'escalier et l'écrasante banalité de l'entrée de l'hôpital de jour » (EM, 11) où elle vient travailler pour la première fois, par nécessité de « gagner [sa] vie » (EM, 11). Les soucis d'argent reviennent de manière récurrente dans la vie de Véronique et donc dans le roman. Ils s'inscrivent dans un contexte économique qui est clairement évoqué, reliant ainsi explicitement le prosaïsme romanesque au monde contemporain¹¹² :

Dès le 20 du mois je suis effrayée par le peu d'argent qui nous reste. Je devrais demander une augmentation, mais je n'ose pas. Pourtant j'étais bien hardie autrefois, je ne le suis plus. Les Trente Glorieuses sont finies depuis longtemps et, comme les autres, je ne pense qu'à garder ma place. (EB, 104)

Dans *L'Enfant Méduse*, dont l'action se déroule au contraire pendant la période des Trente Glorieuses, le prosaïsme et la médiocrité, que ne justifient pas le contexte socio-économique, sont jugés impardonnables par Aloïse Daubigné, surtout à l'aune de l'« héroïsme » des soldats de 1914 ou de 1940. Celui qui est visé par cette critique est Hyacinthe Daubigné¹¹³, le second époux d'Aloïse, « cet homme banal » (EM, 139) qui a « banalisé » (EM, 219) son destin et dont la « poussière » – celle de l'immobilisme et de l'ennui – « retomb[e] un peu » (EM, 139) sur Lucie. Du point de vue d'Aloïse, cette banalité s'oppose en effet très explicitement au destin héroïque, à la fois épique et tragique que lui offrait son premier mari, Victor, par l'analogie avec les personnages d'Hector et d'Andromaque. Si ce personnage féminin attire peu la sympathie du lecteur en raison de son aveuglement sur le viol commis par son fils sur sa fille, les interrogations qui l'animent ont toute leur place dans le roman et rejoignent celles des personnages de *L'Enfant bleu* : comment supporter la banalité ? comment convertir dans le réel le rêve de grandeur ? La différence entre le personnage germanien et ceux de Bauchau

¹¹¹ Il s'agit là d'une réalité éprouvée par l'auteur lui-même qui écrit par exemple dans son journal : « En sortant du compartiment, je sens que c'est dans le métro aux heures de points qu'on éprouve le mieux le tragique de la vie moderne » (*Journal d'Antigone, op. cit.*, p. 25). Le choix du terme « tragique » est particulièrement fort, il nous paraît exprimer à la fois l'absurdité de ce mode de vie et la soumission des individus à cette absurdité.

¹¹² Le cadre spatial est aussi en cause lorsque le personnage de Vasco fustige « la vie soucieuse et agitée des Parisiens » (EB, 93).

¹¹³ Elles sont également associées à la sœur de Hyacinthe, la vieille Lucienne, seulement préoccupée par l'argent, qui a ouvert un livret de caisse d'épargne à Lucie – qui n'en a que faire – et s'insurge contre son « crétin de fils » qui « n'aura rien de [son] vivant, du moins tant qu'il n'aura pas fait un effort pour se sortir de sa médiocrité » (EM, 83).

c'est que l'un s'en tient aux modes insatisfaisants du regret et de la rêverie¹¹⁴ tandis que les autres tentent de traduire leurs rêves dans le langage de l'art – poésie, musique ou arts plastiques.

Le roman *Antigone* inverse quant à lui le rapport entre grandeur et prosaïsme puisque celui-ci fait cette fois irruption dans la matière héroïque que représente *a priori* le mythe d'Antigone. En effet, le manque d'argent que connaîtra la narratrice de *L'Enfant bleu* est déjà une préoccupation majeure pour l'héroïne éponyme : « De l'argent¹¹⁵, il faut de l'argent tout de suite ! » crie cette dernière aux magistrats thébains, en quête des ressources nécessaires pour soigner les pauvres et les malades de la ville. Ce souci récurrent d'Antigone dans les chapitres XII et XIII du roman tire l'héroïne vers un prosaïsme qui pourrait paraître héroïcomique si l'enjeu – vital pour les thébains – n'était pas si grave. Cette « chute » dans le prosaïsme semble d'ailleurs symbolisée par le trajet qu'Antigone effectue pour atteindre la salle du Conseil où siègent les magistrats :

Je redescends et tourne machinalement autour du bâtiment, à l'arrière il y a un escalier qui descend vers une porte. Pas de garde. La porte n'est pas fermée, l'intérieur est obscur, plein de matériaux sombres, de caisses et de tonneaux. Au fond je distingue confusément un escalier, je tente de me glisser jusqu'à lui, je m'accroche, je me déchire, la robe bleue sera tachée de graisse et de poussière. Je suis sur l'escalier, il n'est pas trop encombré, je peux passer. Je vais pouvoir atteindre peut-être la porte de la salle du Conseil et alors... Alors, terreur ! Que pourrai-je faire devant tous ces hommes. Je m'aperçois que mes mains sont noires et que comme je transpire de peur, je les ai passées sur mon visage. Je monte l'escalier à tâtons, au-dessus il y a une porte. Derrière une rumeur de voix, les conseillers sont bien en réunion. La porte n'est pas fermée à clé, mais elle résiste, elle est coincée, une rage me prend, si près du but, de ne pouvoir entrer. Je pousse de toutes mes forces et soudain la porte s'ouvre avec un abominable fracas. (A, 187)

Il y a bien sûr la matérialité, le poids et la réalité concrète des objets : ils font obstacle à l'héroïne, comme les caisses et les tonneaux qui encombrent ou la porte qui résiste, et la marquent au passage, « de graisse et de poussière ». Or, la salle qu'Antigone cherche à atteindre ici est celle-là même où elle sera ensuite jugée et condamnée, c'est-à-dire là où la tradition dramatique l'a mise en scène depuis Sophocle. Dès lors, on peut voir dans ce détour

¹¹⁴ Sur ce point, Aloïse Daubigné n'est pas sans ressemblance avec Emma Bovary. Franck Jäger, qui a étudié la notion de banalité dans l'œuvre de Flaubert, explique comment ses personnages « entrent dans un cercle vicieux : plus ils essaient d'échapper à la banalité, plus ils s'y emprisonnent. Le déclencheur qui rend visible la banalité prend généralement la forme d'un idéal, dont la réalisation permettrait d'échapper à la banalité quotidienne » (article « Banalité », in Gisèle Séginger (dir.), *Dictionnaire Flaubert*, op. cit., p. 140). Ici l'idéal prend la forme de la nostalgie du passé. Car ce qui peut expliquer l'attitude d'Aloïse est son hypermnésie à l'égard de son époux défunt et l'« emprise spectrale » que celui-ci exerce sur elle de sorte qu'elle fait partie de ces personnages germaniens désignés comme « cryptophores » par Bello, à la suite de Goulet (Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit. p. 409).

¹¹⁵ On compte trente-six occurrences du mot « argent » dans cette acception.

un passage dans les coulisses¹¹⁶ obscures et encombrées du réel que le roman a pour vocation d'éclairer¹¹⁷. Et de fait, les coulisses sont bien le lieu d'un déchantement par opposition à la scène.

Qu'il s'agisse donc de l'irruption du prosaïsme dans le roman *Antigone* ou du rêve de grandeur des personnages englués dans la banalité du quotidien, dans le cas de *L'Enfant bleu* et de *L'Enfant Méduse*, les romans de Germain et Bauchau cherchent à penser l'écart et la tension entre deux modalités d'être au monde dont l'une relève de la liberté et l'autre de la pesanteur, avec laquelle il semble nécessaire de composer. Du point de vue du langage, cet écart se manifeste à la faveur du dialogisme romanesque qu'il convient à présent d'interroger.

1. 2. 2. Dialogisme romanesque et banalité langagière

L'épopée et la tragédie représentent et font parler des personnages nobles, dont le langage est en adéquation avec le chronotope dans lequel ils évoluent – c'est-à-dire l'univers héroïque – mais aussi avec la voix du poète qui les prend en charge¹¹⁸. Le choix du roman implique le recours à un langage différent : mimétique, en prose, ou plutôt à *des* langages différents, comme en rendent compte les concepts bakhtiniens de polyphonie et de dialogisme¹¹⁹. En faisant entrer en dialogue les voix contradictoires ou complémentaires des personnages, des narrateurs et, en arrière-plan, des auteurs, les romans de notre corpus mettent en images différentes réalités langagières. Or, c'est dans ces différences et ces contradictions

¹¹⁶ La métaphore théâtrale est renforcée par les rumeurs de voix perçues de l'autre côté de la porte et converties ensuite en « rumeur de ruche », dans une allusion assez claire aux *Guêpes* d'Aristophane, que nous avons relevée dans notre premier chapitre.

¹¹⁷ Dans *Illusions perdues*, Balzac décrit ainsi les coulisses du Panorama-Dramatique avec « ces sales couloirs encombrés de machines et où fument des quinquets huileux » (Flammarion, « GF », p. 308) comme une métaphore du monde, et plus précisément de la société parisienne, qu'il s'agit de dévoiler aux yeux du naïf Lucien. Bauchau se réfère à ce roman dans son *Journal d'Antigone* (*op. cit.*, p. 411).

¹¹⁸ Voir Aristote, *La Poétique*, chap. V, 49 b, *op. cit.*, p. 48-49 : Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μόνου μέτρου μεγάλου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἡκολούθησεν : « L'épopée s'accorde avec la tragédie en tant qu'elle est une représentation d'hommes nobles qui utilise – mais seul – le grand vers ». Sur les difficultés de ce passage et notamment sur la notion de « grand vers » (μέτρου μεγάλου) pour désigner l'hexamètre dactylique, voir les notes de Dupont-Roc et Lallot p. 182-183. La langue paratragique des *Grenouilles* d'Aristophane fait ressortir par contraste avec le comique les traits dominants du langage tragique : mots élevés, syntaxe complexe et emploi du trimètre iambique pour ce qui concerne les parties parlées. Sur ce dernier aspect, voir Alphonse Dain, *Traité de métrique grecque*, Klincksieck, 1965.

¹¹⁹ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Gallimard, « Tel », 1987, et *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998. Les deux concepts, qui se recoupent, ont donné lieu à des fluctuations de sens, des reprises et des interprétations diverses. Au risque de généraliser la pensée de Bakhtine, nous y recourons pour désigner l'hétérogénéité des voix et des points de vue des énoncés romanesques. Notons par ailleurs que Dostoïevski, dont les romans ont servi de base à l'élaboration du concept de polyphonie, est un modèle revendiqué par Germain et par Bauchau, qui s'y réfèrent fréquemment dans leurs écrits théoriques ou intimes.

que se manifestent de nouveau l'écart et la tension entre grandeur et prosaïsme. Dès lors, la banalité et la vulgarité du langage de certains personnages ou même des narrateurs¹²⁰ font partie intégrante d'une poétique qui souhaite d'une part les prendre en compte et d'autre part élaborer à partir d'elle une éthique de la relation.

Personnages héroïques et langue prosaïque

Les romans thébains de Bauchau constituent un cas à part car ils mettent en scène des héros issus de la tradition poétique grecque dans un contexte langagier qui s'en distingue radicalement. De fait, les personnages ne s'expriment pas en vers mais en prose et leurs propos – ou pensées, pour ce qui concerne la narratrice autodiégétique d'*Antigone* – concernent parfois la vie matérielle, prosaïque, dans laquelle ils sont engagés : puiser de l'eau, faire cuire du poisson, dormir dehors, soigner des blessures, aller au marché, sentir l'odeur des égouts de la ville¹²¹, débroussailler un jardin ou encore, pour Antigone, faire le ménage de sa « maison de paysan¹²² » (A, 77). Ces évocations d'un mode de vie simple et banal, notamment lorsqu'elles sont accomplies par les héros eux-mêmes, contribuent à construire d'eux une image toute en humilité, proche du lecteur en dépit du contexte héroïque et archaïque, tel Œdipe qui « se revoit au port, dans sa petite enfance » : « Mérope, la reine, le tient par la main quand elle va acheter ses poissons au port. » (Œ, 134) Cependant, si leur niveau de langue peut être courant, il n'est jamais familier et reste le plus souvent soutenu, à l'exception notable de celui d'Ismène.

En effet, la sœur d'Antigone se montre volontiers triviale à l'occasion, par exemple lorsque, dans une scène de remémoration, elle fait dire à Œdipe, en parlant d'Antigone : « voilà ma longue perche » (A, 62) ou bien encore lorsqu'elle ironise sur l'idéalisme – et la virginité – de sa sœur en remarquant qu'elle s'est « déniché [...] un troisième amoureux » (A, 101) en la personne de Main d'Or : « Quand il fait l'amour, celui-là, on doit vite se retrouver au ciel, ce qui n'est pas la sainte route de notre chère Antigone. On pourrait lui fêler son vase sacré, son volcan secret pourrait se mettre à rugir ». (A, 101) La trivialité du personnage passe

¹²⁰ Nous nous occuperons essentiellement de ce type de langage pour l'instant, que nous définirons dans le cours du développement, d'une part par opposition aux vers, d'autre part par l'usage d'un registre courant, voire familier.

¹²¹ Elle est mentionnée à trois reprises dans le roman *Antigone*.

¹²² On pense ici à l'Électre d'Euripide qui a épousé un laboureur et vit dans sa maison, loin de la cité. Voir Euripide, *Électre*, prologue du laboureur, v. 34-35 : ἡμῖν δὲ δὴ δίδωσιν Ἡλέκτραν ἔχειν / δάμαρτα : « et c'est à moi qu'il donna Électre pour femme », trad. Léon Parmentier, Hatier-Les Belles Lettres, 1997, p. 28 pour le texte grec et p. 124 pour la traduction. Ce choix est considéré comme particulièrement moderne et novateur par rapport aux versions du mythe données par Eschyle et Sophocle. Voir par exemple Jacqueline de Romilly, *La Modernité d'Euripide*, PUF, 1986.

par le choix d'expressions et de mots familiers – « tu t'es déniché » – ainsi que par des allusions sexuelles très imagées¹²³. La voix d'Ismène joue, en contre-point de celle d'Antigone, la partition du réel et de sa pesanteur – symbolisée par le fait qu'elle est enceinte. Elle représente ainsi une alternative au destin de sa sœur ironiquement décrit comme une « sainte route », revendiquant d'ailleurs une vie « propre », « qu[']elle ne veu[t] pas partager avec [sa] redoutable famille » (A, 48). Dans le contexte tragique de la malédiction des Labdacides, la vie d'Ismène, qui est engagée dans une relation de couple, attend un enfant et profite d'un certain confort matériel, propose un modèle de destin à la banalité assumée, à rebours de tout héroïsme. Cependant, les différentes évocations de la vie de couple d'Œdipe et de Jocaste effectuées par Ismène dans son monologue du chapitre VIII tendent également à construire – ou reconstruire en fantasmes ? – l'image d'un destin banal et familier qui contraste fortement avec ce que l'on sait du mythe d'Œdipe. Jocaste y est par exemple représentée « enveloppée d'une vieille couverture », sans « aucun bijou » et les pieds « dans de gros sabots bleus emplis de paille » (A, 105). Or, cette voix prosaïque, discordante et récurrente dans le roman n'est pas sans séduction sur l'esprit d'Antigone, elle-même tentée par une vie de famille aux côtés d'Hémon, loin de Thèbes et de la guerre que se livrent ses frères. Elle ouvre donc une brèche dans la détermination d'Antigone, ce qui la rend assurément plus humaine.

La question du prosaïsme langagier se pose différemment dans les autres romans du corpus, puisqu'ils ont pour cadre spatio-temporel le monde moderne ou contemporain. Les personnages qu'ils mettent en scène, même s'ils s'en inspirent en partie pour certains, ne sont pas directement issus de la mythologie.

Prosaïsme langagier et éthique de la relation

Plus l'intrigue est temporellement proche du lecteur, plus il y a de chances que le langage des personnages entre en coïncidence avec le sien, ce qui se constate en effet dans *Nuit-d'Ambre*, *L'Enfant Méduse* et, *a fortiori*, *L'Enfant bleu* qui se déroule dans les années 1980-1990. Ce roman est d'ailleurs, entre tous, le plus dialogué. La part du discours direct y est de loin la plus importante de tous les romans du corpus¹²⁴. Or, parmi les voix qui retentissent

¹²³ En revanche on ne relève aucune erreur grammaticale ni aucun relâchement syntaxique, ni ici ni ailleurs dans les deux romans pour l'ensemble des personnages.

¹²⁴ Le discours direct est omniprésent dans *L'Enfant bleu* qui ne compte jamais plus de deux pages sans interruption de la narration par le dialogue. Dans les trois romans de Germain en revanche, les prises de parole

dans le discours direct ou se développent dans la conscience des personnages, portées par la voix du narrateur, le lecteur perçoit des accents distincts, dont certains sont empreints de banalité ou de vulgarité. Tandis que le poète s'efforce, comme l'écrit Mallarmé, de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu¹²⁵ », le prosateur conscient du désenchantement du monde et engagé dans une démarche qui vise à le mettre en évidence, s'intéresse à la manière dont les mots sont justement employés par « la tribu ». Ainsi, on constate chez certains personnages une altération de la langue en tant qu'ensemble de normes grammaticales et lexicales : lexique courant voire familier, relâchement de la syntaxe et de l'articulation... Ces caractéristiques semblent le reflet dans le langage, sinon d'un désenchantement à l'égard du monde, du moins d'un renoncement à un certain idéal de représentation de soi et de relation aux autres. Il y a en effet un enjeu éthique dans l'utilisation du langage qui tantôt marginalise le locuteur, tantôt brutalise la relation entre interlocuteurs.

L'Enfant bleu de Bauchau permet d'illustrer le premier cas de figure : Orion a conscience de sa marginalité et le regret de ne pas appartenir à ceux qui maîtrisent le langage, ce qu'il exprime en s'écriant régulièrement « Que de fautes¹²⁶ ! ». Au-delà des fautes d'orthographe qui apparaissent à l'écrit, son langage oral se caractérise par un lexique familier, des gros-mots, une confusion dans l'emploi des pronoms personnels : « nous, on s'est échappé » (*EB*, 17), « Moi, on veut dessiner » (*EB*, 35) ; des dislocations syntaxiques¹²⁷ caractéristiques de l'oralité : « Maman, elle dit qu'il faut faire une dictée chaque jour. » (*EB*, 27) ; des locutions populaires fautives : « C'est la faute à l'hôpital de jour ! » (*EB*, 39). Ses difficultés langagières, déjà évoquées, sont la marque d'un drame intime qu'Orion allégorise sous les traits du « Démon de Paris » qui lui « fourgue son charabia dans la bouche quand on doit parler » (*EB*, 35).

au style direct sont relativement rares et les dialogues quasi inexistants. La polyphonie se déploie néanmoins dans le jeu des points de vue.

¹²⁵ Stéphane Mallarmé, « Tombeau d'Edgar Allan Poe », in *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998. Le *Journal d'Antigone* compte pas moins de sept références à Mallarmé, *Jour après jour* quatre. De son côté, Germain s'y réfère aussi fréquemment, par exemple dans *Rendez-vous nomades* et *Le Monde sans vous*.

¹²⁶ Sur les trente-quatre occurrences du mot « faute » dans le roman, qui concernent toutes les fautes d'orthographe d'Orion, à une exception près, vingt-deux sont employées dans la tournure exclamative « Que de fautes ! ».

¹²⁷ Cette dislocation a été définie par Juhani Hārma comme « un syntagme qui se trouve à la droite ou à la gauche d'une proposition dont il semble avoir été "détaché", et qui est représenté dans cette proposition par un pronom ou un adjectif coréférentiel » (« Les dislocations en français : observations sur le français écrit » in *Où va le français ?*, Amsterdam, De Werelt, 1997, p. 41-48, ici, p. 41). Ce serait l'équivalent latin du *nominativus pendens* dont Ernout et Thomas remarquent qu'il est rare dans la prose littéraire mais assez fréquent en dehors d'elle (*Syntaxe latine*, Klincksieck [1951], 2002, p. 12).

Chez Germain, les personnages de Lucie et de Charles-Victor trouvent quant à eux un moyen de subversion et de colère dans l'altération délibérée du bien parler. Celle-ci est en effet ponctuelle et adressée à un interlocuteur qui reçoit alors les foudres du protagoniste, tel Louis-Félix agoni d'injures par Lucie :

« Et patati et patata... tu m'emmerdes avec tes histoires ! Qu'est-ce que je m'en fous de tes planètes ! Ah, t'es miro comme une taupe et tu frimes avec tes étoiles du bout du ciel ! Crétin, va ! Et puis c'est pas en sautant comme un kangourou débile que tu vas devenir une fusée. T'es qu'un pétard mouillé, tu t'envoleras jamais, et en plus tu radotes comme la grosse tante Colombe, pauv' plouc ! » (*EM*, 124)

Dans cette prise de parole, les injures se mêlent au vocabulaire argotique, aux erreurs grammaticales (omission de la négation « ne ») et au relâchement de la prononciation (pronom sujet de la deuxième personne contracté en « t'¹²⁸ », apocope de l'adjectif « pauv' »). Cette langue soudain triviale choque dans la bouche d'une petite fille qui rêvait de partir en voyage sur les blancs en neige d'une île flottante (*EM*, 54)... Elle est en fait l'indice de la chute de Lucie dans le monde d'après le viol et l'inceste commis sur elle par son demi-frère. De même, le héros éponyme de *Nuit-d'Ambre* use d'un langage prosaïque volontiers brutal et injurieux à l'égard de son frère, de ses parents ou encore de Roselyn, qu'il traite par exemple d'« abruti », de « crétin » doté de « petits yeux de hareng saur » ou de « cave » (*NA*, 274). Or, ce langage n'est pas séparable d'une manière d'être au monde et d'un mode de relation à l'autre, ruinés par les profonds traumatismes que le personnage a vécus dans son enfance.

Plus généralement, les injures et les insultes, particulièrement présentes dans le roman *Nuit-d'Ambre*¹²⁹, témoignent de la violence des rapports instaurés entre bourreaux et victimes dans le cadre privé et militaire, puisque le récit se déroule pendant la Guerre d'Algérie. Elles sont reprises par la narratrice elle-même qui, en endossant une telle violence dans son propre discours cherche vraisemblablement à provoquer une prise de conscience : « On arrivait au fin mot de la guerre, de toute guerre : – couilles contre couilles. » (*NA*, 159) D'abord, le pronom « on » et l'adjectif « toute », dans la reprise du groupe nominal « de toute guerre », permettent d'opérer une généralisation par rapport au cas particulier de la Guerre d'Algérie. Puis l'expression idiomatique le « fin mot » promet de révéler au lecteur le sens caché de « toute guerre ». Mais cette promesse de révélation herméneutique – que confirme l'emploi des deux points – entre en contraste avec la vulgarité du mot « couilles », répété à la clause dans un

¹²⁸ Quelques lignes plus loin, Lucie lui assène un laconique « t'es con » (*EM*, 124).

¹²⁹ Voir relevés lexicaux en annexe.

saisissant effet d'ironie. L'expression symétrique « couilles contre couilles » est calquée sur l'énoncé de la loi du Talion « Œil contre œil, dent contre dent » qu'elle caricature, tout en stigmatisant la brutalité masculine. À cet égard, elle fait écho à l'image beaucoup plus poétique du « flux et reflux¹³⁰ » précédemment convoquée pour exprimer la réciprocité de la violence. Elle contraste également avec le vocabulaire employé dans la suite du passage pour développer la même idée : « Une affaire d'honneur entre les hommes, la grande tragédie toujours recommencée du bas-ventre des mâles érigé en orgueil, puissance et dignité. » (NA, 159) La langue est beaucoup plus soutenue dans cette phrase qui substitue au terme « couilles » le périphrastique et euphémistique « bas-ventre des mâles », sans se départir de sa virulence à l'égard des passions masculines. En outre, Germain convoque ici la tragédie dont elle mobilise le langage : celui des passions, donc, dans l'énumération finale, mais également les enjeux, à travers l'emploi de l'adverbe « toujours ». Loraux voit en effet dans la « fixation sur le toujours, sur l'*aeí* », une caractéristique du héros tragique et « l'indice inquiétant d'une passion latente et mal dominée¹³¹ ». Le passage dans son ensemble est donc parfaitement représentatif du travail dialogique opéré par la romancière pour mettre en tension la grandeur et le prosaïsme. Le discours de la narratrice fait se succéder sans transition le langage vulgaire et injurieux qui mime la réalité langagière des soldats et la langue soutenue de la tragédie, au service d'une même dénonciation : celle de la violence mâle qui transcende les époques – et les genres littéraires.

On voit donc que le prosaïsme tel qu'il se manifeste dans le langage est révélateur des tensions et des violences qui animent le destin des protagonistes. En quête des caractéristiques d'une écriture désenchantée, nous avons d'abord considéré les romans de notre corpus sous un angle essentiellement formel : narratologique et linguistique. Or, les choix opérés par Germain et Bauchau révèlent, davantage qu'une écriture désenchantée, une écriture traversée de tensions entre grandeur et prosaïsme, au niveau du destin des protagonistes et du langage qui leur est prêté. Nous souhaitons à présent prolonger la réflexion en nous intéressant au

¹³⁰ « Le sang, flux et reflux. Crue perpétuelle qui va et vient de la victime à l'assassin, les noyant tour à tour, comme si un vent très fort toujours soufflait sur le sang des hommes, sur leur sang répandu, perdu, pour en précipiter le cours en tous sens. » (NA, 151) On retrouve dans cette phrase les mêmes éléments caractéristiques du style et du rythme germaniens : répétition, accumulation, jeu de doublets, de dérivation, de symétrie, mais ici dans un registre poétique.

¹³¹ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, op. cit., p. 51. L'auteure ajoute deux pages plus loin : « Toute passion vit de s'assigner l'*aeí*, le toujours, pour temporalité, et, de toutes, la haine est sans doute la plus violente » (p. 53).

corps même des personnages, que nous envisagerons dans leur réalité organique, en tant que lieu potentiel du désenchantement¹³².

1. 3. « Sordidissimes¹³³ » : le corps à l'épreuve du sordide

La notion de « sordidissime » théorisée par Quignard nous paraît opérante pour analyser le désenchantement ou la « traversée de l'abîme » que Germain et Bauchau font vivre à leurs personnages. L'écrivain définit le *sordidissime* comme « objet sale et sacré, originaire et voilé, malodorant et contagieux, indigne et précieux¹³⁴ ». Par cette énumération d'adjectifs antithétiques, il met d'emblée en avant l'ambiguïté d'un tel objet et, partant, la complexité, les tensions mais également la richesse sémantique que sa présence confère au texte qui l'exhibe. D'autre part, les adjectifs « sacré », « voilé » et « précieux » relèvent du lexique de l'initiation et suggèrent des mystères, au sens antique du terme, qu'il s'agit de révéler.

Un extrait de la dernière partie de *L'Enfant Méduse*, confirme le caractère initiatique du sordide pour Germain. Lucie, âgée d'une trentaine d'années, se présente au lecteur après « [avoir] couru le monde, [et] l'[avoir] attrapé à mains nues » :

Elle avait vu des choses admirables, traversé des paysages merveilleux, côtoyé parfois des êtres hors du commun. Elle avait vu bien davantage encore de choses laides et nauséuses, croupi dans des quartiers sordides de grandes villes au charme mensonger, frayé avec des gens à l'âme informe et à l'esprit suiffeux. (*EM*, 266-267)

Ce plan large sur les années d'errance de l'héroïne à travers le « globe » (*EM*, 266) est l'occasion pour la romancière de déployer tout un champ lexical du sordide que ne parviennent pas à contrebalancer l'« admirable », le « merveilleux » ou le « hors du commun ». Les adjectifs « laides », « nauséuses », « sordides », « informe », « suiffeux » composent un monde cruellement désenchanté, tant du point de vue de ses paysages que des gens qui le peuplent. Les verbes « croupir » et « frayer » qui désignent les actions accomplies

¹³² Dans son ouvrage *Le Corps du Héros*, Francis Berthelot met en évidence la manière dont le corps des personnages apparaît dans le texte romanesque à la faveur de conflits qui les touchent (Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1997).

¹³³ Le terme est emprunté à Quignard qui en fait le titre et l'objet du cinquième tome de son *Dernier royaume* (Grasset, 2005). Il est formé sur le superlatif de l'adjectif latin *sordidus* qui signifie dans un sens premier « sale, crasseux, malpropre », puis « bas, insignifiant, infime, méprisable » et « bas, vil, ignoble ». L'adjectif lui-même est dérivé du nom féminin latin *sordes* qui désigne, dans un sens abstrait, « une condition sordide » et, dans un sens concret « les vêtements de deuil qu'on laissait volontairement négligés » (*Dictionnaire étymologique de la langue latine, op. cit.*, p. 637).

¹³⁴ Présentation du livre par Pascal Quignard sur le site de l'éditeur, consulté le 02/06/2020. URL : <https://www.grasset.fr/livres/sordidissimes-9782246679417>.

par Lucie révèlent que le personnage peine à échapper à ce monde sordide dans lequel l'a plongé le viol incestueux dont elle a été victime dans son enfance. Cependant, l'anaphore de la proposition « Elle avait vu » suggère aussi une initiation aux réalités du monde et de la vie humaine.

De manière générale, les romans de notre corpus mettent ainsi en scène des personnages expérimentant dans leur chair la réalité sordide du monde. Et si l'adjectif « sordide » n'est que rarement employé¹³⁵, le nom, sémantiquement proche, de « souillure¹³⁶ », ainsi que le verbe « souiller », rendent davantage compte par leur fréquence¹³⁷ de ce qui est donné à vivre aux personnages. L'inventaire de tous les agents responsables de souillure permet en outre de dresser un tableau éloquent des « sordidissimes » de la vie humaine, c'est-à-dire des objets et des aspects qui inspirent la répulsion – mais aussi la fascination – et que la littérature a pu considérer comme illégitimes¹³⁸ : boue, crasse, « chiures d'oiseaux », vomissures, transpiration, sperme, pus, sang, vieux sang séché, chagrin, larmes, odeur de charogne, cendres... En développant des expériences humaines dans toute leur ampleur – en termes de durée et de diversité –, les romans de notre corpus posent un regard privilégié¹³⁹ sur ces aspects au-delà de ces seules occurrences. Cependant, ceux-ci risquent d'entrer en contradiction avec l'inspiration mythologique des romans et leurs hypotextes antiques, qui sont pour l'essentiel des poèmes tragiques ou épiques¹⁴⁰. Faut-il dès lors envisager de la part de Germain et Bauchau la volonté burlesque¹⁴¹ de mettre en scène des héros dégradés,

¹³⁵ On relève seulement deux occurrences dans *Nuit-d'Ambre* et une dans *L'Enfant Méduse*, que nous avons citée.

¹³⁶ Le terme a une connotation religieuse qui renvoie à la culture judéo-chrétienne mais potentiellement aussi aux croyances antiques que nous avons évoquées à plusieurs reprises dans notre première partie.

¹³⁷ Il y a une seule occurrence du participe « souillé » chez Bauchau dans *Edipe sur la route* mais huit occurrences (nom et verbe confondus) dans *Le Livre des Nuits*, quinze dans *Nuit-d'Ambre* et seize dans *L'Enfant Méduse*.

¹³⁸ Il y a bien évidemment un caractère socialement construit du sordide, de la saleté ou de l'obscène. Dans son essai *Le Propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge* (Seuil, 1985), Georges Vigarello a bien montré que la perception du propre et du sale dépend de sensibilités culturelles, sociales et historiques. L'intrication de l'hygiène et de la morale se donne à voir à travers la notion classique de *bienséance* par exemple. Mais entre la société et la littérature, entre ce qui se fait (ou non) et ce qui se dit (ou non), le problème est encore différent. Tandis que le Classicisme frappait d'interdit certains objets justement considérés comme « sales » ou sordides, le Réalisme fut accusé de s'y complaire.

¹³⁹ Mais le genre romanesque n'est pas le seul à pouvoir en rendre compte comme en témoigne par exemple le théâtre de Samuel Beckett, dont Bauchau fut un lecteur assidu.

¹⁴⁰ Voir la classification des genres opérée par Aristote dans sa *Poétique*, selon le mode (dramatique vs narratif) et les objets représentés (noble vs bas).

¹⁴¹ Sur la définition de cette notion et le contexte de son apparition voir Claudine Nédélec, « Réécritures burlesques », in *Littératures classiques*, vol. 74, n°1, 2011, p. 125-140. Nous retiendrons la définition *a minima* selon laquelle le burlesque « contamine [un style élevé] avec des éléments étrangers à son statut générique, esthétique et hiérarchique, lesquels introduisent du ridicule dans ce qui était (ou devait être) au départ pris au sérieux, et considéré comme un modèle ».

plongés dans un monde trivial et grotesque¹⁴² ? L'hypothèse ne doit pas être exclue mais elle ne peut assurément pas, à elle seule, rendre compte de l'entreprise des deux écrivains dont la visée est bien davantage heuristique et éthique que comique ou cynique¹⁴³. Nous voudrions montrer que la démarche de Germain et de Bauchau procède surtout d'une volonté de dévoilement du « corps soumis au mystère¹⁴⁴ » (NA, 138) : mystères de la digestion, de la sexualité, de la saleté¹⁴⁵ et, plus que tout autre, de la mort, que nous envisagerons tour à tour.

1. 3. 1. Ingestion, digestion, excrétion

Les auteurs de notre corpus n'éludent pas, dans leurs textes, la réalité organique du corps, à commencer par le besoin de nourriture et le processus ingestion-digestion-excrétion. Ils s'intéressent aussi, et c'est ce qui retiendra ici notre attention, aux dysfonctionnements de ce processus : troubles de l'alimentation ou intestinaux, mais aussi aux obsessions scatologiques de certains personnages.

Enjeux de l'ingestion et de la manducation

Dans les romans de Germain et Bauchau, le motif de l'ingestion repose sur un enjeu vital bien davantage que social ou culturel. À travers le rapport aux aliments qu'ils doivent ingérer, les personnages témoignent en effet de leur désir de vivre ou de mourir. Le fait de se nourrir représente ainsi un enjeu majeur pour les protagonistes d'*Œdipe sur la route* puisqu'ils doivent trouver quotidiennement leur subsistance pendant leur périple de dix ans. L'attention de l'auteur, derrière Œdipe, Antigone ou Clios, se focalise donc sur la dimension nutritive du repas et beaucoup plus rarement sur son aspect socio-culturel. Ainsi, lorsqu'Antigone apporte

¹⁴² Voici encore une notion « mobile » dont l'histoire a été retracée par Marielle Silhouette dans son article « Le grotesque entre la marge et le cadre », *Sociétés & Représentations*, vol. 10, n°3, 2000, p. 9-21. Conformément à l'usage qu'en fait Germain elle-même qui l'emploie seize fois dans notre corpus, nous en retiendrons l'idée d'« un élément de la marge qui associe apparemment sans aucune motivation des éléments hétérogènes en défiant les lois de l'équilibre, de la mesure et de l'harmonie » (p. 10), qui peut relever du rêve ou du cauchemar et suscite un rire non dénué d'effroi. Voir également Dominique Iehl, *Le Grotesque*, PUF, « Que-sais-je ? », 1997.

¹⁴³ Au sens où ils porteraient sur le monde un regard méprisant et provocateur. Le terme est employé une fois par Germain – dans cette acception – au sujet de *Nuit-d'Ambre* dans le roman éponyme. On peut penser *a contrario* au courant britannique du théâtre *In Yer Face* (ou « néo-brutalisme ») auquel a notamment appartenu Sarah Kane qui a elle-même proposé une réécriture du mythe de Phèdre (en s'appuyant sur la pièce de Sénèque) avec *L'Amour de Phèdre* (1996). Voir Aleks Sierz, *In-Yer-Face ! Le théâtre britannique des années 1990*, trad. Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2011.

¹⁴⁴ On compte dans les trois romans de Germain soixante-six occurrences du nom « mystère », associé à l'adjectif « mystérieux » et à l'adverbe « mystérieusement », vingt-six chez Bauchau.

¹⁴⁵ À cet égard, Germain et Bauchau sont assurément tributaires d'une vision chrétienne du corps.

à son père des fruits cueillis dans un arbre, « il ne refuse pas, il les partage avec elle mâchant avec application, ainsi qu'elle l'a toujours vu faire, comme quelqu'un qui sait que la nourriture est rare et doit être ménagée » (*CE*, 21). L'auteur décrit avec minutie les instants de mastication et d'ingestion vécus par les personnages. Mais quand Œdipe ne s'alimente plus pendant trois jours ou Antigone « croit qu'elle ne pourra rien avaler » et « se force » (*CE*, 153), ou, un autre jour, « essaie de manger [mais] est prise d'un brusque mouvement de dégoût et de refus¹⁴⁶ et va « vomir derrière un rocher, avec des gémissements qui la remplissent de honte » (*CE*, 147), le lecteur perçoit de manière tangible les difficultés de leur quotidien sur la route et le désir d'abdication qui est le leur face au désastre de leur existence. Dans un tout autre contexte, la fragilité psychique de Myla, dans *L'Enfant bleu*, se lit également à travers son rapport complexe à la nourriture, comme le constate Orion. Alors que son amie peine à avaler le morceau de gâteau qu'elle « garde dans sa bouche sans mâcher » (*EB*, 350), le jeune homme l'invite à le cracher en « pens[ant] à l'hôpital Broussais et à l'enfant bleu, quand [il] faisait des boulettes de viande dans sa bouche » (*EB*, 350). Bauchau s'intéresse donc au processus physiologique de la manducation pour l'opposer à différentes formes de refus : abstinence, vomissement, crachement, et mettre ainsi en évidence les blessures et les fragilités des individus.

Dans *L'Enfant Méduse* de Germain, il y a également un enjeu vital dans le rapport progressivement établi par Lucie avec la nourriture. Dans la scène du repas pascal de la première partie du roman, la fillette envisage de manière ludique les différents plats, qui constituent pour elle un champ d'exploration, de découvertes et d'appropriation. Par exemple, elle « bâtit une petite montagne de purée dans son assiette, puis creuse un puits en son centre pour y verser la sauce ». La fillette observe ensuite « [l]a sauce brune à reflets dorés [qui] déborde hors du puits et ruisselle le long des flancs de la colline de purée » (*EM*, 41) comme un volcan. Mais le choix de décrire le repas de Pâques n'est pas anodin : il annonce symboliquement le sacrifice de Lucie, qui sera violée par son demi-frère Ferdinand, et cela de manière d'autant plus évidente que la petite-fille s'émeut elle-même du sort de l'agneau qu'on lui sert à manger (*EB*, 41-42). Déjà l'ingestion ne se fait pas sans mauvaise conscience de la part de la petite fille.

¹⁴⁶ Dans le roman *Antigone*, Bauchau fait dire à son héroïne, forcée de manger par sa sœur : « Je lui obéis mais j'éprouve en même temps un désir que je connais depuis longtemps, celui de sortir du monde de la nourriture absorbée et rejetée, de n'être plus qu'eau claire, lumière et transparence de l'air. » (*A*, 294) Dans son *Journal d'Antigone*, il s'étonne d'une coïncidence : « J'ai acheté un livre sur les anorexiques sans voir qu'il comportait un chapitre sur Antigone » (*op. cit.*, p. 213).

Mais alors qu'elle est devenue la victime de Ferdinand, Lucie développe une aversion radicale pour la nourriture, et la viande en particulier¹⁴⁷. Choquée par la « maigreur de squelette » (*EM*, 96) de sa fille, qui effectivement ne mange plus beaucoup, Aloïse la compare à une chèvre que le loup va dévorer tandis que Lucie formule le souhait de « devenir maigre jusqu'à se rendre insaisissable, invisible, afin de décourager le désir du loup, de couper l'appétit insatiable de l'Ogre » (*EM*, 94). Symboliquement, la fillette est ainsi substituée aux agnelets égorgés qui inspiraient sa compassion. On mesure donc encore une fois combien le motif de l'ingestion, ici associé à la sexualité et à la mort, représente un enjeu romanesque majeur. Il révèle les dysfonctionnements de la cellule familiale – et, en arrière-plan, de la société. Qu'en est-il de l'excrétion ?

Enjeux de l'excrétion

Plus encore que celui de l'ingestion, le motif de l'excrétion¹⁴⁸ relève du sordide et surprend dans des œuvres littéraires qui n'ont pas l'intention spécifique de faire rire par un registre résolument burlesque¹⁴⁹. Sans écarter totalement l'hypothèse du burlesque, il faut donc s'interroger sur les effets produits par les scènes de défécation ou l'évocation des excréments. C'est peut-être dans les romans thébains de Bauchau que la mise en scène de personnages nobles dans des situations ignobles provoque le plus d'étonnement. C'est là l'équation du burlesque, en effet. L'intention du romancier est-elle néanmoins de faire rire ? Dans le chapitre de « L'Assaut » où elle rapporte l'assaut de Thèbes par l'armée de Nomades de Polynice, la narratrice n'élude pas « la débâcle intestinale [qui] s'annonce en [elle] » (*A*, 253). Elle rapporte aussi les rires des soldats qui la voient se précipiter vers les « latrines ». Le caractère burlesque de la situation dans laquelle est prise la princesse n'échappe donc pas aux spectateurs de la scène à l'intérieur même du récit. Mais le lecteur en a une appréhension très

¹⁴⁷ Pour des raisons différentes – les visions effrayantes de la Première Guerre à venir – Blanche Pénier adopte une attitude semblable dans *Le Livre des Nuits* : « Mais Blanche refusa bientôt de s'alimenter ; elle trouvait à la nourriture un goût de pourriture et de sang et à toute boisson une âcre odeur de sueur et de larmes. Elle devint si maigre que sa peau, tirée sur ses os saillant comme des pierres cassées, prit l'apparence du papier cristal. » (*LN*, 137-138) On trouve un cas similaire de refus alimentaire dans la tragédie *Hippolyte* d'Euripide mais ce sont les tourments de la passion amoureuse qui inspirent à la reine, Phèdre, le désir de cesser de manger pour mourir (v. 275-277, 401).

¹⁴⁸ On relève dans le corpus trois occurrences du mot « excrément », huit occurrences du nom « urine » (ou du verbe « uriner »), trois du mot « pipi », trois du mot « crotte », quatre du mot « caca », six du mot « merde » (au sens d'excrément), vingt-cinq des mots « vomi », « vomir » et « vomissement », huit occurrences du mot « latrines », quatre du mot « chiotte », une de « cabinet » et une de « toilettes ». Voir précisions en annexe.

¹⁴⁹ L'intention burlesque de Rabelais, dans *Gargantua* (1534), par exemple, est d'emblée affichée en même temps que son intention philosophique. Voir le « Prologue de l'auteur », traduction en français moderne de Guy Demerson, Seuil, « Points », 1996, p. 47-53.

différente car il vit les événements en focalisation interne grâce à l'énonciation à la première personne et accède en même temps aux pensées d'Antigone. Il ne peut donc dissocier la « débâcle intestinale » du « sentiment de l'invincible absurdité de tout » qui « submerg[e] » le sujet face à l'imminence de la bataille¹⁵⁰ et, potentiellement, de la mort. Il y a là une approche phénoménologique, c'est-à-dire physiologique, de l'angoisse. Celle-ci s'exprime de manière trop immédiate – en raison des choix énonciatifs – pour provoquer le rire. De même, au moment de l'enterrement de Polynice, lorsque la jeune femme rapporte qu'elle « se vide de toutes les façons ». Les troubles de l'excrétion révèlent le sentiment d'angoisse face au danger, face à la mort des frères ou au cadavre de Polynice. Ce faisant, elle est un exutoire qui permet au corps de se rasséréner. La prise en compte par Bauchau d'une réalité si sordide relève donc d'une démarche ontologique visant à éclairer nos souffrances existentielles par le biais de notre condition biologique.

Chez Germain, le motif est traité un peu différemment. Les excréments apparaissent comme un objet d'intérêt pour le petit Charles-Victor¹⁵¹ du roman *Nuit-d'Ambre* : il tient un journal intitulé « Journal d'un caca » et investit « une chiotte jolie » (NA, 77) découverte sur un terrain abandonné dont il fait sa « maison » :

Dans ma maison ça sent l'urine et le caca et ça sent bon, bien plus bon que la mère qui pue le lait caillé et le sang de putois. Je veux rester dans ma maison pleine de mouches vertes, de gros cafards bleus et de beaux verts de merde tout blancs et doux. (NA, 77)

La passion scatologique du personnage pourrait rappeler celle du jeune Gargantua avec ses « Torche-cul¹⁵² » si elle ne résonnait pas si douloureusement dans sa courte vie. À l'âge de cinq ans, Charles-Victor a en effet été confronté au spectacle – et à l'odeur – de sa mère portant dans ses bras le corps en décomposition de son frère. Dès lors, l'image des excréments entourés d'insectes nous paraît être une variante de celle du corps putrescent, que le petit garçon peut, contrairement à l'autre, s'approprier et maîtriser. Sa complaisance envers un objet aussi sordide constitue aussi un acte tacite de rébellion à l'égard des parents. Elle lui permet d'extérioriser – à travers le journal notamment – la violence extrême qu'il subit. Comme chez Bauchau, elle sert donc d'exutoire face aux angoisses du protagoniste liées à la mort du frère et au désir de mort des parents. Dans la suite du roman, un autre personnage

¹⁵⁰ Une scène identique est racontée dans *Le Régiment noir*, op. cit., p. 47-48.

¹⁵¹ En s'auto-proclamant « Prince-Très-Sale-et-Très-Méchant », en pourfendant les chauves-souris et en chevauchant « sa monture fantastique à travers les dédales souterrains » (NA, 44) d'une vieille usine désaffectée, Charles-Victor s'érige en héros burlesque.

¹⁵² François Rabelais, *Gargantua*, op. cit., chap. XIII, p. 133-141.

développe la même passion pour les excréments. Il s'agit d'Ornicar, l'ami parisien de Charles-Victor. Après l'internement de ce personnage, les huissiers découvrent à son domicile « des milliers de bocaux emplis d'excréments¹⁵³ », « tant de merde d'homme [...] pieusement mise en conserve pendant des années et des années » (NA, 228). Il y a bien sûr une dimension grotesque dans une entreprise aussi exagérément sordide. Mais cette étrange collection provoque aussi l'effroi à l'égard de sa folie. Les bocaux remplis d'excréments, qui tiennent lieu de tout mobilier dans l'appartement d'Ornicar, semblent venir combler une existence hantée par le néant, ce que confirment les troubles identitaires de ce transformiste fou.

Le cas de ce personnage germanien va dans le sens de ce qui a été observé précédemment : s'il n'est pas totalement dénué de burlesque ou de grotesque, le motif des excréments permet avant tout aux auteurs de mettre en image les failles des individus. Il assure donc la même fonction que le motif de l'ingestion. La sexualité, qui a pu être associée à l'acte de manducation¹⁵⁴, fait partie de ce « bas corporel¹⁵⁵ » potentiellement sordide et propice au burlesque. Il convient de s'y intéresser à présent.

1. 3. 2. Sexualité

Si la sexualité n'existe pas en tant que notion dans l'Antiquité, comme le rappelle Sandra Boehringer¹⁵⁶, les organes génitaux et l'acte sexuel y sont des objets de représentation et de réflexion particulièrement importants, associés aux cultes à Mystère. Les romans de notre corpus nous paraissent renouer avec ces conceptions antiques, faisant des organes et de l'acte sexuels les relais d'une quête ontologique par laquelle les individus cherchent à percer les

¹⁵³ On pense ici à *Merda d'artista*, l'œuvre provocatrice du plasticien italien, Piero Manzoni, se composant d'un ensemble de boîtes en métal, hermétiquement fermées, supposées contenir ses excréments, peintes, étiquetées, numérotées et signées (1961).

¹⁵⁴ Georges Bataille, dont Bauchau fut un grand lecteur (*Le Journal d'Antigone* rend compte par exemple de la relecture par le romancier de *La Littérature et le mal*) a fait du lien entre la prédation – à la fois comme mise à mort et manducation – et la sexualité un thème centrale de sa pensée politique – mystique – et de son œuvre littéraire. Voir en particulier *La Part maudite*, précédé de *La Notion de dépense*, Minuit, « Critique », 1980 [1967].

¹⁵⁵ Nous reprenons ici la terminologie de Bakhtine. Voir *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Gallimard, « Tel », 1970.

¹⁵⁶ Sandra Boehringer, « Les violences sexuelles de l'Antiquité : où se joue le genre ? », in Frédéric Chauvaud, Lydie Bodiou, Myriam Soria, Ludovic Gaussot et Marie-José Grihom (dir.), *Le Corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 33-49, en particulier p. 33 : « S'intéresser aux “violences sexuelles” relève d'un questionnement contemporain. Les réflexions sur le viol, la vulnérabilité des victimes ou les conséquences traumatiques d'une agression sexuelle sont le résultat de développements politiques, sociaux et juridiques et psychologiques particulièrement récents dans nos sociétés si l'on se place à l'échelle de l'histoire de l'humanité. » Pour une conception contemporaine de la sexualité, voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Gallimard, « Tel », 1976.

mystères de leur origine et de leur existence, non sans égarements. Pour exprimer ces enjeux et les difficultés auxquelles se heurtent les personnages, Germain recourt de manière récurrente à la catégorie du grotesque, à laquelle elle donne de nouvelles résonances¹⁵⁷. Enfin, parmi les diverses situations relatées par les romans, les crimes sexuels revêtent des enjeux anthropologiques particuliers que nous aborderons dans un dernier temps.

Dévoilement des organes sexuels

« L'objet sordide est le sexe masculin voilé qu'on dévoile au cours des mystères¹⁵⁸ » déclare Quignard, évoquant les cultes à mystères de l'Antiquité Gréco-romaine. Dans les romans de notre corpus, les organes sexuels sont ainsi dévoilés et exhibés, c'est-à-dire traités en tant qu'images susceptibles de fascination¹⁵⁹. Ainsi en témoigne Ismène dans l'*Antigone* de Bauchau : « Arrêter tous ces mâles, Antigone, c'est comme si tu croyais que leurs sexes vont cesser de se dresser pour nous. Comme si nous ne désirions plus que se poursuive ce dangereux salut qu'ils nous font. » (A, 89) L'ambiguïté féminine à l'égard du sexe masculin se fait jour à travers les notions antithétiques de désir et de danger. Chez Germain, la fascination à travers laquelle le plaisir esthétique, voire le pressentiment de la jouissance, se mêlent à l'effroi du sordide est d'autant plus puissante qu'elle concerne des enfants confrontés à des organes sexuels adultes, tel Charles-Victor Pénier dans *Nuit-d'Ambre* découvrant des images obscènes sur les murs de « ses » latrines :

[T]ous ces dessins et graffitis ne parlaient que de choses interdites. Sexes d'hommes et seins de femmes, déclarations graveleuses, injures et grossièretés en tous genres. Tous ces mots nommant le corps et le désir, le corps et ses plaisirs, ses zones de ténèbres, ses concrétions magiques, ses eaux cachées, il les fit siens. C'étaient des mots-matière, matière brute, fécale, séminale, vivante. (NA, 50)

Derrière le grotesque des dessins obscènes et caricaturaux transparaît une dimension sacrée qui n'échappe pas au garçon puisqu'il en imprègne ensuite le corps nu de la petite Lulla

¹⁵⁷ Le thème de la sexualité, dissocié de celui de la passion amoureuse, fut longtemps banni des genres littéraires considérés comme « nobles » et, en tant que sujet « vulgaire », traité sur un mode grotesque par les genres non nobles. Le grotesque germanien a des ressorts différents, comme nous le verrons. Voir Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 1991. Sur l'assimilation entre sexualité et manducation, évoquée plus haut, voir aussi Pascal Thierry, « Cuisine et sexualité chez Aristophane », *Kentron*, n°19, 2003, p. 17-30.

¹⁵⁸ Pascal Quignard, *Sordididissimes*, op. cit. Dans un autre contexte que celui des Mystères, Henderson remarque, au sujet de la comédie attique : « πῆος (*pes-os, cf. *penis* [*pes-n-is]) appears most frequently and seems to be the vulgar *vox propria*. Evidently its usefulness lay in its shock value, hence its use primarily in surprises, violent oaths, smut, and low slapstick » (*The Maculate Muse*, op. cit., p. 108).

¹⁵⁹ Pascal Quignard, *Le Mot sur le bout de la langue*, op. cit., p. 92 : « Les Silènes sont toujours représentés de profil, comme le sexe masculin. Ce sont les fascinants. »

rencontrée dans la forêt, rêvant aux « mots fabuleux, encore inconnus de lui » qu'il pourrait découvrir au fond de sa « seconde bouche¹⁶⁰ » (*NA*, 52). Mais pour Lucie qui est confrontée au « corps à la fois très beau, et monstrueux » de son demi-frère sur le point de la violer pour la première fois, seuls subsistent le grotesque « du membre [...] dérisoire, tronqué comme un moignon » dont elle se demande « à quel animal » Ferdinand l'a « volé », et l'effroi que suscite ce membre « infiniment plus inquiétant que tous les autres membres qui font se mouvoir le corps » (*EM*, 106). Or, cette scène nous paraît faire écho à celle de l'irruption nocturne d'Aloïse dans la chambre de son fils sous les traits monstrueux de Méduse¹⁶¹, l'effroi de Lucie faisant lui-même écho à celui de Ferdinand, alors âgé de quatre ans. Car la figure de Méduse est fortement associée à l'image des organes génitaux, féminins cette fois. Dans l'Antiquité en effet, Gorgô fait l'objet de représentations grotesques dans lesquelles visage et sexe sont confondus¹⁶². En étalant aux yeux de son fils sa douleur d'épouse endeuillée, Aloïse procède, à l'instar de Gorgô, à une sorte de dévoilement impudique¹⁶³ (ἀνάστυμα, *anasurma*) qui n'est pas sans conséquences sur la vie et la sexualité future de son fils. D'une certaine manière, elle l'introduit ainsi de force¹⁶⁴ dans son intimité conjugale, et, se faisant, l'initie malgré lui aux mystères de la sexualité, de la vie et de la mort auxquels « il ne compren[d] rien » (*EM*, 79). Cette interprétation est d'ailleurs corroborée par les fantasmes incestueux que, plus tard, la mère nourrit effectivement à l'égard de son fils¹⁶⁵. De même, Lucie est donc forcée par Ferdinand à une initiation qui n'a pas lieu d'être en raison de son caractère incestueux et pédophile à la fois.

¹⁶⁰ La fascination (Quignard dirait la « sidération ») à l'égard du sexe féminin est dénuée de grotesque et traduite en termes beaucoup plus imagés, qu'il s'agisse du sexe d'Hortense dessiné par Mathurin qui « l'embroussaillait et le couvrait de lierre, l'étoilait de bleuets et laissait toujours percer au milieu de ce buissonnement un bulbe rond et charnu comme un bouton de rose prêt d'éclore » (*LN*, 151) ou du « sexe pourpre » de Rose-Héloïse découvert par Nicaise.

¹⁶¹ Rappelons qu'Aloïse vient révéler à son fils Ferdinand la mort de son père.

¹⁶² Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux, « Figures du masque en Grèce ancienne », *op. cit.*, p. 29. Gorgô se confond alors avec la figure de Baubô (Βαυβώ). Voir aussi Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, *op. cit.* p. 92 : « Les Gorgones sont toujours représentées de face, comme le sexe féminin. Ce sont les sidérants. » et Claude Louis-Combet, *Gorgô*, Galilée, « Ligne fictive », 2010.

¹⁶³ Ce dévoilement impudique, considéré comme grotesque chez Baubô, fait rire Déméter en quête de sa fille Corè dans la tradition des hymnes orphiques (Voir Françoise Frontisi-Ducroux, *L'ABCdaire de la mythologie grecque et romaine*, Flammarion, « Abcdaire série histoire », 1999, p. 49). Cette figure mythologique et son geste sont ainsi liés aux Mystères d'Éleusis.

¹⁶⁴ L'image du Titan revient à plusieurs reprises pour figurer la violence d'Aloïse.

¹⁶⁵ En effet, dès la disparition de son mari, le souhait d'Aloïse est que Ferdinand devienne vite un homme, « Un homme pareil à son père, aussi beau et brillant que son père » (*EM*, 80) jusqu'à nier toute différence entre eux. Mais la confusion entretenue entre l'époux et le fils va plus loin encore à partir du moment où Ferdinand se retrouve totalement paralysé : « Il a suffi que Ferdinand tombe et demeure couché pour que resurgisse le corps de Victor. Non plus sous l'aspect de belle icône sous lequel Aloïse l'avait figé, mais avec tout son poids de chair, – son poids d'homme désirant et désiré » (*EM*, 163).

Ainsi, l'évocation des organes sexuels par les romanciers procède d'un dévoilement qui rappelle l'initiation aux Mystères de l'Antiquité. L'effroi ou la fascination qu'ils suscitent ont pour ressort le secret auquel ils sont associés : secret de la procréation qui recouvre le secret de l'existence humaine en général et celui de l'origine de chacun en particulier. À cet égard, il n'est pas surprenant que le jeune Charles-Victor développe une fascination extrême pour le sujet, lui qui a été confronté au cadavre de son frère, lui que la mort de ce frère a arraché à la présence affectueuse de ses parents, et bientôt à leur présence tout court. Nous pouvons en effet interpréter son attrait pour la « matière brute, fécale, séminale, vivante » comme un désir d'appropriation du secret de la vie, qui donnerait un sens à sa propre existence et ferait taire ses angoisses de mort. Mais l'acte sexuel lui-même, permet-il aux personnages d'« arrach[er] enfin à la chair son secret¹⁶⁶ » ?

D'« obscènes et grotesques amours » (EM, 136)

Lorsqu'elle n'est pas gouvernée par Éros mais placée sous le signe du dieu Priape¹⁶⁷, la sexualité des personnages germaniens est traitée sur le mode du grotesque¹⁶⁸. Suivant les réflexions de Rémi Astruc sur le sujet¹⁶⁹, nous voudrions montrer ici que Germain considère le grotesque à la fois comme une catégorie esthétique et une expérience existentielle. Le cas de Mathieu-la-Framboise dans *Le Livre des Nuits* nous paraît emblématique de cette double conception. L'évocation de ses pratiques sexuelles est d'abord l'occasion d'un tableau à l'esthétique grotesque dans son caractère hyperbolique et les images qu'il mobilise :

Il aimait la chaude moiteur de l'étable gorgée du remugle des bêtes et de l'humide odeur de paille croupie dans l'urine, la bouse et le lait renversé. En guise de femme, engeance qu'il n'avait au demeurant jamais approchée, il s'en était donné plusieurs sous la forme succincte, mais efficace, de trous creusés dans les murs de son antre. Il ne se passait pas de jour sans qu'il ne s'accouple à l'un de ces sexes de pierre taillés à la mesure et tout moussus de molle chancissure. Au printemps, il lui arrivait de prendre femme à même la terre amollie et couverte d'herbe tendre¹⁷⁰. (LN, 83)

¹⁶⁶ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, op. cit., p. 135.

¹⁶⁷ Les deux divinités grecques sont opposées par Germain dans son essai *Mourir un peu* (op. cit., p. 120). L'écrivaine associe le dieu ithyphallique à des pulsions qu'elle juge négativement : la convoitise et la concupiscence charnelle.

¹⁶⁸ Par son aspect difforme et sa fréquente assimilation au dieu Pan (mi-homme, mi-bouc), Priape est assurément une figure grotesque.

¹⁶⁹ Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2010. L'auteur propose de considérer le grotesque non comme une catégorie esthétique mais comme une expérience existentielle. Les auteurs qu'il étudie font partie des modèles que se donnent Germain et Bauchau : Dostoïevski, Kafka, Beckett, Grass, entre autres.

¹⁷⁰ Cette pratique évoque les mythes de fécondation de la Terre tel celui d'Érichonios (voir Homère, *Iliade*, II, v. 548 et Apollodore, *Bibliothèque*, III, 14, 6-7).

Dans ce passage, le mot « grotesque » n'est jamais employé mais l'atmosphère créée par le décor de l'étable, décrite en termes sordides, la « moiteur », l'humidité, la « molle chancissure » de l'« antre » dans les murs de laquelle le personnage a taillé des « sexes de pierre » évoquent, outre un sexe féminin, la grotte dont dérive le terme « grotesque ». D'autres exemples relèvent d'une esthétique semblable : le sexe de Baptiste Pénier qui, après la mort de son épouse Pauline, « s'était complètement retourné, [et] ne cessait de se creuser vers le dedans, de lui trouer le corps », les fantasmes incestueux de Nuit-d'Ambre dans lesquels il émascule son père et se saisit symboliquement de son phallus pour coucher avec sa sœur¹⁷¹, l'« hermaphroditisme cyclique » du Lunatique, dont « l'appartenance à l'un ou l'autre sexe fluctuait au gré des lunaisons¹⁷² » (NA, 256), ou encore « la question [des] activités sexuelles » de Jean-François-Tige-de-Fer définitivement « résolue » par « le coup de tête qu'un bélier lui avait un jour asséné en plein dans le bas-ventre¹⁷³ » (LN, 83). Dans ces exemples, qui conjuguent la crudité du langage à l'exagération, le grotesque naît aussi de la difformité ou de l'hybridité des formes : corps androgynes¹⁷⁴ ou mutilés, auxquels se superposent des images végétales (la mousse et « l'herbe »), minérales (« les sexes de pierre¹⁷⁵ ») ou animales (« un bélier »).

Or, ces cas particuliers, grotesquement outranciers, sont vraisemblablement révélateurs du caractère profondément existentiel de l'expérience sexuelle. Celle-ci confronte en effet l'individu à lui-même et à l'Autre¹⁷⁶, le reliant à son origine et à sa fin. Elle constitue donc une véritable quête ontologique, menée maladroitement par les individus et le plus souvent déçue. En témoigne le paragraphe que Germain consacre aux amants échangistes du « Relais des Libertins » dans son roman *Chanson des mal-aimants* :

C'est peut-être parce qu'ils piétinaient sans fin au bord de cette nuit qu'ils récidivaient dans l'espoir confus que la prochaine fois ils ne se relèveraient pas bredouilles de leurs ébats voluptueux, que cette volupté ne prendrait pas un arrière-goût de rance et d'aigre aussitôt consommée. Qu'ils arracheraient enfin à la chair son secret. Le leur, de secret, celui de leur

¹⁷¹ « Il se rêvait Cronos tranchant le sexe de Fou-d'Elle, son chien de père. Il se rêvait Cronos abattu sur le corps léger de Baladine, mains agrippées à ses fesses, sexe amarré en elle » (NA, 205).

¹⁷² Chez Platon, « le mâle tir[e] son origine du soleil, la femelle de la terre, et le genre qui particip[e] aux deux de la lune » : τὸ μὲν ἄρρεν ἦν τοῦ ἡλίου τὴν ἀρχὴν ἐκγονόν, τὸ δὲ θῆλυ τῆς γῆς, τὸ δὲ ἀμφοτέρων μετέχον τῆς σελήνης (Platon, *Le Banquet*, 190 b, *op. cit.*, p. 30).

¹⁷³ À côté de cela, la narratrice de *L'Enfant bleu* note avec sobriété qu'Orion « ne [lui] parle jamais de sa sexualité qui manifestement le tourmente beaucoup » (EB, 189).

¹⁷⁴ Voir l'article de Laëtitia Logié, « Le corps mélancolique : présence de l'androgynie dans l'œuvre de Sylvie Germain », in Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 129-140.

¹⁷⁵ Ailleurs, c'est le sexe de Nuit-d'Ambre qui « pren[d] la rugosité d'une pierre » (NA, 287).

¹⁷⁶ Dans notre propos, l'Autre renvoie aussi bien aux partenaires sexuels qu'aux figures parentales, se dressant à l'origine de l'être, à la Mort ou, dans certains cas extrêmes, à la minéralité, la végétalité ou l'animalité.

présence de vivants fourbus de désir, de mortels hantés par leur disparition future. Le secret de leur origine, en somme¹⁷⁷.

Relus à l'aune de cette interprétation, les actes sexuels de Mathieu-la-Framboise accomplis à même la pierre et la terre apparaissent bien comme une tentative de percer le mystère de l'origine, non plus seulement individuelle et intime, mais véritablement ontologique voire métaphysique. Ils renouent en effet avec les images cosmogoniques de la mythologie qui font naître les premiers êtres vivants de la Terre (auto-)fécondée. De même, *Nuit-d'Ambre* convoque les figures de la théogonie dans une sorte de fantasme autopoïétique qui vise à combler le silence qui environne son existence d'orphelin. Nous rejoignons donc Laëtitia Logié qui apparente l'acte sexuel des romans germaniens « à un acte de révolte, ou de désespoir, contre le vide¹⁷⁸ ». Il hyperbolise, pour mieux la mettre en évidence, l'inquiétude métaphysique des êtres humains en quête de réponses sur leur origine et leur devenir.

À cet égard, il est frappant de constater comment, dans les textes germaniens, la sexualité et la mort s'assemblent fréquemment en une grotesque chorégraphie, soulignant le passage de l'état de vivant à celui de cadavre ou la transmutation de la chair en pierre¹⁷⁹. Ainsi, Mathieu-la-Framboise est saisi « au beau milieu de son activité favorite » et, sa « dernière femme refusant obstinément de lâcher son amant », son sexe est scié puis laissé dans le trou du mur que Jean-François-Tige-de-Fer « rebouch[e] [...] avec un peu de plâtre pour protéger la relique de son compagnon » (*LN*, 85). Cette « relique » promise à la fossilisation¹⁸⁰ dans le trou du mur symbolise bien le retour de l'individu à une matière inerte, minérale. Dans *Nuit-d'Ambre*, le long récit de la mort de Roselyn offre également à méditer sur le sujet. Le spectacle des tortures infligées au jeune homme provoque chez le protagoniste une érection qui, par un étrange effet miroir, le torture à son tour, le plongeant par anticipation dans les affres de la mort :

Il sentait sa colonne vertébrale lui traverser le dos comme un pal d'acier et son cœur tourner à toute allure comme une boule de flammes. Il sentait son sexe se tendre jusqu'à la douleur,

¹⁷⁷ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op. cit.*, p. 135. Remarquons que le titre du roman est particulièrement révélateur à cet égard. Le passage cité a été étudié par Laëtitia Logié dans le cadre d'un article sur le mythe de l'androgynie dans les romans germaniens : « Le corps mélancolique : présence de l'androgynie dans l'œuvre de Sylvie Germain », *op. cit.*, p. 136.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ La minéralité du cadavre est mise en évidence par Béatrice Bonhomme-Villani dans les poèmes qu'elle a consacrés à la mort de son père dans le recueil *Passant de la lumière*, Jegun, L'Arrière-pays, 2008. Ils sont commentés par Watthee-Delmotte dans son essai *Dépasser la mort*, *op. cit.*, p. 13-25.

¹⁸⁰ Pensons aussi au bras fossilisé que Deux-Frères ramène des tranchées comme une « relique » de son frère disparu.

prendre la rugosité d'une pierre. Se tendre hors désir, – muscle étiré par l'angoisse, raidi de froid. (NA, 287)

La description opérée évoque en effet l'érection *post-mortem*, priapique, d'un exécuté. Ainsi se retourne contre Nuit-d'Ambre la virilité « dont il s'était emparé sur les décombres de celle de son père, le Fou-d'Elle et qu'il avait forgée à l'image de Cronos » (NA, 267). Ici encore, l'image du sexe fossilisé projette donc le personnage dans sa propre disparition. D'autres exemples pourraient illustrer le voisinage de la sexualité avec la mort dans les romans de Germain, comme la fin de Baptiste Péniel – le « Fou-d'Elle » –, qui a le cœur transpercé par son propre sexe, mais aussi les viols et assassinats perpétrés par Ferdinand¹⁸¹. Or, ces crimes sexuels revêtent des enjeux anthropologiques particuliers qu'il convient d'explorer à présent.

Le « sang noir » des crimes sexuels

Les développements précédents nous ont permis d'observer que certains actes sexuels accomplis dans les romans germaniens relèvent de la criminalité. Nous voudrions à présent nous y intéresser spécifiquement, pour comprendre ce que ces crimes sexuels disent de la violence et de la cruauté humaines – le plus souvent masculines – en général. L'image employée par la narratrice de *L'Enfant Méduse* pour évoquer les actes pédocriminels de Ferdinand nous paraît particulièrement révélatrice à cet égard :

Car tout ce sang était noir, – noir le sang monté du ventre maternel, noir le sang des obscènes et grotesques amours qui unissaient le grand frère assassin à la petite sœur impubère, noir le sang du secret, de la honte et de la frayeur, et noir encore celui des deux fillettes souillées et étranglées. (EM, 136)

Le « sang noir » sur lequel insiste ici la narratrice, au moyen de l'anaphore et de l'énumération, évoque en premier lieu la tragédie grecque¹⁸². Mais on serait aussi tenté d'y voir une allusion à Guilloux et Giono¹⁸³, et, par-là, un écho avec d'autres sangs répandus à travers l'Histoire. Grâce à cette intertextualité, les crimes de Ferdinand prennent donc eux-mêmes une dimension historique et universelle : derrière les actes de l'individu

¹⁸¹ Le Clios de Bauchau accomplit le même type de crimes mais ils sont assez brièvement évoqués dans *Œdipe sur la route*.

¹⁸² Dans les tragédies d'Eschyle et de Sophocle en particulier, le sang (αἷμα) est volontiers qualifié par l'adjectif noir (μέλαν, *mélan* ou μελανθές, *mélanthès*), voir *Agamemnon*, v. 1020 ; *Euménides*, v. 980 ; *Ajax*, v. 919 et 1412 ; *Œdipe Roi*, v. 1278 ; *Trachiniennes*, v. 717 et *Philoctète*, v. 824.

¹⁸³ Louis Guilloux, *Le Sang noir*, Gallimard, « Folio », 1980 [1935]. Le titre du roman est inspiré par le titre d'un article de Giono, compte-rendu du *Journal d'un homme de quarante ans* de Guéhenno dans *Marianne* : « La génération des hommes au sang noir » (1934). Ce texte a été réédité par Henri Godard, dans un volume des *Cahiers Giono*, « De Monluc à la "Série Noire" », Gallimard, 1998, p. 101-105.

transparaissent la violence et la cruauté¹⁸⁴ des hommes en général, les fillettes violées, les garçons torturés et les guerres perpétuellement recommencées. De fait, Germain présente les crimes de Ferdinand comme la conséquence indirecte des guerres de 14 et de 40, la première ayant englouti son grand-père et la seconde son père, laissant sa mère orpheline et veuve. Par ailleurs, la formule anaphorique « noir le sang » qui scande le passage donne à ces crimes l'apparence d'un inquiétant rituel, d'une cérémonie sacrificielle qui fait couler « le sang noir des obscènes et grotesques amours » pour conjurer une angoisse existentielle, pour donner une couleur et une épaisseur au vide insupportable de l'existence humaine¹⁸⁵. En outre, la description de la mise en scène effectuée par Lucie dans le jardin, en « épingl[ant] dans [des] tomates mûres » (*EM*, 181) les photographies des victimes de son demi-frère, relie très clairement les crimes sexuels de Ferdinand aux victimes des guerres et autres « victimes sacrificielles » d'une époque archaïque :

Les couleurs crient et grincent, elles se distordent, se contorsionnent. Elles crient jusque dans les fruits ronds suspendus au-dessus de lui¹⁸⁶, elles bouillent sous la peau des tomates. Elles battent comme un sang brûlant de fièvre dans ces globes de chair humide qui se balancent imperceptiblement au sommet des tuteurs de bois. Mais ces tuteurs ont tant grandi, et ils se sont tant affilés que l'on dirait de hautes lances de combat. Des lances de vainqueurs parées des cœurs des ennemis embrochés sur le champ de bataille¹⁸⁷. Des lances de grands prêtres païens dressant vers le ciel souverain les cœurs à l'instant arrachés aux torses des victimes sacrificielles. De jolis cœurs d'enfants tout ruisselants et rutilants encore de sang vermeil. De jolis petits cœurs pour apaiser d'obscurs dieux en courroux, ou bien pour égayer un peu l'ennui qu'ils éprouvent à force d'immortalité. (*EM*, 113)

Les mêmes images et les mêmes idées nous semblent être mobilisées par la romancière dans *Nuit-d'Ambre*, plus précisément dans le contexte de la guerre d'Algérie, lorsque les soldats français décident de torturer un jeune berger. Il faut d'abord remarquer que cette décision découle sinon de l'ennui qu'éprouvent les soldats désœuvrés pendant les longues journées de chaleur, en tout cas de leur impuissance dans cette guerre, face à un « ennemi invisible », qui « sembl[e] s'évaporer avec le jour, se dissoudre dans la nuit » (*NA*, 154). Pour ces soldats, l'acte de torture vise donc moins à extorquer au garçon des informations – qu'il ne possède pas – qu'à combler, là encore, un vide existentiel terrifiant, qui touche au sens de leur engagement militaire, de leur présence en Algérie et de leur existence même, confrontée à la

¹⁸⁴ Rappelons à cet égard que le mot *cruor*, étymon latin du mot « cruauté », signifie « le sang rouge, le sang qui coule ».

¹⁸⁵ On pense à l'image récurrente du sang dans la neige dans *Un Roi sans divertissement* de Giono.

¹⁸⁶ La description est faite du point de vue de Ferdinand, tombé ivre mort dans le jardin.

¹⁸⁷ On pourrait penser ici au sort du jeune troyen Polydore transpercé de part en part par la lance d'Achille dans *L'Iliade* (XX, v. 407-418).

perspective d'une mort violente et d'une atroce mutilation post-mortem, puisque des cadavres de soldats français sont régulièrement retrouvés « mutilés au visage et au bas-ventre » (NA, 154). À cet égard, il n'est pas anodin que la torture infligée au jeune berger se concentre sur ses organes génitaux. Concrètement, c'est d'abord une réponse aux mutilations effectuées par les fellaghas sur leurs camarades, et symboliquement c'est l'occasion pour les soldats d'affirmer leur propre virilité par rapport « au sexe grêle, pas formé » (NA, 167) du garçon¹⁸⁸, dans cette histoire de « couilles contre couilles » (NA, 159) qu'est la guerre, selon la formule de Germain. La « séance » (NA, 159) de torture prend alors l'apparence d'une cérémonie sacrificielle : « Le grand officiant de l'interrogatoire ficha brusquement le fil sur les testicules du garçon en ordonnant à Yeuses : “– Vas-y à fond !” » (NA, 159). Le « grand officiant » rappelle en effet les prêtres païens évoqués dans *L'Enfant Méduse*. Quant au jeune berger dont on torture le sexe jusqu'à ce que mort s'en suive, il est sur le même plan que les fillettes souillées et étranglées par Ferdinand, et peut également faire penser aux enfants immolés des tragédies grecques : Polydore et Polyxène, dans *Hécube* d'Euripide ou Iphigénie dans la pièce éponyme du même dramaturge. Dans cette pièce, reprise par Racine, entre autres¹⁸⁹, le sang de la jeune fille sacrifiée par le prêtre Calchas doit faire se lever le vent et ainsi permettre aux Achéens de porter la guerre chez les Troyens. Il pourra donc mettre un terme au sentiment d'impuissance des guerriers, pressés de répondre à l'humiliation infligée par Pâris, le ravisseur d'Hélène. Car il s'agit bien, déjà, d'une affaire de « couilles contre couilles¹⁹⁰ ». Sans doute la référence au mythe d'Iphigénie n'est-elle pas explicite dans le récit germanien, mais l'image du vent en constitue peut-être une réminiscence implicite lorsqu'il s'agit de rendre tangible la folie guerrière des hommes :

Le vent, hors parole, sifflant son cri de colère, de haine. Le vent aigu, brisant la voix qui sempiternellement réclame compte de l'âme de l'homme, pour exiger vengeance du sang de l'homme. Le vent, aigre et perçant, comme un chuintement de sang. (NA, 146)

¹⁸⁸ Comme Nuit-d'Ambre par rapport « à la nudité de larve, [...] au sexe de garçonnet » (NA, 288) de Roselyn.

¹⁸⁹ Euripide met en scène le sacrifice d'Iphigénie dans sa pièce *Iphigénie à Aulis* ; Eschyle évoque quant à lui cet épisode dans *Orestie*, particulièrement dans son *Agamemnon*, par exemple dans la tirade de Clytemnestre v. 1415-1418 : ὃς οὐ προτιμῶν, ὥσπερὶ βοτοῦ μόνον, / μήλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν, / ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλάτην ἐμοὶ / ὠδὶν', ἐπὶ δὸν Θρηκίων ἀημάτων : « insouciant comme un homme qui prend une victime dans les brebis sans nombre de ses troupeaux laineux, il immolait sa propre fille, l'enfant chérie de mes entrailles – pour enchanter les vents de Thrace ! » (op. cit. p. 61). On peut également penser à la tragédie de Goethe, à l'opéra de Gluck, *Iphigénie en Aulide*, ou encore, à la pièce contemporaine de Michel Azama, *Iphigénie ou le Pêché des dieux* (1991).

¹⁹⁰ Pâris a bafoué Ménélas en enlevant sa femme. Mais précisons tout de même que, ce faisant, Pâris a aussi transgressé les règles de l'hospitalité, ce qui est particulièrement important pour les Grecs.

La narratrice décrit en particulier comment le vent de la guerre souffle sur les corps de onze soldats français atrocement mutilés par les fellaghas : « Onze jeunes hommes aux yeux énucléés, aux cœurs extirpés, mordant grotesquement entre leurs lèvres blanches les abattis informes de leurs sexes tranchés. » (NA, 146). Le caractère cru et frontal de cette évocation inspire le malaise tandis que le rythme des alexandrins blancs¹⁹¹ souligne de nouveau le caractère rituel, liturgique, de la violence orchestrée par les hommes depuis la nuit des temps.

Ainsi, la représentation de la sexualité dans les romans du corpus, ceux de Germain en particulier, ne sert pas seulement à mettre en lumière les failles, les frustrations ou les perversions des personnages romanesques. En mettant en perspective l'intime avec le collectif, la sexualité avec la guerre, elle dessine en effet une véritable anthropologie, qui paraît bien pessimiste. De même, les « sordidissimes » que sont les taches, la saleté ou la sueur devraient nous renseigner autant sur les individus que sur le monde dans lequel ils s'insèrent.

1. 3. 3. Taches, saleté, décrépitude et sueur

La peau, qui est la zone de contact d'un individu avec le monde extérieur, est à la fois un lieu potentiel de souillure et le lieu où adviennent les signes de la décrépitude. Mentionnée quarante-sept fois dans *Le Livre des Nuits*, quarante-neuf fois dans *L'Enfant Méduse*, et cent-quinze fois dans *Nuit-d'Ambre*, elle est un motif central de la poétique germanienne¹⁹² qui en fait une caractéristique primordiale de l'humanité : « Peau à sueur, à sang, et peau à rides. Peau d'homme, unique, portée jusqu'à l'usure, la déchirure¹⁹³. » (NA, 370) Il convient donc de prêter attention à la peau des personnages et à ce qu'elle permet d'exprimer sur l'expérience humaine, à la fois intime, familiale et sociale. Notre réflexion s'élargira à tout tissu, organique ou non, susceptible de recevoir les marques de la souillure ou de l'usure du temps. Nous nous intéresserons plus précisément au motif de la tache, aux signes de déchéance que sont la saleté et la décrépitude et pour finir au motif de la sueur.

¹⁹¹ C'est le dernier membre de la phrase qui est concerné par cette mise en rythme : « mordant grotesquement entre leurs lèvres blanches les abattis informes de leurs sexes tranchés ». On y entend deux alexandrins dont le premier est parfaitement conforme aux règles prosodiques tandis que le second nécessite que l'on rende muet le « e » final de l'adjectif « informes ».

¹⁹² Comparativement à Germain, Bauchau emploie très peu le mot « peau » (neuf occurrences dans l'ensemble des trois romans de notre corpus) ce qui ne signifie pas que la réflexion ne le concerne pas. La saleté et la décrépitude s'expriment dans son œuvre en d'autres termes.

¹⁹³ Germain en fait le leitmotiv de la très longue scène de la mort de Nuit-d'Or à la fin du roman *Nuit-d'Ambre*.

La tache : le signe d'une malédiction

Dans le champ lexical de la saleté, le mot « tache » est l'un des plus fréquents avec quatre-vingt douze occurrences¹⁹⁴ réparties dans tous les romans du corpus, avec une prédominance chez Germain, *Le Livre des Nuits* en comptant presque la moitié. C'est que la tache y est un motif central, en lien avec la généalogie des Pénier. Une tache d'or marque en effet l'œil gauche de Victor-Flandrin, le héros du premier roman du diptyque, qu'il va transmettre à tous ses descendants sur plusieurs générations. Germain crée ainsi un symptôme commun à de nombreux personnages qu'il s'agit de déchiffrer et d'interpréter dans une perspective sémiologique¹⁹⁵. Cette tache est-elle la marque du « péché originel » de la famille Pénier, c'est-à-dire du viol incestueux d'Harmonie-Victoire par son propre père, Théodore Faustin, dont Victor-Flandrin est le fruit ? Sa présence dans l'œil gauche du personnage semble être en effet un signe de malédiction et de mauvais présage¹⁹⁶ mais l'or de sa couleur pourrait être interprété au contraire comme un signe d'élection, ce que confirme le destin exceptionnel du héros. Cette ambivalence se retrouve d'ailleurs dans le surnom que cette tache vaut à Nuit-d'Or, signe de l'influence de la tache d'or sur la destinée du héros, mais aussi sur celle de ses descendants. Ainsi, à l'occasion du récit de la naissance des premiers jumeaux de Nuit-d'Or dans *Le Livre des Nuits*, la narratrice indique dans une prolepse que « cette tache devait, de même que la gémellité, marquer toute la lignée des enfants qu'il engendr[er]ait » (LN, 94). De plus, à chaque fois qu'un enfant naît au sein de la famille une tache supplémentaire apparaît dans l'œil de Nuit-d'Or – qui disparaît à sa mort. La tache devient donc le signe distinctif de la famille Pénier et la preuve génétique de l'ascendance de chaque nouveau-né. Mais la ressemblance physique n'est que le signe extérieur du lien qui unit les générations – souvent de manière pathologique. En héritant des caractères physiques de leurs parents, les enfants héritent aussi d'un passé qu'ils ignorent le plus souvent ou dont ils ne maîtrisent pas les secrets, ou les non-dits. D'une certaine manière, la ressemblance physique, évidente, masque en effet les enjeux d'un passé qu'il faudrait assumer, ou d'un passif qu'il faudrait apurer. Charles-Victor Pénier, alias Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, petit-fils de Nuit-d'Or et héros du second roman, est précisément confronté à cette...tache, lui qui devient un assassin. Quant à la tache qui marque son œil gauche, elle se caractérise par l'éclat

¹⁹⁴ Voir le tableau des occurrences en annexe. Le terme est potentiellement qualifié par un adjectif de couleur comportant le suffixe péjoratif « -âtre » (trente-cinq occurrences dans *Nuit-d'Ambre*).

¹⁹⁵ Les corps produisent « continuellement du sens » selon Le Breton (*La Sociologie du corps*, op. cit., p. 4).

¹⁹⁶ Sur le caractère largement admis comme néfaste du côté gauche, dans les sociétés anciennes, voir Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, op. cit. p. 56.

« flamboyant » que lui confère la couleur d’ambre de ses iris (NA, 91), d’où la première partie de son surnom. L’épithète Vent-de-feu provient quant à elle de la mobilité de cette tache qui « cour[t] en tous sens à travers son iris comme une guêpe, ivre, flamboyante » (NA, 172). Lorsqu’elle indique que la « perception du monde » du personnage est « rougie » par la « flamme vive » de la tache qui lui « brûl[e] le regard » (NA, 403), la narratrice éclaire le destin criminel de Nuit-d’Ambre en donnant à comprendre le poids de la « malédiction » familiale qui pèse sur lui.

La tache oculaire apparaît donc comme le signe visible d’une malédiction familiale mais elle est aussi l’occasion d’une réflexion éthique sur la marginalisation, voire la persécution. En effet, du point de vue des habitants de Terre-Noire, cette bizarrerie justifie la mise au ban de la société de Victor-Flandrin et de ses descendants :

Il n’était pas du pays et quand bien même il s’ingéniait à conquérir les terres et s’imposer en maître, il ne serait jamais du pays, dût-il y vivre des siècles. Il demeurerait pour tous et pour toujours l’étranger. (LN, 94)

Comment, alors, ne pas songer, face à ces taches d’or qui étoilent le regard des personnages, à l’étoile jaune portée par les Juifs, cette « mauvaise étoile cousue sur la poitrine comme une cible jaune, un pauvre cœur de tissu à déchirer » (LN, 272) que Ruth, la quatrième épouse de Nuit-d’Or, a effectivement dû porter¹⁹⁷ ? Il n’est pas étonnant que le protagoniste du *Livre des Nuits* tombe éperdument amoureux d’une femme juive, car ils partagent la même marginalité et c’est ensemble qu’ils doivent d’ailleurs faire face aux persécutions nazies¹⁹⁸. Or, d’autres taches viennent marquer la famille Péniel, ajoutant à la signification du motif et étayant la réflexion de la romancière sur la malédiction, la marginalité et la stigmatisation. Nous pensons en particulier à la « tache qui masqu[e] la moitié gauche du visage » (LN, 131) de Blanche, la deuxième épouse de Nuit-d’Or, une « immense envie couleur lie-de-vin » (LN, 131) présentée comme le « dégoût », l’« opprobre », le « péché de sa mère » qui l’a eue hors mariage, ou encore comme une « claque magistrale du destin », dont la petite Margot se demande si elle est « contagieuse » (LN, 131). Là encore, la romancière restitue le point de

¹⁹⁷ La malédiction familiale des Péniel est alors mise en perspective avec une « malédiction du peuple juif ».

¹⁹⁸ Voir Mariska Koopman-Thurlings, « Dire l’Indicible : Sylvie Germain et la question juive », in Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre, op. cit.*, p. 101-109. L’auteure montre comment « la question de la persécution des Juifs va en s’amplifiant au fil des œuvres » de Germain (p. 101) et culmine avec la biographie d’Etty Hillesum (Pygmalion / Gérard Watelet, « Chemins d’Éternité », 1999).

vue à la fois superstitieux¹⁹⁹ et moralisateur de la société pour mieux le remettre en question²⁰⁰. Cette tache que Blanche transmet en héritage à ses filles²⁰¹ devient, sur la tempe de Violette-Honorine, un stigmate de la souffrance humaine. En effet, pendant les cinq années que dure la Seconde Guerre mondiale, le sang transsude de cette tache en signe de compassion à l'égard de toutes les personnes qui en sont victimes. À ce titre, elle signale donc moins une malédiction et une stigmatisation familiales qu'une souffrance commune à l'humanité tout entière.

Ainsi, les taches qui marquent l'œil ou la peau des personnages germaniens sont des stigmates (στίγματα) témoignant d'une malédiction transmise de génération en génération au sein de la famille Pénier mais aussi et surtout des souffrances subies par les individus à travers l'Histoire²⁰². Dans son essai sur *Les Personnages* Germain emploie le terme « stigmate », dont elle rappelle l'étymologie – « *stigma*, mot grec signifiant "piqûre, plaie ouverte, tatouage"²⁰³ », comme synonyme du *wundgelesnes*, le « lu-blessé » de Celan²⁰⁴. Elle en fait une caractéristique fondamentale des personnages qui viennent solliciter de sa part une incarnation romanesque. Mais elle précise que « ce discret stigmate », « ce *wundgelesnes* n'affecte [...] pas le destin des personnages, ne les programme pas, ne les voue pas à la souffrance » et constitue plutôt « l'indice de leur humanité, tout simplement²⁰⁵ ». D'autres types de taches : la salissure, l'usure, la poussière ou la pourriture, également très présentes dans notre corpus, sont sans doute aussi des indices d'humanité des personnages, mais plus particulièrement en tant qu'ils sont des êtres soumis au temps et à la décrépitude.

Saleté et décrépitude : signes de déchéance

Si le corps sali manifeste l'humiliation subie par un personnage, l'offense qui lui est faite par les autres ou par la société, le corps sale dit aussi la précarité et la menace de la maladie. Il

¹⁹⁹ Voir aussi le comportement de la société face à l'albinisme dans *Le Livre des Nuits* et *Chanson des mal-aimants*.

²⁰⁰ Et, une fois encore, son personnage de Nuit-d'Or passe outre la réprobation sociale en épousant celle-là même qui est montrée du doigt par les autres.

²⁰¹ Si elle n'est pas contagieuse, elle est donc héréditaire, comme la tache d'or de Victor-Flandrin : les jumelles qu'ils ont ensemble, Violette-Honorine et Rose-Héloïse, portent toutes deux les deux taches, l'une à l'œil gauche et l'autre à la tempe.

²⁰² Dans les autres romans du corpus, le motif de la tache vient plus ponctuellement signaler les misères ou les erreurs des personnages. Sur les quinze occurrences du mot dans *L'Enfant bleu*, treize concernent les taches d'encre, de peinture ou autre faites par Orion sur ses dessins. On peut noter qu'il vit ces accidents comme une malédiction.

²⁰³ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 47.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 47.

est parfois même l'image anticipée du cadavre que l'individu est appelé à devenir. Nous allons ainsi observer comment l'avitement des personnages est mis en scène à travers la saleté et la décrépitude physique.

De manière évidente, le thème de la décrépitude est prégnant dans le roman *Œdipe sur la route* qui raconte les années d'errance et de mendicité d'Œdipe et Antigone. Lorsqu'ils sont sur la route, l'état de saleté dans lequel ils vivent est régulièrement relevé par le narrateur ou un personnage : » Tu es sale, couverte de poussière et en loques, dit par exemple Clios à Antigone. Tu as certainement des poux, c'en est plein au village. » (Œ, 146). Les mots « poussière » et « poussiéreux » disent de manière privilégiée l'état de saleté des personnages²⁰⁶ en soulignant le tragique de leur condition puisque la poussière connote la mort à travers l'image du corps couché par terre et voué à se désagréger, ou celle du tumulus. Mais tandis que, chez les dramaturges tragiques, la mention de la poussière est surtout symbolique²⁰⁷, dans les romans en général et *Œdipe sur la route* en particulier, elle permet de décrire avec précision l'expérience sordide que constitue pour les personnages leurs années d'errance. Ainsi en témoigne le portrait d'Œdipe arrivant à Colone tel qu'il est fait par Clios :

Œdipe a toujours son air de divin mendiant, mais il est franchement sale. Ses vêtements sont pleins de taches et déchirés. Il n'a plus été lavé depuis deux jours au moins et la sueur a tracé de larges sillons sur son visage couvert de poussière. Ses cheveux hirsutes et trop longs, sa barbe qui n'est pas faite lui donnent un air égaré. [...] Œdipe a beaucoup maigri depuis mon départ et ses cheveux ont prématurément blanchi. [...] Des sanglots me déchirent, je me précipite vers le sol et j'embrasse ses pieds, ses pauvres pieds blessés et boueux que j'ai cessé de laver et de soigner comme j'aurais dû continuer à le faire. (Œ, 373-374)

En le voyant ainsi, Clios comprend d'ailleurs immédiatement qu'Œdipe est venu à Colone pour mourir. Rien de tel dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Même s'il évoque rapidement Antigone « tantôt vagabonde, sans pain et pieds nus, march[ant] au hasard par la forêt sauvage, tantôt [...] peinant sous les averses ou bien sous les traits d'un soleil ardent²⁰⁸ », le poète grec ne s'étend guère sur les marques concrètes de la décrépitude physique de son

²⁰⁶ C'est vrai dans tous les romans de notre corpus qui comptent en tout soixante-six occurrences du mot.

²⁰⁷ Le mot grec κόνις (*konis*, « poussière ») est employé de manière récurrente dans la tragédie attique (vingt-quatre occurrences) pour désigner notamment la poussière sur laquelle se couchent les morts et qui boit leur sang (voir Eschyle, *Euménides*, v. 647 et 690 ou *Les Sept contre Thèbes*, v. 736 ; Euripide, *Hécube*, v. 496) ou celle qui recouvre le cadavre (Euripide, *Hécube*, v. 496 ; Sophocle, *Antigone*, v. 247, 256, 429 et 602 ou *Œdipe à Colone*, v. 406). Chez Homère le même mot peut désigner les cendres dont on se couvre la tête en signe de deuil tel Achille pleurant Patrocle (*Iliade*, XVIII, v. 23) ou Laërte pleurant Ulysse (*L'Odyssée*, XXIV, v. 316).

²⁰⁸ Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 348-50 : πολλὰ μὲν κατ' ἀγρίαν / ὕλην ἄσιτος νηλίπους τ' ἀλωμένη, / πολλοῖσι δ' ὄμβροις ἡλίου τε (*op. cit.*, p. 93). Il s'agit surtout d'opposer le destin d'Antigone à celui de sa sœur Ismène.

protagoniste. S'il fait tout de même remarquer par le chœur « l'aspect terrible²⁰⁹ » d'Œdipe et met en avant sa faiblesse de vieillard (πρεσβύς, *presbys*), c'est surtout en raison de l'enjeu de sacralité qui domine toute la pièce. Chez Bauchau, l'image sordide de la décrépitude d'Œdipe est en elle-même le support d'une réflexion empathique – par le biais de Clios – sur la déchéance physique²¹⁰.

Le thème de la déchéance est repris dans le roman *Antigone* et reste attaché au personnage éponyme. Même si elle est, à Thèbes, la sœur – puis la nièce – du roi, Antigone a du mal à quitter le dénuement dans lequel elle a vécu, à se défaire d'une humilité choisie, mais aussi, sans doute, du sentiment de déchéance qui l'habite. Elle refuse par exemple de vivre dans une belle demeure et emménage dans une maison de bois en partie délabrée entourée d'un jardin « en friche » (A, 63) : « Pourquoi as-tu choisi un quartier et une maison si pauvres ? » (A, 65) lui demande Étéocle. « Notre père, à la fin de sa vie, était pauvre, il l'a d'abord supporté, ensuite il l'a voulu », répond-elle. « Pas de fardeaux inutiles » (A, 65). Cette philosophie de l'« *utopia povera*²¹¹ » peut paraître éloignée des *sordidissimes* qui nous préoccupent. Mais la pauvreté choisie et assumée d'Antigone implique bel et bien une plongée dans le sordide que le romancier ne lui épargne pas ou, qu'elle ne s'épargne pas à elle-même, d'une certaine façon, puisqu'en acceptant d'accueillir et de soigner chez elle les miséreux de Thèbes, elle doit assumer « l'univers de puanteurs, de blessures et de maladies qui est devenu le [s]ien » (A, 221). En fait, le roman est conçu comme un parcours qui conduit l'héroïne à la plus extrême sordidité, l'instant où elle incarne la définition même de la *sordes*, où, « puante » (A, 304), la robe en lambeaux, souillée de terre et de ses propres excréments, elle pleure la mort de son frère Polynice. Ce parcours est ainsi jalonné de remarques sur la robe d'Antigone : « robe de mendiante », « robe reprise », « trempée », « trop vieille », « tachée de graisse et de poussière », « salie », « déchirée²¹² », remarques qui rendent compte du degré d'avilissement de l'héroïne. Cet avilissement, plus ou moins volontaire, a le plus

²⁰⁹ *Ibid.*, v. 140-141 : (Χορός) ἰὼ ἰώ, / δεινὸς μὲν ὄψῳ.

²¹⁰ N'oublions pas que Bauchau entreprend son roman en 1983 à l'âge de soixante-dix ans et le publie six ans plus tard, à l'âge de soixante-seize ans.

²¹¹ Voir Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Seuil, 2011. Pinson commente ce livre qui « s'attarde sur les jardins ouvriers de Saint-Etienne. En leur “suites fragmentée de marques légères indiquant souplement, discrètement, une autre façon d'habiter la terre”, il décèle un fragment d'“utopie concrète”. Plus loin dans le livre, évoquant la beauté qui se peut remarquer à Nîmes “côté jardin”, une beauté qui a “quelque chose d'une tenue à la fois virgilienne et populaire, simple”, l'auteur invite à “se souvenir du cabanon”. Il invite à y reconnaître une forme d'utopie “déprise de la grandeur”, qu'il appelle “*utopia povera*”. “Il me semble, ajoute-t-il, qu'elle est à prendre au sérieux, en tant que ritournelle, c'est-à-dire en tant que chant profond, lointain, lancinant » (*Poétique*, *op. cit.*, p. 9-10).

²¹² On compte cinq occurrences du groupe nominal « robe déchirée ».

souvent une portée politique, soit qu'Antigone épouse l'extrême pauvreté des laissés pour compte – elle donne sa robe neuve à une vieille mendiante par exemple²¹³ –, soit qu'elle endosse au mépris de la loi et dans des conditions sordides le rôle de pleureuse de son frère Polynice. La saleté et l'usure marquent donc l'humanité d'un personnage soumis au temps qui passe et à des conditions de vie difficiles mais aussi son engagement éthique et politique, du côté des pauvres contre les riches, du côté des misérables contre les puissants.

Ce type de détails sur les vêtements des personnages est aussi employé par Germain dans ses romans, pour décrire par exemple la déchéance de Lucie dans *L'Enfant Méduse*. Il est clair que les trous et les taches sur ses robes signalent à ceux qui voudraient bien la voir la flétrissure qu'elle subit en étant violée par son demi-frère, à défaut de marquer le criminel lui-même. Lucie rêve en effet que Ferdinand « se fasse [des bleus] sur tout le corps à force de venir se frotter à elle, et si possible qu'il s'en fasse jusqu'au front. Un bleu d'opprobre, là, en plein front, comme la tache de cendres à la messe des Cendres, afin que tous puissent le voir, et comprendre enfin » (*EM*, 94). Citons également les jupons de Margot Pénier, « la Maumariée » du *Livre des Nuits*, abandonnée par son fiancé le jour de ses noces et qui, tous les matins du reste de sa vie, repasse les treize jupons qu'elle avait cousus et brodés pour l'occasion : « Les années ne se mesuraient pour elle qu'à l'usure de ses jupons ; chaque année il en tombait un en lambeaux » (*LN*, 221) note la narratrice. De même, l'avilissement ressenti par le personnage se mesure à la décrépitude de ses jupes. Et tandis que l'usure menace l'« ultime jupon [qui] n'était plus en fait qu'un vieux bout de satin suranné tout frangé de déchirures » (*LN*, 232) Margot se jette dans un ravin. Bien qu'elle soit prématurée, sa mort est donc annoncée par la décomposition progressive de ses vêtements. La fille de Nuit-d'Or se confond alors avec la poupée qu'elle avait glissée dans le cercueil de sa belle-mère, Blanche, et qui avait reparu, « petit paquet de vieux chiffons pourris » (*LN*, 159), à l'occasion du sac du cimetière par les Allemands. À sa façon aussi, la vieille mendiante aux citrons de *Nuit-d'Ambre* témoigne non seulement des avanies subies pendant sa vie mais aussi du cadavre qu'elle deviendra :

Avec son paletot d'homme plein de taches et d'accrocs qui lui battait les flancs, ses jambes nues couvertes de croûtes lie-de-vin, sa trogne toute plissée, ses yeux couleur de plâtre et sa bouche édentée, son cabas informe plein de citrons pourris, elle avait l'allure grotesque et effrayante d'une sorcière allant jeter un sort. (*NA*, 242)

²¹³ À quatre reprises dans le roman, Antigone se fait donner une robe neuve par Ismène (une blanche, une bleue, une grise et une dernière, assortie d'une écharpe blanche) mais chacune subit un sort semblable aux précédentes.

Elle rappelle en effet la maxime de Marc Aurèle citée par Quignard : « Une croûte brune sur une plaie ancienne commémore la menace de mort²¹⁴ ». Cette mendiante identifiée à « une sorcière allant jeter un sort » « commémore » non seulement sa propre mort mais aussi celle de l'humanité tout entière puisqu'en la voyant « grimper à flanc de mur » vers un « siège d'émail blanc » encore intact dans un décor de vieilles maisons démolies, *Nuit-d'Ambre* pense : « Elle montait en chaire pour maudire la ville, la brader à la mort. Elle montait aux chiottes pour semer et répandre la peste sur la ville » (NA, 242).

Qu'elle soit physique ou morale, la déchéance des personnages du corpus se traduit donc dans leur corps, sur leur peau, leurs vêtements ou leur allure. Ces marques souvent outrées, parfois grotesques, rattachent pourtant les figures romanesques à l'humanité, sa fragilité, ses souffrances et sa finitude, car elles sont inhérentes à l'expérience du temps à laquelle sont soumis les êtres vivants. Mais elles peuvent aussi signaler les dysfonctionnements de la société en soulignant la précarité dans laquelle certains sont maintenus ou l'avilissement qu'ils subissent de la part des puissants. Cette déchéance peut alors devenir un étendard dont se parent les personnages pour rappeler au monde leur existence, de manière gênante et brutale, comme l'illustrent la mendiante aux citrons de *Nuit-d'Ambre* mais aussi Antigone face à Créon et aux conseillers thébains. À l'instar de ces personnages, Germain et Bauchau exhibent dans la trame du texte l'usure, les accrocs et les déchirures qui témoignent de la condition humaine. De manière encore plus prégnante, le motif de la sueur que nous allons aborder à présent, permet aux romanciers d'exprimer les souffrances et la finitude des êtres humains.

De la sueur au suaire : le calvaire des personnages

Dans le champ lexical du sordide, les mots « sueur », « suer », « transpiration » et « transpirer » sont particulièrement présents au sein du corpus avec cent-vingt-et-une occurrences – tous termes confondus –, réparties dans les six romans. Elles dominent largement dans le roman *Nuit-d'Ambre* qui compte quarante-deux occurrences, suivi de *L'Enfant bleu* – dix-neuf occurrences. Il convient donc de s'interroger sur l'importance du motif de la sueur dans ces textes et sur ce qu'il nous dit de spécifique, comparativement aux motifs de la tache, de la salissure ou de l'usure précédemment étudiés. Dans les textes antiques, la sueur (ἰδρώς, *hidrós*) est un motif épique qui rend compte de l'ardeur des

²¹⁴ Pascal Quignard, *Sordidissimes*, op. cit., p. 35.

combattants affrontés²¹⁵. Tel un nimbe glorieux, la sueur vient auréoler le front des guerriers ou faire saillir leurs muscles— éventuellement ceux des chevaux²¹⁶. Elle est donc investie d'une signification positive dont on retrouve trace dans *Antigone* où l'héroïne s'émeut de l'odeur de transpiration d'Hémon en armes (A, 215). *A contrario*, l'image des soldats « rouges et suants » (A, 301) – l'expression est répétée deux fois – qui gardent le corps de Polynice est empreinte de ridicule. En comparant ces soldats à d'« énormes animaux maladroits » (A, 301) la narratrice achève de leur retirer toute dignité et toute légitimité. Le motif épique est détourné par le grotesque. Or, cette image péjorative de la sueur soldatesque est également exploitée par Germain dans le long développement qui relate la scène de torture du jeune berger Belaïd, en Algérie. Dans une guerre où les combats sont remplacés par des scènes de torture dans des baraques surchauffées, la sueur au front des soldats n'apparaît plus que comme un détail sordide : « Leurs visages, leurs cous, leurs mains, étaient laqués de sueur, – même leurs yeux semblaient briller de sueur. » (NA, 156) Cependant le discours descriptif et réaliste prend ensuite une tournure très différente, à la fois dans la forme et dans le fond :

Une sueur qui leur suintait de bien plus loin que la peau, qui leur montait des antres de la chair. Une sueur sacrée, secrétée par la colère, la haine, la passion. Car il y avait passion maintenant, il y avait faim. Il y avait folie. Dans le corps, dans le cœur et le regard des hommes il y avait vraiment folie. Folie de sang et de souffrance, le porter à son terme, à l'extrême. Peut-être même déjà en cet instant n'était-il plus question de faire avouer à l'otage des informations qu'il ignorait, mais simplement, uniquement, de lui faire avouer le secret de la souffrance, du cri de l'homme. Le secret de la guerre. Et c'était là un secret qui confondait fascination et répulsion, jouissance et détresse. Secret très archaïque porté dans les replis les plus obscurs de la chair, les plus profonds de la mémoire. Du désir, de la peur. C'était cela qui transpirait à la face des soldats pressés autour du jeune chevrier, – à la face de Yeuses. Tous, ils voulaient jusqu'au vertige percer le secret de la guerre, du pourquoi de la guerre. C'était du fond de l'âme que leur montait la sueur. (NA, 157)

La narratrice se distancie de la scène de torture racontée en entrant dans le « secret » de la chair et du cœur des soldats pour élaborer un discours poétique, philosophique et même théologique : poétique par le rythme alors adopté, s'appuyant sur de nombreuses reprises anaphoriques dans des phrases essentiellement non verbales ; philosophique parce qu'il s'intéresse à « l'homme » dans son essence et prend pour objet la « passion » ; théologique parce que, dans le même paragraphe, les termes « sueur » – employé une fois avec l'adjectif

²¹⁵ Chez Homère, on relève vingt-trois occurrences du nom ἰδρώς et du verbe ἰδρῶ dans l'*Iliade* – deux dans l'*Odyssée*. Voir aussi Euripide, *Les Phéniciennes*, v. 1388 et *Les Troyennes*, v. 1197.

²¹⁶ Voir dans *Le Livre des Nuits* la description épique du uhlán qui s'apprête à sabrer le visage de Théodore-Faustin : « Il vit passer au-dessus de lui le ventre luisant de sueur d'un cheval gris pommelé et un corps se pencher au flanc de sa monture avec une souplesse extraordinaire » (LN, 41).

« sacré » –, « passion » et « face » se réfèrent clairement à la passion du Christ relatée dans les Évangiles. Mais quel lien établir entre les bourreaux du jeune Belaïd et le Christ ? C'est que la passion du supplicié est en même temps celle des bourreaux, l'une étant le revers de l'autre, comme la souffrance est le revers de la haine²¹⁷. Au-delà de tout ce qui les sépare, la transpiration unit les bourreaux et leurs victimes, les faisant communier, selon l'auteure, à la même humanité.

Liée au motif de la sueur, l'image du suaïre²¹⁸, par ailleurs récurrente dans le roman et, plus largement, dans l'ensemble des textes de Germain, semble un réinvestissement de la philosophie lévinassienne du Visage à partir de l'imaginaire chrétien²¹⁹. Le visage du Christ tel qu'il serait apparu sur le suaïre devient, dans la poétique germanienne, le visage de tout individu en souffrance, quels que soient son statut, ses actions et sa morale. C'est ainsi qu'à la fin du roman *Nuit-d'Ambre*, l'image du suaïre s'impose à l'esprit du héros éponyme comme l'image de Roselyn, le jeune homme qu'il a fait assassiner, en même temps que sa propre image et celle de tous les êtres souffrants qui peuplent sa mémoire et qu'il avait voulu occulter – frère, mère, père et fils. Dans une scène de révélation scandée par l'anaphore « La nuit se faisait suaïre » (NA, 417), et se concluant sur la formule « la nuit devenue suaïre » (NA, 418), le « Visage d'inconnu aux yeux et bouche clos » (NA, 418) du Christ fait en effet accéder *Nuit-d'Ambre* à la compassion.

De manière plus implicite, *L'Enfant bleu* de Bauchau s'élabore, selon nous, autour des mêmes références chrétiennes au Saint-Suaire ou à la Sainte-Face grâce au motif de la transpiration et au choix du prénom de la narratrice : Véronique. Ce choix dont on ne trouve cependant pas trace dans les journaux de l'auteur nous paraît en effet lié à la figure néotestamentaire de Sainte-Véronique qui, dans l'épisode de la passion, aurait essuyé le front ruisselant de sueur de Jésus avec son voile. Car la Véronique bauchalienne a, auprès de son jeune patient Orion, dont la sudation excessive est abondamment soulignée²²⁰, le même rôle

²¹⁷ C'est le propos de l'article de Germain intitulé « L'endroit et l'envers », *op. cit.*

²¹⁸ On relève onze occurrences du mot « suaïre » dans *Nuit d'Ambre* (quatre dans *Le Livre des Nuits* et une dans *L'Enfant Méduse*) dont deux (trois dans *Le Livre des Nuits*) dans le nom de religieuse de Violette-Honorine Pénier : Violette-du-Saint-Suaire. Le terme n'est pas employé chez Bauchau.

²¹⁹ Placés de chaque côté du confessionnal, Pauline Pénier et le Père Davranche auquel la jeune femme confie son désespoir, pressentent chacun « qu'en la face de l'autre transpara[it] cette autre Face [...] – celle-là même qui avait transsudé sur le suaïre » (NA, 81).

²²⁰ Dans *L'Enfant bleu*, dix-sept des dix-neuf occurrences du motif concernent Orion. Et dans presque la moitié des cas, l'action de transpirer est accentuée par un adverbe d'intensité : trois fois l'adverbe « beaucoup » dont une fois en corrélation avec l'adverbe « vraiment » – « Il fait très chaud, il transpire vraiment beaucoup, ça ne m'est pas agréable » (EB, 79) –, deux fois l'adverbe « trop » et une fois l'adverbe de manière « affreusement ». Si cette sudation abondante est le plus souvent remarquée par la narratrice, le jeune héros a lui-même

de soutien et de compassion. Sa volonté de lui acheter une eau-de-toilette (EB, 174) pourrait paraître anecdotique en regard de tout ce qu'elle accomplit et sacrifie pour le jeune psychotique mais elle fait transparaître la figure compassionnelle de la sainte derrière le personnage romanesque, de même que le geste raconté dans un autre chapitre : « Je lui tends une serviette, il essuie son visage, couvert de sueur » (EB, 224).

Pour élargir la réflexion, si l'on prend en compte l'ensemble des occurrences du motif dans les romans du corpus, on observe que la sueur s'écoule de manière privilégiée sur le visage des personnages²²¹ : « la sueur a tracé de larges sillons sur son visage couvert de poussière » (E, 373) remarque ainsi Clios au sujet d'Œdipe, quand Antigone décrit elle-même « [s]on visage couvert de larmes et de sueur... » (A, 302). Associée à la poussière, aux larmes ou au sang – elle se fait même hématidrose à la tempe de Violette-du-Saint-Suaire – la sueur met donc en image le calvaire des personnages, au sens figuré ou au sens propre, en ce qui concerne par exemple Roselyn dans *Nuit-d'Ambre* ou les fillettes violées et tuées par Ferdinand dans *L'Enfant Méduse*.

Au-delà des légendes relatives au Christ, le procédé rappelle l'utilisation que Sophocle fait du motif dans le tableau de la folie d'Ajax, le récit de la mort de Philoctète ou celui du supplice d'Héraclès dans les *Trachiniennes*²²². Il faut en conclure que la sueur, associée aux larmes, à la poussière ou au sang met en œuvre dans les textes romanesques l'image acheiropoïète de l'individu en souffrance. Il nous reste alors à nous interroger sur la représentation même de la blessure, de la mort et du cadavre dans les romans de notre corpus.

1. 3. 4. Maladie, blessure, mort et devenir du cadavre

Nous voici de nouveau face à la blessure, à la mort et au cadavre, autant d'« objets » dont il a déjà été question dans la première partie de cette étude, que nous avons alors envisagés à travers le prisme du cri comme symptôme ou témoignage de la violence. L'approche est ici différente. Comme pour les thèmes précédemment étudiés de l'ingestion-digestion, de la sexualité et de la saleté, il s'agit d'observer comment et pourquoi les textes de Germain et Bauchau se frottent à l'abjection, au sordide, flirtant parfois avec ce que Pierre Schoentjes a

parfaitement conscience de ce problème puisqu'il en fait la cause de sa marginalité : « Pourquoi on n'a plus que des demi-copains à cette Colline de merde ? Pourquoi pas de copine ? Parce qu'on transpire trop, est-ce qu'on pue, Madame ? » demande-t-il Véronique (EB, 336).

²²¹ Trente-huit occurrences des mots « sueur » ou « transpiration » se rapportent au visage (ou une partie du visage), dix-sept sont associées aux larmes et treize au sang.

²²² Sophocle, *Ajax*, v. 10 ; *Philoctète*, v. 823 ; *Les Trachiniennes*, v. 767.

appelé « une littérature au jus de cadavre²²³ ». Après avoir étudié la blessure et la mort dans un contexte civil puis militaire – lequel implique des enjeux spécifiques –, nous nous intéresserons au cadavre et à son devenir.

Corps souffrants, sanglants et mourants

Selon Javier Moscoso qui a écrit une *Histoire de la douleur du XVI^e au XX^e siècle*²²⁴, on ne représente jamais la douleur seule. Quelque chose d'autre s'y associe toujours : la religion, l'édification ou la subversion sociale, et, à partir du XX^e siècle, la science triomphante. Au passage, la douleur change profondément de sens. Elle perd en effet sa valeur de rédemption et cesse d'être un signe de sainteté ou d'infamie pour devenir un mal à éliminer. En dehors du champ d'étude de Moscoso, dans les textes antiques et notamment dans la tragédie²²⁵, les corps souffrants et sanglants²²⁶ ont souvent une valeur religieuse²²⁷. Au sujet des pièces de Sophocle²²⁸, Michel Fartzoff remarque par exemple que le corps est dénommé et décrit parce qu'il y a un « enjeu dramatique important lié à la mort du personnage et à son héroïsation²²⁹ ». Il semble que Bauchau s'inscrive dans cette perspective comme nous avons eu l'occasion d'en rendre compte dans la réflexion menée sur le sacré dans notre première partie²³⁰. Et si le corps sanglant d'Œdipe est exhibé dans les toutes premières lignes d'*Œdipe sur la route*, c'est sous la forme négative, pour mieux mettre en valeur le processus de rédemption et de sacralisation

²²³ Pierre Schoentjes « Une littérature au jus de cadavre : modes de représentation de l'horreur dans les fictions de la Grande Guerre » in Pierre Schoentjes et Caroline de Mulder (dir.), *À la baïonnette ou au scalpel. Comment l'horreur s'écrit*, Genève, Droz, 2009, p. 111-133.

²²⁴ Javier Moscoso, *Histoire de la douleur. XVI^e-XX^e siècle*, Les prairies ordinaires, 2015.

²²⁵ L'épopée et son contexte guerrier seront évoqués dans une réflexion distincte menée dans la section suivante sur les souffrances des soldats.

²²⁶ Dans un article consacré au corps dans la tragédie classique, Michel Fartzoff observe que le corps est rarement mentionné chez Eschyle par opposition à Sophocle et surtout à Euripide où il est très présent – souffrant ou non, mais le plus souvent en proie à une douleur, physique ou psychologique. Il relève par exemple les paroles d'Adraste face au cortège qui apporte les corps des fils morts devant Thèbes, dans les *Suppliants* : προσάγετ' <ἄγετε> δὺς πότμων σώμαθ' αἵματοσταγῇ (v. 812) : « Apportez les corps dégoulinant de sang des malheureux » (« Le “corps” dans la tragédie grecque classique », in Marie-Hélène Garelli et Valérie Visa-Ondarçuhu (dir.), *Corps en jeu : de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 193-203.

²²⁷ Elles ont aussi une valeur édicatrice, du moins pour le lecteur qu'est Platon, comme nous avons eu l'occasion de le dire dans notre premier chapitre. Voir à ce sujet Aurélie Damet, *La Septième porte*, op. cit.

²²⁸ Il mentionne *Antigone*, *Ajax*, *Les Trachiniennes* et *Œdipe à Colone*.

²²⁹ Fartzoff observe que « [d]ans les *Trachiniennes*, Héraclès montre au chœur et à Hyllus son corps meurtri par la tunique fatale que lui a offerte Déjanire : ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας, ὁρᾶτε τὸν δύστηνον ὡς οἰκτρῶς ἔχω : “Tenez, regardez tous un corps misérable, contemplez le malheureux, comme je suis pitoyable.” (v. 1079, sq.). [...] [C]'est la première fois dans son théâtre que le corps souffrant est ainsi désigné par le locuteur dans son unité corporelle, comme pour mieux montrer la conscience que le héros a de ce corps qui fait son héroïsme, avec un passage de δέμας à σῶμα quand le cadavre se fait plus tangible. » (« Le “corps” dans la tragédie grecque classique », op. cit., p. 197)

²³⁰ Par exemple, dans l'épisode de la peste d'*Œdipe sur la route*, la maladie n'est jamais décrite en termes précis et sordides et elle a clairement une dimension sacrée que nous avons étudiée dans notre deuxième chapitre.

qui s'opère dans l'ensemble du roman : « Les blessures des yeux d'Œdipe, qui ont saigné si longtemps, se cicatrisent. On ne voit plus couler sur ses joues ces larmes noires qui inspirent de l'effroi » (*Œ*, 11). Au-delà de cette référence et en dehors du contexte guerrier, que nous aborderons dans la prochaine section, la blessure et la souffrance physique sont assez peu présentes dans les textes bauchaliens et quand elles le sont, c'est donc dans une intention qui rappelle celle des auteurs antiques. Les textes de Germain, se déroulant pour l'essentiel au XX^e siècle²³¹, ont vraisemblablement des enjeux différents. Quel sens la romancière donne-t-elle à l'exhibition des blessures et des corps mourants ?

Tandis que Moscoso pointe le triomphe de la science sur la douleur dans la littérature la plus récente, chez Germain, la mise en scène des corps sanglants et des moribonds ne sert assurément aucun discours apologétique sur la médecine. Celle-ci est quasiment absente de ces textes : les individus y naissent, souffrent et meurent seuls. *Le Livre des Nuits* offre ainsi un impressionnant catalogue de blessures et de morts sordides. Citons parmi d'autres les morts par hémorragie d'Herminie-Victoire (en couches) et de Mélanie, atteinte au ventre d'une ruade de cheval et dont les entrailles « fini[ssent] [...] par se décrocher et s'emporter dans un énorme flux de sang qui lui éclabouss[e] les cuisses et le bas-ventre » (*LN*, 108) ; les convulsions fatales de Sang-Bleu dont « [l]a mâchoire claqu[e] avec tant de force qu'elle bris[e] toutes ses dents les unes contre les autres et se tranch[e] la langue » (*LN*, 228) ou la mort par combustion²³² d'Adélaïde et Amélie Merveilleux du Carmin sur « les corps entièrement calcinés » desquelles leur mari et père retrouve « intactes à leurs oreilles disparues et à leurs gorges charbonnées, leurs pendeloques de diamants²³³ » (*LN*, 209). Et même lorsqu'il est question des grands hôpitaux parisiens – « Saint-Louis, Trousseau,

²³¹ *Le Livre des Nuits* commence au dernier quart du XIX^e siècle mais s'étend jusqu'en 1945. Quant au roman le plus récent de Bauchau, *L'Enfant bleu*, qui se déroule au XX^e siècle, il met en scène une souffrance morale et non physique. Il ne comporte pas d'images de corps blessés ou mourants.

²³² Le récit de leur mort qui suit la progression des flammes sur les corps et les objets est digne d'un film d'horreur : « Ce fut à la fin du bal que le feu éclata. Amélie, tournoyant au bras de son cavalier, renversa dans sa danse un chandelier dont les flammes s'engouffrèrent dans les plis de sa robe, la transformant aussitôt en flambeau. Son cavalier avait eu juste le temps de lâcher cette torche vive mais la mère d'Amélie, la marquise Adélaïde, s'était élancée vers sa fille pour tenter de la sauver. Amélie avait alors achevé sa danse interrompue dans les bras de sa mère dont la robe prit feu à son tour et les deux femmes avaient ainsi fermé le bal en une valse éblouissante, enlacées l'une à l'autre par mille doigts de feu. Le feu s'était alors élancé à travers toute la salle, voltigeant à l'assaut des nappes, des meubles et des rideaux, chassant les hôtes par les fenêtres dont les vitres éclataient » (*LN*, 208-209). L'attention portée au mouvement de valse par-delà le drame, l'ambiguïté de l'adjectif « éblouissante » et la métaphore des « mille doigts de feu » crée en effet volontairement une esthétique de l'horreur.

²³³ Peut-être y a-t-il ici une allusion à l'incendie du Bazar de la Charité survenu à Paris en 1897, c'est-à-dire approximativement à la même époque que l'anecdote romanesque. Le mouvement de recul du cavalier pourrait corroborer cette hypothèse sachant qu'il y eut très peu d'hommes parmi les victimes et qu'ils furent accusés d'avoir fui par certains journaux de l'époque.

Lariboisière, Cochin, Pitié, Salpêtrière, Hôtel-Dieu, Diaconesses, Necker ou Notre-Dame-de-Bons-Secours » (NA, 198) – dans lesquels le héros éponyme de *Nuit-d'Ambre* se promène en toute liberté, l'individu en souffrance est livré à une solitude effarante. Les seules traces de science qui semblent subsister en ces lieux sont les « odeurs d'éther et de phénol » (NA, 198) qui hantent les couloirs. Comment dès lors interpréter les images « des corps en déchéance, des corps vaincus luttant encore, tant bien que mal, pour s'arracher à l'étreinte de la disparition » que Nuit-d'Ambre va visiter « comme un chat de gouttière s'en va rôder parmi des poubelles éventrées au fond d'une arrière-cour » (NA, 198) ? La comparaison qui assimile les mourants ou malades à des « poubelles éventrées » dit assez le cynisme du personnage à l'égard du corps et de ses souffrances²³⁴, ce que confirment ses pensées transmises par la narratrice en focalisation interne :

Et c'était précisément cela qu'il venait épier, – cette magie de la dissolution et de la corrosion des corps, ce mystère de la disparition à l'œuvre dans la chair encore vive. Une œuvre au noir transmutant le sang en boue, la peau en corne, le cœur en cal, la présence en absence. Une œuvre au noir ne précédant aucune œuvre au blanc mais ravageant la matière humaine, disloquant les organes et les membres, dévorant les visages, pour les conduire progressivement au néant. (NA, 198)

Le processus alchimique²³⁵, supposé transformer la boue en or au terme des trois étapes que sont l'œuvre au noir, au blanc et au rouge, est convoqué pour être aussitôt révoqué en raison de son inefficience à l'égard des corps humains. Si donc le « néant » constitue le seul horizon possible du corps, quel est le sens de la souffrance ici étalée et vue par le personnage ? Tandis que Nuit-d'Ambre se sent peu concerné par ce qu'il voit²³⁶ – au-delà de la fascination que cela exerce sur lui –, l'écrivaine pose la question qu'elle reprendra d'œuvre en œuvre, de roman en essai, inlassablement²³⁷. Pourquoi sommes-nous destinés à souffrir et à mourir ? L'exhibition romanesque de la souffrance et de la mort au travail provoque un effroi certain mais l'angoisse existentielle qu'elle suscite est, pour Germain, « une chance à saisir²³⁸ ». Dans le sillage d'Arendt, l'écrivaine considère en effet que cette angoisse ouvre sur un étonnement

²³⁴ On pense au *Précis de décomposition* d'Emil Cioran qui affirme qu'« Il n'y a d'initiation qu'au néant – et au ridicule d'être vivant » (Gallimard, « Tel », 1977, p. 23). Ajoutons que le philosophe se réfère ensuite aux Mystères d'Éleusis.

²³⁵ Cela évoque *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar (Gallimard, « Folio », 1991), où le processus alchimique sert de métaphore au métabolisme du corps humain – entre autres.

²³⁶ Face aux malades, il « se ressaisi[t] » lui-même « dans la plénitude de sa présence au monde, dans la vigueur de sa jeunesse et tout l'éclat de son désir » (NA, 198).

²³⁷ Ces questions sont développées plus spécifiquement dans les essais *Les Échos du silence* et *Mourir un peu*.

²³⁸ « L'angoisse : une chance à saisir » est le titre d'un des articles de Germain publiés dans le recueil *Quatre actes de présence*, op. cit., p. 89-113.

fécond à l'égard de vie, comme le formule Boblet : « Quand bien même nous devrions mourir, nous ne sommes pas d'abord nés pour mourir, mais pour nous étonner de vivre²³⁹. » Et en tant que « moyen d'exploration de l'humain²⁴⁰ », le roman lui permet de laisser libre cours à cet étonnement. Il peut en effet appréhender la vie sous tous ses aspects – y compris sordides –, de la naissance à la mort. Il met en scène les joies et les souffrances mais également les différentes manières dont celles-ci sont perçues et interprétées par les êtres humains que sont les personnages, individuellement ou collectivement.

Les romans de notre corpus mettent donc en scène des tentatives, fussent-elles vaines ou illusoires, de donner du sens à la souffrance, à la déchéance physique et à la mort. Ainsi, la jeune Adolphine Merveilleux du Carmin, fille d'Adélaïde et sœur d'Amélie, souhaite créer une institution de bienfaisance pour « exorciser [l'] emprise du mal et de la colère sur le cœur de son père et elle lui [arrache] la promesse qu'il fer[a] rebâtir l'aile du château détruite pour y accueillir toutes les petites filles abandonnées ou orphelines qui se trouver[ont] dans le pays, car ainsi, [...] il lui ser[a] donné plus de filles qu'il n'en [a] perdues » (LN, 210). Elle-même meurt en effet de la tuberculose à l'âge de quinze ans²⁴¹ et son père, Archibald Merveilleux du Carmin crée donc l'institution baptisée « Les Petites Sœurs de la Bienheureuse Adolphine ». Le projet a bien pour but, en convertissant les souffrances familiales en œuvre de bienfaisance, de leur donner un sens. Cependant Archibald maltraite et viole ses pensionnaires ce qui voue l'entreprise à l'échec en accroissant les souffrances vécues.

Il y a d'autre part la longue agonie de Violette-Honorine Pénier dite Sœur Violette-du-Saint-Suaire qui « aura duré cinq ans. Cinq ans de souffrance, de sang » (LN, 325) versé au nom de toutes les souffrances humaines, dont Rose-Héloïse, sa jumelle, raconte le dénouement dans une lettre à sa famille : « Le sang a soudain cessé de couler de sa tempe, et il est arrivé cette chose extraordinaire : même la tache a disparu. Elle est tombée, – l'envie est tombée de sa tempe comme un pétale de rose sèche. » Le sens de cette agonie reste ambigu. « Les Sœurs ici parlent de miracle et s'émerveillent. Mais moi je ne crois plus aux miracles, cela n'a pas de sens. Cela vient trop tard. Je ne crois plus à rien » (LN, 325) écrit Rose-Héloïse²⁴². Néanmoins, l'idée de sainteté et de rédemption par la souffrance²⁴³ est clairement

²³⁹ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises, op. cit.*, p. 36.

²⁴⁰ Entretien de Germain avec Schaffner, *Romanesques*, n°3, *op. cit.*

²⁴¹ La surenchère dans le malheur est une caractéristique des récits germaniens.

²⁴² Germain reconduit à travers ce personnage l'attitude d'Ivan Karamazov dans le roman de Dostoïevski qui l'a tant marqué. Voir ce qu'elle en dit dans *Mourir un peu* : « En vérité, c'est le constat de faits accablants qui génère la conclusion : l'excès du mal en ce monde met radicalement Dieu en cause, en procès. Telle est l'attitude

avancée ici, Violette-du-Saint-Suaire étant présentée comme une figure christique dont « le regard [...], dans son extrême tendresse, était comme un souffle capable de bouleverser et soulever n'importe quel poids, de mettre toute chose, toute douleur, en suspens dans l'étonnement, – jusqu'à l'émerveillement » (LN, 174). La notion d'« émerveillement » employée dans ces lignes, dont Boblet a montré combien elle est centrale dans la poétique germanienne²⁴⁴, est peut-être l'indice que se trouve exprimé ici, sinon la croyance personnelle de la romancière, du moins ce en quoi elle place son espérance.

L'évocation sordide des corps sanglants et mourants dans le corpus met donc en exergue la difficile posture des écrivains, Germain en particulier, entre tentation du désenchantement et désir de réenchantement. Mais nous avons jusqu'ici exclu le champ militaire de notre réflexion car les souffrances des soldats sont distinctes de celles des individus dans la vie civile. Elles sont soumises à des enjeux de représentation particuliers qu'il s'agit maintenant d'observer.

Corps souffrants des soldats : de la « chair à canon »

Dans les romans de notre corpus, il y a deux types de combattants : ceux qui savent pourquoi ils se battent et ceux qui ne le savent pas²⁴⁵ ; et deux types de morts au combat : les morts glorieuses ou sublimes²⁴⁶ et les morts dérisoires ou grotesques. Il y a donc deux types de récit : l'un, épique, qui met en scène des héros, des chevaux, des tactiques guerrières et des combats singuliers, l'autre prosaïque ou « contre-épique²⁴⁷ », si l'on considère que « l'épopée hante le récit de guerre moderne²⁴⁸ » comme l'ont montré les travaux du colloque consacré à l'écriture de la Grande Guerre, organisé dans le cadre des commémorations du centenaire :

[Les textes] interrogent l'héroïsme, le patriotisme, la légende, la célébration, mais aussi la destruction de masse, la mort collective et individuelle. Ils les confrontent à la question du

d'Ivan Karamazov, ulcéré par les souffrances des enfants, et qui, au nom de cette souffrance injustifiable, refuse catégoriquement toute idée d'une "harmonie supérieure", d'une réparation dans l'au-delà » (*op. cit.*, p. 20).

²⁴³ Les personnages d'Adolphine, Violette-Honorine et Sainte Thérèse de Lisieux, convoquée dans le prologue de la « Nuit des Roses », semblent se confondre dans la figure de la jeune sainte vouée au sacrifice.

²⁴⁴ Voir Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, *op. cit.* Notons que la posture d'Antigone, dans le roman éponyme de Bauchau est comparable à celle de Violette-Honorine dans la mesure où elle accepte les souffrances et la mort au nom de la paix civile.

²⁴⁵ Il y a d'un côté le peuple des Hautes Collines dans *Œdipe sur la route* et les thébains, en particulier Polynice et Étéocle dans *Antigone* ; de l'autre Théodore-Faustin en 1870 mais aussi Augustin et Mathurin en 1916, dans *Le Livre des Nuits* et Adrien Yeuses en Algérie dans *Nuit-d'Ambre*.

²⁴⁶ Citons celles d'Adraste et la Jeune Reine dans *Œdipe sur la route*, celles de Polynice et Étéocle dans *Antigone*.

²⁴⁷ Voir Aurélie Adler, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy et Herta-Luise Ott (dir.), *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*, *op. cit.*

²⁴⁸ Jean Kaempfer, « Rémanence de l'épopée dans quelques romans de la Grande Guerre », *op. cit.*, p. 25.

sens de la guerre. L'écriture de la Grande Guerre se présente ainsi comme une écriture palimpseste, empruntant ou subvertissant les patrons narratifs inscrits au canon national, reprenant, remodelant ou contestant ce qu'elle tient pour des modèles épiques²⁴⁹.

En choisissant la Grèce archaïque comme cadre spatio-temporel de ses romans²⁵⁰, Bauchau manifeste très clairement une « nostalgie de la guerre perdue, celle où l'on s'affrontait d'homme à homme, dans le choc des combats singuliers²⁵¹ » que d'autres écrivains ont exprimé d'une toute autre manière dans l'évocation des guerres modernes, en particulier celle de 1914-1918.

Il y a chez Germain également un recours spontané au registre épique pour raconter les guerres modernes. Dans *Le Livre des Nuits*, la première à se présenter chronologiquement est celle de 1870 que la narratrice annonce sur un ton résolument épique²⁵². Plus loin, le récit de l'attaque de Théodore-Faustin Pénier par un uhlant relève du même registre. Cheval et cavalier semblent en effet sortir d'une guerre à l'ancienne où la dignité du combattant et la grâce de ses gestes donnent en eux-mêmes un sens au combat, prémunissent le soldat contre un destin sordide et, éventuellement, lui garantissent une gloire posthume. Mais la guerre à cheval est sur le point de disparaître au profit d'une guerre mécanisée, industrielle où le soldat n'est plus dépositaire d'une *techné*²⁵³ – Augustin et Mathurin Pénier sont instruits à la va vite et jetés sur le front en tant que « Bleuets » (*LN*, 152) –, son corps n'est plus un corps agissant, maître de ses mouvements mais constitue le plus souvent de la « chair à canon », une « peau à balles et à couteaux » (*NA*, 142), c'est-à-dire une pure matière organique menacée de désagrégation.

Aussi l'évocation de la guerre – y compris celle de 1870 – est-elle dominée dans les textes germaniens par des images plus prosaïques qu'épiques, mettant en avant le corps du soldat dans sa matérialité la plus sordide. Par exemple, le récit du départ de Crève-Cœur pour la guerre et de la traversée vers l'Algérie présente les soldats tassés « en vrac » dans les cales

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

²⁵⁰ Il avait choisi la Guerre de Sécession aux États-Unis pour son roman *Le Régiment noir*. *L'Enfant bleu* n'est pas concerné par cette réflexion sur la guerre, la souffrance et la mort des soldats.

²⁵¹ Jean Kaempfer, « Rémanence de l'épopée dans quelques romans de la Grande Guerre », *op. cit.*, p. 25.

²⁵² « 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 de roulements de tambours et sonneries de clairons. » (*LN*, 36) La métaphore divine rappelle en effet le langage épique où, comme dans l'*Iliade*, les dieux tirent les ficelles du conflit troyen, le dédoublement narratif mettant en place de manière caractéristique la Némésis divine.

²⁵³ Dans *La Comédie de Charleroi*, Pierre Drieu La Rochelle déplore « cette guerre de fer et non de muscles. Cette guerre de science et non d'art » où les hommes « ne se sont pas rencontrés [...], heurtés, enlacés, étreints » (Gallimard, « L'Imaginaire », 1996, p. 68).

du bateau comme du bétail. Aucune individualité n'émerge de la masse informe des hommes réduits à leur seule « chair » et aux liquides nauséabonds que leurs corps secrètent :

Yeuses Adrien partait à la guerre.

Une autre nuit régnait dans l'ancre, grasse, bruyante, nauséuse, qui le saisit à la gorge. L'odeur de l'iode ici se mêlait aux relents de rouille et de mazout, et bientôt la puanteur des hommes embêtés en vrac recouvrit tout. Cette puanteur ne devait faire qu'empirer tout au long du voyage, – sueur, urine, vomissure. La chair, par avance, se révoltait. (NA, 142)

Le passage nous semble pouvoir se lire comme une reprise burlesque du catalogue des vaisseaux de l'*Illiade*²⁵⁴. On peut aussi lui opposer, au sein de notre corpus, le défilé des guerriers thébains d'*Antigone* : « Les phalanges passent, sous l'attirail du fer thébain. Au centre de deux d'entre elles, les dix jeunes filles armées que les hommes qui les entourent ont juré de défendre jusqu'à la mort. » (A, 73) Or, ces revues de troupes donnent le ton de la guerre qui est ensuite racontée dans chacun des textes. Dans l'extrait de *Nuit-d'Ambre*, la dernière phrase sous-entend d'ailleurs que l'enfer vécu sur la mer n'est qu'une anticipation des combats à venir.

Parmi les images prosaïques mobilisées par Germain pour raconter la guerre, le motif de la boue revêt une importance toute particulière. Tandis que le mot « sang » est un terme noble, présent aussi bien dans la tragédie que dans l'épopée pour décrire le corps souffrant ou mourant, le mot « boue²⁵⁵ » que Germain lui associe ou lui substitue est bien plus sordide et péjoratif. Associé au thème de la guerre, il évoque concrètement les tranchées de 14 et métaphoriquement la « fricassée boueuse des héroïsmes²⁵⁶ » fustigée par Louis-Ferdinand Céline. De fait, dans les textes germaniens, la boue représente le champ de bataille des guerres modernes où les soldats se terrent, meurent et pourrissent. Dès le récit de la guerre de 1870, la narratrice décrit des « puits [...] emplis de boue ou de cadavres » (LN, 40) et assimile le champ de bataille à « un énorme borbier » où « hommes, chevaux, arbres et éléments » sont « jet[és] pêle-mêle » « dans la même inextricable débâcle » (LN, 39). Puis, les premières images de la guerre de 14 qui s'imposent de manière prophétique à Blanche Pénier donnent à voir des hommes et des chevaux en train de « se démembrer dans la boue » (LN, 137). Le récit de la Grande Guerre qui est ensuite mené confirme l'importance du motif : tandis que les

²⁵⁴ Homère, *Illiade*, II, v. 484-785.

²⁵⁵ L'écrasante majorité des soixante-huit occurrences du mot « boue » employées dans les romans de Germain est en lien avec la guerre et / ou la mort. On trouve par exemple dix fois l'alliance du mot « boue » avec le mot « sang ». Le terme grec βόρβορος n'apparaît ni dans le corpus homérique, ni dans le corpus tragique mais le terme synonyme de πηλός est employé à deux reprises par Eschyle dont une fois comme métaphore de carnage au v. 697 des *Choéphores* : ὀλεθρίου πηλοῦ est traduit par l'expression « borbier sanglant » (*op. cit.*, p. 106).

²⁵⁶ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, « Folio », 1972, p. 69.

tranchées sont désignées par la périphrase « boyaux de boue et de sang » (*LN*, 154), la dynamique du combat propre aux guerres industrielles confond « terre et chair [...] en une unique matière, la boue » (*LN*, 153). Enfin, la boue est l'écosystème où les corps pourrissent et se dissolvent mais aussi la matière même des chairs décomposées. Augustin le constate dans *Le Livre des Nuits* et Victor Morroques en est victime dans *L'Enfant Méduse*. De manière générale, l'absurdité de la guerre s'énonce chez Germain par la mise en scène du corps humain en tant que matière organique en proie au démembrement et à la désagrégation : c'est le corps d'un soldat découpé par petits bouts²⁵⁷ sur lequel « la gangrène déferl[e] [quand même] librement » de sorte qu'« il [est] complètement pourri avant même d'avoir rendu son dernier souffle » (*LN*, 156) ou la « matière blanchâtre et molle, fumante », du cerveau d'un autre soldat qui déborde du casque et « se dévers[e] dans les mains d'Augustin » (*LN*, 157). L'absurdité du corps devenu matière inanimée, malléable, voire « sculptable²⁵⁸ » comme les cadavres des soldats français mutilés et exhibés dans une mise en scène macabre par les fellaghas, se cristallise dans le récit en visions grotesques, effroyables : « Dieudonné, le crâne parfaitement décalotté²⁵⁹ et béant, scrutait toujours l'horizon » (*LN*, 157).

De manière métaphorique, la boue peut aussi désigner la violence, l'horreur ou la souffrance. Ainsi, dans la scène de torture du jeune berger Belaïd, pendant la Guerre d'Algérie, Adrien observe que l'enfant devenu « tas de viande », « pu[ant] le sang déjà ranci » (*NA*, 158), « s'enfon[ce] dans sa souffrance comme dans une boue » (*NA*, 158). C'est pourquoi le motif de la boue nous a paru caractéristique des nouvelles modalités mises en œuvre par Germain pour raconter les guerres modernes du XX^e siècle, face auxquelles le modèle épique paraît inopérant et ne peut qu'être détourné de manière burlesque.

Reste à s'interroger plus particulièrement sur le devenir du cadavre, qu'il soit militaire ou civil, dans les romans de Germain et Bauchau.

Le devenir du cadavre

Il a déjà été question dans le deuxième chapitre de cette étude du sort des morts et de la vocation du roman à devenir le tombeau de ceux qui n'en ont pas. Chez Germain et Bauchau,

²⁵⁷ « François Houssaye, lui, mourut par petites étapes. À la suite d'une grave blessure qui ne tarda pas à se gangrener, on lui coupa le pied, puis la jambe, puis la cuisse jusqu'à l'aine » (*LN*, 156).

²⁵⁸ Dans le même ordre d'idée, on peut penser au bras d'un soldat français qui est dépecé à vif par les fellaghas dans le roman de Laurent Mauvignier consacré à la Guerre d'Algérie (Laurent Mauvignier, *Des hommes*, op. cit., p. 182-183).

²⁵⁹ La polysémie du verbe « décalotter » crée une vision résolument grotesque en introduisant le motif du sexe masculin dans cette image macabre.

la dimension éthique de l'écriture passe, entre autres, par l'évocation sordide de cadavres outragés, abandonnés sans sépulture, qui, cependant, excède selon nous cette seule dimension. Alors même que l'écriture semble le plus éloignée de l'élan vital que nous évoquions dans notre troisième chapitre, elle nous semble tirer sa propre raison d'être et sa dynamique poétique de la description des corps voués à la décomposition. C'est ce que nous voudrions montrer ici.

Il est évident que la description visuelle et olfactive du cadavre pourrissant de Polynice, assurée par Antigone elle-même, plaide pour le geste compassionnel et éthique qu'elle s'apprête à accomplir²⁶⁰, de même que celle des corps découverts au bord de la route qui l'annonce longtemps à l'avance : « [a]bandonnés au hasard par les bêtes, on voit [...] des bras, des jambes et même des têtes d'hommes qui ont été séparés de leurs corps pour être dévorés » (A, 145). La description s'étend sur deux longs paragraphes, profondément marquée par l'affect de la narratrice au moyens de termes franchement péjoratifs : les noms « immondices » et « charniers », l'adjectif « affreuses²⁶¹ », le verbe « grouillent », les participes passés « abandonnés », « dévorés », « empalés », « humiliés », l'adverbe « cruellement ». Elle soulève un double problème, qu'elle présente comme un scandale : celui de l'absence de sépulture et celui de l'outrage fait au cadavre, qui en est souvent le corollaire. Les mêmes problématiques sont abordées de manière tout aussi crue par Germain dans ses romans, qu'il s'agisse des Poilus – « Ici, on est écrasé dans la boue, et nos restes, les rats les bouffent » (LN, 158) écrit Augustin – ou des soldats français en Algérie comme nous l'avons précédemment évoqué. S'ajoute à cela la profanation de sépulture, que la romancière décrit dans *Le Livre des Nuits* à l'occasion du sac du cimetière de Terre-Noire par les Allemands pendant la Première Guerre (LN, 159) ou celle de sa destruction par un avion pendant la Seconde. Mais ce récit de la profanation du cimetière qui a vraisemblablement une visée éthique s'élabore aussi en pure vision : celle des corps pris dans un processus de décomposition et qui sont exhibés dans les arbres (LN, 278).

Les romanciers de notre corpus s'intéressent en effet aux signes biologiques de la mort dans ce qu'ils ont de plus concrets – et de plus sordides : la lividité et la rigidité

²⁶⁰ Chez Sophocle, l'allusion « au cadavre qui se défait » (μυδῶν τε σῶμα) et à « l'odeur qui s'en dégage » (ὀσμὴν ἀπ' αὐτοῦ) est faite de manière distanciée par le garde qui rapporte à Créon (v. 410-412). Ajoutons à cela que le texte est versifié ce qui lui donne une résonne nécessairement différente de celle du texte en prose de Bauchau.

²⁶¹ On compte vingt occurrences de l'adjectif ou de l'adverbe dans le roman dont une concerne l'« affreux cou » du charognard posé sur le cadavre de Polynice, qui « se détend » lorsque l'oiseau « s'efforce d'arracher quelque chose au corps » (A, 299) avec son bec.

cadavériques²⁶², l'odeur et la couleur du corps putrescent, l'effacement des traits²⁶³ et le délitement des organes²⁶⁴. L'odeur, notamment, est évoquée avec insistance tant elle choque les personnages qui y sont confrontés : Antigone est tellement marquée par la « cruelle pestilence²⁶⁵ » (A, 296) du corps de Polynice qu'elle « [s]e demande si [elle va] la sentir jusqu'à [son] dernier jour » (A, 311) ; Théodore-Faustin « impos[e] » à toute sa famille la présence morbide de son épouse Noémie et « l'odeur délétère de son corps où la mort fouaillait » (LN, 47) ; enfin, Charles-Victor Pénier est toute sa vie obsédé par l'image de la « chair putréfiée » (NA, 77) de son frère dans les bras de sa mère et par la rémanence de son odeur sur le corps de celle-ci. Alors il se forge pour lui-même une figure à même de synthétiser le processus de décomposition sous ces aspects visuels et olfactifs : le « grand Putois » aussi nommé « Putois bleu », « violet » ou « violacé²⁶⁶ » qu'il peut détester à loisir.

Chez Germain, les couleurs dont se parent les corps putrescents – morts ou moribonds – sont l'occasion de fascinantes descriptions que l'on qualifierait volontiers de baroques²⁶⁷, comme dans la description de l'agonie de Noémie²⁶⁸ :

Bientôt apparurent d'étranges taches²⁶⁹ noir violacé sur la peau de Noémie. Puis ces taches se crevèrent et s'emplirent d'un liquide vert tendre et visqueux. Cela ne cessait de s'étendre sur son corps, d'éclore en fleurs de chair flavescents aux cœurs de plus en plus profonds qui dégageaient une odeur putride et obsédante²⁷⁰. (LN, 46-47)

²⁶² Une anecdote cruelle et grotesque illustre en particulier cet aspect dans *Le Livre des Nuits* : « Mélanie respecta la dernière volonté de son père d'être enterré dans son uniforme de soldat, avec son fusil et tout son barda. Mais les rhumatismes avaient à ce point concassé le corps du vieux fantassin qu'il était impossible de le revêtir de son ancien uniforme. Mélanie entreprit donc de découdre entièrement le costume pour le recoudre sur le corps de son père replié sur lui-même comme un gros insecte à demi momifié. Cette précaution s'avéra cependant inutile dès qu'il fut question de mettre le mort en bière car il fallut alors pour pouvoir le coucher correctement dans son cercueil lui briser tous les os à coups de barre de fer, ce qui, du même coup, fit se déchirer de toutes parts les coutures de l'uniforme » (LN, 84-85). Un problème identique survient pour Sang-Bleu, la troisième épouse de Nuit-d'Or.

²⁶³ Antigone observe la « figure autrefois si fière » de son frère « dont les traits semblent déjà s'estomper » (A, 296).

²⁶⁴ Chez Germain, deux personnages sont concernés par une sorte d'autolyse *ante-mortem* : Noémie Pénier dans *Le Livre des Nuits* et Baptiste Pénier dans *Nuit-d'Ambre*.

²⁶⁵ Le mot « odeur » appliqué au cadavre de Polynice est employé douze fois dans les quatre derniers chapitres du roman (sur vingt-deux) et deux fois le mot « puanteur ».

²⁶⁶ Dans le roman, on compte vingt-quatre occurrences du mot « putois » qui concernent toutes le défunt Jean-Baptiste Pénier alias Petit-Tambour.

²⁶⁷ Dans son article « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre* : des Corps enchantés aux Corps chantés », Séverine Gaspari, s'est intéressée aux couleurs employées par la romancière et relève par exemple que le « noir violacé [...] est une couleur qui annonce le malheur » (in *Revue 20-50*, n°39, *op. cit.*, p. 51-60, exemple relevé p. 56).

²⁶⁸ Voir aussi la description de la mort de Sang-Bleu, celle du bras putréfié d'Augustin ou Mathurin ou encore l'agonie de Baptiste dans *Nuit-d'Ambre*.

²⁶⁹ Revoilà le motif de la tache, si présent dans la généalogie Pénier.

²⁷⁰ En faisant de l'épouse « tant aimée » (LN, 47) une grabataire au corps pourrissant, Germain semble actualiser ici la « Charogne » des *Fleurs du mal* de Baudelaire (*op. cit.*, p. 77-78).

Le travail sur les sens – la vue avec les couleurs, le toucher avec l'évocation de la « peau » et l'emploi de l'adjectif « visqueux », l'odeur, ici qualifiée de « putride et obsédante » –, le mouvement – induit par les verbes « apparaître », « éclore » et les trois verbes pronominaux « se crever », « s'emplir », « s'étendre » ainsi que par la locution adverbiale « de plus en plus » – et les contrastes – entre les nuances colorées, exprimées en termes subtiles et recherchés : « noir violacé », « vert tendre », « flavescentes » et les détails morbides : « taches », « liquide [...] visqueux », « odeur putride » ; entre la vie, suggérée par la métaphore florale, et la mort, réellement à l'œuvre dans le corps de Noémie – rappellent en effet l'écriture baroque, foisonnante et ostentatoire. La description opérée par Germain impose ainsi une vision absolument fascinante de la moribonde. Ailleurs, c'est un personnage, Nuit-d'Or, qui dispose lui-même sur un lit le cadavre de son épouse Mélanie et l'enveloppe dans un rideau fleuri pour le mettre en valeur, comme un sculpteur fait avec la matière²⁷¹ ou un peintre avec les formes et les motifs de son tableau. De nouveau dans cette description, les fleurs côtoient l'image de la mort. Le visage de la défunte, représentant déjà le crâne démantibulé du *memento mori* qui se moque des vivants²⁷², entre en contraste avec « le tissu de ces rideaux d'indienne à larges fleurs rouges, roses et orangées » qui « ne servaient en fait à rien, sinon à jouer avec la lumière » (LN, 112). Comme dans une Vanité, Nuit-d'Or fait jouer le mort avec le vif, le crâne avec les fleurs, le « visage livide » avec les couleurs chatoyantes du tissu. Il compose ainsi une image s'imprimant durablement dans son esprit et celui de ses enfants et rappelant au lecteur la fugacité du vivant. Mais surtout, le geste du personnage, que redouble la description effectuée par la romancière, montre comment l'œuvre d'art s'élabore à partir de l'effroi du face à face avec la mort. Il illustre parfaitement l'idée que le roman de l'émerveillement, tel que l'a conceptualisé Boblet, « s'enracine dans l'étonnement qui associe

²⁷¹ Peut-être y a-t-il ici une discrète allusion au mythe de Pygmalion, suggéré par les gestes de Nuit-d'Or et la « pâleur extrême » de Mélanie – dont le nom signifie « noire » – qui évoque dans ce contexte le nom de Galatée (voir Ovide, *Métamorphoses*, X, v. 243-297).

²⁷² Cette image du crâne qui rit se retrouve dans l'*Antigone* de Bauchau. Pour rejoindre le corps de Polynice qu'elle a décidé d'enterrer, Antigone, accompagnée de Zed, traverse un « ancien cimetière » où « des membres épars et des têtes qui rient » la « troublent », provoquant en elle une réflexion sur la fuite du temps et le devenir du corps : « Dans peu de temps le corps sacré de Polynice ne sera plus, lui aussi, qu'un squelette et de ce qui fut son visage de gloire il ne restera que ce rire » (A, 294-295). Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que de telles pensées lui viennent. Ainsi, au début du roman, elle pense au sujet de son ami Clios : « je regarde avec bonheur ce corps allègre qui sera de nouveau, demain, un corps séparé, avant de devenir un jour, chose impensable aujourd'hui, un squelette » (A, 25). On pense alors aux démonstrations de Kundera – un auteur lu et relu par Germain et Bauchau – dans *Le Livre du rire et de l'oubli*.

[...] la stupeur et l'effroi, la satisfaction d'un désir tourné vers la vie et l'éveil de la peur de la mort²⁷³ ».

Décrire le cadavre dans sa matérialité la plus sordide est donc une manière de rappeler l'horizon inéluctable de la disparition à défaut d'en sonder le mystère. Mais il y a là un autre enjeu, directement lié à la genèse littéraire. En effet, l'effroi de la confrontation avec la mort et l'angoisse existentielle qui en découle, considérée par Germain comme une « chance à saisir », ouvre sur une dynamique poétique que l'écriture romanesque réalise. Nous avons d'ailleurs pu percevoir que l'exhibition du corps mort dans le texte romanesque procède d'une poétisation qu'il reste à explorer.

Germain et Bauchau ont en commun avec d'autres auteurs contemporains, dont Quignard, qui en a tiré un concept et une théorie, de ne faire aucune concession aux aspects repoussants de la condition humaine dans leurs romans. Dans leurs textes en effet, l'évocation des « sordidissimes » : la poussière et la sueur, les excréments et les vomissements, le sang, le corps gangrené ou putréfié, mais encore une verge en érection soumise au regard d'une petite fille forment des « mots-souillures » (LN, 211) comme « les taches versées par les larmes et les crachats de sang » sur le cahier d'Adolphine Merveilleux du *Carmin*²⁷⁴. Par cet aspect, qui complète les observations faites sur le prosaïsme, leur écriture nous semble bien être une écriture du déchantement, tentée par le désenchantement. Le corps sordide entre en conflit avec le corps héroïque que suppose l'inspiration mythologique des œuvres, comme la vie banale et le prosaïsme langagier s'opposent aux rêves de grandeur des personnages. Cela suscite parfois des visions grotesques et burlesques mais non pas cyniques et désabusées. La lucidité des auteurs à l'égard des conditions biologiques, sociales et historiques de l'être humain ne nous paraît pas séparable, en effet, d'un désir de réenchancement, perçu ça et là au cours de nos observations. Plus que cela : l'effroi né de la confrontation avec ces « sordidissimes » est une brèche à travers laquelle l'œuvre romanesque peut se déployer. « L'aventure d'écrire commence souvent là où le sujet est lui-même resté sans voix²⁷⁵ » remarque d'ailleurs Jean-Michel Maulpoix. L'effarement et le mutisme provoqués par la violence et l'absurdité ne seraient donc que le silence initial qui précède la parole poétique, le lieu-même où elle prend souffle avant de s'élancer.

²⁷³ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit., p. 29.

²⁷⁴ L'onomastique est ici particulièrement évocatrice de la démarche de Germain qui associe le spectacle du sang (« carmin ») au « merveilleux » dans une écriture de l'« émerveillement ».

²⁷⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, José Corti, 1989, p. 189.

2. Le désir de réenchantement

Le lexique de l'enchantement et celui de l'émerveillement, qui lui est sémantiquement proche²⁷⁶, sont attestés dans les six romans de notre corpus²⁷⁷. Or, la thématisation de ces notions permet de comprendre quels objets provoquent l'enchantement pour Germain et Bauchau : ce sont des corps, des œuvres d'art²⁷⁸, des mots ou des noms, des paysages, des lumières ou des couleurs, des phénomènes naturels, tels une éclipse ou des flocons de neige qui tombent. L'enchantement est ainsi associé à l'émotion esthétique ou au sentiment amoureux – ou les deux. Par ailleurs il est souvent éprouvé par des enfants qui, une fois adultes, constatent avoir perdu cette capacité et tentent de la retrouver ou, au contraire, la retrouvent subitement. « Le monde encore leur est enchantement » dit ainsi la narratrice de *L'Enfant Méduse* au sujet de Lucie et de Louis-Félix, qui contemplent l'éclipse, « les yeux en fête » et « le cœur en joie » (EM, 18). L'adverbe « encore » souligne de manière presque cruelle la perte à plus ou moins long terme de leur capacité d'émerveillement²⁷⁹. On est au tout début du récit, avant le viol de Lucie par Ferdinand. À l'autre bout du roman, cependant, la mère de Louis-Félix, Madeleine Ancelot, a renoué avec cette capacité dans sa vieillesse et par-delà son veuvage : « Pour elle toute nébulosité est merveille, le plus léger vent consolation, la moindre lueur enchantement. » (EM, 278) Ainsi, à travers le parcours de ses personnages dans *L'Enfant Méduse*, Germain constitue l'émerveillement en horizon éthique pour chaque individu. S'il y a un désir de réenchantement, il est donc ressenti au premier chef par ceux que nous avons appelés, à la suite de Bauchau, le « peuple du désastre », les victimes du malheur et de la violence, mais aussi tous ceux qui sentent douloureusement peser sur eux le poids du quotidien et l'absurdité du monde. Mais ce désir est aussi du côté de l'artiste, en l'occurrence des écrivains de notre corpus, qui veulent « tenter de jouer encore [...] quelques notes dans la poétique et le réenchantement du monde²⁸⁰ ». L'emploi du verbe « tenter » est

²⁷⁶ Toutefois l'émerveillement désigne une émotion vécue sur un mode passif tandis que l'enchantement est aussi du côté de l'action. D'autre part, il peut y avoir une nuance d'horreur ou d'effroi dans l'émerveillement qui n'est pas dans l'enchantement. Voir Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit.

²⁷⁷ On compte trente occurrences du lexique de l'enchantement dans l'ensemble du corpus – contre une occurrence du participe « désenchanté », employé dans *L'Enfant Méduse* – et trente-huit de l'émerveillement.

²⁷⁸ Dans *L'Enfant bleu*, l'enchantement ressenti par la narratrice vient des dessins et des sculptures d'Orion, qu'elle associe parfois à d'autres œuvres d'art : « Je m'étonne de ressentir tant de plaisir devant ce dessin qui respire le bonheur mais où les maladresses ne manquent pas. Je m'interroge et je parviens à la source de mon enchantement. 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 » (EB, 58).

²⁷⁹ Voir sur ce sujet Mariska Koopman-Thurlings, *La Hantise du mal*, op. cit., notamment p. 35, sqq.

²⁸⁰ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 503.

significatif : il ne suffit pas de désirer le réenchantement pour le faire advenir étant donné le contexte et la tentation du désenchantement auquel les écrivains peuvent vouloir céder par ailleurs. Il s'agira donc ici de sonder le désir qui anime Germain et Bauchau et de scruter à travers leurs romans et leurs écrits intimes ou théoriques la tentative de réenchantement à laquelle ils s'obligent. La poétique du « malgré tout » qui se dégage de leurs textes révèle une tension constante entre espérance et désenchantement, elle montre comment l'écriture, chez eux, s'arrache toujours au silence de la dérélition et au cri du désespoir. Mais c'est une entreprise qu'ils ne tentent pas nécessairement seuls. Les forces transtextuelles à l'œuvre dans leurs romans jouent un rôle incontestable dans le défi que représente cette entreprise. C'est alors que l'aventure de l'écriture peut effectivement être tentée.

2. 1. Une poétique du « malgré tout²⁸¹ »

Dans son essai *Les Échos du silence*, Germain propose une méditation sur le silence de Dieu et cette « absence d'amour [dont] notre siècle porte les stigmates avec sa cohorte de charniers et de génocides²⁸² ». Elle y dépeint des figures bibliques, littéraires et mystiques qui persévèrent dans leur foi et dans leur amour « en dépit de tout²⁸³ » ce qui l'amène à une réflexion sur « ces adverbes et locutions adverbiales exprimant l'opposition, le paradoxe, la résistance, la ténacité » :

« MALGRÉ TOUT, MÊME SI, POURTANT, QUAND BIEN MÊME, NÉANMOINS²⁸⁴... » Petits mots grammaticaux admirables de force et de grandeur tant morales que spirituelles par lesquels l'homme précipité dans le chaos du mal, l'abîme du néant, se ressaisit soudain et s'affirme être doué d'absolue liberté, de pouvoir de pensée, de capacité d'amour au mépris de la mort²⁸⁵.

²⁸¹ C'est le titre d'un poème que Bauchau a écrit pour la préface de l'ouvrage de Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 10.

²⁸² Sylvie Germain, *Les Échos du silence*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

²⁸³ *Ibid.*, p. 95. Dans son ouvrage *Terres promises*, Marie-Hélène Boblet relève les réflexions philosophiques que cette locution adverbiale a suscitées chez Ricœur (*op. cit.*, p. 41).

²⁸⁴ Le relevé des occurrences de ces « petits mots grammaticaux » dans le corpus n'est pas extrêmement signifiant dans la mesure où ils n'ont pas systématiquement la valeur que leur donne ici Germain. D'autre part cette valeur de ténacité peut se retrouver ailleurs dans l'écriture comme nous allons nous en rendre compte. Ce faisant, nous aurons l'occasion d'en étudier certains. Voir également l'étude menée sur « la concession-opposition dans les journaux d'Henry Bauchau » par Geneviève Henrot Sostero : « Requiem pour une certitude défunte » in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°9, *op. cit.*, p. 133-153.

²⁸⁵ Sylvie Germain, *Les Échos du silence*, *op. cit.*, p. 89-90.

Cette posture nous semble correspondre parfaitement à ce que Bauchau a lui-même exprimé dans un distique souvent cité et commenté :

Dans les champs du malheur
Planter une objection²⁸⁶

L'exhortation bauchalienne, qui n'est accompagnée d'aucun commentaire dans le *Journal d'Antigone* où elle apparaît, peut s'adresser à l'écrivain lui-même²⁸⁷, au lecteur potentiel et à la communauté humaine à laquelle ils appartiennent. Elle est aussi une description de l'engagement d'Antigone dans le roman qu'il est en train d'écrire. La formule rend compte de l'intrication profonde, chez Bauchau, entre éthique et poétique. En effet, c'est en termes poétiques, dans une langue imagée, que s'énonce l'impératif de la persévérance face au malheur. Dans ses romans ainsi que dans ceux de Germain, la ténacité, l'appétence vitale des personnages et leur désir d'être au monde, que nous analyserons dans un premier temps, s'accompagnent aussi d'un déploiement poétique où les contraires s'allient.

2. 1. 1. Appétence vitale et désir d'être au monde

La posture éthique exposée par Germain et Bauchau dans leurs écrits théoriques ou intimes et, vraisemblablement, voulue pour eux-mêmes, s'inscrit dans un contexte de « persistance souterraine [du] roman de l'émerveillement²⁸⁸ » par-delà la crise de la conscience européenne provoquée par la Seconde Guerre mondiale et la découverte de la Shoah mais aussi les désillusions liées à la chute de l'URSS que Boblet étudie dans son ouvrage *Terres promises. Émerveillement et récit au XX^e siècle*. Celle-ci l'analyse à l'aune de la philosophie de Ricœur et, par son truchement, de Spinoza :

Seule l'ontologie spinoziste du désir, de l'élan de vie, de la croissance et de l'énergie peut répondre à la catégorie du *en dépit de*. À la fin de *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur

²⁸⁶ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 138. Sur la postérité de ces deux vers, voir Jean-Yves Carlier, « L'étoile Bauchau, de l'objection poétique à l'objection juridique » in Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*, p. 370-380 ; voir aussi Henry Bauchau, *Passage de la Bonne Graine*, *op. cit.*, p. 405.

²⁸⁷ Dans son ouvrage *Sous l'éclat de la Sibylle*, Watthee-Delmotte cite les confidences de Bauchau à Jacques Devriend concernant son propre engagement éthique et poétique, *op. cit.*, p. 199 : « Lors de la dernière guerre du Golfe, il me dit au téléphone qu'il réagissait à la guerre "en écrivant des poèmes. Cela ne sert à rien mais sans cela, tout se trouve perdu, tout bascule dans le non-sens. En tout cas, il nous demeure de travailler et de prier." »

²⁸⁸ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, *op. cit.*, p. 40. Les auteurs étudiés sont Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq et Germain.

voit dans le conatus spinoziste ce qui permet d'articuler la phénoménologie de l'homme agissant *et* souffrant, sa fragilité *et* son initiative²⁸⁹.

Germain et Bauchau ont doté certains de leurs personnages de cet élan de vie qui s'exprime en dépit du malheur, comme nous allons le voir. Mais ce n'est pas tout : pour être pleine et entière, cette appétence vitale du sujet doit s'accompagner d'un désir d'être au monde, c'est-à-dire d'appartenir au monde, d'être relié au règne du vivant. Nous nous intéresserons donc ensuite à la manière dont ce désir est mis en valeur par la narration.

Appétence vitale

L'appétence vitale d'un être peut s'observer dès sa venue au monde, au travers du cri de la naissance que nous avons déjà abordé mais aussi au travers du corps qui, en se mouvant, « en appel[le] de toute sa chair à la vie et au temps » (LN, 296). De fait, cette appétence se signale dans les romans de Germain par une attention portée au corps et à la chair des personnages²⁹⁰, un corps réinvesti après une séparation, tel celui de Baptiste Pénier de retour d'Allemagne, « reven[ant] comme une ombre longtemps séparée de son corps et qui, à l'instant de retrouver ce corps et de reprendre chair et vie, se met à trembler, terriblement, de joie » (LN, 308), ou relevé d'un désir de mort comme celui de Nuit-d'Or « dont la mort n'[a] pas voulu, [...] que la mort [a] rejeté » au moment de sa tentative de suicide liée à la disparition de Ruth et de leurs enfants : « Et la vieillesse semblait ne pas vouloir de lui davantage », note la narratrice au début de *Nuit-d'Ambre*. « À plus de soixante-quinze ans il demeurait tel qu'il avait toujours été, le corps tendu de force et de vigueur, les cheveux en broussaille, d'un inaltérable brun-roux²⁹¹. » (NA, 53) Par cette incroyable vigueur, sa chevelure « inaltérable », les nombreuses femmes qu'il a épousées, les dix-sept enfants qu'il a eus et le « cent d'années » (NA, 363) qu'il a atteint, le protagoniste du *Livre des Nuits*, dont la grand-mère avait d'ailleurs prédit dès la naissance une exceptionnelle longévité, illustre pleinement l'élan vital en dépit du malheur – les nombreux deuils qui ont jalonné son existence.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁹⁰ Cette appétence du corps contrebalance la sordidité également inscrite, comme nous l'avons vu, dans la chair des personnages. À ce sujet, voir l'article d'Agnès Lhermitte, « Contre la fadeur », in Collectif, *L'Art d'être au monde*, op. cit., p. 33-41, notamment p. 36 : « Le marasme de la fadeur est une sorte de point mort [du parcours initiatique] à dépasser par un itinéraire semé d'épreuves vers la recomposition d'un sens, vers la reviviscence du goût. »

²⁹¹ La narratrice reprend ici les termes employés pour décrire le personnage au moment de sa naissance : « C'était un garçon ; dès sa naissance il brailla à en perdre le souffle et s'agita avec tant de vigueur qu'il brisa lui-même le cordon ombilical. Il portait une masse impressionnante de cheveux d'un brun roux magnifique, tout ébouriffée » (LN, 52).

Celui-ci est aussi incarné, dans le diptyque, par la fille de Nuit-d'Or, Rose-Héloïse, ou sa petite fille, Baladine. Et c'est aussi dans leur corps que se réinvente le désir de vivre après l'expérience du malheur – pour l'une la mort de sa jumelle et l'autre celle de son fiancé. Ainsi, Rose-Héloïse dont le corps fut longtemps « replié en silence sous un pleurement de cheveux » (NA, 166) et qui « avait passé l'âge où le sang scande le rythme mystérieux du corps » (NA, 327) voit le « sang réafflu[er] à son ventre » et « tourner en elle comme une eau vive, fécondante » (NA, 327). Cette renaissance du corps liée à l'amour que lui porte Nicaise est annonciatrice d'une nouvelle naissance, celle de leur fils, Félix, et d'une autre renaissance, celle d'Adrien, dit Crève-Cœur, le fils adoptif de Rose-Héloïse, tourmenté par le souvenir de la Guerre d'Algérie. Car « cet enfant [va] enfin arracher son fils élu à l'emprise de la guerre », pense Rose, « rouvrir le temps et leur frayer à tous des chemins de traverse dans l'épaisseur du malheur, pour les en libérer » (NA, 328). De même, Baladine qui était restée alitée pendant des mois après la disparition de Jason :

En fait c'était son propre corps qu'elle arrachait ainsi progressivement à la mort, c'était dans les profondeurs insoupçonnées de la chair qu'elle s'enfonçait, dans les zones les plus denses du sang, pour y retrouver la force et le désir de vivre. (NA, 397)

C'est donc clairement dans le corps et la chair de ces personnages germaniens qu'apparaît et prend force l'élan qui les pousse à la vie malgré leurs souffrances et leurs fragilités. La romancière souligne le mystère de cette persévérance du corps, qui ne concerne pas tous les personnages – loin s'en faut –, par l'emploi des lexiques du secret et de l'intériorité. Bien qu'elle s'exprime en termes un peu différents, l'appétence vitale est aussi fortement liée au corps dans les romans de Bauchau.

Le désir de vivre est en effet un enjeu prégnant du roman *Œdipe sur la route*²⁹², à la fois pour le protagoniste, sa fille, et pour leur ami Clios, l'ancien bandit. La barque et les personnages sculptés dans la falaise par les trois compagnons, dans le chapitre « La Vague », offrent une claire image de leur persévérance face au malheur. Observant le corps que son père lui a sculpté, Antigone remarque en effet : « Soudé par l'effort aux corps des deux autres rameurs, il soutient avec eux l'entreprise de survivre. » (Œ, 143) De fait, le roman illustre la pensée que Bauchau note dans son journal pendant qu'il l'écrit : « le malheur existe, mais il y a aussi une allégresse dans le monde, dans la vie, dans le corps des vivants²⁹³ ». Œdipe, qui est d'abord dans la « survie » – d'un point de vue matériel et moral à la fois – retrouve

²⁹² On y relève deux-cent-quatre mots de la famille de la « vie ».

²⁹³ Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 133.

progressivement l'envie de vivre en mettant son corps à contribution : pour sculpter, chanter et guérir. Dans l'échange corporel qu'il noue avec les habitants du village touché par la peste, l'ancien roi retrouve en effet le goût de vivre et la force de continuer la route. Antigone repensera d'ailleurs à son père comme « celui qui a choisi de vivre » malgré ses crimes (*A*, 344) – contrairement à Jocaste. Elle-même semble se placer comme lui du côté de la vie. Plus encore qu'*Œdipe sur la route*, *Antigone* est, de manière inattendue, le roman du désir de vivre²⁹⁴. Prenant le total contre-pied de l'héroïne sophocléenne²⁹⁵, Bauchau fait en effet de son héroïne un personnage habité par une appétence vitale extraordinaire. Celle-ci passe encore une fois par le corps, sur lequel Antigone s'appuie pour faire face aux malheurs qui l'assaillent. En dépit du poids et de la souffrance qu'il représente par ailleurs, le corps « vient au secours de l'esprit défaillant » (*A*, 253), avant l'assaut de Thèbes par exemple. D'autre part, c'est lui qui incite la jeune femme à affirmer, face à Créon, qu'elle « veu[t] encore défendre [sa] vie » : « De tout mon corps, de tout ce qui me reste de force vient la réponse : Oui, je défendrai ma vie sans rien céder de ma liberté à Créon. » (*A*, 306)

Tout au long du roman, Antigone voit donc sans cesse son désir de vivre réaffirmé par son propre corps, comme si ce corps gagné dans le roman changeait profondément les motivations du personnage dramatique. Cependant, l'auteur avoue dans son journal s'être « mis à douter d'Antigone, trop tournée, pensai[t]-[il] vers l'espérance et le beau, alors que la dérision, l'absurde et la laideur occupent souvent [son] regard et [sa] pensée²⁹⁶ ». Mais son roman n'occulte rien de la « laideur » du monde que son héroïne contemple et éprouve avec lucidité. Celle-ci tire justement toute sa force de sa capacité d'émerveillement en dépit du malheur : « Je ne connais rien de plus beau, je ne connais rien d'autre que vivre » dit-elle alors qu'elle mendie pour les pauvres de Thèbes (*A*, 205). Et dans la scène de l'ensevelissement de Polynice, alors qu'elle est environnée de mort, elle « hurl[e] – malgré Créon, malgré tout – [sa] fantastique certitude de la joie d'exister, du bonheur d'avoir existé que [ses] frères ont connu et qu'avec eux [elle] partage encore » (*A*, 304). La répétition de la locution « malgré tout » affirme l'« absolue liberté [d'Antigone], de pouvoir de pensée, de

²⁹⁴ Il y a dans *Antigone* deux-cent-sept occurrences du nom « vie » et des différentes formes verbales du verbe « vivre ».

²⁹⁵ Sur ce sujet, nous nous sommes précédemment référée à Jean Alaux, « Remarques sur la Φιλία labdacide dans *Antigone* et *Œdipe à Colone* », *op. cit.*, ou Jean-Pierre Vernant, « Tensions et ambiguïtés dans la tragédie », *op. cit.*

²⁹⁶ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 456.

capacité d'amour au mépris de la mort²⁹⁷ ». Dans la plaine désertique où le corps de son frère est livré aux chiens et aux oiseaux, ce champ de bataille devenu « champ du malheur », Antigone « plant[e] une objection ». Par ailleurs, en mettant en avant le bonheur partagé avec ses frères, elle montre combien l'appétence vitale du sujet est liée au monde dans lequel il s'inscrit et aux relations qu'il tisse avec le vivant.

Désir d'être au monde

Reprenant l'injonction de Gracq à « ne pas rester séparé », Bauchau développe dans sa poésie²⁹⁸ et ses romans une éthique du lien consistant à « être, être avec l'autre, être avec le vivant²⁹⁹ », « le vivant » subsumant le seul *alter ego* humain dans une globalité qui inclut aussi bien l'animal que le végétal et la terre elle-même. Boblet y voit une « intuition postromantique » qui « réconcilie » les écrivains avec le réel, « voire les sauve » :

L'homme engagé dans une aventure cosmique, dans un tout dont il fait partie, « jamais tout à fait sorti de l'humus », comme dit Gracq, y trouve la promesse d'immortalité réellement crédible, exemplairement scellée par un « pacte renoué dans les circonstances les plus tragiques, les plus grisantes de l'histoire, avec les puissances d'un monde sans âge, resté fraternel et amical³⁰⁰ ».

Cette vision du monde transparaît dans les romans de notre corpus, de différentes façons.

Dans ses romans thébains, Bauchau cherche à renouer avec une religion primitive que Gauchet définit comme un « ordre intégralement reçu, auquel il est exclu de toucher [dans lequel il n'y a] point de privilège possible parmi les vivants ». L'être humain y est mis « sur le même plan » que les autres vivants, dans une « inclusion cosmobiologique, [une] intégration charnelle aux cycles du ciel et à la permanence organisée des éléments et des espèces³⁰¹ ». Dans un tel cadre, le chef, même s'il est garant de la tradition des ancêtres, est donc aussi sur le même plan que les autres comme le montre Bauchau dans *Œdipe sur la route* avec l'épisode d'imposition des mains qui confronte l'ancien roi de Thèbes aux habitants du village touché par la peste :

²⁹⁷ Sylvie Germain, *Les Échos du silence*, op. cit., p. 90.

²⁹⁸ En témoigne le titre du recueil *Nous ne sommes pas séparés*, publié par Bauchau en 2006.

²⁹⁹ Henry Bauchau, « Les Deux Antigone », in *Poésie complète*, op. cit., p. 237.

³⁰⁰ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit., p. 40. Les citations de Julien Gracq sont tirées de *Préférences*, José Corti, 1961.

³⁰¹ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, op. cit., p. 16 et p. 17. Voir aussi David Le Breton, *La Sociologie du corps*, op. cit., p. 28 : « Dans les traditions populaires, le corps demeure en prise sur le monde, c'est une parcelle non détachée de l'univers qui lui donne son énergie. Il est un condensé du cosmos. »

Pendant sept jours, il impose les mains à tous les habitants de la vallée. Toutes des mains d'hommes et de femmes de la terre, durcies, formées, déformées par les outils et par le temps. Dans ces mains qu'il se met à aimer, il sent les limites des champs, des jardins, des demeures, et le sens qu'il faut donner à chaque chose pour qu'elle puisse servir et être travaillée. Lui, le fils de Corinthe, natif de la mer, par l'imposition de ses mains, les fait communiquer avec cette part d'illimité qui est dans sa nature et, eux, en lui prenant un peu de sa force et de son étendue, enfoncent en lui une part de leur robuste cohésion. (*Œ*, 229)

Ce passage, qui célèbre de manière admirable le travail de la terre³⁰², a une double fonction. Il s'agit d'une part de réinsérer le roi maudit dans la communauté des hommes en « usant » sa souillure au contact des mains des autres et en restaurant sa sacralité. Cette action dans laquelle le corps d'Œdipe est totalement engagé est d'ailleurs pour beaucoup dans la renaissance de son désir de vivre. Il s'agit d'autre part de sceller un pacte entre tous les individus, l'ancien roi et ceux qui viennent le voir, les hommes et les femmes grecs, mais aussi, au-delà des individus, entre la terre et la mer, l'ici et l'ailleurs, le présent et l'« illimité ».

Un autre chapitre du roman *Œdipe sur la route* manifeste l'égalité des règnes humain et animal en postulant une ascendance animale aux différents clans humain : Diotime et les siens appartiennent ainsi à la lignée des lions, tandis qu'Œdipe lui-même appartient à celle des loups. La narratrice d'*Antigone* affirme quant à elle l'égalité de toutes les espèces animales : terrestres, aquatiques et célestes, dans un poème en forme d'invocation adressée au « Seigneur des chevaux³⁰³ et des hommes » (*A*, 239) qui est aussi « dieu des chevaux, dieu des poissons / et des libres oiseaux du ciel » (*A*, 240). Cette invocation est reprise en écho plus loin dans le roman, lorsqu'Antigone s'adresse au « Seigneur blanc » que représente cette fois à ses yeux un cerisier en fleurs de son jardin. Celui-ci manifeste donc la parenté de l'humain avec le végétal puisque la jeune femme le compare à son père : « je pense à Œdipe qui était devenu un seigneur de bien moindre taille mais de la lignée céleste du grand cerisier » (*A*, 248-9). Antigone elle-même est assimilée par Bauchau aux fleurs lorsqu'il dit de celles-ci et, plus généralement des paysages de la Vienne « qu'ils ont été pour [lui], souvent, passages et présence physique d'Antigone³⁰⁴ ». Il dit des roses trémières en particulier qu'elles sont aussi pour [lui] des images, des litanies et des épiphanies d'Antigone³⁰⁵ ». À la fin de l'épisode du cerisier, la narratrice réaffirme enfin la soumission du vivant aux cycles de la vie et du ciel lorsqu'elle pressent sa mort proche : « Je ne suis pas triste, c'est la nuit de l'adieu,

³⁰² On peut penser ici aux romans « paysans » de Giono que Bauchau reconnaît comme un de ses maîtres.

³⁰³ Elle s'adresse au squelette de cheval macabrement mis en scène par les Thébains sur les remparts.

³⁰⁴ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., quatrième de couverture.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 338.

j'abandonne tout entière au grand cycle de la nuit passante, la trébuchante Antigone » (A, 249).

Dans des contextes de mort et de malheur – la peste, la guerre civile, l'exécution imminente d'Antigone – la réaffirmation du lien qui unit les vivants, de leur appartenance à un monde commun et de leur intégration au même principe cyclique de vie et de mort offre donc aux personnages bauchaliens un réconfort qui leur permet assurément de faire face et de persévérer. Alors commence à s'élaborer dans le texte le réenchantement que l'auteur appelle de ses vœux, dans la personnification d'un squelette de cheval en « Seigneur du bleu, Seigneur du rouge » ou celle d'un cerisier en « Seigneur blanc ».

Chez Germain une idée semblable s'exprime à travers le concept de « chair du monde » emprunté à Merleau-Ponty. Appliqué au monde dans lequel vivent et évoluent les personnages, le terme « chair » – parfois le terme « peau » – met en lumière l'appartenance de chaque être et chaque chose au réel. Ainsi les animaux sont-ils désignés de manière périphrastique comme « toute chair qui est sur la terre » (NA, 144) ; et de même que la pomme a une « chair juteuse » (NA, 294), les pétales et les feuilles sont pourvus de « chair » (EM, 278), comme la « terre » (LN, 153), le « monde » (EM, 16) ou le « visible » (EM, 277) ; il est aussi question de « la peau du ciel et [de] la peau de la terre » (EM, 277). Enfin, conjuguant la philosophie de Merleau-Ponty à celle de Levinas, Germain attribue à « [t]out paysage [un] visage » (NA, 282). En donnant ainsi à chaque être et chaque chose les caractères corporels de l'humain – une chair, une peau et un visage – Germain fond l'ensemble du monde visible, organique ou inorganique, dans une commune matière et une commune destinée. Ces images contribuent en effet à élaborer une éthique qui dépasse largement le cadre de l'humanité pour englober le cosmos tout entier et si elles s'appuient sur une forme d'anthropocentrisme elles mettent aussi en valeur l'immense responsabilité des humains à l'égard du monde dans lequel ils vivent. Cette responsabilité est pointée à plusieurs reprises par la narratrice, au sujet de la Guerre de 14, par exemple, lorsqu'elle constate : « plus le paysage était défiguré et détruit, plus il se faisait douloureusement humain, comme si la terre était de chair³⁰⁶ » (LN, 153). La violence inouïe que la guerre industrielle fait subir au

³⁰⁶ La phrase de Germain trouve un écho dans l'ouvrage consacré par Audoin-Rouzeau et Krumeich (photographies de Richardot), aux traces de la Grande Guerre dans les paysages d'aujourd'hui. Celle-ci y est considérée comme « une grande blessure au flanc de l'humanité » dont la cicatrice se lit encore dans les paysages actuels (*Cicatrices, op. cit.*, préface).

paysage³⁰⁷ – à la terre, aux arbres... – s'énonce sous les termes d'une expérience humaine, corporelle, à même de provoquer l'empathie. Cependant, elle est le miroir de la violence subie par les soldats eux-mêmes. Aussi bien est-ce alors l'expérience intime de la violence qui prend les dimensions d'une catastrophe cosmologique. Ainsi, lorsque Nuit-d'Or découvre la Shoah et apprend la mort de Ruth et de leurs quatre enfants en camp de concentration, il a la sensation que le « monde entier s'[est] retourné comme un gant. Un gant de peau humaine, à la chair mise à nu, à cru » (NA, 56). De quelque côté du miroir que l'on se place, l'humain est donc solidaire du monde qu'il habite et soumis à la même précarité, ce qu'exprime l'image du corps violenté.

Cependant, il s'agit aussi d'« [a]pprendre à regarder le visible, la chair du visible, la peau du ciel et la peau de la terre, pour découvrir peu à peu que cette chair n'est pas que boue, flamme et sang, que cette peau n'est pas que transpiration de violence, tremblement de colère et de peur » (EM, 277). Cette leçon prodiguée à Lucie par la mère de son ami Lou-Fé permet à l'héroïne de *L'Enfant Méduse*, alors « bientôt quadragénaire » (EM, 280) de retrouver le désir de vivre. Les dernières images du roman montrent une femme en prise avec le vivant : flanquée d'un « jeune chien blanc à poils longs » (EM, 278), « consac[ant] presque tout son temps libre » (EM, 270) aux arbres fruitiers – pommiers, cerisiers, pruniers – et aux fleurs de son jardin, attentive aux oiseaux dont le nombre « l'emport[e] de très loin sur les hommes » (EM, 279) près de la maison où elle vit. Ces liens tissés avec le vivant offrent à Lucie une « seconde enfance » (EM, 280) et la possibilité de renouer aussi, à terme, avec ses semblables.

Pour conclure sur le désir de vivre des personnages, nous pouvons observer une cohabitation, dans les textes du corpus, entre une conception moderne et occidentale du corps qui envisage les personnages selon un modèle anatomophysiologique³⁰⁸, pour mettre en valeur, outre la précarité de l'individu, l'appétence vitale qui lui est propre, et une approche ancestrale qui cherche à réinsérer l'être humain et sa chair dans un macrocosme et une communauté qui lui donnent son sens. Mais par-delà l'éthos et l'éthique des personnages, la persévérance et l'espérance face au malheur dont veulent témoigner Germain et Bauchau, se

³⁰⁷ Remarquons que la notion de « paysage » place de nouveau l'humain au centre du monde visible puisque le paysage est la nature perçue par les sens humains ou (re)construite par l'esprit humain. Voir Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, PUF, 2000 [1989].

³⁰⁸ Voir David Le Breton, *La Sociologie du corps*, op. cit., p. 29 : « La conception moderne du corps, celle qui sert de point de départ à la sociologie dans la plupart de ses investigations, est née au tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Cette conception implique que l'homme soit coupé du cosmos (ce n'est plus le macrocosme qui explique la chair, mais une anatomie et une physiologie qui n'existent que dans le corps), coupé des autres (passage d'une société de type communautaire à une société de type individualiste où le corps est la frontière de la personne) et enfin, coupé de lui-même (son corps est posé comme différent de lui).

déployaient, dans une tentative de réenchantement, à travers un réseau particulier d'images structurant tous leurs romans.

2. 1. 2. Images de la persévérance et de l'espérance : l'alliance des contraires

Les images de la persévérance et de l'espérance sont l'équivalent, au niveau de la syntaxe, des connecteurs para- et hypotactiques de la concession-opposition, ces « petits mots grammaticaux » relevés par Germain : elles disent l'ambivalence, la coprésence voire l'alliance des contraires. Il s'agit en effet pour les écrivains de tenir ensemble sous leur plume le malheur et l'espérance, la mort et la renaissance, pour mieux affirmer la possibilité de l'espérance *en dépit du* malheur et de la renaissance au-delà de la mort³⁰⁹. Le jeu des contrastes permet en même temps de dire « le monde dans tous ses paradoxes, l'humanité dans toutes ses contradictions », comme le faisaient, au travers des mythes, les Grecs de l'Antiquité, qui avaient « le génie des antithèses³¹⁰ », selon le critique italien Pietro Citati, qui donne en exemple la figure mythique d'Apollon : « Quel dieu ambigu ! Qui sème à plaisir la joie ou la terreur, [...] utilis[ant] volontiers son arc-lyre pour tirer des flèches...³¹¹ ». Bauchau lui-même s'y réfère dans son *Antigone* par l'intermédiaire du personnage de Dirkos :

Il chante l'Apollon le plus antique, le dieu noir avec son cortège de loups et de rats porteurs de la peste. Apollon qui lentement se transforme et devient le dieu des muses et du soleil levant. (A, 179)

Nous voulons voir dans cette évocation toute en ambiguïté de la figure d'Apollon un exemple emblématique de la poétique des contraires par laquelle s'énoncent les thèmes de la persévérance et de l'espérance dans les textes de Bauchau, mais aussi dans ceux de Germain. On y observe en effet une tension récurrente entre les motifs contraires de la lumière et de l'obscurité. Et parmi les images porteuses d'ambivalence qui abondent dans les romans du

³⁰⁹ Henrot-Sostero considère l'expression de la concession dans les journaux de Bauchau comme le fait d'un « esprit d'analyse, attentif à détecter la coprésence des contraires et à mesurer finement la justesse de chaque chose » quitte à se retrouver « coincé entre espoir et dépression, entre enthousiasme et déception » (« Requiem pour une certitude défunte », *op. cit.*, p. 152). Outre qu'il s'agit d'un travail mené sur les écrits diaristes de Bauchau et non sur ses romans, cette interprétation ne nous paraît pas contradictoire avec notre propos.

³¹⁰ Pietro Citati, « Nous avons besoin des mythes pour rester des hommes », entretien avec Fabienne Pascaud à l'occasion de la publication de son livre *La Lumière de la nuit*, *Télérama*, n°2561, 10 février 1999, p. 11.

³¹¹ *Ibid.*

corpus³¹², deux autres ont retenu notre attention par leur prégnance et leur récurrence : celle du feu et celle de la floraison que nous aborderons successivement.

Lumière et obscurité

Les motifs de la lumière et de l'obscurité sont particulièrement présents dans l'ensemble de notre corpus, sous un grand nombre de variations : clarté et ombre, jour et nuit, blanc et noir... et au travers de nombreux objets ou figures. La composante « nuit » est d'ailleurs mise en exergue dans les titres des deux premiers romans de Germain et opposée à l'éclat de l'ambre dans le titre du deuxième, ce qui la signale en tant que thème central et fondamental du diptyque.

Dans les titres et dans les textes eux-mêmes, les termes employés ont une valeur à la fois référentielle et symbolique. Ils renvoient d'abord au temps cyclique fondé sur l'alternance des jours et des nuits, scandant ainsi la temporalité romanesque, que ce soit dans l'univers archaïque d'*Œdipe sur la route* et *Antigone* ou dans le monde moderne mais sans électricité encore du *Livre des Nuits*. C'est en ces termes, en effet, que s'énonce l'écoulement du temps, notamment dans les romans du cycle thébain. La lumière est celle du soleil – de la lune ou des étoiles – par opposition à l'obscurité de la nuit mais aussi celle du feu ou d'une torche dans le noir d'une grotte ou d'une cave. Leur mention garantit donc l'instauration d'un cadre spatio-temporel archaïque et l'inscription du récit dans la durée romanesque. Or, l'alternance du jour et de la nuit est un motif récurrent de la poésie épique³¹³ que l'Œdipe bauchalien, lui-même devenu aède dans *Œdipe sur la route* reprend dans son chant consacré à la Sphinx : « Jour qui engendre la nuit. Nuit enceinte de la lumière » (*Œ*, 209). Au travers de la métaphore de l'enfantement, l'accent est mis sur le caractère indissociable des deux principes et sur le mystère de leur succession. Mais au-delà de leur dimension référentielle, le jour et la nuit symbolisent ici les enjeux complexes et les conséquences positives et négatives de la confrontation d'Œdipe avec la Sphinx : l'intronisation du héros et son mariage avec sa propre mère.

³¹² Nous aurions pu également évoquer par exemple l'ambivalence du rire (Kundera aborde ce motif et son ambiguïté dans *Le Livre du rire et de l'oubli*,) ou de l'eau (Ammour-Mayeur en a proposé une étude dans son ouvrage, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, op. cit., p. 107, sqq) ou encore de la couleur blanche (voir Séverine Gaspari, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre* : des corps enchantés aux corps chantés », op. cit.)...

³¹³ Dans les épopées homériques « la fin du jour comme son début donne lieu à un formulaire très abondant et très varié » analyse Françoise Létoublon dans « Le jour et la nuit. Formulaire épique et problèmes de narratologie homérique » (in Françoise Létoublon (dir.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, Gieben, 1997, p. 137-146).

De manière générale, la lumière et l'obscurité sont des symboles forts dans toutes les cultures³¹⁴ : de la vie et de la mort³¹⁵, du bien et du mal, du bonheur et du malheur, de la connaissance³¹⁶ et de l'ignorance, du désespoir et de l'espoir... et leur intrication signifie en elle-même l'ambivalence et la nécessaire coexistence des contraires : « C'est le désastre obscur qui porte la lumière³¹⁷ » écrit Blanchot. Dans son sillage, Germain et Bauchau s'attachent à montrer dans leurs romans comment l'obscurité exhause la lumière ou comment la lumière en tant que symbole d'espérance persiste dans les ténèbres du désenchantement. Ce dualisme apparaît directement à travers les données spatiales et temporelles des romans mais aussi par le biais des noms, des apparences physiques et des caractères des personnages.

En tant que données spatio-temporelles, la lumière et l'obscurité constituent le cadre récurrent des drames qui se jouent pour les personnages et les métaphorisent en même temps. Ce symbole apparaît parfois furtivement ou bien est longuement développé par les romanciers. Ainsi, dès le début du *Livre des Nuits*, la narratrice crée un jeu d'ombre et de lumière autour du motif du charbon, transporté par la péniche des Pénicel³¹⁸ : les « noires concrétions arrachées aux antres de la terre » (*LN*, 27) qui emplissent les flancs du bateau sont sans cesse opposées aux lumières ou aux richesses de l'ailleurs, de l'« à-terre³¹⁹ ». Le désir d'évasion éprouvé par Théodore-Faustin est finalement accompli par Victor-Flandrin. Mais si

³¹⁴ Voir l'article « Lumière » du *Dictionnaire des symboles* : « La lumière est mise en relation avec l'obscurité, pour symboliser les valeurs complémentaires ou alternantes d'une évolution. Cette loi se vérifie dans les images de la Chine archaïque, comme en celles de nombreuses civilisations » (*op. cit.*, p. 585).

³¹⁵ Dans les épopées homériques comme dans les tragédies, on trouve fréquemment un jeu d'opposition entre la lumière de la vie et l'obscurité de la mort. Les poètes utilisent l'expression ἐν φάει εἶναι (*en phaei einai*), littéralement « être dans la lumière » pour signifier « être vivant » (par exemple Eschyle, *Les Perses*, v. 299 ; Sophocle, *Philoctète*, v. 1212). L'enjeu de la vie et de la mort des personnages tragiques s'exprime également au moyen des verbes βλέπειν (*blépein*) et λεύσσειν (*leussein*) qui signifient « voir le jour, vivre » : « Et comment à la fois être mort et voir le jour ? » demande ainsi le coryphée d'*Alceste*, chez Euripide (v. 142 : καὶ πῶς ἂν αὐτὸς καθάνοι τε καὶ βλέποι ; *Tragédies*, t. I, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, 1976 [1926], p. 62). « J'ai à cœur d'apprendre s'il voit la lumière » déclare Jocaste au sujet de Polynice dans *Les Phéniciennes* (v. 1084 : εἰ λεύσσει φάος, *op. cit.*, p. 199) et, dans *Les Trachiniennes* de Sophocle, l'expression « celui qui a fermé les yeux » (v. 828 : ὁ μὴ λεύσσων, *Tragédies*, t. I, *op. cit.*, p. 40) est une périphrase pour désigner le défunt.

³¹⁶ Voir Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, trad. Jean-François Poirier et Françoise Proust, Flammarion, « GF », 1991.

³¹⁷ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 17.

³¹⁸ Cette image est reprise en écho dans le roman, lorsque Victor-Flandrin va travailler dans une mine de charbon ou lorsqu'il s'installe à Terre-Noire.

³¹⁹ La locution « à-terre » est employée onze fois dans le roman. Les deux extraits qui suivent rendent manifeste l'opposition entre le noir du charbon et les lumières de l'ailleurs : « Mais ce bateau était plus que sien, – il demeurerait celui du père. Il était même le corps second du père, – immense corps posthume aux flancs emplis de noires concrétions arrachées aux antres de la terre comme autant de résidus de songes millénaires. Et ces blocs de songes il les livrait aux feux des gens d'à-terre, ces étrangers reclus, là-bas, dans leurs maisons de pierre » (*LN*, 27) ; « Le cours trop lent de ces canaux et de ces fleuves en plat pays l'ennuyait ; il rêvait de voyager dans d'énormes bateaux aux flancs gorgés non plus de lugubre charbon mais d'épices, de fruits, de tissus flamboyants, d'armes et d'or – et d'esclaves aussi » (*LN*, 35).

ce dernier rejoint le monde rêvé « des gens d'à-terre » c'est pour s'enterrer aussitôt dans l'obscurité d'une mine de charbon puis dans la ferme de Terre-Noire. Alors, pour éclairer et égayer les longues soirées d'hiver, il achète une lanterne magique qui projette des « animaux fantastiques » sur « une tenture de coton blanc translucide³²⁰ ». Pourtant, les images lumineuses qui symbolisent dans un premier temps le bonheur et le rêve d'évasion deviennent ensuite un symbole mortifère lorsque les « rhinocéros cuirassés » de la lanterne sont évoqués comme comparants des chars blindés de la Première Guerre (*LN*, 137). Toute une dialectique du bonheur et du malheur se met donc en place dans le roman au travers des jeux d'ombre et de lumière.

De même, le motif de l'éclipse déjà employé dans *Le Livre des Nuits* et présent dès l'incipit de *L'Enfant Méduse* symbolise à la fois le conflit qui touche les personnages – le malheur qui s'étend sur eux comme une ombre – et l'espérance de sa résolution à travers le retour programmé de la lumière : « Le disque noir avait roulé et l'astre avait reparu » (*LN*, 222). Ainsi, dans *L'Enfant Méduse*, l'éclipse du premier chapitre³²¹ symbolise le viol de Lucie par Ferdinand en même temps qu'elle l'annonce. Mais la dialectique mise en place à travers tout le roman est bien plus complexe. Les mouvements de la lumière et de l'obscurité minutieusement décrits dans chacun des « tableaux » qui structurent le texte³²², qu'il s'agisse du rayon de lumière tombant dans la nef d'une église (*EM*, 184) ou de la lumière « ombreuse » qui est « enclose dans la chambre » de grabataire de Ferdinand (*EM*, 172), symbolisent les mouvements capricieux du destin qui tour à tour favorisent les personnages ou les conduisent à leur perte. Ainsi l'éclipse de l'incipit a pour pendant, dans les dernières pages du roman, la description d'une reproduction de *L'Annonciation aux bergers* de Taddeo Gaddi présentée par Louis-Félix à Lucie comme un souvenir de l'éclipse vue dans leur enfance, qui renverse le rapport entre l'obscurité et la lumière en focalisant l'attention sur le « nuage doré [qui] s'en vient poudroyer dans la nuit » (*EM*, 262) et constitue pour l'héroïne un signe évident d'espérance.

Une dialectique semblable est mise en place chez Bauchau, notamment dans *Antigone* où, de la même manière, elle structure fortement le roman, du « Temple rouge » du chapitre

³²⁰ On pense à l'épisode de la lanterne magique chez Proust. Voir Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, « Folio », 1987, p. 9.

³²¹ Le récit est annoncé par une épigraphe tirée de l'Ancien Testament : « Ce jour-là, dit le Seigneur, je ferai disparaître le soleil à midi, et j'obscurcirai la terre en plein jour... AMOS, VIII, 9-10 » (*EM*, 13).

³²² Le roman est construit sur une alternance de tableaux descriptifs renvoyant aux différentes techniques picturales que sont l'enluminure, la sanguine, le sépia, le fusain et la fresque, et de passages narratifs intitulés « légendes ».

liminaire, qui contient la fresque du combat entre Apollon et Python, à la grotte du dernier chapitre où Antigone meurt étouffée par la fumée des torches³²³. L'image de la lumière brillant dans l'obscurité y est récurrente et mise en exergue dans le dixième chapitre intitulé « La lumière dans la cave » où l'héroïne prend conscience du rôle qui doit être le sien auprès de ses frères malgré leur rivalité mortelle et le risque qu'elle encourt pour sa propre vie. La « lumière grisée que les murs [...] renvoient en sourdine » (A, 137) procure un sentiment de bonheur inattendu à la jeune femme. Par sa ténacité et sa persistance, elle symbolise en effet l'espérance en dépit de sa fragilité : « Un peu tremblante, elle glisse, tenace, irrésistible vers l'obscurité de la cave où elle produit des ombres vigoureuses. » (A, 137) Plus tard, alors qu'Antigone est enfermée dans un cachot dans l'attente de son exécution, Stentos lui donne une petite lampe qui prolonge l'expérience du chapitre X. Sa lumière est une espérance dans l'obscurité du désastre que représentent la mort des frères, l'abjection du sort réservé au corps de Polynice et, pour l'héroïne, la perspective de sa propre mort. Et même lorsque la lampe s'éteint, à bout de combustible, sa lueur perdure pour la narratrice comme le témoignage d'un bonheur possible au-delà des limites du corps et de la vie humaine. Elle donne ainsi à Antigone le courage d'affronter le sort qui l'attend. L'ultime chapitre reprend une dernière fois le symbole en mettant en scène la mort de la jeune femme dans la grotte éclairée par des torches. Or, ce chapitre a fait l'objet d'une réécriture effectuée par Bauchau lui-même pour l'opéra, sous le titre la « Lumière Antigone ». Le nom propre y sert de dénomination au substantif « Lumière », ce qui assimile la figure d'Antigone elle-même à la lumière et à l'espérance.

À y regarder de plus près, il n'est pas rare dans notre corpus que les images de la lumière, de l'obscurité ou bien des deux se trouvent intégrées à la construction même des personnages, dans leur nom, leur apparence physique ou leur caractère. Nombreux sont les personnages germaniens qui portent en effet un nom ou un surnom, éventuellement oxymorique, en rapport avec ces motifs, à commencer par le protagoniste du *Livre des Nuits*, Victor-Flandrin Péniel dit Nuit-d'Or. Ce surnom se réfère à des qualités physiques singulières : « son teint noirci par la poussière du charbon, [les] taches d'or de son œil qu'il se mettait maintenant à distribuer à sa progéniture, [...] son ombre blonde qui hantait toute seule les chemins³²⁴ » (LN, 94). Ce

³²³ Voir Marine Achard-Martino, « Du Temple rouge à la grotte d'Antigone : les allégories de la caverne » in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°10, *op. cit.*, p. 141-153.

³²⁴ Cette « ombre blonde » représente le souvenir de la grand-mère de Victor-Flandrin, Vitalie, qui accompagne celui-ci dans sa vie d'adulte.

portrait du protagoniste, qui se lit en écho avec la scène de demande en mariage de ses grands-parents, Noémie et Théodore-Faustin – qui deviendra aussi son père³²⁵ –, confirme l'importance des motifs entrelacés de la lumière et de l'obscurité dans la lignée des Péniel, dans le destin de ce personnage en particulier et dans le roman tout entier. Ils se retrouvent par exemple dans les prénoms des deux premières épouses de Victor-Flandrin, Mélanie³²⁶ et Blanche, ou encore dans le portrait de Deux-Frères, le survivant des fils aînés jumeaux de Nuit-d'Or, dont le regard est « mi-diurne mi-nocturne, mi-vif mi-mort » (*LN*, 170). Puis, dans le second volet du diptyque, le surnom du héros éponyme, Nuit-d'Ambre, le petit-fils de Victor-Flandrin, est forgé sur le même modèle que celui de son grand-père, en référence au caractère ombrageux du personnage et à la nuance de son iris. Toute la vie de Nuit-d'Ambre est également polarisée et mise en tension par les principes opposés de la lumière et de l'obscurité, ce qui en fait un personnage profondément complexe et ambigu : hanté par la mort mais happé par la vie, tenté par le mal et découvrant le bien malgré lui. Remarquons par exemple que les initiales des prénoms de ses amis et de ses amantes forment respectivement les mots « Jour³²⁷ » et « Nuit³²⁸ ».

Dans *L'Enfant Méduse*, l'onomastique permet également de mesurer l'importance des deux motifs : le prénom de l'héroïne, Lucie, est dérivé du latin *lux*, « la lumière » mais la sémantique du prénom est contrebalancée par l'apparence de la petite fille : « Lucie était tout à fait aux couleurs des Daubigné, mate de peau et noire de cheveux, les yeux plus noirs encore » (*EM*, 240), *a fortiori* lorsqu'elle est grmée en Méduse ou Érinée vengeresse avec « [s]es dents [...] noires, ses babines gonflées de salive mauvaise » (*EM*, 180). Quant à Ferdinand, son demi-frère et violeur, il est surnommé par leur mère « [mon] petit Roi-Soleil » en référence à sa blondeur, mais l'image du loup qui lui est accolée connote la noirceur.

Chez Bauchau, le même dualisme est mis en œuvre dans le portrait des frères ennemis, Polynice et Étéocle, dont le caractère, l'armure ou encore la chevelure symbolisent l'éclat chez l'un et l'ombre chez l'autre. Cette opposition qui est aussi une complémentarité trouve sa forme la plus évidente et la plus achevée dans l'image des chevaux que les frères s'offrent

³²⁵ « Il fixa alors les pieds de la jeune fille. Ils étaient nus, tout poudrés de poussière de charbon où la lumière faisait scintiller d'infimes moirures d'un noir violâtre. Et il fut pris d'un violent désir pour ces pieds minces, scintillants » (*LN*, 30).

³²⁶ Le prénom Mélanie est dérivé de l'adjectif grec féminin μέλαινα (*mélaina*) qui signifie « noire ».

³²⁷ Jasmin, Ornica, Urbain et Roselyn.

³²⁸ Nelly, Ulyssea, l'Infante, et Thérèse.

l'un à l'autre³²⁹ : le cheval à la robe blanche, Jour, est offert par Polynice à son frère « nocturne » tandis que le cheval à la robe noire, Nuit, est offert par Étéocle à son frère « solaire ». Ces choix onomastiques et, plus généralement, les symboles attachés aux différents protagonistes matérialisent les conflits, internes ou externes, souvent les deux à la fois, que connaissent les personnages romanesques. Car il ne s'agit pas d'opposer de manière manichéenne les principes de lumière et d'obscurité³³⁰ mais au contraire de rendre manifeste par leur entremise la complexité de l'âme humaine, l'ambiguïté des relations sociales ou inter-familiales et la discontinuité du destin humain, tiraillé entre le bien et le mal, dominé par le désir de vie ou le désir de mort, tantôt baigné de lumière et tantôt plongé dans le désastre. Quant aux figures d'Œdipe et d'Orion, mises en scène par Bauchau, elles incarnent l'espérance de la lumière au-delà de l'obscurité de la cécité, l'une par sa clairvoyance et son apothéose³³¹, l'autre en référence au personnage mythologique et à la constellation qui a reçu son nom.

D'autres figures, objets, indications spatiales ou temporelles pourraient sans doute être convoqués pour illustrer notre propos, et ils ne feraient que renforcer le constat de motifs particulièrement prégnants et structurants dans la majorité des romans du corpus. Cependant, d'autres images méritent d'être étudiées, qui rendent compte d'une manière un peu différente de ce que nous avons appelé la « poétique du "malgré tout" », à l'œuvre dans les textes de Germain et Bauchau. Ainsi, le feu, prolongement igné de la lumière, concentre dans son seul symbole toutes les contradictions que nous avons pu observer dans l'opposition de la lumière et de l'obscurité.

Feu

Si les motifs entrelacés de la lumière et de l'obscurité structurent fortement les romans, celui du feu, par son dynamisme intrinsèque, a à voir avec la création. Le feu dont l'ambivalence est signe de profondeur, selon Bachelard³³², entretient un rapport problématique avec le beau et avec l'œuvre d'art. Il salit, noircit, détruit ou tue et en même temps il fait (re)naître, purifie et embellit³³³. L'étude du lexique employé par Germain et

³²⁹ Voir Olivier Ammour-Mayeur, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, op. cit.

³³⁰ En témoigne la fresque du Temple rouge qui oppose Apollon au monstre Python dans l'incipit d'*Antigone*. Nous avons commenté la description de cette fresque dans le cadre de notre étude sur les « Figures monstrueuses » au chapitre I.

³³¹ Elles sont racontées dans le dernier chapitre d'*Œdipe sur la route* intitulé « Le chemin du soleil ».

³³² Voir Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949.

³³³ Voir *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 435-438.

Bauchau révèle son importance dans l'ensemble des romans du corpus³³⁴, prouvant qu'au-delà de sa valeur référentielle, il possède une force symbolique que nous voudrions donc relier à cette « poétique du "malgré tout" » qui caractérise selon nous les œuvres de Germain et Bauchau. Et comme Bachelard a théorisé différents « complexes » associés à l'élément feu³³⁵, nous proposons de voir dans les romans de notre corpus un « complexe du Phénix », en référence à l'animal fabuleux mythique qui renaît de ses cendres après s'être consumé³³⁶. Si l'« oiseau de feu » n'apparaît qu'une fois dans notre corpus – en tant que représentation de Dieu dans l'esprit de Victor-Flandrin³³⁷ –, son symbole affleure, selon nous, dans les romans, à travers les motifs associés du feu, de la combustion et des cendres.

À plusieurs reprises, dans des contextes guerriers, le feu apparaît comme fortement lié au combat, en tant qu'élément destructeur, dans l'affrontement entre Apollon et Python sur la fresque de Clios (*A*, 16) par exemple. C'est une arme aux mains des ennemis, dans la guerre des clans puis dans la guerre des Achéens contre le peuple des Hautes-Collines du roman *Œdipe sur la route*. Les uns et les autres pratiquent la technique de l'incendie pour détruire les adversaires, leurs habitations, leurs réserves d'armes ou de nourriture. Le feu est également employé par le héros Adraste³³⁸, l'époux de la Jeune Reine des Hautes-Collines, dans une attaque suicide visant à tromper et détruire les Achéens (*Œ*, 306).

On le retrouve dans les guerres modernes racontées par Germain où il peut avoir une valeur métonymique lorsqu'il s'agit des tirs d'artillerie, ou plus directement référentielle lorsque la narratrice décrit des « gerbes de feu » (*LN*, 137), « la terre mise à feu et à sang » (*LN*, 137) et l'autodafé organisé par les nazis à Terre-Noire avec tout le mobilier et les objets de la famille Pénitel. Hors du contexte guerrier, le feu détruit aussi par un acte volontaire – un

³³⁴ Voir tableau en annexe.

³³⁵ Complexe de Prométhée, d'Empédocle, de Novalis ou d'Hoffmann. Voir Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit.

³³⁶ Ovide, *Métamorphoses*, XV, 391-407. Sur l'exploitation de ce symbole dans la littérature du XX^e siècle, voir Françoise Lecoq, « Le renouveau du symbolisme du phénix au XX^e siècle », in *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XX^e siècle*, Tours, R. Poignault, « Caesarodunum » n°XXXIV-XXXV bis, 2001, p. 25-59 et « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », *Roda da fortuna*, 2015, 4/1, p. 257-273.

³³⁷ Victor-Flandrin imagine Dieu comme « un gigantesque oiseau de feu niché par-delà toute lumière et le temps et ruisselant une fois l'an sur le front des hommes » (*LN*, 300). Le motif du feu comme signe divin réapparaît dans *Le Livre des Nuits* dans une référence plus explicite à la Pentecôte « [l]a seule fête de l'année à laquelle [Nuit-d'Or] se rendait [...] car il était alors fait mémoire de l'unique geste qu'il reconnaissait digne d'un Dieu » – l'apparition « des langues qu'on eût dites de feu » (*LN*, 95). Notons que le Phénix a été utilisé par les Chrétiens comme un symbole de la résurrection du Christ. Voir le *De ave Phoenix*, long poème en distiques élégiaques du poète chrétien Lactance (texte disponible en ligne, établi à partir de l'*Anthologia Latina*, t. II, Teubner, 1870, URL : [https://la.wikisource.org/wiki/De_ave_Phoenice_\(Lactantius\)](https://la.wikisource.org/wiki/De_ave_Phoenice_(Lactantius)), page consultée le 13/03/21).

³³⁸ Pour ce personnage imaginaire, Bauchau reprend le nom d'un des principaux héros de la guerre des sept chefs et des Épigones.

mannequin à l'effigie de Nuit-d'Or est brûlé par les villageois devant la ferme, Antigone brûle le décret de Créon – ou par accident – un incendie ravage le château des Merveilleux du Carmin, Antigone manque d'être brûlée vive par un feu de camp qu'elle ne maîtrise plus (*Œ*, 159). Plus symboliquement, le personnage de Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu est assimilé, par le biais de son surnom, à un feu incontrôlable et dévorant qui provoque la mort de Roselyn. Enfin, l'image du feu permet de rendre compte des troubles psychiques d'Orion dans *L'Enfant bleu* : « Il peint, il sculpte mais sur un fond de détresse et souvent de colère. Les scènes d'inondation de Paris, d'éruptions volcaniques, d'explosion ou d'incendies redeviennent plus nombreuses » (*EB*, 16) note à son sujet la narratrice, Véronique.

Mais le feu destructeur n'est pas toujours clairement distinct du feu purificateur comme en témoigne l'épisode de la tentative de suicide de Nuit-d'Or, à la fin du *Livre des Nuits*. La mort-aux-rats que le personnage a ingérée provoque d'abord une sensation de feu qui menace sa corporéité et sa vie tout entière. Mais le geste autodestructeur débouche finalement sur une purification lorsqu'« il se met à vomir / longtemps / sa bouillie de blé rouge » (*LN*, 335). Il s'agit donc plutôt d'une « épreuve du feu » dont le personnage sort victorieux et qui lui offre, sinon une nouvelle naissance, du moins un nouveau souffle après les deuils qui l'ont frappé³³⁹. De même, après l'autodafé et le massacre perpétré à Terre-Noire par les nazis, Mathilde allume un nouveau feu dont la signification est tout autre :

Mathilde avait allumé un grand feu à l'endroit même où la veille les soldats avaient dressé leur bûcher. Elle avait rassemblé la paille des étables vidées depuis longtemps de leur bétail et entassé tous les morceaux de bois qu'elle avait pu encore trouver. Puis elle avait traîné là les corps d'Alma, de Benoît-Quentin, de Jean-François-Tige-de-Fer, et même celui de Deux-Frères qu'elle avait dû aller disputer à l'étreinte de son père endormi. Tous ces corps ils étaient lourds du poids terrible de la mort et du froid, mais si dociles aussi. Et puis, de s'être si brutalement ressaisie vivante à l'instant où elle avait cru renoncer, Mathilde tirait une force neuve, farouche. Elle contemplait ce second feu, – un feu purifiant et bénéfique cette fois. Un beau feu qui réunissait à nouveau ce que le brasier de la veille avait désuni, et qui libérait les morts de leurs carapaces de mort pour les livrer au vent. (*LN*, 290)

Le passage montre parfaitement l'ambivalence du feu en opposant le feu destructeur des nazis au feu purificateur et régénérateur de Mathilde. Le premier, évoqué sous les termes de « bûcher » et de « brasier » a été alimenté par les meubles, le linge et les objets de la famille Péniel dans une évidente volonté de destruction de la vie à travers ses symboles quotidiens

³³⁹ L'épisode peut se lire en regard de l'anecdote du mannequin brûlé par les villageois : « 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 » (*LN*, 90-91). L'image du feu comme principe purificateur et régénérant y est déjà thématisée.

mais également de la vie tout court puisque les tourterelles apprivoisées finissent elles aussi dans le brasier. Et, dans un crescendo dramatique, Benoît-Quentin et Jean-François-Tige-de-Fer, sont eux-mêmes la cible des « jets de feu liquide et sifflant » (LN, 284) d'un lance-flamme. Le « second feu », quant à lui, est allumé par Mathilde dans l'objectif d'incinérer les corps de ceux que les nazis ont assassinés – et que le gel ne lui permettrait pas d'inhumer. Alimenté avec de la paille, que la disparition du bétail a rendue inutile, et des « morceaux de bois », il est qualifié par les adjectifs mélioratifs « grand », « purifiant », « bénéfique », « beau », et finalement associé à l'idée d'une libération. Par lui, les défunts sont en effet libérés de leur conditionnement humain. Le vent auquel les cendres des morts seront « livr[ées] » – ce verbe faisant d'ailleurs écho au verbe « libérer » – connote la légèreté et l'évanescence en opposition à la lourdeur « de la mort et du froid » qu'exprime la métaphore des « carapaces ». Le feu fait ainsi accéder les morts à une autre forme d'existence dans un mouvement d'espérance que suggère l'emploi des adjectifs « bénéfique » et « beau ». Cette scène de crémation annonce vraisemblablement l'extermination de Ruth et de ses enfants à Sachsenhausen³⁴⁰, constituant sans doute une manière d'hommage à ceux qui, comme ces personnages, ont disparu dans la fumée des camps. En outre, le feu revêt une fonction régénératrice pour Mathilde elle-même, qui en « tir[e] une force neuve, farouche », la ramenant vers la vie. Une interprétation similaire peut être faite de la mort d'Antigone dans la réécriture de Bauchau. Le romancier prend en effet ses distances avec la version de Sophocle où la jeune femme se pend avec « un lacet fait de son linon épais³⁴¹ », puisque, chez lui, elle meurt dans la lumière des torches qu'elle a allumées, progressivement étouffée par la fumée qui s'en dégage. Or cette mort est clairement présentée comme une renaissance³⁴² d'Antigone à travers l'« Antigone d'Io », c'est-à-dire la reprise du rôle d'Antigone par Io, l'épouse de Clios, sur la scène du théâtre que ce dernier a sculpté :

Ébranlement de tout mon être, je quitte ma forme et l'amour que mon corps me portait. Quelqu'un tombe, ce n'est pas moi, c'est l'Antigone d'Io. C'est vers elle que Clios bondit, c'est elle qu'il relève. Son Antigone meurt mais il n'a pas le temps de le comprendre car l'Antigone d'Io est vivante, elle est tombée et c'est elle qui a besoin de lui. (A, 355)

³⁴⁰ Elle a lieu juste après que l'épouse de Nuit-d'Or et ses enfants ont été raflés par les nazis.

³⁴¹ Sophocle, *Antigone*, v. 1221-1222 : τὴν μὲν κρεμαστὴν αὐχένος κατειδομεν, / βρόχῳ μιν ὥδ' ἐκ σινδόνης καθημένην (*op. cit.*, p. 94-95).

³⁴² Bauchau a pu s'inspirer ici de la philosophie du Tao, qu'il connaît bien, selon laquelle entrer dans le feu permet de renaître. Voir *Dictionnaire des symboles*, article « feu », *op. cit.*

Il nous semble que le choix du feu, à travers les flammes et la fumée des torches, doit être interprété comme un symbole de renaissance, selon ce que nous avons nommé le « complexe du Phénix ». Le même symbole apparaît d'ailleurs dans le roman *Œdipe sur la route* à l'occasion de la mort du protagoniste. Et, là encore, Bauchau modifie légèrement la version sophocléenne du mythe telle qu'elle apparaît dans l'*Œdipe à Colone*, pour aller dans ce sens :

Des rumeurs, confirmées par un nouvel oracle, circulent à travers le pays, elles disent qu'après la mort d'Œdipe la ville qui recueillera ses cendres sera bénie et deviendra la plus puissante de la Grèce. (*Œ*, 262)

Or, il n'est aucunement question des cendres d'Œdipe dans la tragédie grecque qui évoque simplement la bénédiction que l'ancien roi de Thèbes apportera en mourant au territoire qui l'aura accueilli. Le mot grec σποδός (*spodos*, « la cendre ») employé par Sophocle en six occurrences dans les tragédies conservées n'apparaît pas dans cette pièce. Le motif des cendres est donc délibérément mis en avant par Bauchau³⁴³, en lien avec la disparition d'Œdipe qui survient, dans l'ultime page du roman, au moment même où la foudre s'abat dans la campagne, près du mur où Clios a peint la fresque intitulée « le chemin du soleil ». Comme dans le cas d'Antigone, le « complexe du Phénix » peut être invoqué dans la mesure où la mort par consommation d'Œdipe³⁴⁴ est suivie d'une renaissance, que ce soit celle du héros, sous une autre forme d'existence – « Œdipe est encore, est toujours sur la route » (*Œ*, 380) – ou celle d'Athènes sur laquelle retomberont ses bienfaits.

Dans un contexte très différent, une lecture semblable peut être faite du dénouement de *Nuit-d'Ambre* avec l'apparition à Terre-Noire du fils du protagoniste, âgé de sept ans environ et significativement prénommé Cendres. Cet enfant conçu par Nuit-d'Ambre la nuit suivant le meurtre de Roselyn avec l'amie de celui-ci, Thérèse, symbolise avec ses grands yeux gris une forme de renaissance, de résurgence ou de continuation de Roselyn mais aussi de Nuit-d'Ambre :

Les yeux de cet enfant, il les connaissait. Il les connaissait jusqu'à la détresse, jusqu'à la honte. Il les connaissait à la folie. Ils étaient immenses, d'un gris de cendre, très pâle et lumineux. Des yeux tout mouillés par la pluie, comme s'ils avaient pleuré.
Les yeux de Roselyn.

³⁴³ Notons que, dans *Antigone*, Étéocle est incinéré, dans le chapitre intitulé « Le bûcher », tandis qu'il est inhumé dans l'intrigue de la pièce de Sophocle (Voir Sophocle, *Antigone*, v. 21-25). La scène rappelle en revanche le bûcher de Patrocle au chant de XXIII de l'*Iliade*.

³⁴⁴ On peut ici penser à la mort d'Héraclès dans les *Trachiniennes* de Sophocle.

Mais à l'œil gauche l'enfant portait la tache d'or des Pénies. (NA, 386-387)

Dans tous les cas que nous venons d'évoquer, le thème du feu purificateur et régénérant, que le Phénix mythique permet d'illustrer, ressortit bien à une poétique du « malgré tout » puisque la vie perdure *malgré* le crime, *malgré* la mort et au-delà d'elle. Dans son ambivalence, le feu symbolise en même temps les principes de destruction et de régénération, ou de création.

Germain et Bauchau témoignent en effet de ce que le feu a aussi à voir avec le travail d'élaboration artistique³⁴⁵, il n'y a qu'à songer au « grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu » (LN, 12) mentionné dans l'incipit du *Livre des Nuits*. L'écrivaine, tributaire en cela de la pensée d'Héraclite, auquel elle se réfère d'ailleurs, considère en effet le feu comme un « précipité de force pure, de vie jaillissante celé en nous, prêt à répandre son énergie³⁴⁶ », ce que l'œuvre – en l'occurrence le livre – permet de réaliser. Or, cette définition apparaît dans le texte intitulé « L'angoisse : une chance à saisir », confirmant l'idée évoquée précédemment, selon laquelle la création artistique naît du choc de la confrontation avec la mort, comme une étincelle naît de la percussion d'un silex. Chez Bauchau également, l'image de l'œuvre est régulièrement associée à celle du feu quoique celle-ci revête une signification un peu différente de celle que lui donne Germain. À partir de l'image de la fresque du « Chemin du soleil » frappée par la foudre à la fin d'*Œdipe sur la route*, le motif de l'œuvre en feu devient, comme l'a montré Éric Lysøe, « un motif régulièrement associé [...] à l'idée de création artistique³⁴⁷ ». C'est très net dans *L'Enfant bleu*, par exemple³⁴⁸, puisque Orion³⁴⁹, suivant l'exemple de son amie Ysé³⁵⁰, se met à brûler certaines de ses œuvres³⁵¹. Le

³⁴⁵ Dans un article consacré à l'apparition du concept de poésie, David Bouvier montre en s'appuyant sur l'épisode du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* combien la poésie a à voir avec l'art du forgeron (« Quand le poète était encore un charpentier... aux origines du concept de poésie » in Ute Heidmann, *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, op. cit., p. 87-107).

³⁴⁶ « L'angoisse : une chance à saisir », op. cit., p. 94.

³⁴⁷ Éric Lysøe, « Œdipe, Diotime, Antigone ou la restauration de l'espace mythique », in Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses*, op. cit., p. 332-350, ici p. 345. Il cite, dans *Antigone*, la fresque du Temple rouge, celle de Jocaste, également peinte par Clios, qui présente « d'admirables couleurs d'incendie » (A, 56) ou, dans « L'Arbre fou », le tronc sculptés qu'Œdipe « constelle de signes de feu » (in *L'Arbre fou*, op. cit., p. 127).

³⁴⁸ L'article de Lysøe est antérieur à la publication de *L'Enfant bleu*.

³⁴⁹ Orion avoue ses penchants pyromanes à Véronique : « Si tu n'étais pas venue, pour être derrière moi, on aurait mis le feu à l'école. Le feu on aime ça, on aime beaucoup. Le démon de Paris aussi aime ça ! Sans toi l'école n'aurait pas été sauvée et on aurait été mis en prison » (EB, 64).

³⁵⁰ Le prénom de ce personnage semble une référence au *Partage de Midi* de Claudel. Sans doute le dramaturge et poète fait-il partie de ceux que Bauchau nomme les « sauvages contemplateurs de la nature humaine », ceux qui « savent qu'elle contient une part inflammable et qui doit brûler en œuvre ou en ruines » (*Passage de la Bonne Graine*, op. cit., p. 377).

personnage « pense [en effet] qu'en brûlant, [ses dessins] parviennent à un instant d'intensité supérieure » (EB, 344) :

« Ysé a fait brûler son dessin malheurifié³⁵² et c'est vrai qu'un instant il est devenu beau... beau comme on n'aurait jamais cru qu'on le verrait. La fois prochaine on amènera chez elle un tableau de moi pour le faire plus beau en feu. » (EB, 327)

Le fait que le tableau mis au feu soit jugé raté au départ renforce le caractère inespéré et presque miraculeux de l'expérience esthétique qui a lieu. Le feu fait naître le beau *en dépit* de l'échec et du malheur, exprimé dans le néologisme d'Orion, et *même* s'il détruit l'œuvre en même temps qu'il en révèle la beauté. De même, lorsqu'Orion brûle le dessin que Myla – exilée à Rio – lui a refusé :

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. (EB, 367)

La description de la narratrice, ici garante de la « beauté fulgurante » qui surgit de la combustion du dessin, permet de comprendre en quoi le feu confère à l'œuvre une « intensité supérieure ». Seul le feu permet en effet la fusion de deux éléments opposés que sont, en l'occurrence, le bleu et le rouge, symboles d'Orion lui-même et de Myla, l'homme et la femme, l'Européen et l'Américaine, le présent et l'absente. Il célèbre en effet le « mariage étincelant » de « l'enfant du bleu » et de « la petite fille sauvage du rouge » (EB, 367). Dans l'univers de Bauchau, dont Lysøe a montré qu'il se constitue en « espace mythique », caractérisé par une « bipartition » systématique, une « opposition originelle³⁵³ », l'art opère ainsi une fusion des contraires grâce au feu qui transcende l'œuvre. Ainsi, le feu représenté par Clios dans la fresque d'Apollon et Python « sépare, jusqu'à la taille, les deux combattants » (A, 16) mais les unit aussi, indéfectiblement. À la fin du même roman, les flammes des torches qui brillent dans cette autre grotte qu'est le tombeau d'Antigone, et qui vont peu à peu asphyxier l'héroïne, unissent aussi à leur manière le visible et l'invisible, le passé et le futur, la vie et la mort. C'est donc en tant qu'élément dialectique, apte à

³⁵¹ Le personnage principal du roman *Déluge*, publié en 2010 ; est lui-même un « peintre pyromane » qui aurait pu être « Orion vieux » puisque c'est sous ce titre provisoire que Bauchau a commencé à écrire dans ses carnets l'histoire de Florian. Ces carnets sont conservés au Fonds Henry Bauchau de l'UCL.

³⁵² Orion a jugé raté un dessin de son amie Ysé qui décide donc de le faire brûler.

³⁵³ Éric Lysøe, « Œdipe, Diotime, Antigone ou la restauration de l'espace mythique », *op. cit.*, p. 346. Nous avons observé ce principe à travers l'opposition du noir et du blanc.

transcender les oppositions, que le feu est, chez Bauchau, un principe régénérateur que l'écrivain entend placer au cœur de sa poétique.

Au-delà de la puissance symbolique des images qu'ils convoquent dans leurs romans, Germain et Bauchau expriment vraisemblablement une vérité sur leur propre expérience d'artiste, à l'instar de Blaise Cendrars qui notait dans *L'Homme foudroyé* : « Écrire, c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres³⁵⁴. » Or, ce mouvement de renaissance s'accomplit lui-même dans les romans de notre corpus au travers d'un autre motif que nous allons explorer pour finir, celui de la floraison.

Floraison

Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant le motif de la floraison en soi mais ce motif inséré dans un contexte hostile auquel il s'oppose : mort, stérilité, désert, hiver... Il s'agit en fait d'observer dans les textes du corpus l'« acharnement de fleurir³⁵⁵ » décrit par Bauchau dans le poème « Exercice de la nuit » où s'exprime l'obstination du poète à écrire *malgré* la mort récente de son épouse. Ainsi, l'attention portée à la renaissance miraculeuse de la végétation et plus particulièrement des fleurs participe bien de la poétique du « malgré tout » en œuvre dans les romans de Germain et Bauchau et révèle de la part des auteurs une claire tentative de réenchancement du monde³⁵⁶. C'est ce que montre l'épisode du cerisier en fleurs dans l'*Antigone* de Bauchau où « [la] longue, l'âpre journée d'effort, de doute et de détresse se métamorphose et suscite l'apparition terrestre d'une allégresse native qui revient à son heure » (A, 248), ou le rêve de Véronique dans *L'Enfant bleu* :

Durant la nuit je fais un rêve important. Il y a un très grand arbre, à demi foudroyé, on le croit mort et pourtant je vois de minuscules feuilles apparaître sur ses branches. C'est l'arbre d'Homère. Il chante l'hymne phallique. (EB, 152)

Ici, l'adverbe « pourtant » opère explicitement le basculement entre le désenchantement représenté par l'arbre « à demi foudroyé » que l'on « croit mort » et l'espérance des « minuscules feuilles » qui autorise un réenchancement au sens littéral du terme puisque

³⁵⁴ Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Denoël, 1945, p. 13. Il faut remarquer que Cendrars tire précisément son pseudonyme du Phénix. Il fait partie des auteurs que Bauchau cite dans son journal (deux références dans *Jour après jour*).

³⁵⁵ Henry Bauchau, « Exercice de la nuit », v. 6, in *Poésie complète, op. cit.*, p. 307.

³⁵⁶ Ce motif les relie aussi à d'autres écrivains ou artistes qui l'ont exploité dans un semblable objectif, tel le plasticien allemand Anselm Kiefer. Son œuvre *Danaé* représente par exemple un immense tournesol poussant entre des livres prisonniers d'une gangue de plomb, dont les graines dorées illuminent de halos infimes le gris de l'ensemble.

l'arbre est désigné par le rêve comme « arbre d'Homère » qui « chante l'hymne phallique³⁵⁷ ». À partir du rêve, Véronique élabore un poème qui porte le même titre³⁵⁸ et qui est ensuite chanté par Gamma sur une musique de Vasco : « l'arbre qu'on croyait mort, il est vivant, peut-être³⁵⁹... » se dit la narratrice en écoutant cette performance inattendue pour elle. La locution adverbiale « peut-être » mise en valeur par l'aposiopèse à la fin de la phrase appartient sans conteste à la catégorie de l'espérance. De même, la citation de Supervielle ouvrant le texte de *L'Enfant Méduse* place l'histoire de Lucie sous le signe de l'espérance à travers le motif de la floraison qui jaillit du chant poétique³⁶⁰ :

« À force de mourir et de n'en dire rien,
vous avez fait jaillir, un jour, sans y penser, un grand
pommier en fleur au milieu de l'hiver »

Cette épigraphe programmatique annonce la mort symbolique et silencieuse, la longue éclipse ou le long hiver de Lucie, violée par son demi-frère Ferdinand mais aussi « le verger tout en fleurs » (*EM*, 278) sur lequel se pose son regard à la fin du roman, un verger qu'elle cultive elle-même comme un symbole d'espérance et de renaissance. Enfin, *Le Livre des Nuits* fait symboliquement naître au milieu des tranchées de Verdun, dans une terre polluée par la guerre, un « jardin sauvage » à la floraison éblouissante, grâce aux dessins que Mathurin Péniel fait du corps de sa fiancée³⁶¹, Hortense, la bien-nommée. La munificence de ce jardin

³⁵⁷ Nous avons abordé le symbole phallique dans notre troisième chapitre consacré au cri créateur. Ce que nous avons envisagé comme métaphore de la pulsion créatrice en lien avec le thème du cri est ici repris sous un angle un peu différent, celui de l'élaboration poétique visant à réenchanter le monde.

³⁵⁸ Ici la fiction recouvre l'autobiographique puisque « L'Arbre d'Homère » est un poème effectivement écrit par Bauchau, publié dans la section « Les Greniers du sommeil » du recueil *Les Deux Antigone* (*op. cit.*). Le titre « Les Greniers du sommeil » est intéressant à plusieurs titres, d'une part parce que la mention du « sommeil » corrobore la lecture autobiographique du rêve de Véronique, d'autre part parce que les « Greniers » relèvent de la thématique de la germination et de la renaissance.

³⁵⁹ Nous pourrions évoquer ici « l'histoire d'un miraculeux arbre de cendres qui se couvrait de fruits d'argent à chaque nouvelle lune » (*NA*, 232) racontée par Ulyssea dans *Nuit-d'Ambre*. Elle offre une variation par rapport au motif de la floraison mais s'appuie toujours sur l'antithèse entre le mort et le vif tout en reprenant le motif des cendres. Elle montre que toutes ces images oxymoriques sont reliées et procèdent d'une même intention.

³⁶⁰ On reconnaît le rythme de l'alexandrin en dépit du découpage des vers qui cherche à le déstructurer.

³⁶¹ Si ce n'est lorsqu'elle est, comme dans le dessin de Mathurin, un bouton prêt à éclore, la rose revêt une signification bien particulière dans l'univers germanien, généralement ambivalente et souvent négative, d'abord à cause de ses épines, qui font dire à Sainte Thérèse, « l'enfant-aux-roses », citée par Germain : « mon chant sera d'autant plus mélodieux que les épines seront longues et piquantes... » (*LN*, 121). Dans *Le Livre des Nuits*, le personnage de Sang-Bleu se griffe d'ailleurs avec une épine la veille de sa mort. La rose est aussi empreinte de négativité à cause de sa couleur qui rappelle le sang, ce qui fait d'elle une métaphore de la blessure et un motif associé à la guerre comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire. Ces deux aspects se retrouvent dans la réflexion sémiologique et sémantique menée par l'auteure dans les différents prologues des chapitres du *Livre des Nuits* : « Oser. La blessure de la rose. Rose violente, et violentée », « Rose-sang, rouge-sang, éclatant, qui, sitôt écoulé, brunit puis noircit ». Dans *L'Enfant Méduse*, la rose est également présentée comme un tombeau pour les insectes, dont les pétales, surtout lorsque la fleur est coupée et mise en vase, noircissent et tombent :

imaginaire est d'autant plus frappante qu'elle survient dans un contexte qui lui est totalement antithétique et symboliquement hostile : l'amour et l'érotisme y sont opposés à la mort et à la guerre, la luxuriance végétale à la terre aride du champ de bataille. La beauté miraculeuse des fleurs, leurs formes, leurs couleurs et leurs parfums enchantent les sens. Même en souvenir, même représentées, les fleurs aident à supporter la violence du monde, comme c'est le cas pour Mathurin, ou les misères du quotidien. *Le Journal d'Antigone* s'ouvre ainsi sur une anecdote autobiographique qui met en exergue le pouvoir des fleurs pour l'écrivain – et sur lui :

En marchant j'ai très vite éprouvé du vertige, mais les couleurs sont venues à mon secours. Elles sont entrées en moi, le rouge, le jaune, le bleu exquis d'un petit arbre, les fleurs mauves d'une plante chinoise qui faisaient fléchir les branches sous leur poids avec une grâce négligente. Les fleurs, symboles des réalités d'Éros, m'ont insufflé un peu de leur joie et de leur courage³⁶².

Or, si Bauchau a choisi de mettre en avant ce passage au début du *Journal d'Antigone* qui est la version publiée de son journal intime, c'est que les fleurs ont un rôle fondamental dans son quotidien et dans son travail d'écriture. Elles le guident et le soutiennent dans l'élaboration d'une œuvre entreprise alors qu'il a déjà presque quatre-vingts ans, comme en témoignent les remarques récurrentes sur les fleurs du jardin où il s'installe pour écrire, notamment les roses trémières dans lesquelles il finit par déceler la présence d'Antigone. En elle, le motif de la floraison se superpose en effet à celui de la lumière pour symboliser la persévérance et l'espérance.

Comme les images de la lumière et de l'obscurité ou celle du feu, l'image de la floraison contribue fortement à élaborer dans les romans de notre corpus une poétique teintée d'éthique que nous avons qualifiée de poétique du « malgré tout ». Au-delà de l'éthos des personnages romanesques, dont l'appétence vitale et le désir d'être au monde permettent de surmonter les malheurs intimes et les catastrophes historiques, ces images récurrentes disséminées dans les textes expriment en effet la persévérance et l'espérance. Souvent empruntées au fonds ancestral des symboles et des mythes, elles ont le mérite de ne pas éluder le malheur, la violence et la mort, ni d'en aplanir la douleur mais de les faire cohabiter avec la joie, le

« Ceux qui s'effeuillent prennent une teinte lie-de-vin, puis se foncent encore à mesure qu'ils se racornissent, et finissent couleur de sang séché. Une abeille parfois choit du cœur d'une rose. La fleur voluptueuse où l'insecte avait trouvé la mort, s'effondre et s'exfolie. Les roses sont d'éphémères tombeaux » (*EM*, 150). Pour toutes ces raisons, nous n'incluons pas la rose dans notre réflexion sur le symbole de la floraison.

³⁶² Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 13.

bonheur et la vie. Elles légitiment ainsi l'entreprise littéraire qui peut exister sans oblitérer les catastrophes du réel ni insulter la douleur éprouvée par les individus dans la réalité.

Mais elles ne sont pas les seules à soutenir le désir d'écrire et de réenchanter le monde qui apparaît chez Germain et Bauchau. Car, nous allons le voir, l'écriture, chez eux, tire une partie de sa légitimité et de sa force de la fréquentation de textes qui leurs sont antérieurs et avec lesquels ils tissent un solide réseau intertextuel.

2. 2. Écrire et réécrire

La notion de réécriture³⁶³, qui recouvre de très nombreuses pratiques, y compris la reprise par un écrivain de son propre texte³⁶⁴, prend une forme particulière chez les écrivains de l'extrême contemporain. Anne Roche et Laurent Demanze ont étudié le « rapport » que Germain, en particulier, entretient avec « la bibliothèque³⁶⁵ ». Tous deux recourent à la notion de « mémoire » pour évoquer les phénomènes intertextuels mis en place dans ses œuvres, « mémoire littéraire » pour la première ou « mémoire des œuvres³⁶⁶ », pour le second, permettant de « dire ces effets de latence, rémanence ou revenance qui strient la surface du texte³⁶⁷ », sous forme de « citations ou allusions, ou parfois [de] cryptomnésies, [d']épigraphes³⁶⁸ ». Un tel rapport ne paraît pas avoir été établi concernant Bauchau³⁶⁹ mais nous pourrions observer que chez lui également, « la bibliothèque s'est intériorisée », qu'il « la

³⁶³ Voir Moez Rebai et Makki Rebai (dir.), *Pratiques et enjeux de la réécriture dans la littérature*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, *Littératures*, n°74, 2016. En tant que reprise de textes écrits antérieurement par d'autres auteurs, elle a été étudiée par Bakhtine sous le terme de dialogisme et par Genette sous celui d'intertextualité. Voir Tsvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, trad. Georges Philippenko et Monique Canto-Sperber, Seuil, « Poétique », 1981 ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, « Points », 1982. Au cours de notre analyse, nous utiliserons par commodité les notions établies par Genette concernant les différents régimes d'intertextualité, quitte à en proposer d'autres, parfois.

³⁶⁴ Dans cette acception, la notion peut parfaitement s'appliquer à Bauchau puisque ses journaux montrent comment il parvient à la version finale de ses textes après maintes réécritures.

³⁶⁵ Anne Roche, « Le rapport à la bibliothèque », in Alain Goulet (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, op. cit., p. 29-40 et Laurent Demanze, « La Bibliothèque fantastique de Sylvie Germain », in GOULET Alain (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, op. cit., p. 69-77.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 71. Il emprunte cette notion à Judith Schlanger : *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, 2008.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Anne Roche, « Le rapport à la bibliothèque », op. cit., p. 29.

³⁶⁹ Voir néanmoins la bibliothèque léguée par l'auteur au Fonds Henry Bauchau de l'Université de Louvain. URL : <https://bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?article58> (page consultée le 03/03/2019).

porte en [lui], pas assimilation diffuse, par innutrition involontaire³⁷⁰ ». Dans *La Littérature française au présent*, Viart et Vercier constatent eux aussi que, de manière générale, la littérature de l'extrême contemporain « entre en dialogue avec les livres de la bibliothèque [et] s'inquiète de ce qu'ils ont encore à nous dire ». Mais, selon eux, elle « se souvient aussi des ruptures modernes » et « écrit avec Rimbaud comme avec Montaigne, avec Proust et Faulkner comme avec Marivaux³⁷¹ ». Pour reformuler cette thèse en prenant en compte les observations que nous avons pu faire au début de ce chapitre, nous pourrions dire que la littérature d'aujourd'hui se caractérise par une forte réflexivité ; qu'elle se construit « au-delà de l'abîme » creusé par le XX^e siècle, ses découvertes et ses catastrophes, ses remises en question et ses « soupçons³⁷² » ; et que, pour ce faire, elle entend renouer avec l'ensemble de son histoire et son héritage le plus lointain. Paraphrasant Viart et Vercier, nous voudrions donc montrer comment Germain et Bauchau écrivent en effet avec Sophocle et Kafka, avec Woolf et Camus comme avec Racine et cela dans une perspective éthique, comme un « défi lancé envers et contre l'histoire et la violence politique qui lui est associée³⁷³ ». Nous souscrivons en effet aux conclusions d'Emmanuel Bouju qui observe dans son ouvrage sur la *Transcription de l'histoire* que ce défi « repose en dernière instance sur un travail de déploiement intertextuel de l'espace littéraire, par la citation et la réécriture³⁷⁴ ». Le réenchancement que nos auteurs désirent est donc appelé à se réaliser non seulement dans l'écriture mais dans la réécriture qui est aussi une manière de lecture et de relecture, c'est-à-dire une manière de se relier aux autres écrivains.

Certains des liens intertextuels tissés par les romans de notre corpus sont immédiatement identifiables – nous avons déjà eu l'occasion d'en observer – et d'autres sont plus ténus. Le travail de repérage des références est parfois délicat car celles-ci peuvent être inconscientes de la part des auteurs, elles peuvent être spontanées, ou au contraire recherchées et travaillées, être explicites ou implicites. En outre, le lecteur peut passer à côté de certaines références ou projeter sur le texte les siennes propres. Mais le nombre de références identifiées et authentifiées permettra tout de même de prouver que les romans de Germain et Bauchau s'élaborent en effet dans un « déploiement intertextuel », qui s'effectue dans deux directions : l'Antiquité et ses mythes d'une part, le monde littéraire moderne et contemporain d'autre part.

³⁷⁰ Laurent Demanze, « La Bibliothèque fantastique de Sylvie Germain », *op. cit.*, p. 76.

³⁷¹ Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 18.

³⁷² Voir Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Gallimard, « Folio essais », 1987.

³⁷³ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 85.

³⁷⁴ *Ibid.*

Après les avoir considérées tour à tour, nous nous intéresserons dans un troisième temps aux références romanesques qui jouent un rôle particulier dans la construction des œuvres et des personnages de notre corpus.

2. 2. 1. Mémoire des mythes et des textes antiques

Il a déjà été question dans les chapitres précédents de l'influence exercée par la mythologie et les textes antiques, notamment la tragédie, sur Germain et Bauchau. Nous avons ainsi mis en évidence la présence de figures mythologiques, de myèmes, de schémas narratifs ou dramatiques inspirés de l'Antiquité dans les romans de notre corpus. En revenant ici sur le type de transtextualité que ces romans mettent en œuvre, nous nous proposons de préciser le rapport qu'ils entretiennent avec les mythes et les textes issus de l'Antiquité et d'éclairer les motivations des auteurs concernant la mise en place d'une telle intertextualité. Il conviendra pour ce faire de distinguer l'allusion de la référence d'une part, puis de la réécriture proprement dite, à travers la question de la transformation de textes antiques.

*Allusions et cryptomnies*³⁷⁵

L'allusion renvoie à « une constellation de textes plus qu'à un texte précis³⁷⁶ ». Or, cette notion de constellation s'applique bien au fonds mythique dans lequel Germain et Bauchau vont puiser la matière de leurs romans, au-delà de toute référence à des œuvres et des auteurs particuliers. Ainsi, lorsque Germain évoque la manière dont « [l]es mythes, les grands textes religieux, parlent en profondeur de l'humain dont ils sondent les abîmes, versant lumière et versant pénombre³⁷⁷ » et « nous parlent de nous-mêmes » avec « toujours [...] une étrange actualité à travers les siècles, les millénaires » elle précise les modalités selon lesquelles ces mythes « nous parlent » en recourant à la métaphore théâtrale de la « fosse du souffleur » qui désigne le « fond d'inconscient, de mémoire et d'oubli mêlés, que nous portons tous et où se “fabrique” notre imaginaire³⁷⁸ ». C'est dire que le travail d'intertextualité s'élabore le plus souvent de manière inconsciente et spontanée, à partir de figures, de thèmes et de situations qui ont pu être rencontrés dans des textes précis mais habitent la mémoire des écrivains à

³⁷⁵ Nous reprenons ici le terme de Roche pour désigner les résurgences implicites, éventuellement involontaires, de souvenirs mythologiques.

³⁷⁶ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, « 128 », 2001, p. 12.

³⁷⁷ Entretien sur *Magnus* réalisé par Nathalie Colleville, in *Livre/Échange*, n°33, *op. cit.*, p. 8.

³⁷⁸ *Ibid.*

l'état d'images³⁷⁹ davantage que de mots. Ainsi, la remémoration et l'imagination dont Ricœur déplore la confusion s'entremêlent pour Germain en une dynamique créative particulièrement féconde et riche en significations. Certains myèmes ou figures mythiques affleurent donc dans les textes romanesques sans être explicitement reliés à un hypotexte précis et peut-être même dans certains cas sans avoir été prémédités, notamment chez Germain. Dans *Le Livre des Nuits*, Victor-Flandrin est par exemple constitué en « figure mythique³⁸⁰ » dès sa naissance, qui rappelle celle d'Héraclès étranglant les serpents envoyés par Héra³⁸¹ : « il brailla à en perdre le souffle et s'agita avec tant de vigueur qu'il brisa lui-même le cordon ombilical » (LN, 52). Comme le héros grec, le personnage germanien a aussi une vocation sotériologique puisqu'il délivre les paysans de la peur de « La Bête » (LN, 67) en pacifiant les forêts³⁸². Et bien qu'il n'ait pas tué le loup mais l'ait apprivoisé, à la mort de celui-ci, il porte sa peau sur ses épaules comme Héraclès fait avec la dépouille du Lion de Némée³⁸³. Dans *Nuit-d'Ambre*, il est aussi possible de lire le récit de la mort du petit Jean-Baptiste à l'aune de la descente aux enfers du mythe d'Orphée et d'Eurydice. Le père, Baptiste Pénuel, *alias* Fou-d'elle, serait alors un nouvel Orphée cherchant à ramener son épouse, Pauline, des enfers où l'a abîmée la mort de leur fils et qui, symboliquement, se jette dans la tombe de celui-ci lors de ses funérailles :

Fou-d'Elle descendit au fond de la fosse avec les cordes et remonta Pauline sur ses épaules. Elle avait perdu connaissance. Il sentait la pluie lui entrer dans le corps, lui ruisseler au-dedans. Lui pleurer en plein cœur. Jusqu'où devrait-il descendre pour rechercher sa femme et la ramener à lui, à son amour d'homme vivant ? (NA, 32)

³⁷⁹ Ricœur analyse le « processus de mise en images du souvenir » et la confusion permanente « entre remémoration et imagination, résultant de ce devenir-image du souvenir » (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 7).

³⁸⁰ Séverine Gaspari, « *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre* : des Corps enchantés aux Corps chantés », op. cit., p. 54. L'auteur de l'article considère que Victor-Flandrin devient une « figure mythique » à partir de l'épisode où il est mutilé par son père, cependant le récit de sa naissance nous semble le constituer d'emblée comme tel.

³⁸¹ Voir Apollodore, *La Bibliothèque*, II, 4, 8.

³⁸² Les loups sont clairement présentés comme une menace pour la société et même pour la vie humaine, à l'instar des monstres antiques qui vivent sur les marges des cités civilisées (voir Christine Mauduit, *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, op. cit.) : « En ce temps-là les loups erraient encore par les nuits glacées d'hiver à travers la campagne et s'en venaient chercher pâture jusque dans les villages, égorgeant aussi bien la volaille, les chèvres et les moutons que les ânes, les vaches ou les cochons. Faute de mieux il leur arrivait même de dévorer les chiens et les chats, mais dès que l'occasion se présentait, ils festoyaient de très bon cœur de mets humains. Ils semblaient d'ailleurs affectionner tout particulièrement les enfants et les femmes dont les chairs plus tendres savaient plaire à leur faim. Et leur faim était vraiment prodigieuse, elle croissait à l'envi avec le froid, la famine ou la guerre dont elle semblait alors être l'écho ultime et la plus insolente expression » (LN, 67).

³⁸³ Voir Pindare, *Isthmiques*, VI, v. 37 et 47-48.

Le verbe « descendre » employé à deux reprises, la proposition infinitive de but « pour rechercher sa femme et la ramener à lui », l'opposition entre la « fosse » et la vie, incarnée dans l'« homme vivant » qui désigne Baptiste, mais aussi le thème de l'amour et le motif des pleurs font clairement allusion au mytheme orphique de la catabase. La question que se pose Fou-d'Elle par le biais de la focalisation interne et qui demeure en suspens ne constitue-t-elle pas, d'ailleurs, une ouverture vers l'univers hyperbolique du mythe où un « homme vivant » peut descendre chercher sa femme défunte dans le monde des morts ? Il est intéressant, d'autre part de rapprocher le mot « fosse » ici employé par la romancière de la « fosse du souffleur » mentionnée plus haut. La figure d'Orphée surgit en effet depuis les profondeurs de la mémoire individuelle et collective, du « limon des mythes³⁸⁴ », pour donner force et épaisseur au personnage romanesque avec lequel elle se confond un instant.

Même chez Bauchau où la relation au mythe est plus explicite, le mode de l'allusion est aussi employé. Ainsi, le mythe du Minotaure convoqué dans *Œdipe sur la route* au chapitre 7 et dans *L'Enfant bleu* ne semble se rattacher à aucune version du mythe en particulier. Dans ce dernier roman, le mythe est introduit par les dessins de labyrinthe spontanément effectués par Orion. Ce sont eux qui suscitent chez Véronique le souvenir des « histoires que racontait [son] père » et du Labyrinthe de Dédale où « se joue un drame avec de grands personnages : Minos et Pasiphaé, Thésée, Ariane et le Minotaure » (EB, 37). Derrière la narratrice, l'écrivain reconnaît s'inspirer non pas tant de textes précis que d'« histoires » qui se racontent de génération en génération. Il en est sans doute de même pour l'épisode de la Sphinx dans *Œdipe sur la route*, auquel Sophocle ne fait que deux rapides allusions dans son *Œdipe Roi*³⁸⁵. « Je pense, dit Bauchau, rejoignant ainsi les propos de Germain, qu'il y a dans les thèmes historiques ou mythiques un certain lustre correspondant à des images très profondes que nous avons dans notre inconscient³⁸⁶. » Le romancier parle ici plus spécifiquement d'Œdipe et Antigone. Et ses journaux confirment que ces figures sont avant tout issues de sa mémoire inconsciente. Pour les romans qui les mettent en scène, le travail d'intertextualité s'effectue *a posteriori*, lorsque Bauchau relit les textes antiques pour mieux les relier aux siens... ou s'en délier – nous allons y revenir.

³⁸⁴ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., quatrième de couverture.

³⁸⁵ Il s'agit des v. 36 et 506.

³⁸⁶ Entretien de Bauchau avec Indira De Bie, dans *Un Arbre de mots*, citation reprise par Watthee-Delmotte dans *Sous l'éclat de la Sibylle*, op. cit., p. 63.

À travers le procédé de l'allusion, c'est donc l'image qui est primordiale, en l'occurrence, les images mythiques qui viennent se mêler au travail d'élaboration romanesque des auteurs et s'incarner dans les textes ou se superposer aux personnages contemporains, telle l'image de la Gorgone dont la puissance visuelle sert de ressort à l'intrigue de *L'Enfant Méduse* sans qu'une quelconque version du mythe ne soit explicitement mentionnée – et n'ait besoin de l'être. Ces éléments mythiques « renvoient à une culture commune qui assure la communicabilité des images³⁸⁷ », selon la formule de Watthee-Delmotte. « Sans doute ces figures s'imposent-elles d'emblée à l'écrivain hors de sa volonté, mais ce fait même prouve leur pouvoir à cristalliser le sens au-delà de l'inscription historique de chacun³⁸⁸ ». Nous espérons avoir montré au cours des chapitres précédents comment en effet ces figures « cristallis[ent] le sens », pour figurer la violence en particulier. Dans les procédés de la référence, de la citation et de la réécriture, des mots viennent s'ajouter aux images, c'est alors le passé littéraire des mythes qui s'invite dans les textes contemporains.

Références et citations tirées des textes antiques

Nous nous proposons d'observer ici les références et éventuelles citations qui renvoient à un hypotexte plus précis par un titre, un nom d'auteur ou quelques mots disséminés dans un récit ou un portrait. La majorité des romans de notre corpus se réfère par exemple explicitement aux auteurs grecs qui ont transmis les mythes à la postérité : Homère, Eschyle, Sophocle et Hésiode, cités chacun une fois dans *Nuit-d'Ambre* (NA, 216), Homère étant aussi mentionné huit fois dans *L'Enfant bleu*, Eschyle une fois dans *L'Enfant Méduse* et Sophocle une fois également dans chacun des romans que sont *L'Enfant bleu*, *L'Enfant Méduse* et *Cédipe sur la route*. Dans la majorité des cas, les allusions deviennent références pour les personnages lecteurs ou connaisseurs de la mythologie, par exemple Charles-Victor Pénier, qui étudie à la Sorbonne dans *Nuit-d'Ambre*, Aloïse dans *L'Enfant Méduse* et Véronique dans *L'Enfant bleu*. À l'exception de la référence à Sophocle dans *Cédipe sur la route*, toutes les occurrences de noms d'auteurs grecs que nous venons de citer émanent des personnages eux-mêmes. De fait, à partir du moment où ils accèdent aux textes dans lesquels les mythes sont racontés, ils peuvent s'y projeter de manière explicite, tel *Nuit-d'Ambre* avec la *Théogonie* d'Hésiode ou Aloïse avec *Andromaque*. L'un se réinvente sous les traits de Zeus, donnant à son père le rôle de Cronos et à sa sœur Baladine celui de Rhéa ; l'autre s'imagine en

³⁸⁷ Myriam Watthee-Delmotte, *Sous l'éclat de la Sibylle*, op. cit., p. 63.

³⁸⁸ *Ibid.*

Andromaque tandis que son époux défunt, Victor, est assimilé à Hector et leur fils, Ferdinand, à Astyanax. Notons cependant que si elle « recherch[e] sa lignée du côté de Sophocle [ou] d'Eschyle » (*EM*, 215), Aloïse ne mentionne pas Euripide qui est le seul tragique grec dont nous ayons conservé une *Andromaque* – ni Sénèque – mais elle cite Racine et son « Hector privé de funérailles³⁸⁹ ». Le cas d'*Œdipe sur la route* est vraiment distinct car si la référence à Sophocle est bien réelle du point de vue de l'auteur, elle n'en est pas une pour le protagoniste qui mentionne son nom sans « connaî[tre] personne qui se nomme ainsi » (*Œ*, 347).

La référence aux auteurs et aux textes antiques peut s'opérer d'une autre manière, par l'intermédiaire d'un nom, par exemple Ulyssea dans *Nuit-d'Ambre*. Cette « merveilleuse conteuse [qui] semblait connaître des histoires à l'infini, récoltées un peu partout au gré de ses voyages » (*NA*, 231) suscite clairement le souvenir de *L'Odyssée* d'Homère et de son protagoniste qui raconte aux Phéaciens son voyage et les aventures qui l'ont conduit jusque chez eux³⁹⁰. Dans le même roman, les épreuves vécues par Adrien Yeuses en Algérie et le nom même de ce personnage éveillent l'attention du lecteur de Virgile. Le récit de son expérience semble en effet avoir comme hypotexte le chant VI de *L'Énéide* de Virgile, c'est-à-dire la descente aux enfers. « [I]l ne pourchassait toujours que des ombres³⁹¹ incessamment remontées de quelque enfer³⁹² mystérieux » écrit ainsi la romancière (*NA*, 152), les ombres désignant les fellaghas que combattent les soldats français. Le mouvement ascendant des ombres évoquerait plutôt la Nékuia de *L'Odyssée* mais le nom du personnage, Yeuses, fait signe vers *L'Énéide* et la forêt de chênes verts – les yeuses – où se trouve l'entrée des enfers dans la topographie virgilienne³⁹³. Le rameau d'or qui, selon la Sibylle, doit permettre à Énée de pénétrer dans les enfers est précisément fixé sur une yeuse dont la couleur sombre fait

³⁸⁹ Jean Racine, *Andromaque*, *op. cit.*, Acte III, scène 8, v. 993 : « Dois-je oublier Hector privé de funérailles ? ».

³⁹⁰ Les chants V à XII sont pris en charge par Ulysse lui-même. Remarquons par ailleurs que le nom féminisé Ulyssea calque le titre grec Ὀδυσσεΐα, formé par le nom du protagoniste Ὀδυσσεύς avec une désinence féminine en -ια.

³⁹¹ Le mot latin *umbra* signifie en troisième sens « ombre, par opposition au corps qui le produit, d'où "image sans consistance, semblant" ; et au pluriel, *umbræ*, "les ombres des morts" » (Alfred Ernout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, *op. cit.*, p. 745). On compte vingt occurrences du mot au chant VI de *L'Énéide*.

³⁹² Le mot « enfers » est dérivé du latin « *inferi* » ou « *inferni* », adjectif substantivé au pluriel qui désigne « les habitants du monde souterrain », les « dieux d'en-bas » (*ibid.*, p. 317). Virgile le met dans la bouche d'Énée au chant VI de *L'Énéide* lorsque le héros demande à la Sibylle de le conduire dans royaume d'Hadès, le monde des morts, v. 106-109 : « *Unum oro : quando hic inferni ianua regis / dicitur, et tenebrosa palus Acheronte refuso, / ire ad conspectum cari genitoris et ora / contingat [...]* » : « Je ne t'adresse qu'une prière : puisque c'est ici dit-on, la porte du roi des Enfers et le ténébreux marais des débordements de l'Achéron, fais que j'aie le bonheur d'aller voir le cher visage de mon père » (Livres I-VI, texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort, Les Belles Lettres, « CUF », 1961, p. 167).

³⁹³ Le mot latin *ilex* est traduit par « yeuse » dans l'édition citée dans la note ci-dessus, p. 170, v. 180 et 209.

ressortir l'éclat de l'or³⁹⁴. Implicitement, Germain donne donc à l'expérience du simple conscrit en Algérie la valeur d'une descente aux enfers mais qui s'effectue sans rameau d'or, sans révélation ni métempsychose et dont le caractère initiatique réside seul dans l'affrontement du personnage avec la mort et la barbarie³⁹⁵.

Grâce à ces différents exemples, nous pouvons observer comment les textes contemporains s'élaborent à partir des textes antiques et en gardent la trace, plus ou moins visible³⁹⁶. Les mots des auteurs passés³⁹⁷ entrent alors en résonance avec le monde contemporain qu'ils mettent à distance et permettent de penser, la violence et la guerre en particulier, comme le montre le cas d'Adrien Yeuses³⁹⁸. Alors il ne s'agit plus seulement du pouvoir des images mythologiques en elles-mêmes mais du pouvoir des noms et des mots des auteurs du passé que la romancière cherche délibérément à réactiver. L'exemple d'Ulyssea offre ainsi un jeu de mise en abyme et de miroir particulièrement intéressant puisque la conteuse Ulyssea se présente comme un double de Germain à l'intérieur du roman comme Ulysse est un double de l'aède dans *L'Odyssée* d'Homère. Les romans *Œdipe sur la route* et *Antigone* tissent quant à eux une autre relation aux textes antiques, qu'il convient d'étudier pour finir.

³⁹⁴ Virgile, *Énéide*, *op. cit.*, v. 208-209 : « *talis erat species auri frondentis opaca / ilice* » : « la frondaison d'or apparaissait dans l'yeuse touffue ». Cet épisode célèbre de l'épopée virgilienne est aussi l'hypotexte du récit de la « Circonstance éclatante » dans lequel Bauchau expose sa vocation d'écrivain, dans un passage de son premier roman, *La Déchirure* et dans une conférence donnée plus tard dans le cadre de sa chaire de poétique de la faculté de philosophie et lettres de Louvain-la-Neuve. Voir Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 217 et « La Circonstance éclatante », *op. cit.* ; Myriam Watthee-Delmotte, « De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif d'une "identité narrative" », *op. cit.*, et Marine Achard-Martino, « Le panache rouge : du souvenir biographique au récit mythique », *op. cit.*

³⁹⁵ Dans un tout autre contexte, l'écrivain et journaliste Philippe Lançon se réfère lui aussi à *L'Énéide* pour évoquer l'attentat de *Charlie Hebdo* dont il a été survivant, dans une allusion à Palinure, le pilote d'Énée dont le héros retrouve l'âme errante aux enfers : « L'ombre de Palinure lui apprend sa véritable fin. Il faut rejoindre les morts pour apprendre jusqu'où ils sont allés, mais ce jour-là, à 11h25, peut-être 11h28 [...] je ne le savais pas encore » (*Le Lambeau*, Gallimard, 2018, p. 71).

³⁹⁶ Dans les deux cas que nous venons d'évoquer, la référence aux textes antiques repose essentiellement sur les noms des personnages, Ulyssea et Yeuses, associés à des termes évocateurs : « conteuse » et « voyages » ou « ombres » et « enfers ». Cependant nous avons pu observer, dans notre premier chapitre, comment Germain s'inspire du portrait des Érinyes dans *Les Euménides* d'Eschyle pour construire celui de Lucie grimée en Gorgone dans *L'Enfant Méduse*. La confrontation des deux extraits a permis de mettre en évidence la reprise intertextuelle effectuée par la romancière.

³⁹⁷ Nous avons laissé de côté l'intertexte biblique même s'il est aussi très présent, notamment dans les romans de Germain. On compte par exemple cinq citations de l'Ancien Testament dans *Nuit-d'Ambre*.

³⁹⁸ C'est ce que montre également Dominique Viart dans son article « La trace antique dans la trame des textes contemporains », au sujet des œuvres de François Bon, Pierre Michon et Marie Cosnay (in Bénédicte Gorrillot (dir.), *L'Héritage gréco-latin dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, p. 367-381).

Réécritures bauchaliennes : une transformation des textes antiques ?

Œdipe sur la route et *Antigone* ont un statut particulier dans le corpus puisqu'ils semblent afficher dès le titre une intertextualité assumée avec des textes du passé, en l'occurrence les pièces de Sophocle, *Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone*³⁹⁹. D'après la terminologie genettienne, il s'agirait de « transformations » qui modifient le style des hypotextes antiques sans modifier le sujet et cela selon le régime du sérieux⁴⁰⁰. Plus précisément, Bauchau opèrerait ici une « transmodalisation », c'est-à-dire une inversion des modes narratif et dramatique puisqu'il réécrit sous forme romanesque⁴⁰¹ l'intrigue des pièces de Sophocle. Celles-ci constitueraient par conséquent l'hypotexte des romans contemporains. Mais la relation intertextuelle entre les unes et les autres nous paraît plus complexe que cela⁴⁰². D'abord parce que les intrigues romanesques débordent en amont et / ou en aval celles des tragédies de Sophocle : *Œdipe sur la route* se déroule entre le moment où le protagoniste est chassé de Thèbes à la fin d'*Œdipe Roi* et celui de sa mort à Colone. S'il recouvre l'intrigue d'*Œdipe à Colone*, il en excède donc largement les limites puisqu'il raconte les dix années d'errance d'Œdipe. L'intrigue d'*Antigone* débute quant à elle au lendemain de la mort d'Œdipe et s'achève avec la mort d'Antigone. Elle déborde donc aussi le cadre temporel de la pièce de Sophocle puisqu'elle se déroule sur une année environ, relatant également la guerre civile et le double fratricide de Polynice et Étéocle qui fait l'objet de la tragédie d'Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*. Le temps long du roman implique donc une grande part de créativité en marge des textes tragiques et des mythes associés aux figures d'Œdipe et d'Antigone. La relation intertextuelle est aussi rendue complexe par le fait que les romans bauchaliens se réclament d'une sorte d'antériorité à l'égard des textes sophocléens qu'ils annoncent très explicitement comme si l'auteur voulait constituer ses textes en hypotextes ou soubassements

³⁹⁹ Cette intertextualité peut supposer en même temps une relation implicite des romans avec les réécritures dont ces pièces ont déjà fait l'objet, ne serait-ce que pour se définir en creux par rapport à elles.

⁴⁰⁰ Il s'oppose au ludique et au satirique.

⁴⁰¹ Dans la pièce de théâtre *La Reine en amont* que Bauchau a écrite en 1967, un procédé de mise en abyme met en scène les personnages d'Œdipe et de Jocaste. Par ailleurs, lorsque, après la publication d'*Œdipe sur la route*, il décide de continuer à écrire sur le personnage d'Antigone, il pense d'abord écrire une pièce de théâtre ou un court récit avant d'accepter la forme romanesque. Sur les relations de Bauchau avec le théâtre, voir *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°7, *op. cit.*

⁴⁰² Voir Jean Bollack, « Le mythe d'Œdipe » in Marc Quaghebeur, *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 352 -363, en particulier p. 353 : « Bauchau ne fait pas de distinction entre le mythe grec et les tragédies "qu'il a suscitées". Il se place lui-même dans cet héritage. » Bollack se réfère aux textes de *L'Écriture à l'écoute*.

romanesques des tragédies grecques elles-mêmes. Ainsi Bauchau imagine-t-il qu'Œdipe voit Sophocle en rêve au moment où il approche de Colone⁴⁰³ :

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 peur. Il s'arrête. Une lumière, car il n'est peut-être plus aveugle, lui indique que quelqu'un, venu de très loin, arrive à sa rencontre et l'attire irrésistiblement vers lui.

Il est heureux en s'éveillant, mais quel est celui qui vient de si loin à sa rencontre, en portant une lumière ? Ce n'est pas Thésée. C'est quelqu'un de plus proche, une sorte de père. Une sorte de fils que le rêve lui promet sans dévoiler sa voix ni son visage. (Œ, 346)

Plus loin : « il se rappelle que l'homme du rêve s'appelait Sophocle, il ne connaît personne qui se nomme ainsi » (Œ, 347). De même, avec son roman *Antigone*, Bauchau veut « tenter d'évoquer non pas une Antigone nouvelle mais une Antigone originelle⁴⁰⁴ » et de fait, son roman raconte en même temps que le destin de la jeune femme l'invention du théâtre en tant que lieu de sorte que la pièce créée par Sophocle ne peut être, là encore, qu'à venir. Par ces trouvailles, Bauchau semble donc récuser le rapport traditionnellement admis entre hypo et hypertextes⁴⁰⁵. Peut-être pourrions-nous proposer la notion de « métatextualité », non pas au sens genettien de relation de commentaire entre hypotexte et hypertexte mais bien de collaboration⁴⁰⁶.

Dès lors, nous pouvons remettre en question l'idée d'une « transmodalisation » opérée par Bauchau à partir des tragédies antiques. En effet, l'orientation générique donnée par l'écrivain à ses réécritures vise moins à transformer des textes déjà existants qu'à trouver la forme la plus en adéquation avec le monde contemporain. Car si « [l]es mythes et les allégories sont des récits et des représentations disponibles pour lire et interpréter le présent⁴⁰⁷ » et s'ils sont dotés, comme le pense Bauchau, d'une « force mythopoïétique⁴⁰⁸ », ils ont besoin d'être portés par une forme qui exprime au mieux leur « pouvoir

⁴⁰³ Rappelons que Sophocle lui-même était originaire du dème de Colone. Sur ce point, nous renvoyons de nouveau à Jacques Jouanna, *Sophocle, op. cit.*, p. 14.

⁴⁰⁴ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone, op. cit.*, quatrième de couverture.

⁴⁰⁵ Notons qu'il procède à rebours de Jean Giraudoux et de son *Amphitryon 38* qui entérine dans le titre même de sa pièce la relation verticale (descendante) entre le texte originel et ses réécritures.

⁴⁰⁶ Chantraine rappelle que le sens originel de l'adverbe et préposition μετά « doit être "au milieu de" mais a divergé dans de multiples directions, avec le génitif et le datif signifie "au milieu de, parmi", d'où avec le génitif "avec", concurrençant en cet emploi σύν en attique », il ajoute qu'en composition « μετα- est très fréquent pour exprimer une idée de participation [...], d'action en commun » (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque, op. cit.*, p. 689). C'est ce sens-là que nous voulons retenir dans la notion de « métatextualité ».

⁴⁰⁷ Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 154. Dans son article « Transpositions mythologiques », Pascal Payen évoque de son côté un « langage disponible et ouvert » (in Jean-Pierre Aygon, Corinne Bonnet et Cristina Noacco (dir.), *La Mythologie de l'antiquité à la modernité, appropriation-adaptation-détournement*, Rennes, PUR, « Interférences », 2009, p. 383-388, ici p. 384).

⁴⁰⁸ Henry Bauchau, « Chroniques de l'âge d'or », *op. cit.*

d'enchantement⁴⁰⁹ » pour le public auquel ils sont destinés. À cet égard, le roman a paru aux yeux de l'écrivain⁴¹⁰ un « genre actuel », lui permettant de « dire ce que les autres genres ne peuvent pas dire » et sans pour autant l'obliger à renoncer à la poésie. Pour lui, en effet, la poésie est l'« art de base » qui fonde tous les autres⁴¹¹ mais avec la « voie de la poésie » – c'est à dire par le biais des poèmes –, il lui était impossible de faire passer tout ce qu'il voulait sur ses personnages⁴¹², Œdipe et Antigone, tandis que le roman lui permettait, tout en conservant sa « voix poétique », d'en dire le plus possible sur eux, leur destin, leurs actions et leurs pensées. Selon l'expression de Watthée-Delmotte dans *Parcours d'Henry Bauchau*, « le roman permet le silence », des « blancs du texte⁴¹³ », c'est-à-dire des moments d'intériorité, de parole intérieure ou de présence à soi-même que le théâtre, par exemple, peut plus difficilement offrir aux personnages mythologiques.

D'après ce que nous venons d'observer, la force intrinsèque des mythes, le pouvoir des images mythologiques et celui des textes antiques qui les ont véhiculés ne constituent donc pas tant des « hypotextes » que des « forces transtextuelles⁴¹⁴ », jaillies de la mémoire des deux écrivains contemporains et mises en œuvres dans leurs romans. Mais de même que leur mémoire ne se limite pas aux mythes et à la littérature antique, leurs romans sont parcourus d'autres références, modernes et contemporaines constituant autant de « forces transtextuelles » au service de leur projet littéraire.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Nous nous référons ici aux propos que Bauchau a tenus dans un entretien qu'il a bien voulu nous accorder en mars 2003.

⁴¹¹ L'écrivain respecte en cela le sens étymologique du terme puisque la *ποίησις* (*poiésis*) grecque est la création de manière générale. Voir Aristote, *Poétique*, chap. 1, 47 a 8 : *Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει* : « Nous allons traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces, considérées chacune dans sa finalité propre » (*op. cit.*, p. 33).

⁴¹² En cela, il rejoint parfaitement Germain. Voir *Les Personnages*, *op. cit.*, p. 42 : « Les romanciers ont beaucoup à apprendre des poètes, ces sourciers de l'inouï, ces multiplicateurs de sens. Mais ils ne peuvent pas les imiter, ils n'arpentent pas les mêmes espaces de la langue, ne vont pas à la même allure. Si dense et elliptique soit le style d'un romancier, il ne peut pas rivaliser avec l'art, fondamentalement lapidaire, de la poésie. [...] Et puis, les personnages qui viennent à l'esprit du romancier pour le harceler de leurs exigences indéfinies et lui réserver des surprises à répétition ne s'imposent pas de la sorte au poète. Rendre vivant un personnage en laissant fonctionner librement en lui les multiples rouages à l'œuvre en tout individu, de la placide raison au raptus le plus brutal, n'est pas le souci du poète, celui-ci n'a pas à explorer cette énigme inépuisable du comportement humain à la fois soumis à divers déterminismes et totalement imprévisible. »

⁴¹³ Myriam Watthée-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 150.

⁴¹⁴ Ute Heidmann, « (Ré)écritures anciennes et modernes des mythes », *op. cit.*, p. 49 : « elles sont bien plus que des indicateurs d'une filiation ou d'une dépendance, [...] elles sont essentielles dans la mise en discours et la construction du nouveau sens de toute (ré)écriture de mythe, ancienne ou moderne ».

2. 2. 2. Mémoire de la littérature moderne et contemporaine

Les références⁴¹⁵ des romans du corpus à la littérature moderne et contemporaine témoignent d'une grande diversité, à la fois chronologique, géographique et générique. C'est toute une histoire de la littérature occidentale qui est en effet suscitée par Germain et Bauchau, depuis le xv^e siècle de Villon jusqu'à la deuxième moitié du xx^e siècle et des auteurs comme Camus, Giono, Grass, Lampedusa, McCullers, Morante ou Tournier, en passant par la période élisabéthaine avec Shakespeare, l'époque classique avec Racine, Perrault⁴¹⁶ et Lafayette, le xviii^e siècle de Defoe, le xix^e de Baudelaire, Dostoïevski, Hugo, Keats, Kipling, Melville, Rimbaud, Shelley, Tolstoï, Verne, et la première moitié du xx^e siècle illustrée par Kafka, Proust et Woolf. On constate également que les références de nos auteurs sont puisées dans une aire géographique assez large allant de l'est avec les auteurs russes Dostoïevski et Tolstoï ainsi que le tchèque Kafka, à l'ouest avec les américains Melville et McCullers, en passant par l'Allemagne de Grass, l'Italie de Lampedusa et Morante et l'Angleterre de Defoe, Keats, Kipling, Shakespeare, Shelley et Woolf – sans parler de la France. En tant qu'elles appartiennent à la mémoire des auteurs, elles rendent d'abord compte des expériences de lecture qui sont les leurs et qui ont construit leur vision du monde. Mais parmi elles, les références romanesques ont un rôle particulier à jouer dans l'élaboration de leurs propres romans. À titre d'exemple, nous observerons deux phénomènes d'intertextualité qui nous paraissent significatifs au sein du corpus, l'un concernant *L'Enfant Méduse* et l'autre *Antigone*.

Une vision du monde et de la littérature

La grande diversité des références, notamment générique, reflète avant tout les lectures des deux auteurs. Les propos tenus par Germain en entretiens et les journaux de Bauchau confirment un certain éclectisme en matière de genres littéraires – qui a nourri chez eux différentes pratiques d'écriture – mais aussi une remarquable cohérence. Germain, philosophe de formation, est romancière et essayiste mais aussi grande amatrice de poésie. Bauchau, quant à lui, fut d'abord poète et dramaturge⁴¹⁷ avant d'être romancier mais s'est également

⁴¹⁵ Nous entendons ici le terme au sens large, comprenant les allusions et les citations.

⁴¹⁶ Nous avons eu l'occasion d'observer dans notre troisième chapitre comment la référence aux contes en général permet aux romanciers d'appréhender le monde du point de vue des enfants.

⁴¹⁷ La première pièce de Bauchau, *Gengis Khan* (écrite en 1954), a été montée par Mnouchkine en 1961. Celle-ci fait d'ailleurs partie des personnages de *L'Enfant bleu*. Véronique, la narratrice, qui est son amie, évoque sa mise en scène de *Richard II* de Shakespeare à la Cartoucherie de Vincennes. Sur ce sujet, nous renvoyons de nouveau

beaucoup intéressé à la littérature d'idées et à la philosophie. L'œuvre qu'ils ont l'un et l'autre construit et édifié à partir de leur « mémoire littéraire » et philosophique se situe donc nettement à l'articulation entre esthétique et éthique, mettant en avant des problématiques existentielles fondamentales.

Aussi, parmi les nombreuses références littéraires, qui vont jusqu'à englober la chanson populaire⁴¹⁸, la poésie nous paraît tenir une place prépondérante dans la vie et l'œuvre de Germain et Bauchau, par sa capacité à synthétiser les différents enjeux que nous venons d'évoquer, à travers ses recherches stylistiques et innovations esthétiques⁴¹⁹ mais aussi sa façon d'interroger le monde⁴²⁰ ou de le remettre en question. Les romans de notre corpus évoquent ainsi la poésie romantique avec Nerval (*NA*, 189), Hugo (*EB*, 22), Shelley, Wordsworth et Keats – lesquels sont associés à Shakespeare⁴²¹ – dont ils reprennent les préoccupations existentielles. Ils font surtout la part belle aux « Poètes maudits⁴²² », à commencer par Villon, dont Vasco cite un vers dans *L'Enfant bleu* : « Âme ne te doulouse point » (*EB*, 110) ou aux expressionnistes allemands. Les références implicites ou explicites à Baudelaire⁴²³, Rimbaud, Verlaine (*NA*, 300 ; *EB*, 72) ou encore Trakl (*NA*, 301) montrent clairement comment nos romanciers prennent acte de la violence du monde et réfléchissent à la manière de composer avec elle. La narratrice de *L'Enfant bleu* s'interroge en effet, en reprenant les deux vers de Verlaine :

Suis-je né trop tôt ou trop tard
Qu'est-ce que je fais en ce monde ?

à Myriam Watthee-Delmotte, « Le théâtre empêché d'Henry Bauchau » in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°7, *op. cit.*, p. 123-139.

⁴¹⁸ Jasmin Desdouves, l'ami de Nuit-d'Ambre dans les premiers temps de son séjour à Paris, est par exemple mis en scène dans la rue en train de chanter *Que reste-t-il de nos amours ?* (*NA*, 189) de Charles Trenet. Par ailleurs, deux couplets et deux refrains de la chanson *Sixteen tons* (*NA*, 250-252) sont cités dans le texte lorsque Nuit-d'Ambre les entend dans la rue alors qu'il s'apprête à faire la connaissance de ceux qui vont assassiner Roselyn. Nous reviendrons sur ces références dans notre prochain chapitre.

⁴¹⁹ Voir par exemple Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, *op. cit.*, p. 154 : « Il y a chez Verlaine une musique de la langue qui est sans équivalent dans la poésie française sauf chez Villon. Cette musique pourtant s'élève mystérieusement de vers qui sont tout proches de la prose et de la vie courante. [...] Peu de réflexions sur l'écriture ou le style m'ont autant appris que le deuxième quatrain de *L'Art poétique*. »

⁴²⁰ Sur la poésie contemporaine en particulier, voir Évelyne Lloze, *Poésie et question. De la poésie comme pensée critique de l'hospitalité*, La lettre volée, « Essais », Bruxelles, 2013.

⁴²¹ « [Il] déclam[ait] des vers de ses poètes favoris, Shelley, Wordsworth, Keats, et surtout Shakespeare dont il psalmodiait les *Sonnets* d'une voix assourdie d'émotion comme si les élans de désir, d'admiration, de jalousie, de jouissance, de colère, de tendresse ou de supplication qui tour à tour soulevaient ces vers, assaillaient sa voix de récitant » (*EM*, 229).

⁴²² Nous reprenons ici dans un sens élargi le titre du recueil de Verlaine.

⁴²³ Orion est comparé à « l'albatros de Baudelaire » (*EB*, 125) et, de manière beaucoup plus implicite, la description du corps en putréfaction de Noémie Pénier dans *Le Livre des Nuits* rappelle la « Charogne » baudelairienne.

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. (EB, 72)

De même, Germain fait entendre à travers *Nuit-d'Ambre* les « vers chargés d'ombre » (NA, 301) de Trakl. Cependant, ces références montrent aussi comment, à partir de ce monde violent, les écrivains ou leurs personnages s'efforcent de tirer de la beauté, ou du moins une force créatrice. Ainsi, dans *Nuit-d'Ambre*, le récit de l'enfance turbulente de Charles-Victor qui s'enferme dans des latrines, s'invente des histoires et joue avec une petite gitane dont il découvre l'anatomie rappelle fortement les « Poètes de sept ans » de Rimbaud. Cette intertextualité contribue à faire de ce personnage désaxé et, par bien des égards « maudit », un poète en puissance. De même, la comparaison d'Orion avec l'albatros baudelairien met en exergue les difficultés du jeune psychotique mais aussi sa puissance d'imagination et sa créativité. Enfin, les textes du corpus, ceux de Germain en particulier, se réfèrent à une poésie plus contemporaine, que l'on pourrait qualifier de « critique », porteuse d'une conscience éthique, à travers les noms de Segalen (NA, 193) et Saint-John Perse (NA, 194) ou l'hommage implicite à Celan, dont la poésie imprègne fortement les différents prologues du *Livre des Nuits*. Plus discrètement, les textes bauchaliens entrent en écho avec la poésie de Bonnefoy ou de Jaccottet dont il admire explicitement le travail.

À cet égard, il n'est pas étonnant de constater que les références romanesques du corpus comportent elles aussi bien souvent une dimension philosophique, existentielle et éthique. Ainsi, les grands romanciers français du XIX^e siècle, Balzac, Flaubert, Stendhal et Zola, nous paraissent exercer une moindre influence sur Germain et Bauchau⁴²⁴ que Dostoïevski, Proust et Kafka mais aussi, par exemple, Camus et Giono. Les romans de ces derniers constituent en effet une rupture par rapport aux certitudes de l'âge d'or romanesque que Germain et Bauchau entendent prendre en compte dans leurs œuvres, comme nous allons le voir.

Pour finir, bien que les références soient propres à chacun, il est frappant d'observer d'une part qu'elles ont la même amplitude chronologique et géographique chez les deux auteurs, d'autre part qu'elles se recoupent souvent. Mentionnons notamment l'influence communément exercée sur Germain et Bauchau par le dramaturge Shakespeare⁴²⁵, les poètes

⁴²⁴ Germain avoue qu'elle ne les « connaît pas bien » et qu'ils ne sont « pas déterminants dans sa formation » (entretien dirigé par Albert Dichy et Alain Goulet, *op. cit.*, p. 159). Ils sont néanmoins assez présents dans les journaux de Bauchau.

⁴²⁵ La tragédie de *Macbeth* sert vraisemblablement de référence à Germain lorsqu'elle imagine une forêt qui se met en marche dans *Nuit-d'Ambre* (NA, 26).

Rimbaud⁴²⁶, Verlaine ou Mallarmé, les romanciers Dostoïevski, Proust, Tolstoï, Giono ou encore Tournier. Il faut en conclure à une véritable communauté de pensée chez les deux écrivains qui, selon les mots mêmes de Bauchau, entretiennent une « proximité de cœur et d'esprit⁴²⁷ ». L'importance des références et citations dans leurs romans témoignent en outre d'une volonté commune de se sentir en lien avec leurs pairs, de se relier aux autres écrivains pour mieux assumer une démarche d'écriture et mieux affronter la violence du monde à laquelle cette démarche tente de s'opposer. L'étude des références romanesques permettra de le montrer plus clairement.

Le rôle des références romanesques

Les références romanesques choisies par Germain et Bauchau s'organisent en deux catégories répondant à deux postures anthropologiques distinctes : la fuite vers l'imaginaire ou la confrontation au réel. La première s'illustre à travers l'évocation de romans d'aventure, volontiers associés au monde de l'enfance : *Robinson Crusoé* de Defoe (EB, 297), *Le Livre de la jungle* de Kipling (EB, 106 et 147), *Moby Dick* de Melville (EB, 142-143), *L'Île au trésor* de Stevenson (EB, 136), *Vendredi ou la vie sauvage* de Tournier (EM, 126 ; EB, 136 et 297), *Vingt-mille lieues sous les mers* de Verne (EB, 107). Ils sont reliés à l'univers de la petite Lucie et surtout à celui d'Orion, en particulier dans les chapitres « L'île Paradis n°2 » et « La harpe éolienne ». Ainsi, les dessins réalisés par le protagoniste de *L'Enfant bleu* dans le cadre de la série intitulée « L'île Paradis n°2 » constituent eux-mêmes une transposition des récits d'aventure que Véronique lui a racontés ou lui a fait lire. Et la réaction de la narratrice face aux dessins permet de saisir clairement le rôle de ce type de références⁴²⁸ dans le roman : elle « ri[t] de plaisir » et remarque : « C'est un enchantement. » (EB, 105). L'évocation de récits d'aventure et des figures qui y sont associées : Tarzan, Mowgli, Robinson ou le capitaine Nemo, permet en effet de réenchanter la réalité difficile des personnages dans le récit, d'autant plus que les dialogues qui s'engagent entre Véronique et Orion autour des dessins du jeune garçon entretiennent une confusion voulue entre ces visions imaginaires et la réalité,

⁴²⁶ Voir Olivier Belin, « Le Rimbaud voyant d'Henry Bauchau : un intercesseur ? », in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°10, op. cit., p. 85-99.

⁴²⁷ Lettre de Bauchau à Germain datée du 15 août 2004, publiée dans son journal *Le Présent d'incertitude*, op. cit., p. 171. Nous avons privilégié ici les références littéraires mais nous aurions pu convoquer les philosophes : les présocratiques, Platon, les philosophes allemands – de l'époque romantique jusqu'à Heidegger et Arendt – et les philosophes français contemporains, par exemple Derrida, Merleau-Ponty, Ricœur, Weil... que nous avons d'ailleurs eu l'occasion de citer au fil de notre travail.

⁴²⁸ Bauchau prête ici clairement à son personnage ses propres références d'enfant et d'adolescent qui a grandi dans les années 1920 et 1930.

comme si les aventures dans lesquelles le jeune dessinateur se met en scène se déroulaient réellement :

On arrive en haut, Paule est contente de voir une vraie maison avec une porte et des fenêtres et dit : Une maison dans un arbre, on a toujours voulu ça, c'est mieux qu'à Montrouge chez les parents.

Elle a faim, nous aussi, toi madame tu as préparé le poisson qu'on a pêché hier, Bernadette a chauffé les haricots en boîte qu'on a trouvés dans la cale du bateau cassé. Moi, on a cueilli des fraises dans notre potager. (EB, 134)

Les références littéraires jouent donc aussi un rôle d'embrayeur d'imaginaire ouvrant aux personnages bauchaliens un monde d'imagination où ils peuvent s'inventer de nouvelles histoires et se réinventer eux-mêmes, tel Orion métamorphosé en Tarzan :

Lui, avec ses longs cheveux et de larges épaules, est le plus habile, l'initiateur, celui qui s'est risqué le premier, qui grimpe le plus haut et va d'une branche à l'autre avec le plus de hardiesse. (EB, 105)

Nous pouvons associer à ces romans d'aventure la référence à un épisode de l'enfance du narrateur proustien de la *Recherche* : celui de la lanterne magique, qui apparaît dans *Le Livre des Nuits*. Comme chez Proust, la lanterne magique que Nuit-d'Or ramène à Terre-Noire a en effet pour vocation d'enchanter le réel en créant un monde lumineux et merveilleux où fuir le quotidien douloureux⁴²⁹. Le protagoniste a ainsi l'illusion de « part[ir] en voyage avec tous ceux qu'il aim[e] dans des paysages intérieurs connus d'eux seuls » (LN, 104). Dans l'économie du roman de Germain, cette anecdote est immédiatement suivie du récit de l'accident et de la mort de Mélanie ce qui en accentue le caractère enchanté mais aussi provisoire sinon illusoire.

Lorsqu'il s'agit d'énoncer les difficultés et les violences du réel, d'autres références romanesques semblent venir en aide aux romanciers. Elles sont tirées de romans

⁴²⁹ Voir la présentation que fait la BNF de la « lanterne magique adaptée sur une lampe à pétrole », dans la cadre de son exposition « Marcel Proust, l'écriture et les arts » : « Déjà présente dans *Jean Santeuil*, et récurrente dans la *Recherche*, la lanterne magique et ses lumineuses projections occupent une place privilégiée dans le monde visuel de Proust. Elle fut pour Marcel enfant l'alliée de l'étape difficile du coucher : "On avait bien inventé pour me distraire, les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait la lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores où les légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané." Plus qu'un simple jeu enfantin, les tableaux transparents de la lanterne magique exercèrent une véritable fascination sur Proust, relayée entre autres par son goût des vitraux. Les effets d'irisation mènent à la vision prismatique des toiles impressionnistes auxquels il fut sensible. Par ailleurs, la lanterne magique, comme objet donnant à voir une image recréée, répond à la curiosité de Proust pour les appareils optiques, du plus simple au plus sophistiqué (stéréoscope, kinétoscope, télescope, microscope et même images radiographiques) auxquels il fait de nombreuses fois allusion dans la *Recherche*. URL : <http://expositions.bnf.fr/proust/grand/42.htm> (page consultée le 06/08/2020). Voir aussi Serge Sanchez, *La Lampe de Proust et autres objets de la littérature*, Payot, « Essais », 2013.

psychologiques⁴³⁰, centrés sur l'analyse des sentiments provoqués par la confrontation des personnages à la société et aux événements historiques et comportant parfois une dimension philosophique – métaphysique ou éthique. Par exemple, chez Germain, *Anna Karénine* de Tolstoï, *La Princesse de Clèves* de Lafayette et *Le Cœur est un chasseur solitaire* de McCullers sont convoqués, implicitement ou explicitement, dans des scènes de rencontre ou de déclaration amoureuse. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, la scène de demande en mariage de Margot Pénier et Guillaume semble inspirée de celle de Levine et Kitty dans *Anna Karénine*⁴³¹. Tandis que ceux-ci communiquent en écrivant à la craie la première lettre de chacun des mots de leur déclaration, Guillaume fait le portrait de Margot à la craie sur le tableau noir de sa classe avant de « lui saisi[r] la tête par les cheveux, la lui renvers[er] légèrement en arrière, et [de] lui pass[er] doucement la brosse sur tout le visage et le cou, lui barbouillant la peau de craie » (LN, 179), dans le même silence. Plus explicitement, la rencontre entre la Princesse de Chartres et le Vicomte de Nemours sert d'intertexte à celle de Baptiste Pénier et Pauline. Le récit germanien intègre un long extrait de *La Princesse de Clèves*, lu par Baptiste à Pauline, et s'amuse du *topos* de la rencontre amoureuse dans le roman dont ce texte est souvent considéré comme la matrice⁴³² – ce qui est entériné ici. Pauline, interrompue dans sa lecture du roman de Madame de Lafayette, tente de réparer la poignée de la porte de sa librairie que Baptiste a cassée en entrant :

Comme elle semblait encombrée maintenant par son livre, Baptiste sortit enfin de son mutisme et lui proposa de le tenir le temps qu'elle réajuste la poignée. Thadée s'éloigna un peu et commença à fureter dans la boutique tandis que Baptiste ouvrait le livre de la fille à la page qu'elle avait marquée d'un signet. Le passage sur lequel il tomba le troubla au point qu'il se mit à le lire à mi-voix, comme d'un ton de confidence. « Monsieur de Nemours fut tellement surpris de sa beauté que, lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration. Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges. Le roi et les reines se souvinrent qu'ils ne s'étaient jamais vus, et trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître. Ils les appelèrent quand ils eurent fini sans leur donner le loisir de parler à personne et leur demandèrent s'ils n'avaient pas bien envie de savoir qui ils étaient, et s'ils ne s'en doutaient point. » Puis il referma le livre et le tendit à la fille qui se tenait toujours contre la porte, la main sur la poignée, comme si elle s'apprêtait à sortir. « C'est bien là que j'en étais quand vous êtes arrivés », dit-elle en reprenant le livre, puis elle

⁴³⁰ Voir Jean-Marie Guyau, « Le roman psychologique et sociologique », in *L'Art au point de vue sociologique*, Lyon, ENS Éditions, 2016. Chapitre disponible sur Internet, URL : <http://books.openedition.org/enseditions/5997> (page consultée le 06/08/2020).

⁴³¹ Notons que la structure cyclique d'*Anna Karénine* inspire par ailleurs à Bauchau celle de son roman *Antigone*, voir le *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 303.

⁴³² Sur les codes de ce *topos* littéraire, voir Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, José Corti, 1984, en particulier p. 104-107 sur *La Princesse de Clèves*.

ajouta : « ... mais comme vous avez lu cela !... – C'est que je suis tout aussi surpris que ce Monsieur de Nemours, répondit Baptiste. – Et pourquoi donc ? demanda la fille en faisant jouer la clenche. Ce n'est pas le Louvre ici, et il n'y a pas bal. » Il sembla à Baptiste qu'elle avait légèrement rougi et cela l'enhardit un peu. « Il y a vous et... » commença-t-il vivement mais il s'étrangla tout aussitôt et ne poursuivit pas. (LN, 260-261)

Cette scène reprend des éléments traditionnellement associés à la rencontre amoureuse : le jeu des points de vue, l'échange des regards et la mise en avant des émotions. Dans l'extrait cité, le point de vue est celui de Baptiste sur la jeune libraire. La narratrice rapporte en effet le « troubl[e] » qui saisit le jeune homme à la lecture du texte de Lafayette, du fait de l'analogie qu'il perçoit avec sa propre situation. De fait, ses réactions face à Pauline correspondent bien à celles du Duc de Nemours qui « ne p[eut] s'empêcher de donner des marques de son admiration » à la princesse. Ainsi, la comparaison qu'il fait, avec l'adverbe intensif : « je suis tout aussi surpris que ce Monsieur de Nemours », laisse percevoir son admiration pour la beauté et le charme de la jeune fille, tout comme le « ton de confiance » qu'il adopte. Quant au rougissement supposé de son interlocutrice, on peut se demander s'il ne traduit pas également ses propres émotions. Celles-ci se caractérisent par une certaine violence comme en témoignent son « mutisme » initial et son étranglement final. À cet égard, le texte de Lafayette joue un rôle salvateur pour le jeune homme et prépondérant dans la scène de rencontre puisque, en se substituant aux mots du personnage, il lui permet de faire face, de surmonter ses émotions et de se déclarer. La scène n'est pas sans rappeler un dispositif similaire, imaginé par Rostand dans *Cyrano de Bergerac*, où les mots de Cyrano permettent à Christian, qui « ne sai[t] devant les femmes, que [se] taire⁴³³ », de parler à Roxane. D'ailleurs, l'exclamation de Pauline : « comme vous avez lu cela ! », fait écho à celle de Roxane lorsque Cyrano lit la « lettre d'adieu de Christian » – en réalité écrite par lui –, dans la scène finale de la pièce : « Comme vous la lisez, – cette lettre⁴³⁴ ! ». Le rôle que Germain fait jouer à Pauline est toutefois très éloigné de celui de la précieuse Roxane ou de la Princesse de Clèves. Par son intermédiaire en effet, la romancière rompt délibérément avec l'idéalisme classique. Elle lui fait rappeler avec une relative brutalité la réalité du cadre spatio-temporel dans lequel elle et Baptiste se trouvent : « Ce n'est pas le Louvre ici, et il n'y pas bal » et accentue la matérialité du réel en mettant cette « fille » aux prises avec des objets : le livre qui encombre, la porte contre laquelle elle est appuyée, la poignée cassée qu'elle tente de réajuster, la clenche avec

⁴³³ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, v. 1117, Librairie générale française, « Le Livre de Poche classique », 1990, p. 135.

⁴³⁴ *Ibid.*, v. 2448, p. 263.

laquelle elle joue. Le texte germanien semble ici rendre compte d'un certain désenchantement à l'égard du monde, mais il n'en constitue pas moins un hommage à la littérature, auquel contribuent précisément le personnage de la jeune libraire et le cadre spatial – une librairie, donc – l'objet-livre, que les personnages manipulent successivement, et bien entendu la longue citation tirée de *La Princesse de Clèves*.

Quant à la scène de rencontre entre Baladine Pénier et Jason, dans *Nuit-d'Ambre*, elle se réfère au roman de McCullers, *Le Cœur est un chasseur solitaire*. Jason l'américain est en train de lire le livre, dont Baladine s'amuse à déchiffrer le titre à l'envers dans une glace : « THE HEART IS A LONELY HUNTER » (NA, 334) Toute leur histoire semble contenue dans cette image et ce titre autour duquel Germain brode son propre texte, lorsqu'elle présente ses personnages comme des « chasseurs dévorés par leurs propres gibiers » (NA, 349) ou constate : « Le cœur, assurément, était un chasseur solitaire. Chasseur aveugle, têtard, jusqu'à parfois devenir forcené. Chasseur absurde, jusqu'à, parfois, se tuer lui-même. » (NA, 349) Le « cœur » du titre devient métonymique des personnages germaniens, Jason en particulier, qui « se tu[e] lui-même », en effet, dans un glacier. Des mois après sa disparition, la découverte de son corps « pris sous la glace » (NA, 393) crée un sinistre écho à la scène de rencontre et au jeu de déchiffrement auquel se livre Baladine face à la glace.

La littérature est peuplée d'individus en souffrance et de corps violentés dont le souvenir se superpose aux personnages des textes de Germain ou plutôt, qui trouvent dans ses textes une nouvelle incarnation car, pour la romancière, « [l]es personnages n'habitent qu'en apparence dans les livres qui les ont délivrés de leurs limbes, ils n'aspirent qu'à s'en aller déambuler en tous sens, à transhumer d'un imaginaire à un autre, à visiter beaucoup de pays mentaux. Ils n'appartiennent pas à leur seul auteur, mais à une communauté⁴³⁵ ». Ainsi peut-on reconnaître derrière la figure de *Nuit-d'Ambre* le Raskolnikov de *Crime et châtiment* dont il a hérité les « beaux yeux sombres, roux foncé⁴³⁶ ». En effet, comme le fait Dostoïevski avec Raskolnikov, Germain pose le problème du mal⁴³⁷ à travers le parcours de *Nuit-d'Ambre* : de

⁴³⁵ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 30.

⁴³⁶ Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, trad. André Markowicz Arles, Actes Sud, « Labor », 1996, p. 18.

⁴³⁷ Voir Daniel Lefèvre, « Sur les pas de Raskolnikov », in *Imaginaire & Inconscient*, vol. 19, n°1, 2007, p. 25-29, en particulier p. 29 : « Dostoïevski, à travers le personnage de Raskolnikov, pose le problème du mal, non en philosophe, mais en romancier. Pour lui le mal n'est pas d'abord une question qui appelle une réponse rationnelle, mais une donnée fondamentale de la condition humaine à laquelle on ne peut répondre que par une universelle pitié. » La démarche de Germain semble très comparable à celle du romancier russe. Les articles « L'endroit et l'envers » (op. cit.) et « Expressions de la compassion » (op. cit.) peuvent permettre de s'en convaincre. Sur les liens entre Germain et Dostoïevski, voir Sophie Ollivier, « Le Livre de Job chez Sylvie Germain et Dostoïevski », op. cit.

la décision de commettre un crime au passage à l'acte et du sentiment de culpabilité à la rédemption. D'autre part, dans ce même roman, le personnage de Jasmin Desdouves renouvelle la figure de Jean-Baptiste Clamence, le narrateur de *La Chute* de Camus, « juge-pénitent » qui s'est donné la mission de juger les hommes de son temps. Comme lui, Jasmin est particulièrement disert en s'adressant à un interlocuteur quasi-muet, en l'occurrence Nuit-d'Ambre, pour qui il suscite le souvenir des Algériens jetés dans la Seine par des policiers français le 17 octobre 1961. Le cadre spatio-temporel de cet échange : la nuit sur un pont parisien (le Pont Saint-Michel), rappelle les lieux obsessionnels du narrateur de la *Chute*, lieux de plusieurs anecdotes dont celle d'une noyade à laquelle le narrateur a assisté, comme Jasmin a assisté à celle des Algériens. Quant au frère défunt de Nuit-d'Ambre, Petit-Tambour, il rappelle par son surnom le héros du roman de Günter Grass dont Germain s'est vraisemblablement inspiré pour écrire la scène du cimetière au début de son roman⁴³⁸. De même, le personnage de Ferdinand, l'« ogre » de *L'Enfant Méduse* évoque la figure d'Abel Tiffauges du *Roi des Aulnes* de Tournier et « sa vocation ogresse⁴³⁹ ». L'image de son corps étendu dans le jardin pourrait aussi rappeler l'incipit du *Guépard* de Lampedusa et l'évocation par le Prince du corps d'un jeune soldat « venu mourir solitaire sous un citronnier⁴⁴⁰ ». Sans avoir le caractère inaugural de celle-ci, elle a toutefois un rôle primordial dans l'élaboration du roman puisque, selon la romancière, l'image d'un « corps couché dans le fond d'un jardin⁴⁴¹ » s'est imposée à elle en tant qu'image matricielle de *L'Enfant Méduse*. Et certes Ferdinand n'est pas un soldat mais il est le fils d'un soldat mort à la guerre dont le souvenir

⁴³⁸ En fait, Germain inverse dans son roman les rapports de deuil entre l'enfant et sa mère puisque chez Grass c'est la mère qui meurt et l'enfant qui se jette dans sa tombe : « Oscar aurait voulu entrer dans la tombe avec maman et l'embryon, rester en bas tandis que les survivants jetaient leur poignée de terre. Oscar ne voulait pas remonter, il voulait rester assis sur le pied rétréci [du cercueil], jouer du tambour, si possible sous la terre jusqu'à lâcher les baguettes, le bois sous la baguette, jusqu'à ce qu'ils pourrissent, sa maman pour lui, lui pour elle, que chacun pourrît en amour de l'autre, rendit sa chair à la terre et à ses habitants ; Oscar aurait bien voulu jouer du tambour avec ses osselets pour les tendres cartilages de l'embryon, si cela avait été possible et licite » (Günter Grass, *Le Tambour*, trad. Jean Amsler, Seuil, 1960, p. 145). Notons que Michel Prat a proposé une lecture comparée de *Magnus* avec *Le Tambour* : « Histoire et création romanesque dans *Magnus* de Sylvie Germain et *Le Tambour* de Günter Grass », in Collectif, *L'Art d'être au monde*, op. cit., p. 149-161.

⁴³⁹ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, op. cit., p. 96. La figure particulièrement riche de Tiffauges est aussi évoquée par Adrien Yeuses portant Belaïd dans ses bras comme lui porte Ben Ahmed, le jeune mécanicien blessé. Par ailleurs, elle s'élabore, comme le personnage de Nuit-d'Ambre, en référence à la scène de la lutte avec l'ange (p. 99), ou en référence à la figure mythologique d'Orion, lorsqu'il devient « un petit enfant entre les pieds et les mains du Porte-étoile », Ephraïm, juché sur ses épaules (p. 494).

⁴⁴⁰ Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, *Le Guépard*, trad. Jean-Paul Manganaro, Seuil, « Points », 2007, p. 14 : « le cadavre d'un jeune soldat du 5^e bataillon de Chasseurs, qui, blessé dans la mêlée de San Lorenzo contre les escouades des rebelles, était venu mourir, seul, sous un citronnier. On l'avait trouvé la face contre le sol dans le trèfle épais, le visage enfoncé dans le sang et les vomissures, les ongles plantés dans la terre, couvert de grosses fourmis ».

⁴⁴¹ Entretien de Sylvie Germain et Roger Vrigny, op. cit., p. 117.

hante son corps même. Enfin, dans *Le Livre des Nuits*, le portrait de Deux-Frères de retour du front s'inspire clairement de celui des Juifs revenus des camps dans *La Storia* de Morante, comme nous avons eu l'occasion de le mentionner.

Parmi les références romanesques présentes dans les textes du corpus, certaines sont ponctuelles, elles surgissent à l'occasion d'un portrait, d'une situation particulière, tandis que d'autres ont beaucoup plus d'ampleur, innervant parfois le roman tout entier. Deux exemples permettront de le montrer.

Woolf et Kafka

Les deux exemples d'intertextualité que nous allons développer concernent *L'Enfant Méduse* de Germain et *Antigone* de Bauchau. Le premier s'élabore dans un dialogue constant avec *Les Vagues* de Virginia Woolf – que Laetitia Logié-Masquelier a qualifié de « livre-miroir du roman germanien⁴⁴² » – par le biais de nombreuses références explicites et implicites. Explicitement d'abord, le texte du roman anglais est récité à la radio par un « homme du bout du monde » (EM, 229) et capté par le père de Lucie, Hyacinthe Daubigné, qui peu à peu se l'approprie. C'est l'occasion pour Germain de citer elle-même le texte de Woolf et de faire l'éloge de sa « prose admirablement cadencée » (EM, 230), qui « évoqu[e] pour Hyacinthe un scintillement d'écume et de cristal, un infini murmure de lumière blanchoyante » (EM, 230).

Bien plus, il y a dans ce passage de la quatrième partie l'indice d'une intertextualité valable pour l'ensemble de l'œuvre. En effet, Germain reprend dans *L'Enfant Méduse* la structure choisie par la romancière anglaise pour *Les Vagues*, c'est à dire une alternance de descriptions, essentiellement météorologiques, et de moments narratifs. Chez Woolf, la description de l'évolution de la lumière au fil d'une journée et ses répercussions sur le paysage introduisent les différentes époques de la vie de ses six personnages. Les moments narratifs, quant à eux, concernent donc les événements vécus par chacun d'eux successivement et rapportés à la première personne. Chez Germain, les « tableaux » – « Enluminures », « Sanguines », « Sépias », « Fusains », « Fresque » – proposent également des descriptions de lieux ou d'objets variés : le ciel, un jardin, une église ou une chambre. Et toutes mettent en avant la lumière du ciel, dans ses couleurs et ses nuances les plus diverses

⁴⁴² Laetitia Logié-Masquelier, « Cris et pépiements dans l'œuvre de Sylvie Germain », in *L'Univers de Sylvie Germain*, op. cit., p. 137-146, ici p. 139. Cet article n'est cependant pas centré sur la confrontation des deux romans, il signale en passant le rapport d'intertextualité entre les deux.

depuis l'éclipse de soleil et l'arc-en-ciel de la première partie jusqu'à la « clarté jaune paille » de la « Fresque » finale, en passant par le « violet » (EM, 58), la « lumière rousse » (EM, 184) « le jour crayeux » (EM, 205) ou « l'outremer » (EM, 247). Plusieurs des tableaux s'ouvrent d'ailleurs sur le mot « lumière » puis le scandent en anaphore, c'est le cas principalement des « Sanguines » et des « Sépias ». Quant aux parties narratives, elles sont également construites autour des personnages dont on suit successivement le point de vue – Lucie, sa mère Aloïse, son demi-frère Ferdinand et, plus rarement, son père Hyacinthe⁴⁴³. La structure de *L'Enfant Méduse* se calque donc très nettement sur celle des *Vagues*. En outre, un personnage au cours d'un épisode du roman anglais a pu constituer une des sources de la figure de Lucie : Suzanne, qui, enfant, a surpris Jinny embrassant Louis et s'est réfugiée dans la forêt. Le tableau ci-dessous permet de mettre en valeur la comparaison entre les deux :

Lucie (EM, 126 et 129)	Suzanne dans <i>Les Vagues</i> ⁴⁴⁴
Elle a appris à se frayer une seconde <i>vue</i> à travers <i>la broussaille</i> qui s'élevait autour d'elle. [...] Des images non plus cueillies au ciel comme de merveilleux fruits de lumière, mais arrachées au ventre de la terre ainsi que des <i>entrailles</i> ou des <i>silex</i> . Des images extirpées du sol aride de l'île de l'Ogre. [...] Des <i>eaux mortes</i> qui grouillent d'une <i>vie multiple</i> et violente. Des eaux au ras desquelles veillent les <i>yeux</i> des grenouilles et des crapauds, globuleux et splendides.	Mes <i>yeux</i> regardent le sol de tout près et voient les <i>insectes</i> dans <i>l'herbe</i> . Mon <i>foie</i> s'est changé en <i>Pierre</i> sous mes côtes, lorsque j'ai vu Jinny embrasser Louis. Je vais manger de l'herbe et mourir au fond d'une mare, dans <i>l'eau</i> brune où les feuilles <i>mortes</i> sont pourries.

Outre le motif de pétrification, la tentation de la régression vers un espace de marais peuplé d'insectes est clairement commune aux deux romans. Plus loin, les fantasmes de Suzanne autour de cet univers archaïque sont partagés par un autre personnage, Bernard, qui l'a rejointe dans un bois jonché de « glands pourris », où « une pomme de pin préhistorique [...] tombe parmi les fougères⁴⁴⁵. » L'évocation d'un « gigantesque crapaud⁴⁴⁶ » rappelle alors le

⁴⁴³ L'éclatement des points de vue entre les membres d'une même famille fait également penser à *La Promenade au phare* (trad. Maurice Lanoire, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1983).

⁴⁴⁴ Virginia Woolf, *Les Vagues*, trad. Marguerite Yourcenar, Le Livre de Poche, « Biblio roman », 1975 [Stock, 1937], p. 22.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

crapaud de *L'Enfant Méduse*, Melchior, dont Lucie écoute « le chant rauque, syncopé » (EM, 70). Nous pouvons ainsi conclure à un important travail intertextuel entre *Les Vagues* de Woolf et le roman de Germain. Outre l'hommage rendu à la romancière anglaise, à laquelle Germain s'identifie peut-être⁴⁴⁷, ce phénomène prégnant d'intertextualité inscrit *L'Enfant Méduse* dans une évidente modernité littéraire, d'abord sur le plan technique, comme nous l'avons évoqué, avec l'écriture impressionniste et le recours sinon directement au « flux de conscience », du moins à l'introspection et à l'éclatement des points de vue. Par ailleurs, ces choix techniques révèlent une posture philosophique qui privilégie la perception subjective du réel à la réalité elle-même et valide de ce fait l'expérience de métamorphose vécue par la petite Lucie, aussi invraisemblable soit-elle. Enfin, Germain reconduit dans ce roman la tension permanente entre désenchantement et tentative de réenchantement qui traverse la vie et l'œuvre de Woolf. La solitude fondamentale des êtres, leur fragilité physique et psychique mises en exergues par l'écriture sont contrebalancées par l'élan de la prose vers la beauté, la poésie, la peinture. C'est ce que suggère, nous semble-t-il, l'évocation des *Vagues* dans les pensées d'Hyacinthe rapportées plus haut.

L'autre exemple concerne l'*Antigone* de Bauchau qui se construit dans un dialogue implicite avec Kafka et son œuvre, comme on le comprend à la lumière du *Journal d'Antigone*. Ce dialogue s'effectue par l'intermédiaire du personnage de K. dont l'initiale énigmatique est empruntée au protagoniste du *Château*⁴⁴⁸ et bien évidemment au patronyme du romancier lui-même. La forteresse thébaine d'*Antigone* pourrait d'ailleurs faire penser au fameux château du roman de Kafka et les conseillers thébains aux fonctionnaires inaccessibles de ce château, coupés de toute relation avec la population. Il y a vraisemblablement une réflexion commune entre les deux écrivains sur le pouvoir, la manière dont il est exercé, la bureaucratie⁴⁴⁹. Mais si le personnage de Bauchau « écoute aux portes » (A, 54) comme le héros du *Château* regarde par les trous de serrure⁴⁵⁰, c'est surtout en tant qu'avatar de Kafka lui-même qu'il doit être compris, si l'on en croit les propos du romancier belge :

⁴⁴⁷ Les deux femmes sont romancières et essayistes et ont des goûts en commun, à l'égard de la peinture, par exemple, et de la littérature russe, les romans de Dostoïevski en particulier. Par ailleurs, l'engagement de Woolf pour le droit à la reconnaissance des femmes écrivains est sans aucun doute important aux yeux de Germain. Voir *Une Chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Denoël, « Empreinte », 1992.

⁴⁴⁸ On peut également penser au Joseph K. du *Procès*.

⁴⁴⁹ Dans son dessin de l'inspecteur, Orion n'a pas représenté un visage, mais « le masque fermé de l'indifférence bureaucratique où l'habitude et la routine ont pris toute la place » (EB, 231).

⁴⁵⁰ Franz Kafka, *Le Château*, Gallimard, « Du monde entier », 1938, p. 46.

Le K. d'*Antigone* ne vient pas des romans de Kafka mais du personnage qui s'est formé en moi de Kafka lui-même. Je l'ai intériorisé comme un esclave libéré par l'art, comme celui qui écoute aux portes de l'avenir, comme le messager du ciel et de la musique envoyé à Antigone⁴⁵¹.

Le Journal d'Antigone nous livre la genèse de cette idée, en date du 10 août 1991. Bauchau a fait un rêve dans lequel il rencontrait « la sœur de Kafka » : « Kafka, frère d'Antigone. Il pourrait peut-être s'introduire dans le roman d'Antigone. Idée surprenante qui me saisit en cet instant⁴⁵² ». K. serait donc un « envoyé du ciel » révélant à Antigone le sens de sa vie comme Kafka révèle à Bauchau le sens de la sienne. L'écrivain relève en effet un passage du *Château* qu'il est entrain de relire puis le commente :

Kafka : « Mais comme pour saluer K. à l'occasion de ce provisoire adieu, le Château fit retentir un son de cloche, un son ailé, un son joyeux qui faisait trembler l'âme un instant : on eût dit – car il avait aussi un accent douloureux – qu'il vous menaçait de l'accomplissement des choses que votre cœur souhaitait obscurément. »

Cette phrase me touche comme la musique même de la vie, de ma vie. C'est le caractère ailé, joyeux et douloureux d'une autre existence pressentie, désirée et qui pourtant fait peur⁴⁵³.

Superposant le son de la cloche du Château avec la figure même de K., l'écrivain crée un personnage de chanteur castrat dont le chant « ailé », « joyeux » et toujours « douloureux » à la fois accompagne en effet Antigone une grande partie du roman. Comme Kafka aux yeux de Bauchau, K. incarne les vicissitudes et les souffrances de l'existence mais aussi la promesse d'une vie heureuse par l'art, éventuellement même au-delà de la vie terrestre. En effet, son corps est soumis à une violence perpétuelle : non seulement celle qu'il a subie dans son enfance – « on l'a châtré tout enfant » (A, 49) – mais aussi la maladie qui le ronge et finit par l'emporter. Ainsi, K., qui est représenté à plusieurs reprises en train de tousser, meurt de la tuberculose, à l'instar de l'écrivain tchèque. Cependant, son chant aide Antigone et la guide vers son accomplissement et sa liberté, la révélant d'une certaine façon à elle-même⁴⁵⁴. Ainsi l'héroïne finit-elle par entendre « retentir en [elle] la voix faible et musicale de K. » comme s'il s'agissait de sa propre pensée et de sa propre émotion (A, 218). Puis, dans l'ultime chapitre du roman, la mort de K. et celle d'Antigone se confondent. Alors qu'elle est enfermée dans la grotte et peu à peu étouffée par la fumée des torches, elle entend la voix de K. qui accompagne celle d'Io sur la scène du théâtre de Clios : elle « s'élève follement haut, bien au-delà de ses forces » (A, 349). Enfin, Antigone raconte : « K. a laissé tomber son

⁴⁵¹ Propos recueillis par Jean-Luc Tingaud pour *L'Œil-de-Bœuf*, op. cit., p. 11.

⁴⁵² Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 107.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁵⁴ C'est sans doute ainsi qu'il faut envisager l'effet qu'ont eu les écrits de Kafka sur Bauchau.

dernier instrument... Un flot de sang envahit ma bouche » (A, 355). Le chanteur précède de quelques instants Antigone dans la mort et la guide « sur la route obscure », lui « qui est déjà dans l'unanime » (A, 355). De même, le jeune écrivain tchèque, mort à quarante ans, précède le romancier de presque quatre-vingts ans sur la route de l'écriture. Son journal abonde de références à cet auteur auquel il s'exhorte à « revenir » lorsqu'il travaille à son *Antigone* en août 1991⁴⁵⁵. « Le côté onirique » de son œuvre le fascine de même que la « liberté » de sa démarche. Ses romans ressortissent eux aussi à des expériences subjectives singulières, éventuellement pathologiques, dans le cas d'Orion, et donnent une place importante aux rêves⁴⁵⁶, aux visions et aux impressions des personnages. Celles-ci sont mêmes primordiales dans *Œdipe sur la route* où le protagoniste, privé du sens de la vue, s'en remet à ce qu'il « voit » à l'intérieur de lui-même.

La liberté qui règne dans la démarche de Kafka [...] est la vraie liberté de la pensée. Celle qui va, de son pas hésitant et plein de retours en arrière, vers ce qu'elle ne sait pas, tout en sachant que c'est là qu'elle doit aller⁴⁵⁷.

La phrase illustre parfaitement le parcours d'Œdipe sur la route, que la cécité du protagoniste rend nécessairement tortueux⁴⁵⁸, et peut encore s'appliquer au destin d'Antigone ou à celui d'Orion⁴⁵⁹. Elle a donc une valeur programmatique pour l'œuvre que Bauchau s'apprête à écrire et achève d'ancrer cette œuvre dans une histoire littéraire allant de l'Antiquité jusqu'au XX^e siècle, de Sophocle à Kafka.

Pour conclure sur les deux phénomènes d'intertextualité que nous venons d'observer, nous pouvons mettre en évidence un certain nombre de points communs entre Woolf et Kafka

⁴⁵⁵ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 106.

⁴⁵⁶ Dès l'incipit d'*Œdipe sur la route*, le narrateur rend compte de ce que le protagoniste voit en rêve : « Œdipe, cette nuit-là, ne voit plus en rêve, au-dessus de Corinthe, la grande mouette blanche dont l'image lui a permis jusqu'ici de supporter l'interminable écoulement des heures. Un aigle plane dans son ciel dont il masque ou dévoile les astres. D'un mouvement superbe, il plonge vers le sol. Quand il en est proche, il bat des ailes à grand bruit pour terroriser sa proie. Œdipe est cette proie. Il bondit, il échappe aux serres de l'aigle. Toutes ses forces en alerte, il s'éveille, prêt au combat » (Œ, 11). On voit ici comment la vision onirique du personnage engendre l'action, c'est-à-dire la décision d'Œdipe de quitter Thèbes, enclenchant ainsi le récit. Cette scène entre en écho avec un passage d'*Antigone* : « Par l'immense escalier du rêve, je descends de l'étage du palais où j'avais, avec Ismène, une chambre dans laquelle je ne remonterai jamais plus. Je traverse la route où j'ai erré avec Œdipe et Clios et je recommence à descendre pour parvenir à travers d'insondables souterrains jusqu'au lieu de la chasse. Car il y a une chasse, ce que je ne voulais peut-être pas voir mais ce que savent très bien Créon, Étéocle et Polynice et plus subtilement qu'eux tous Ismène qui ne me quitte pas des yeux » (A, 229-230).

⁴⁵⁷ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 12-13.

⁴⁵⁸ « Il a le sentiment de traverser un brouillard rouge strié de sombres éclairs ou d'entrer dans des zones où le blanc qui survient devient très vite douloureux. 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 » (Œ, 19).

⁴⁵⁹ « Au jour le jour, on travaille. Très pauvrement, je sais, mais on avance. Pour la cure comme pour les études. A tout petits pas, avec parfois des bonds en avant et parfois des bonds en arrière » (EB, 70).

qui expliquent l'intérêt et même l'attachement que Germain et Bauchau leur portent. Au-delà des personnages qu'ils ont créés, ces écrivains, devenus eux-mêmes des personnages de l'histoire littéraire européenne, appartiennent clairement au « peuple du désastre » que mettent en scène les romans de Germain et Bauchau. Leur expérience, caractérisée par la fragilité, la maladie et une mort précoce, est en effet représentative de la souffrance humaine amplifiée par l'histoire chaotique de la première moitié du XX^e siècle. Cependant, les deux romanciers ont, l'un comme l'autre, marqué l'histoire de la littérature et durablement influencé la pensée et les formes narratives de la seconde moitié de ce siècle par leur modernité. Bien plus, par leur art, ils représentent un élan vers la beauté et la joie auquel Germain et Bauchau sont eux-mêmes particulièrement sensibles. En somme, ils incarnent tous deux cette tension entre désenchantement et réenchantement que les deux auteurs de notre corpus cherchent à mettre en œuvre dans leurs romans.

Ainsi, les références modernes et contemporaines donnent une profondeur temporelle et une résonance mémorielle aux romans de Germain et Bauchau, dont le travail, on l'a dit, a partie liée avec l'histoire du XX^e siècle et ses désenchantements. Par ailleurs, elles ouvrent l'espace du roman sur d'autres formes génériques, notamment la poésie, non pas tant, nous semble-t-il, dans une volonté d'expansion ou d'hybridation⁴⁶⁰ que de mobilisation de toutes les ressources littéraires, linguistiques et stylistiques possibles pour « affronter les défis du dicible suscités par l'histoire⁴⁶¹ ». Mises en perspective avec l'héritage antique, ces références donnent aux textes de Germain et Bauchau une visée humaniste, dans tous les sens du terme. Il s'agit en effet de conserver la mémoire des textes antiques – les « humanités » – et des œuvres littéraires de notre patrimoine mais aussi de s'interroger sur l'humain, comme l'ont fait les écrivains depuis l'Antiquité à travers leurs épopées et leurs tragédies, leurs contes, leurs poèmes ou leurs romans. Car, selon Germain,

il n'y a pas d'autre sujet, pour le roman, que celui de l'inévidence de l'existence, de l'énigme inépuisable de l'homme, de l'inaispaisable passion d'aimer qui n'a d'égale que l'extrême

⁴⁶⁰ Voir par exemple Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 14 : « Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi est l'expansion indéfinie, le roman, qui a aboli une fois pour toutes les anciennes castes littéraires – celle des genres classiques –, s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés sans même être tenu d'en justifier l'emploi. » Concernant le roman contemporain en particulier, Blanckeman remarque qu'il est « moins épris que jamais d'appartenances génériques », qu'il est plutôt « en recherche de formes mutantes et hybrides accordées à un univers dont le sens se recompose » (*Les Récits indécidables*, op. cit., p. 11). Cependant les œuvres de notre corpus ne sont pas des « récits indécidables ».

⁴⁶¹ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 202.

difficulté d'aimer, et de l'irréductible solitude tant de l'amour que du désamour, de la mort enfin⁴⁶².

Les « forces transtextuelles » convoquées par les romanciers de notre corpus à travers les figures et les thèmes mis en œuvre dans la littérature depuis l'Antiquité, les techniques d'écriture, les phrases ou même les mots qui composent les textes, permettent en effet aux romanciers de cerner « cette énigme inépuisable du comportement humain⁴⁶³ » mais également de mettre en récit et de s'approprier les événements traumatiques du XX^e siècle. « C'est un contre-pouvoir que le poète entend exercer par son chant, accordé à d'autres voix, poètes et prophètes, qui forment une communauté symbolique constituée dans l'opposition aux forces destructrices de la haine⁴⁶⁴ » analyse Watthee-Delmotte. On touche ici au cœur de notre démarche visant à faire entrer en résonance les textes de Germain et Bauchau, eux-mêmes construits en écho aux textes passés, notamment mythologiques, qu'ils cherchent à faire retentir dans notre présent, en « soufflant sur leurs braises toujours vives [pour] allumer avec elles de nouveaux feux⁴⁶⁵ ». Il est probable que le « souffle » de Bauchau, que Germain admire dans la lettre qu'elle lui adresse, et « le feu follet » qui traverse *L'Enfant bleu* rallument en même temps les braises que la romancière couve dans sa propre mémoire pour enflammer son imagination créatrice. Ainsi le désir d'écrire naît-il de la fréquentation des textes des autres et l'écriture n'est-elle jamais autre chose, en fin de compte, qu'une réécriture. Elle n'en demeure pas moins une expérience pleine et entière, renouvelée à chaque roman, dans laquelle les auteurs se risquent.

La posture éthique du « malgré tout » et le principe de réécriture que nous avons explorés nous ont montré combien le choix d'écrire est, pour les auteurs de notre corpus, une entreprise mûrement pesée et réfléchie. Mais pas seulement : écrire, pour eux, relève aussi du désir, c'est un mouvement libre et spontané, un pari, en un mot, une « aventure ».

⁴⁶² Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 73.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁶⁴ Myriam Watthee-Delmotte, *Sous l'éclat de la Sybille*, op. cit., p. 185-6.

⁴⁶⁵ Lettre de Germain à Bauchau (mentionnée au début de notre Introduction).

2. 3. L'aventure d'une écriture

Nous devons l'expression « l'aventure d'une écriture » à Jean Ricardou qui en a fait un des traits caractéristiques du Nouveau roman⁴⁶⁶ mais c'est plutôt en référence au « roman d'aventure » théorisé par Jacques Rivière au sein du groupe de la *NRF* en 1913⁴⁶⁷ que nous voulons l'entendre, tant les conceptions de ce dernier nous paraissent correspondre à celles de Germain et Bauchau. Pour Rivière, le roman d'aventure doit tourner le dos à la tradition française de la composition logique, rectiligne et harmonieuse pour retrouver une sorte de vérité de la vie. Il doit présenter les événements au présent, des héros à l'avenir incertain, abandonner les analyses et les commentaires du narrateur, et ne pas craindre la « complication », les « excroissances » : « L'œuvre, au lieu de s'éclaircir, [...] s'augmente et se développe ; disons même : s'encombre et se surcharge⁴⁶⁸ ». Ainsi le romancier doit être « en état d'aventure⁴⁶⁹ », et l'œuvre comme une « plante qui pousse » dont le sens n'est pas « tout de suite bien déterminé ; il change à mesure qu'elle croît ; il n'y a pas de flèche pour indiquer où elle va⁴⁷⁰. » En d'autres termes, l'aventure est à la fois celle que vivent les personnages et celle qu'éprouve le romancier en écrivant. Il doit y avoir coïncidence entre l'expérience de l'un et celle des autres. Or les deux auteurs de notre corpus montrent clairement dans leurs écrits intimes et théoriques qu'ils obéissent à une telle démarche. Ainsi, dans ses témoignages, Germain emploie à plusieurs reprises le terme « aventure » pour désigner son expérience d'écrivaine. Elle explique par exemple, au sujet de la scène biblique de la lutte avec l'ange : « C'est à cause de cette image que je suis partie, sans savoir où j'allais dans l'aventure romanesque⁴⁷¹. » Elle évoque ici le projet particulier du diptyque du *Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* mais sans doute aussi sa carrière de romancière en général. De fait, elle affirme par ailleurs que, pour elle, « écrire un roman, c'est chaque fois partir à l'aventure...⁴⁷² » ou encore que l'acte d'écrire est initié par les personnages⁴⁷³, derrière

⁴⁶⁶ La formule célèbre de Ricardou, « Le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture », doit se comprendre dans le contexte des années 1960-1970 où on brûlait symboliquement les œuvres antérieures, faisant « table rase » du passé, et où l'écrivain partait comme un explorateur en *terra incognita* sur la page blanche. Une telle démarche semble à l'opposé de celle de Germain et Bauchau, même si ceux-ci ne peuvent ignorer cette période de la littérature. Voir Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, « Tel Quel », 1971.

⁴⁶⁷ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Syrtes, 2000.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 58-59.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 67-68.

⁴⁷¹ Entretien de Germain avec Goulet, *op. cit.*, p. 233.

⁴⁷² Entretien de Germain avec Schaffner, *op. cit.*

lesquels l'auteur « se risqu[e] dans l'inconnu », « se livr[e] à l'imprévu⁴⁷⁴ ». De même, dans son journal *Jour après jour*⁴⁷⁵, Bauchau note au sujet du roman qu'il est en train d'écrire sur Œdipe – qu'il considère comme un « roman d'aventures⁴⁷⁶ » : « Je cherche à dire non ce que j'ai prévu, mais ce que je découvre en écrivant, en avançant avec mes personnages⁴⁷⁷. » Le « hasard », « l'imprévu », « l'inconnu », « la découverte » qui apparaissent dans la terminologie bauchalienne ressortissent en effet à la notion d'aventure. Et le double gérondif « en écrivant, en avançant » souligne la posture du romancier ouvert à ce qui advient.

Or, les références mythologiques et les forces transtextuelles à l'œuvre dans les romans de notre corpus nous conduisent assez logiquement à confronter l'aventure dont parlent les romanciers contemporains à l'épopée⁴⁷⁸ et à ce qu'elle contient de péripéties, de hasards et de rebonds – ceux que connaissent les héros, par opposition aux actions déterminées par les dieux. Sans doute la comparaison avec l'épopée et sa double temporalité nous permettra-t-elle de sonder la posture de l'écrivain lui-même : instance qui s'efface derrière les personnages qu'il fait vivre et parler ou bien demiurge omniscient et omnipotent ? Il faudra alors commencer par se poser la question de la création des personnages ou, pour reprendre un concept important de la poésie épique, de l'inspiration : celle qui met en branle l'univers romanesque, qui donne consistance aux héros et déclenche l'aventure. Alors nous pourrions nous intéresser au mouvement de l'écriture, dans son déploiement à la fois spatial et

⁴⁷³ On pense aussi à l'ouvrage de Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, que Roche envisage comme un hypotexte possible des *Personnages* de Germain : « Mais dès l'instant qu'on a une expérience, même minime, de l'écriture de fiction, on constate avec une certaine épouvante théorique que Mauriac avait raison : qu'il y a un mouvement dans l'écriture dont l'écrivain n'est pas totalement maître » (« Le rapport à la bibliothèque », *op. cit.*, p. 38).

⁴⁷⁴ Sylvie Germain, *Céphalophore*, *op. cit.*, p. 14. Voir aussi *Les Personnages*, *op. cit.*

⁴⁷⁵ On mesure à ce titre combien l'idée d'aventure est au cœur de sa démarche, ce que corrobore la citation de Saint Jean de la Croix choisie comme épigraphe : « Pour aller où tu ne sais pas / Va par où tu ne sais pas ».

⁴⁷⁶ On relève six occurrences du mot « aventure » et deux de l'adjectif « aventureux » dans le roman. Il y a également dix occurrences du mot « aventure » dans *Antigone* dont trois concernent le parcours d'Œdipe sur la route. On compte par ailleurs – nom, adjectif et verbe confondus –, onze occurrences dans *L'Enfant bleu* et trente-trois dans les trois romans de Germain.

⁴⁷⁷ Henry Bauchau, *Jour après Jour*, *op. cit.*, p. 202. Bauchau se réfère aussi abondamment à Giono dont la démarche éclaire son propre travail : « Je n'ai, dit Jean Giono dans ses entretiens avec Amrouche, qu'un plan très vague, prêt à se plier, à se transformer selon les hasards qui se présentent. Parfois mes personnages résistent à ce que je voulais écrire. Alors je m'incline, ce sont eux qui ont raison ». Je peux dire la même chose, sauf qu'au lieu de « hasards », je pense « inconscient ». De toute façon, les deux mots recouvrent l'inconnu, voient quelque chose qui est là, qui était toujours là peut-être, mais qu'on ne peut reconnaître tout de suite » (p. 205). Voir aussi p. 180-81 et 211 : « Giono dit en parlant des romanciers qui savent ce que vont faire leurs personnages : "Je les plains !" ».

⁴⁷⁸ Ce n'est pas seulement le roman en tant que genre que nous voulons confronter à l'épopée (sur cette question qui n'est pas neuve comme en témoignent les travaux de Hegel ou de Lukács, voir Daniel Madelénat, *L'Épopée*, PUF, 1986) mais bien le roman considéré comme une « aventure ».

temporel : spatialité du chemin emprunté par l’auteur et ses personnages – mais aussi des mots tracés au fil des pages – et temporalité de l’intrigue.

2. 3. 1. Inspiration poétique et rôle des personnages

En interrogeant le rôle des personnages dans la mise en branle du récit, nous touchons à la question de l’inspiration poétique. La poésie archaïque, notamment épique et lyrique, a mis en scène ce questionnement à travers la figure de la Muse dont on peut se demander ce qu’elle devient dans le contexte contemporain.

La Muse, le don et l’inspiration poétiques

Dans la poésie archaïque, le récit mythologique est inspiré à l’aède par la Muse, comme en témoignent de manière récurrente l’*Iliade* et l’*Odyssée* et ce dès les premiers vers⁴⁷⁹. La *Théogonie* d’Hésiode se réfère plus précisément aux Muses héliconiennes. Parlant de lui à la troisième personne – la seule à pouvoir lui assurer le *kléos*, la gloire, selon Calame⁴⁸⁰ – puis à la première, le poète raconte la manière dont les déesses l’ont investi du don poétique en lui donnant symboliquement le laurier apollinien :

Ce sont elles qui à Hésiode un jour apprirent un beau chant, alors qu’il paissait ses agneaux au pied de l’Hélicon divin. [...] et, pour bâton, elles m’offrirent un superbe rameau par elles détaché d’un laurier florissant ; puis elles m’inspirèrent des accents divins pour que je glorifie ce qui sera et ce qui fut, cependant qu’elles m’ordonnaient de célébrer la race des Bienheureux toujours vivants, et d’abord elles-mêmes au commencement ainsi qu’à la fin de chacun de mes chants⁴⁸¹.

Les Muses sont ici clairement présentées comme les inspiratrices et les instigatrices du poème même qu’Hésiode est en train de chanter⁴⁸². Or, le texte qui relate la prise de conscience par

⁴⁷⁹ Homère, *Iliade*, I, v. 1 : Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος : « Chante, déesse, la colère d’Achille, le fils de Pélée » (*op. cit.*, p. 3) ; Homère, *L’Odyssée*, I, v. 1 : Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον : « C’est l’Homme aux mille tours, Muse, qu’il faut me dire » (*op. cit.*, p. 5).

⁴⁸⁰ Claude Calame, *Le Récit en Grèce ancienne*, Belin, « L’Antiquité au présent », 2000, p. 87-109 en particulier.

⁴⁸¹ Hésiode, *Théogonie*, v. 22-23 et 30-34 : Αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδῆν, / ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπὸ ζαθέοιο. / [...] καὶ μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον / δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μ' αἰοιδῆν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, / καὶ μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων, / σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἶεν ἀείδειν (*op. cit.*, p. 4-7).

⁴⁸² Plus tardivement, dans *Pour le bain de Pallas*, hymne écrit par Callimaque au III^e siècle avant notre ère, le poète précise, en introduisant le mythe de Tirésias qu’il va raconter : « le récit n’est pas mien, mais il est autre » (Callimaque, *Hymnes*, 5, v. 56 : μῦθος δ' οὐκ ἐμός, ἀλλ' ἐτέρων) Calame commente ainsi le procédé : « [Il ne dit] pas “je vais dire”, mais “je vais raconter ce que d’autres rapportent”. [...] [Sa] voix n’est plus inspirée par les Muses, comme c’était le cas de ses collègues de l’époque archaïque, mais [...] se réfère à un “ailleurs” autorial pour le moins imprécis... » (*Qu’est-ce que la mythologie grecque ? op. cit.*, p. 418).

Bauchau de sa vocation poétique, « La Circonstance éclatante⁴⁸³ », n'est pas si éloigné de cette scène d'initiation sur le mont Hélicon : le *sceptre* (σκῆπτρον) sacré y prend l'apparence d'un sabre en cuivre soudain illuminé par le soleil⁴⁸⁴ dans la main du petit garçon qu'il était et que l'écrivain qu'il est devenu identifie à la plume, symbole de l'écriture. Bien qu'il ne recoure pas pour lui-même à l'image de la Muse⁴⁸⁵, Bauchau considère vraisemblablement la poésie comme un don, non pas de la Muse, donc, mais de la « profondeur » comme dirait Édouard Glissant⁴⁸⁶. Dans ses écrits théoriques et ses journaux, Bauchau lui-même parle de tel ou tel vers comme d'un « vers donné, jailli directement des profondeurs⁴⁸⁷ », il évoque aussi l'inspiration qui lui vient de la « matière » même sur laquelle il opère :

L'esprit n'est plus orienté vers un but mais par le désir de s'enfoncer – et peut-être de se perdre – dans une matière. Matière verbales, matière d'images, de sons et de sens. Matière de l'écriture elle-même qui est toujours pour moi matière féminine⁴⁸⁸.

Il n'est pas interdit de considérer cette « matière féminine » comme une réinterprétation de la figure de la Muse inspiratrice. D'autre part, les motifs de la profondeur et de la matière mais aussi l'idée de la matière comme source d'inspiration en soi rejoignent incontestablement les conceptions de Germain pour qui « [t]ous les personnages sont des dormeurs clandestins nourris de nos rêves et de nos pensées, [...] tressaillant d'un désir de jour, de chants audibles,

⁴⁸³ Bauchau y reprend des éléments narratifs développés dans son premier roman, *La Déchirure*. Voir Marine Achard-Martino, « Le panache rouge : du souvenir biographique au récit mythique », *op. cit.*

⁴⁸⁴ Voir Henry Bauchau, « La circonstance éclatante », *op. cit.* La « circonstance » qui amène Bauchau à prendre conscience de sa vocation poétique est comparée au motif de la descente aux enfers d'Énée chez Virgile par Watthee-Delmotte (« De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif d'une "identité narrative" », *op. cit.*), ici, le rameau de laurier « florissant » (ἐπιθελέος) se substitue alors au rameau d'or.

⁴⁸⁵ Le terme est utilisé une fois au pluriel pour évoquer Apollon, « le dieu des muses et du soleil levant » (*A*, 179) chanté par Dirkos dans *Antigone*. En revanche, les mots « inspirer » et « inspiration » sont employés en neuf occurrences dans *L'Enfant bleu* et vingt-sept dans *Œdipe sur la route* où il est question en particulier de « la Grande Déesse qui inspire Œdipe la nuit » (*Œ*, 326). Dans le corpus germanien, le mot « muse » apparaît une seule fois pour préciser le rôle de Nuit-d'Ambre dans la mise à mort de Roselyn : il est « [l]e délateur, la muse noire, [...] le traître » (*NA*, 275). Le relevé des mots « inspirer » et « inspiration » est peu significatif par rapport au contexte.

⁴⁸⁶ La Muse « s'en [est] all[ée] » depuis quelque temps déjà constate Glissant dans *L'Intention poétique*. Pour le poète antillais, la Muse, symbole d'une poésie « rédui[te] » depuis Platon « à l'agréable diversité d'un jeu élu », émanant d'un individu « confin[é] à lui-même », a en effet été congédiée avec l'avènement de la « profondeur » et de la « Connaissance » revendiquées par des poètes comme Baudelaire et Rimbaud (*op. cit.*, p. 57-58).

⁴⁸⁷ Henry Bauchau, « La Circonstance éclatante », *op. cit.*, p. 25. Ces propos concernent en l'occurrence un vers du poème « Mélopée Viking » que l'écrivain prête au personnage de Véronique dans *L'Enfant bleu* : « Les chevaux de la mer n'auront pas de poulains » (*EB*, 181). Ses journaux rendent compte également des vers qui sont « donnés » dans l'élaboration de ses poèmes.

⁴⁸⁸ Henry Bauchau, « Dépendance amoureuse du poème » (préface), in *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 7.

de langage intelligible⁴⁸⁹ ». Il s'agit alors précisément pour le romancier, de capter ce tressaillement pour le convertir par l'écriture en « chants audibles » et « langage intelligible ».

Chez Germain comme chez Bauchau, l'inspiration romanesque provient donc des personnages eux-mêmes qui « dormaient » dans les profondeurs de leurs pensées viennent soudain les solliciter. Bauchau en donne une image très concrète dans « L'Enfant de Salamine ». Le personnage éponyme, Sophocle, est mis en scène comme un double incontestable de l'écrivain : dans le rôle d'un guerrier prenant part à la bataille de Salamine au début du texte – comme l'auteur a pris part à la Seconde Guerre mondiale au début de sa vie d'adulte – puis traversé par un chant, détourné de l'action par la poésie, se donnant à sa vocation poétique, cherchant sa voix et enfin, se trouvant sollicité par les figures mythologiques d'Œdipe et Antigone, qui remplacent ainsi la Muse dans son rôle d'inspiratrice⁴⁹⁰. Voici le récit, accompli par Sophocle, de leur rencontre :

Sous l'influence des joies et des tourments d'un nouvel amour, j'ai pris l'habitude, à la belle saison, de me promener seul la nuit dans la forêt pour y chercher des rythmes et écouter les rossignols qui sont plus nombreux et chantent là mieux qu'ailleurs. Une nuit, alors que je les écoutais, charmé et perdu dans une certaine rêverie, je vis, à la lumière de la lune, s'avancer vers moi une forme blanche. Quand elle fut proche, j'aperçus un aveugle de haute taille qui portait un bandeau sur les yeux et sondait le sol avec un bâton⁴⁹¹.

Le lecteur d'*Œdipe sur la route* a reconnu ici le portrait de l'ancien roi de Thèbes tel qu'il apparaît de manière récurrente dans le roman. Ensuite, sa manière de demander l'aumône en « tendant [...] ses mains de suppliant » et gardant « la tête sur le côté », la mention du lieu, « l'enceinte sacrée des Euménides⁴⁹² », et l'apparition de « la jeune fille », « très belle » malgré ses « haillons⁴⁹³ » confirment l'identité du personnage qui n'est pourtant jamais nommé : Œdipe, accompagné de sa fille Antigone.

Germain avait-elle lu ce texte ? L'avait-elle à l'esprit en écrivant son essai sur *Les Personnages* ? C'est en tout cas avec les termes de « mendiants » et de « suppliants » qu'elle désigne les personnages venus de la même manière solliciter l'auteur, se présentant parfois à lui « de profil » comme Œdipe à Sophocle. « Mais que veut un mendiant qui ne dit rien, ne

⁴⁸⁹ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., quatrième de couverture.

⁴⁹⁰ Voir Henry Bauchau, « La circonstance éclatante » (op. cit.) où l'auteur retrace son parcours d'écrivain.

⁴⁹¹ Henry Bauchau, « L'Enfant de Salamine », in *L'Arbre fou*, op. cit., p. 171. Il n'est pas interdit d'assimiler aussi le bâton d'aveugle d'Œdipe au bâton du poète que les Muses offrent à Hésiode au début de la *Théogonie*.

⁴⁹² C'est le décor de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 172.

tend pas la main, ne vous regarde même pas dans les yeux⁴⁹⁴. ? » demande-t-elle, avant de répondre quelques pages plus loin : « Doué d'une patience minérale, ce mendiant silencieux attend de recevoir une aumône qu'il estime lui être due. [...] Le don d'une peau couleur de feuille où naître à une vie d'encre, le don d'une chair de mots, d'un sang verbal⁴⁹⁵. » Il est notable que les personnages qui se présentent ainsi à l'esprit de l'auteur soient des suppliants chez Germain comme chez Bauchau car leur sacralité rappelle le caractère divin de la Muse figurant l'inspiration dans l'Antiquité. L'essai germanien développe d'une manière théorique ce que Bauchau met concrètement en scène dans son récit mais les témoignages de la romancière sur la genèse de son diptyque ou de *L'Enfant Méduse* illustrent bien cette conception. Dans le premier cas, c'est la figure de Jacob en lutte avec l'ange qui met en branle le récit consacré à Nuit-d'Ambre, dans le second, c'est la protagoniste d'un fait divers qui s'identifie dans son esprit à la figure mythologique de Méduse.

L'étude que nous venons de mener révèle une humilité certaine dans l'attitude de Germain et Bauchau qui ne se posent assurément pas en démiurges mais plutôt en hôtes bienveillants des personnages qui les visitent et en passeurs d'histoires. Cependant le processus de l'inspiration ne saurait se réduire à une première impulsion donnée par un personnage.

L'aventure du romancier et de ses personnages

D'abord, il faut une réponse de l'auteur aux sollicitations du personnage. Dans *Céphalophores*, Germain met en évidence la complexité de la relation qui se noue dans le processus de l'inspiration romanesque :

Qui va là ? L'auteur et ses personnages se trouvent interpellés. Mais l'interpellation a commencé bien avant déjà : dès que l'auteur a convoqué ses personnages, ou plutôt, dès que les personnages, encore informés, innommés, incertains, s'en sont venus solliciter l'auteur, quérir son attention et provoquer en lui désir, curiosité, tourment. Car d'où provient au juste l'initiative : de l'auteur, ou des figures qu'il met en forme, en situation, en scène⁴⁹⁶ ?

De même, le roman *Œdipe sur la route* offre un contre-point à « L'Enfant de Salamine » et même un contre-champ quasi cinématographique puisque dans le chapitre « Sur la route de Colone », Œdipe voit à son tour Sophocle venir à sa rencontre :

⁴⁹⁴ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 10.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹⁶ Sylvie Germain, *Céphalophores*, op. cit., p. 13.

[Œdipe] 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 peur. Il s'arrête. Une lumière, car il n'est peut-être plus aveugle, lui indique que quelqu'un, venu de très loin, arrive à sa rencontre et l'attire irrésistiblement vers lui (*Œ*, 346).

Un peu plus tard, Œdipe s'étonne d'avoir sur les lèvres le nom de cet homme, qu'il ne connaît pas : Sophocle, non plus qu'Antigone. Les protagonistes se remettent alors en marche. En se dirigeant vers Colone, Œdipe va vers sa mort, comme le suggère le souterrain au « tournant abrupt » de son rêve, mais aussi vers sa mystérieuse apothéose, symbolisée par la lumière, et l'immortalité poétique assurée par le dramaturge grec qui vient à sa rencontre. L'inspiration poétique serait en effet une rencontre entre auteur et personnages comme s'ils appartenaient au même monde, qu'il s'agisse du monde de la réalité, de celui du rêve ou de la fiction. Dans le processus d'élaboration romanesque les frontières semblent effectivement abolies entre ces différents plans comme le suggèrent Bauchau et Huston dans un entretien intitulé « D'où viennent les personnages ? » :

Nancy Huston : Parfois on rêve des personnages de nos romans, on rêve de gens qu'on a inventés. Dans mon cas du moins, j'ai l'impression de les avoir inventés de toutes pièces, et pourtant ils prennent suffisamment de réalité, deviennent suffisamment convaincants pour que j'en rêve la nuit !

Henry Bauchau : Je pense que l'imaginaire est une réalité. Il faut accepter cela comme quelque chose de réel, même si on ne peut pas toujours le transposer pour les autres. Je ne vois aucune raison de douter du fait que des choses imaginaires naissent à la réalité en nous⁴⁹⁷.

La conversation entre les deux écrivains fait émerger l'idée d'une réelle autonomie des personnages par rapport à leurs auteurs. Plus loin, ils reconnaissent aux personnages le pouvoir d'influer sur l'œuvre à leur insu :

Nancy Huston : [I]l m'est arrivé de me sentir « l'outil » de mes personnages, ce à travers quoi ils s'exprimaient. Cela vous arrive-t-il ?

Henry Bauchau : Cela m'est arrivé souvent⁴⁹⁸.

De fait, dans son journal, Bauchau présente Antigone comme un être doté d'une vie propre, qui l'accompagne de sa présence tout au long de l'écriture du roman. La relation au personnage est véritablement envisagée sur le mode de la rencontre, une rencontre avec une

⁴⁹⁷ Henry Bauchau et Nancy Huston, « D'où viennent les personnages ? », in *L'Œil-de-bœuf*, op. cit., p. 37-50, ici p. 42.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 43.

personnalité d'exception. Aussi la fin de leur aventure est-elle vécue sur le mode du deuil⁴⁹⁹ : « Je vais dire ses dernières heures et sa mort, écrit Bauchau au moment où il aborde le récit de sa mort, mais je ne cesserai plus de la vivre, de la faire vivre et d'être vécu par elle⁵⁰⁰. » Il est vrai qu'il a fait vivre Antigone pendant des années sous sa plume : elle est d'abord apparue dans un poème intitulé « Les deux Antigone » en 1982 puis dans le roman *Œdipe sur la route* que l'écrivain a commencé en 1984 et terminé presque cinq ans plus tard avant de travailler au roman *Antigone* jusqu'en 1997. On comprend mieux comment l'écrivain et son personnage se sont trouvés façonnés l'un l'autre par ce long compagnonnage. C'est ce qui fait la richesse et la complexité d'Antigone et la puissance émotionnelle de ce roman.

Ainsi, bien que, dans les romans de notre corpus, aucune présence auctoriale n'accueille le lecteur au seuil du récit pour présenter celui-ci comme un don des Muses, les témoignages que nous pouvons lire par ailleurs manifestent chez nos auteurs une conception de l'inspiration qui laisse toute sa place au sacré à travers la relation mystérieuse du romancier avec ses personnages. À partir de là, le réenchancement peut opérer. Pour Germain et Bauchau, les personnages ont un rôle à jouer du début à la fin du processus d'écriture qui peut s'apparenter à une poursuite : le romancier s'élance dans l'écriture à la poursuite des personnages qui n'ont de cesse de l'entraîner à l'aventure. Mais que reste-t-il de l'intelligibilité des Muses dans le dispositif narratif qu'ils mettent en place ?

2. 3. 2. Le mouvement de l'écriture : déploiement spatial et temporel du récit

Dans la poésie épique, les Muses qui inspirent le poète sont les garantes de l'intelligibilité du récit où les personnages évoluent quant à eux de manière confuse et hasardeuse, comme l'a démontré Vidal-Naquet :

Les Muses seront filles de Mémoire, mais déjà chez Homère elles permettent de dominer, à l'instar des dieux, la confusion du temps et de l'espace des hommes : « Et maintenant dites-moi, muses habitantes de l'Olympe – car vous êtes des déesses, partout présentes, vous savez

⁴⁹⁹ Le terme est d'ailleurs employé par lui un peu plus tard dans son journal.

⁵⁰⁰ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 483. Ces propos rappellent la citation de Marguerite Yourcenar au sujet d'Hadrien que Bauchau relevait au début de son journal : « Je n'ai jamais cru que je puisse me rassasier d'un personnage que j'avais créé. Je n'ai pas fini de les regarder vivre. Ils me réserveront des surprises jusqu'à la fin de mes jours (p. 161). Sur l'œuvre de Yourcenar, voir Bruno Blanckeman. *Lectures de Marguerite Yourcenar. « Mémoires d'Hadrien »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact Français », 2014.

tout ; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et nous ne savons rien –, dites-moi quels étaient les guides, les chefs des Danaens » [...] ⁵⁰¹.

L'épopée se caractérise donc par son opposition entre « le temps des dieux et le temps des hommes », l'action logique et déterminée des dieux d'une part – que le poète peut pénétrer grâce à l'intervention des Muses –, les aventures terrestres faites de hasards et de rebondissements de l'autre. En substituant aux Muses les héros mythologiques eux-mêmes et en affirmant partir à l'aventure à leur suite, Germain et Bauchau semblent ne vouloir conserver dans leurs romans qu'une seule de ces temporalités, celle des hommes. En réalité, les choix des deux auteurs sont plus complexes qu'il n'y paraît, chacun adoptant une dynamique qui lui est propre comme nous nous proposons de le montrer : tandis que l'écriture germanienne procède « à rebours », celle de Bauchau est, au contraire, projetée vers l'avant.

À rebours

La locution « à rebours » est présente de manière significative dans les romans germaniens où elle est employée quinze fois. Elle a notamment une place et un rôle clé dans le diptyque où elle apparaît dans le prologue de chaque roman et dans l'épilogue du *Livre des Nuits* pour décrire le mouvement de l'écriture et une démarche relevant de l'anamnèse. Au niveau du récit, il s'agit concrètement de remonter dans l'histoire généalogique du héros, Nuit-d'Ambre, pour éclairer son parcours et en particulier le crime qu'il commet. Germain a expliqué dans plusieurs entretiens comment s'est déroulée cette « aventure » :

J'avais envie d'écrire à partir de cette image [la Lutte avec l'ange], mais je n'avais justement aucune structure, pas d'histoire précise et ça a été cette improvisation qui a fait presque 700 pages ⁵⁰².

Mais n'y a-t-il pas un paradoxe entre l'envie initiale, qui donne son orientation et sa cohérence au projet littéraire, et l'improvisation de la narration ? De fait, le résultat manifeste une tension entre le caractère hasardeux et dispersé des aventures vécues par les personnages et la dimension logique et déterminée d'un récit organisé pour aboutir à la scène de « la Lutte avec l'Ange ». Il y a là, nous semble-t-il, un trait de l'écriture épique. Cette généalogie qui est finalement « allé[e] très loin dans le temps puisque [Germain est] allée jusqu'à la guerre de

⁵⁰¹ Pierre Vidal-Naquet, « Temps des dieux et temps des hommes », in *Le Chasseur noir*, *op. cit.*, p. 69-94, ici p. 72.

⁵⁰² Entretien de Germain avec Alain Nicolas, *op. cit.*

70⁵⁰³ » prend même, selon nous, l'apparence d'une reconstruction épique de l'Histoire⁵⁰⁴ sur le modèle des *παλαιά* (*palaia*) ou *πατρία* (*patroia*) de l'Antiquité grecque, c'est à dire des « faits du temps d'autrefois », « des actions des ancêtres », racontés dans les poèmes antiques, les épopées en particulier⁵⁰⁵. Ces ancêtres sont en premier lieu ceux de son personnage, Charles-Victor Pénier dit Nuit-d'Ambre, dont *Le Livre des Nuits* élabore donc la généalogie, s'engageant dans la « [n]uit hauturière de ses ancêtres où tous les siens s'étaient levés, génération après génération, s'étaient perdus, avaient vécu, avaient aimé, avaient lutté, s'étaient blessés, s'étaient couchés. Avaient crié. Et s'étaient tus. » (LN, 11) Le syntagme nominal « nuit hauturière » embarque le lecteur pour un voyage au large et au long cours, une aventure éloignée du présent, peut-être aussi du réel et du quotidien, onirique et poétique, comme le suggère le rythme extrêmement travaillé du passage qui souligne le mouvement des générations. Le choix d'un système verbal au passé où domine ensuite le passé simple est significatif à cet égard : les actions y sont « solidaires et dirigées » comme l'écrivait Barthes, pour qui le passé simple, parce qu'il soutient « une équivoque entre temporalité et causalité », est « l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers ; il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans⁵⁰⁶ ». En écrivant que ses personnages se sont « engendr[és] les uns les autres » au fil de sa plume, Germain confirme l'élaboration d'un monde dominé par le principe de causalité en dépit du caractère inattendu et désordonné de cette prolifération.

La guerre y tient une place prépondérante : comme dans la mythologie, elle vient se mêler aux destinées individuelles pour façonner les tragédies familiales. Ainsi par exemple, Théodore-Faustin Pénier, mobilisé sur le front en 1870, devient fou après avoir reçu un coup de sabre de uhlan en plein visage de sorte que, rentré chez lui, il viole sa propre fille, engendrant ainsi Victor-Flandrin, le futur Nuit-d'Or-Gueule-de-loup, protagoniste du *Livre des Nuits* et grand-père de Nuit-d'Ambre. Guerres, viols, incestes : les schémas narratifs mis en œuvre par la romancière ressemblent bien à ceux des mythes grecs⁵⁰⁷, auxquels ils empruntent aussi le principe de répétition des violences guerrières et intrafamiliales d'une

⁵⁰³ Entretien de Germain avec Pascale Tison, « Sylvie Germain : l'obsession du mal », in *Le Magazine littéraire*, n°286, mars 1991, p. 64-66, ici p. 64.

⁵⁰⁴ Blanckeman note que « Sylvie Germain réécrit l'histoire du XX^e siècle en conjuguant sur un mode majeur la mémoire de la grande poésie épique et celle des légendes populaires » (in Michèle Touret (dir.), *L'Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. II, *op. cit.*, p. 446).

⁵⁰⁵ Voir Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰⁶ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁰⁷ De même, dans *L'Enfant Méduse*, l'histoire des Morroques-Daubigné, et en particulier le viol de Lucie par son demi-frère Ferdinand, est clairement reliée à l'Histoire du XX^e siècle et à ses deux guerres mondiales.

génération à l'autre. En 1914, les soldats allemands qui déclarent la guerre à la France et à laquelle vont prendre part les fils aînés de Victor-Flandrin, sont en effet présentés comme les descendants du uhlan de 1870, tels des Épigones aux projets vengeurs :

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 Sedan. (*LN*, 142)

Dans ce passage à caractère historiographique, l'emploi de la conjonction « car » montre bien la vocation du récit à conjuguer temporalité et causalité. La présentation des soldats en tant que « fils » ou « petits-fils » du uhlan insiste par ailleurs sur les répercussions intimes des événements historiques. De fait, cette nouvelle guerre – comme la précédente et la suivante – aura des conséquences importantes sur l'histoire familiale des Pénier.

Cependant les ancêtres dont Germain relate les actions sont aussi bien les siens propres – notamment son grand-père d'origine allemande qui a fait la Guerre de 14 du côté français – et potentiellement ceux de ses lecteurs, ce qui éclaire d'un jour nouveau le travail d'anamnèse qui s'accomplit dans ses romans, comme l'a formulé Koopman-Thurlings :

Cette démarche régressive vise à comprendre un présent douloureux en crise, et tente de saisir la logique d'une évolution à travers un regard porté « au rebours de l'histoire » (*LN*, 11) de la grande Histoire comme à celles qui ont peuplé l'enfance de l'auteur et nourri son imaginaire⁵⁰⁸.

Il faut donc interpréter le caractère épique de l'écriture germanienne comme un dispositif heuristique visant à mieux comprendre le « temps des hommes » davantage qu'à opposer celui-ci au « temps des dieux » pour reconnaître leur irréductibilité. Et c'est bien parce qu'elle se sent appartenir à la même condition humaine que ses personnages que la romancière refuse la posture de surplomb du narrateur omniscient⁵⁰⁹ en mettant en valeur dans son discours théorique l'imprévu auquel elle se livre à travers l'écriture et en choisissant la focalisation interne comme point de vue dominant de ses romans. Bauchau se rapproche beaucoup de Germain à cet égard, tout en opérant des choix narratifs très distincts.

⁵⁰⁸ Mariska Koopman-Thurlings, *La Hantise du mal*, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁰⁹ Quand elle l'endosse, malgré tout, c'est de manière ironique, par exemple pour fustiger la logique guerrière et vindicative des hommes.

« L'épique c'est ce qui se jette en avant » se plaît à répéter Bauchau, citant Alain⁵¹⁰, pour éclairer ses personnages aussi bien que le mouvement de son écriture. Cette conception peut être reliée à la réflexion que le romancier mène dans ses journaux sur le présent⁵¹¹, comme temps choisi pour la narration mais aussi comme mode d'être au monde de ses protagonistes. Ainsi, dans la première version d'*Antigone*, le romancier fait dire à son héroïne, qui se remémore le moment où elle a couru derrière Œdipe, sur la route :

À ce moment, mon passé et ce futur auquel je croyais avoir droit m'ont été brusquement retirés. Je me suis retrouvée sur la route, avec un homme qui voulait seulement fuir, n'importe où, n'importe comment. Il a fallu vivre chaque jour dans le présent⁵¹².

Pour Bauchau, c'est cet « illimité du présent⁵¹³ » ouvert sur l'événement qui fait de ses personnages des héros épiques mais aussi leur capacité propre à s'impliquer totalement dans les événements qu'ils traversent, à « se jet[er] en avant⁵¹⁴ » : « Avec le présent on ne se remémore pas, on marche et si l'épique est requis, c'est d'un mouvement naturel et presque sans le savoir, qu'on se jette en avant⁵¹⁵ » commente-t-il encore. Cela vaut pour Œdipe et Antigone mais aussi pour Véronique, dans *L'Enfant bleu*, qui est *a priori* plus éloignée de l'univers épique, mais qui est désignée par Vasco comme « [s]on intrépide épouse qui se jette toujours en avant » (EB, 112). Cet éthos commun aux personnages bauchaliens peut être relié au motif de l'assaut qui se présente comme un élément quasi incontournable de ses récits depuis *Le Régiment noir* publié en 1972. Dans ce roman, nous suivons le jeune Pierre, exilé de sa Belgique natale, qui participe à la Guerre de Sécession aux États-Unis et raconte dans l'extrait qui suit sa première expérience de combat :

On entend des voix qui crient : Ils reculent, en avant, tirez ! Je tire dans le tas, pas le temps de viser. Je m'arrête pour recharger, le capitaine me bouscule, me pousse en avant. Nous sommes les plus nombreux, nos cris sont plus fournis, plus puissants que les leurs. [...] Les

⁵¹⁰ Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 122. Voir aussi *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 374. L'écrivain cite aussi la phrase de Corneille : « Jette ton cœur par-dessus l'obstacle et ton cheval suivra », qu'il juge une « merveilleuse pensée, celle même de l'épique » (p. 200).

⁵¹¹ Voir François Hartog, *Régime d'historicité*, op. cit., p. 121 : « *Praesens*, faisait remarquer le linguiste Émile Benveniste, signifie étymologiquement "ce qui est à l'avant de moi", donc "imminent, urgent", "sans délai", selon le sens de la préposition latine *prae*. Le présent est l'imminent : le corps penché en avant du coureur au moment de s'élancer. »

⁵¹² Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 288-289.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 440.

⁵¹⁴ La locution apparaît à seize reprises dans *Œdipe sur la route*, treize dans *Antigone* et dix-neuf dans *L'Enfant bleu*.

⁵¹⁵ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 374.

réguliers repartent, le capitaine, loin derrière, crie : En avant ! [...] Les réguliers avancent en criant comme des bêtes sauvages. [...] Derrière, on entend crier les officiers qui poussent les nôtres en avant⁵¹⁶.

La locution « en avant », répétée en quatre occurrences et reprise par le verbe « avancer » est un marqueur clair de l'épicité dans son acception bauchalienne. On retrouve le même type de récit dans les chapitres d'*Œdipe sur la route* consacrés à la guerre du peuple des Hautes-Collines contre les Achéens ainsi que dans les chapitres « La Bataille » et « L'Assaut » d'*Antigone*⁵¹⁷ où Polynice apparaît en héros épique par excellence, lorsqu'il jette des pièces dans les rangs thébains et clame à ses soldats : « C'est l'or et l'argent de l'armée que nous avons jetés dans leurs rangs. Si vous parvenez à les reprendre, tout est à vous. Allez-y... En avant... En avant ! » (A, 82).

Or, le caractère épique des personnages se retrouve dans l'écriture : nous avons précédemment employé l'image de l'auteur.e qui s'élance dans l'écriture pour suivre ses personnages. Si l'on s'en tient pour l'instant au mouvement de l'écriture⁵¹⁸, c'est-à-dire à sa logique narrative, il faut remarquer le choix systématique chez Bauchau du présent de narration, spontanément associé à la *Chanson de Roland* et à « bien d'autres chansons de geste⁵¹⁹ » qui, sur ce point, prennent leurs distances avec l'épopée grecque⁵²⁰. Celle-ci « sépare “passé” et “présent”, ainsi que le rappelle Hartog, par simple juxtaposition. Aussitôt qu'un aède commence à chanter, tel est le contrat épique, s'opère une césure : les *klea andrôn* se transforment en hauts faits des hommes d'autrefois, antérieurs (*proteroi*)⁵²¹. » Germain, nous l'avons vu, joue de cette césure. Mais dans les récits bauchaliens, il n'y a pas de nette séparation entre les actions accomplies par les héros et le présent du lecteur. Au contraire, le présent favorise une identification qui rapproche les personnages de la réalité du lecteur autant qu'elle rapproche celui-ci de l'univers mis en place par la fiction⁵²². De fait, le souhait du

⁵¹⁶ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 50-51.

⁵¹⁷ Voir aussi Henry Bauchau, « L'Enfant de Salamine », in *L'Arbre fou*, op. cit., p. 166-167 en particulier.

⁵¹⁸ Nous aborderons dans le prochain chapitre la question de la théorie orale inhérente à l'épopée.

⁵¹⁹ Henry Bauchau, « Chemins d'errance », in *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 85-98, ici p. 91.

⁵²⁰ Dans un article intitulé « Le régime temporel dans la narration de l'épopée », Jean Derive observe qu'Homère n'emploie pratiquement jamais le présent de narration (l'aoriste est le temps dominant, qui renvoie à un passé indéterminé). Son étude aboutit à la conclusion que l'épopée n'a pas un déroulement « linéaire » et que son régime temporel « se caractérise par trois qualités essentielles : il est elliptique, il est cosmique et il est cyclique » (in Claudine Le Blanc et Jean-Pierre Martin (dir.), *Les Temps épiques : Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*, Publications numériques du REARE, 15/11/2018. URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=122>).

⁵²¹ François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 66.

⁵²² Nous avons eu l'occasion d'observer les emprunts fait par l'auteur à sa propre réalité dans notre deuxième chapitre. L'identification est par ailleurs favorisée par l'énonciation à la première personne dans *Antigone*.

romancier est « d'impliquer étroitement le lecteur dans l'action et l'aventure du récit⁵²³ » en sorte que lui aussi se retrouve pris, à la suite des personnages et de l'auteur, dans la dimension épique du texte.

Il y a malgré tout un dédoublement narratif entre les aventures des héros et l'action destinale à laquelle ils sont soumis – tout comme le romancier est soumis aux données mythiques –, car la mort attend Œdipe à la fin de la route, à Colone, de même qu'elle attend Polynice et Étéocle sur le champ de bataille et Antigone dans la grotte où Créon va l'enfermer. Dans un article consacré à l'*Antigone* de Bauchau, Ammour-Mayeur remarque ainsi avec justesse :

Le récit ne pourra pas, indéfiniment, construire autre chose que ce que le lecteur connaît déjà du mythe d'Antigone, c'est-à-dire l'enchaînement événementiel qui impose la double mort des frères ennemis et celle du personnage principal⁵²⁴.

Au sujet du personnage de Vasco⁵²⁵, dans la scène de l'arc où il persuade Antigone d'abattre Polynice pour sauver Étéocle, Ammour-Mayeur remarque qu'il « apparaît comme la matérialisation d'une surconscience textuelle poussant narrateur, personnages et lecteurs vers la résolution de l'histoire, contre laquelle l'écriture semblait jusque-là résister en écrivant à contre-courant⁵²⁶ ». Nous pourrions aussi considérer que cette « surconscience textuelle » représente la logique divine qui vient, dans l'épopée, redoubler l'intrigue terrestre des héros. Et ce n'est pas sa seule apparition dans le roman. Dès le premier chapitre, le destin d'Antigone est symbolisé par « le chemin du rouge » qu'évoque Clios : « En retournant à Thèbes tu vas suivre, toi aussi, tout le chemin du rouge. Tu seras en grand danger, au centre de la guerre entre tes frères. Est-ce nécessaire, Antigone ? » (A, 16). Dans le chapitre « La Lumière dans la cave », elle se manifeste également à travers une voix non identifiée qui annonce implicitement à Antigone l'échec de sa tentative de médiation auprès de ses frères et l'inéluctabilité du fratricide. Dans ces deux extraits, les noms « chemin », « route » et « sort », l'adjectif « nécessaire » et les tournures passives « toi, qui leur as été envoyée » (A, 136), « c'est ce qui est écrit » (A, 136) renvoient à la temporalité des dieux et aux décisions divines concernant le destin d'Antigone. Celles-ci s'incarnent plus loin dans le roman dans la triple

⁵²³ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 195.

⁵²⁴ Olivier Ammour-Mayeur, « Henry Bauchau et l'esthétique zen du tir à l'arc », in Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmonte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 273-291, ici p. 282.

⁵²⁵ Deux personnages portent le même nom dans le corpus bauchalien : l'ami d'Étéocle dans *Antigone* et le mari de Véronique dans *L'Enfant bleu*.

⁵²⁶ *Ibid.*

figure des Parques avec lesquelles se confondent les trois gardiennes qui veillent sur l'héroïne après la mort de ses frères et lui inspirent les réflexions suivantes :

Les Parques qui veillent sur moi ont déjà tranché trois fils : Polynice, Étéocle, Vasco. Le prochain sera le mien, mais d'abord... D'abord quoi ?
Je cherche à m'échapper, à m'élancer loin du sommeil, à être encore Antigone sur la route, celle qui marchait toujours, pas sans peine, pas sans amour, ni sans des instants de bonheur.
(A, 283)

Le passage manifeste très clairement la tension qui existe dans le roman entre la temporalité des dieux et celle des héros et réaffirme la primauté de l'expérience sensible de l'héroïne par opposition à l'intelligibilité divine. L'auteur et le lecteur que leur connaissance du mythe placent du côté de l'intelligibilité ont la réponse à la question que se pose Antigone mais l'auteur la laisse en suspens. Le sens n'est pas clôturé pour laisser au personnage sa liberté, qui transparaît dans son désir de s'échapper, de s'élancer pour se retrouver de nouveau sur la route, et au romancier la possibilité d'assouvir son désir d'aventures.

Il est donc possible de conclure à un choix de posture assez similaire entre Germain et Bauchau. Il s'agit pour les romanciers de se tenir aux côtés des personnages et non de la Muse, du côté de l'humain et non du divin, du sensible et non de l'intelligible. Si le modèle épique avec son intrigue dédoublée est tout de même convoqué, voire, dans une certaine mesure, épousé, c'est dans une perspective heuristique pour mieux comprendre le temps des hommes, et interpréter le présent. Ce faisant, le modèle épique répond également à la soif d'aventures et au désir de réenchantement qui animent les romanciers et que manifeste aussi leur conception de l'inspiration comme un événement sacré.

Nous avons donc pu observer comment le désir de réenchantement surgit chez Germain et Bauchau « en dépit » du malheur, s'affirme dans la fréquentation des textes passés et la constitution de forces transtextuelles, se concrétise, enfin, dans l'aventure à laquelle les romanciers se risquent à la poursuite de leurs personnages. Mais cette prise de risque n'est valable et acceptable que si l'écriture reste consciente de sa fragilité par rapport au réel et aux catastrophes que charrient l'histoire des individus et celle des sociétés, que si elle intègre cette réalité et focalise son attention sur le sort de l'humanité à travers l'expérience sensible des personnages romanesques.

II. RÉENCHANTEMENT

Après avoir observé la tension qui apparaît dans les romans de Germain et Bauchau entre la tentation du désenchantement, liée aux catastrophes historiques et au contexte littéraire de la deuxième moitié du XX^e siècle, et le désir d'un réenchantement du monde, il nous faut à présent observer comment les écrivains tentent de mettre en œuvre celui-ci. Les mots « enchantement » et « chant » qui se conjuguent dans le « réenchantement » nous invitent à envisager ce processus comme la volonté, d'une part, de conjurer le malheur en charmant les souffrances prodiguées par l'Histoire, d'autre part, enfin, en surmontant l'effarement, d'articuler le cri en hymnes et en rythmes.

Nous nous interrogerons plus particulièrement sur le rôle des mythes dans cette tentative de réenchantement⁵²⁷ mais aussi sur celui des formes antiques qui les ont portés jusqu'à nous, considérant à la fois l'imagination et le travail sur la langue : le charme des images et le pouvoir des mots agencés en rythme qui composent, selon la formule de Germain, « le verbe magique de la poésie » (*NA*, 194).

1. Le réenchantement par l'imagination

L'imagination peut être définie comme la faculté de former des images mentales, c'est-à-dire des représentations d'objets ou de personnes réels ou fictifs, voire d'idées abstraites, à laquelle nous nous adonnons durant le sommeil lorsque nous rêvons ou durant la vie éveillée, volontairement ou par distraction, dans nos rêveries. Cette activité mentale a beau être chez l'être humain « irrépressible », selon la formule de Schaeffer, qui observe que nous la pratiquons « de manière extensive⁵²⁸ », elle a assez systématiquement été dévalorisée par la philosophie classique, à commencer par Platon, au profit de la perception sensible et de la

⁵²⁷ L'idée d'un « réenchantement du monde » a été associée aux mythes dès les années 1980-1990. Voir par exemple Françoise Gaillard, « Le réenchantement du monde », in Gilbert Durand et Simone Vierre (dir.), *Le Mythe et le mythique*, Albin Michel, « Les Cahiers de l'Hermétisme », 1987, p. 50-64, et Michel Maffesoli, « L'Image reliaante », in Metka Zupančič (dir.), *Les Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

⁵²⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 175.

conceptualisation : « aux yeux des philosophes, l'imagination souffre d'être le règne de l'à-peu-près, de l'illusoire. Elle reste peu ou prou la "folle du logis"⁵²⁹», selon l'expression consacrée⁵³⁰ ». Alors qu'au XIX^e et au début du XX^e siècle, le Romantisme puis le Symbolisme et le Surréalisme, ont cherché à revaloriser cette faculté en la plaçant au cœur de la création, en ouvrant le champ artistique et littéraire au monde du rêve et de la fantaisie, les catastrophes historiques du XX^e siècle ont de nouveau et brutalement jeté la suspicion sur l'imagination, comme nous l'avons précédemment évoqué. Pourtant, dans un mouvement dialectique que nous avons cherché à élucider, certains auteurs de la fin du XX^e siècle, dont Germain et Bauchau, font le choix de la fiction et entendent revaloriser l'imagination pour mieux prendre en compte les violences de l'Histoire et les souffrances du réel d'une part, pour opérer un réenchantelement du monde d'autre part.

La théorie des différents « retours » opérés par la littérature de la fin du XX^e et début du XXI^e siècle est aujourd'hui bien établie⁵³¹. Par opposition aux grandes ruptures de l'« ère du soupçon », les romans contemporains marquent le retour du récit, de l'histoire et des personnages. C'est assurément le cas des romans de notre corpus⁵³² qui affichent dès le titre, souvent éponyme, un retour à l'histoire et aux personnages⁵³³ ainsi qu'un retour au récit par le biais du mythe – ceux d'Œdipe, d'Antigone ou de Méduse – mais aussi une prédominance de l'imaginaire avec des titres manifestement symboliques comme *Le Livre des Nuits*, *Nuit-d'Ambre* et *L'Enfant bleu*⁵³⁴. Ainsi, dans son ouvrage sur les *Fictions singulières*, Blanckeman fait de Germain une représentante de ce qu'il nomme le « roman fable⁵³⁵ » tandis que Watthee-Delmotte et Lambert proposent de considérer Bauchau « comme une figure

⁵²⁹ Germain reprend l'expression de Malebranche dans le cadre d'une réflexion intitulée « Réalité et imagination » dans ses *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 78.

⁵³⁰ Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire*, *op. cit.*, p. 10.

⁵³¹ Nous avons abordé cette théorie dans notre Introduction.

⁵³² Bien qu'il fût le contemporain des écrivains de la modernité : Sarraute, Robbe-Grillet, Simon, Butor..., Bauchau n'est entré que plus tard sur la scène littéraire, à une époque qui correspondait vraisemblablement davantage à ses propres aspirations. Watthee-Delmotte relève dans le journal de Bauchau en 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 récit. Mais il ne s'agit plus de récit, plutôt de séquences » (Myriam Watthee-Delmotte et Jérémy Lambert, « Henry Bauchau, écrivain mythographe : enjeux littéraires et *ethos* auctorial », in Marie-Hélène Boblet (dir.), *Chances du roman, charmes du mythe*, *op. cit.*, p. 55-66, ici p. 56).

⁵³³ La présence d'arbres généalogiques dans la moitié des romans du corpus est aussi un indicateur évident de l'importance des personnages. *A contrario*, le titre du roman de Robbe-Grillet, *Les Gommages*, qui constitue une réécriture parodique d'*Œdipe Roi*, renonce à mettre en avant le(s) personnage(s) et dissimule toute référence au mythe.

⁵³⁴ Voir Jean-François Frackowiak, *Le Roman symbolique*, *op. cit.*

⁵³⁵ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, *op. cit.*

capitale » de cette catégorie⁵³⁶. Or, le goût des deux romanciers pour la « fable » et, plus largement, pour l’imaginaire s’énonce très clairement à l’intérieur même des fictions qu’ils écrivent, au travers des personnages qu’ils mettent en scène et qui sont amenés à rêver, à raconter des histoires ou à les écouter. Leur étude permettra sans nul doute d’éclairer le choix opéré par Germain et Bauchau du recours à la fiction et au mythe pour aborder l’Histoire et ses souffrances. Il convient d’observer dans un premier temps le rapport établi dans les romans entre l’imaginaire et le réel avant d’envisager le recours à l’imagination comme un choix assumé de la part des romanciers pour affronter le réel et le réenchanter.

1. 1. « Le réel et sa doublure fantastique d’imaginaire » (NA, 195)

Les relevés lexicaux opérés dans les romans de notre corpus révèlent la place considérable donnée par les écrivains au domaine de l’imaginaire, avec une très large prédominance du rêve – trois-cent-soixante-cinq occurrences en tout –, et une grande importance accordée également aux histoires, souvent fabuleuses, que les personnages (se) racontent – cent-quatre-vingt-quatorze occurrences du nom « histoire » et cent-dix-sept du verbe « raconter⁵³⁷ ». D’autre part, la présence en contrepoint des substantifs « réel » et « réalité⁵³⁸ » signale dans les romans une réflexion – menée par les narrateurs ou les personnages – sur la corrélation entre le réel et l’imaginaire, Germain faisant de celle-ci la « doublure » de celui-là (NA, 195). À sa suite, nous proposons d’interroger ce lien tel qu’il apparaît dans les romans du corpus. Nous verrons que la volonté de valorisation et de légitimation de l’imaginaire ne va pas sans une réflexion sur le juste rapport que celui-ci doit entretenir avec le réel.

1. 1. 1. Valorisation et légitimation de l’imaginaire

Les romans de Germain et Bauchau mettent en scène des personnages s’adonnant à la rêverie, découvrant le plaisir des livres ou se racontant mutuellement des histoires. Le procédé récurrent de la mise en abyme fait ressortir les enjeux ontologique et éthique du recours à l’imagination et à la fiction.

⁵³⁶ Myriam Watthee-Delmotte et Jérémy Lambert, « Henry Bauchau, écrivain mythographe », *op. cit.*, p. 66.

⁵³⁷ Voir tableau en annexe.

⁵³⁸ On relève dix-neuf occurrences du mot « réel » et vingt-sept du mot « réalité ».

Enjeu ontologique

En s'interrogeant sur la raison d'être de la fiction, Schaeffer déclare qu'« on ne peut pas comprendre ce qu'est la fiction si on ne part pas des mécanismes fondamentaux du « faire-comme-si » – de la feintise ludique – et de la simulation imaginative dont la genèse s'observe dans les jeux de rôles et les rêveries de la petite enfance⁵³⁹ ». La mise en scène de personnages d'enfants ou l'évocation de l'enfance dans presque tous les romans de notre corpus⁵⁴⁰ permet de vérifier les dispositions innées du petit humain pour la rêverie et l'imagination ainsi que son goût pour les histoires. Dans *Le Livre des Nuits*, par exemple, Herminie-Victoire développe une rêverie autour de l'histoire du jeune Kinkamor « qui parcourut le monde et d'autres mondes encore afin de fuir la mort qui cependant le suivait pas à pas, usant dans cette course des milliers de souliers⁵⁴¹ » (LN, 35) et « décid[e] qu'elle ne [veut] pas grandir » (LN, 35) pour passer « inaperçue » (LN, 35) et se faire oublier de la mort. De même, dans *Nuit-d'Ambre*, nous pouvons observer le petit Charles-Victor Pénier jouant au guerrier dans une usine désaffectée et « chevauch[ant] » la draisine qu'il a trouvée là comme une « monture fantastique » (NA, 44). Dans *L'Enfant Méduse*, la première partie intitulée « Enfance » développe longuement les facultés imaginatives de Louis-Félix – qui se rêve en « chevalier des étoiles » (EM, 26) – et surtout de Lucie, par exemple lorsqu'elle transforme par son imagination les « structures métalliques des lignes à haute tension » en « géants aux bras en l'air », ou « guerriers à haute tension » au sujet desquels « elle aime [...] inventer des combats héroïques, terribles et fracassants » (EM, 67). Enfin dans *L'Enfant bleu*, Orion se fabrique une « île-paradis numéro deux », un véritable *locus amœnus* où vivre en harmonie dans la nature avec ses amis. La faculté développée par ces personnages d'enfants a clairement une fonction compensatrice et émancipatrice : il s'agit pour chacun d'eux de se donner un pouvoir qu'il ou elle n'a pas dans la réalité pour se protéger de la toute-puissance des adultes et de la violence du réel. Herminie-Victoire se protège de l'âge adulte⁵⁴² et du « fiancé méchant » (LN, 35) qui risque de la prendre mais aussi de la mort⁵⁴³, Charles-Victor cherche un dérivatif à

⁵³⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 11

⁵⁴⁰ L'enfance est moins présente dans *Edipe sur la route* que dans les autres romans du corpus.

⁵⁴¹ Le motif des souliers est très présent dans la vingtaine de pages qui concernent ce personnage, le terme y revient cinq fois (sur neuf occurrences en tout).

⁵⁴² On pense ici au *Peter Pan* de James Matthew Barry.

⁵⁴³ Herminie-Victoire décède précocement en donnant naissance au fils de son propre père qui l'a violée. Alors, elle finit par envisager la mort elle-même sous les traits d'un personnage de conte : « Elle eut un bref sourire ; la mort avait chaussé de bien jolis souliers dorés, de vrais souliers de bal, pour la rejoindre et l'inviter à la suivre. Ce n'était donc pas si terrible que ça, de mourir. Ses paupières retombèrent, et en les refermant elle eut cet imperceptible murmure : "Et maintenant, je vais danser pieds nus..." » (LN, 52-53).

l'impuissance de voir disparaître tour à tour son grand-frère, sa mère et son père, Lucie compense la dévalorisation qu'elle subit de la part de sa mère et Orion fuit sa propre psychose ainsi que le quotidien difficile de l'hôpital de jour.

Robert fait de cette « rêverie primitive » l'origine des mythes, des contes et, à partir de là, du roman⁵⁴⁴. Or, qu'ils aient eu ou non connaissance de cette théorie, Germain et Bauchau réinvestissent dans l'évocation de l'enfance de leurs personnages les modèles romanesques que Robert tient justement comme des indices de modernité en tant que « mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits⁵⁴⁵ » : ceux du Don Quichotte⁵⁴⁶, que l'on reconnaît dans les rêveries de Lucie, et de Robinson Crusoé, dans celles d'Orion. De fait, nous pensons que les romans de notre corpus procèdent bien d'un mouvement autospéculatif, sondant leur origine dans l'imagination des enfants qu'ils mettent en scène.

Cependant, la faculté d'imagination développée par les enfants se nourrit⁵⁴⁷ des histoires qu'on leur a racontées et des lectures qu'ils ont faites comme en témoignent expressément les personnages romanesques. L'imagination d'Herminie-Victoire s'origine ainsi dans les « contes racontés par sa grand-mère » (*LN*, 48), celle de Lucie vient « des contes et des légendes » qui constituent son « unique lecture » (*EM*, 29), celle d'Orion du roman *Vendredi ou la Vie sauvage* que lui a fait lire Véronique :

Dans ce livre il y avait une harpe éolienne qui faisait de la musique avec le vent.
On peut en construire une, Madame, car en se promenant en roulotte on a vu tous les trois un oiseau mort avec de grandes ailes, un condor... (*EB*, 136)

On voit à cette occasion comment le jeune protagoniste se saisit d'un élément du roman de Tournier – la harpe éolienne – pour en faire le point de départ d'une rêverie personnelle qu'il affirme avec force auprès de Véronique, comme on peut l'observer à travers le verbe « pouvoir » et l'apostrophe, « Madame ». Mentionnons aussi Augustin Pénier qui « très vite

⁵⁴⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit. Voir aussi le récent ouvrage de Boris Cyrulnik, *La Nuit, j'écrirai des soleils*, qui propose une approche neuropsychiatrique de la question (Odile Jacob, 2019).

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴⁶ Notons par ailleurs que Bauchau « reli[t] – ou [...] li[t] » *Don Quichotte* en février 1990 comme en atteste son *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 27. Par ailleurs, il se réfère régulièrement à Cervantès et à son Don Quichotte dans ses journaux.

⁵⁴⁷ Le verbe « nourrir » est employé par Germain quatre fois en lien avec l'imagination.

[...] se prit à rêver à travers les livres et les images » qu'il découvre à l'école élémentaire⁵⁴⁸ (LN, 100) et Charles-Victor qui « se passionn[e] », à l'époque de ses études parisiennes « pour les grands cycles légendaires qui racont[ent] la naissance, la vie et les combats des dieux ainsi que pour les grands récits épiques relatant les aventures d'hommes-héros » (NA, 204) que l'on trouve chez Hésiode ou Homère et qui influencent ensuite fortement sa perception du réel.

Tous ces personnages d'enfants qui sont appelés à grandir dans les romans et à devenir ensuite des adultes cherchent dans l'imaginaire des mythes, des contes ou des romans de quoi fonder et édifier leur identité personnelle. Le parcours rectiligne de Louis-Félix Ancelot, dans *L'Enfant Méduse*, en témoigne avec clarté : le garçon lit son devenir d'astronome dans le « grand livre d'images » (EM, 20) du ciel, où les astres et les planètes sont « auréol[és] » des « légendes » touchant aux « amours et [aux] combats des dieux » (EM, 23). Mais l'imaginaire vient aussi au secours des destins les plus chaotiques comme l'affirme Mireille Lévy dont les propos nous semblent traduire avec pertinence les conceptions de Germain et Bauchau :

Ainsi l'imaginaire (paroles, contes, poésie, œuvre d'art) joue-t-il un rôle décisif dans la quête de l'identité personnelle, dans la quête d'une vie authentique : l'individu est devant une œuvre comme devant l'un de ses possibles ; par elle s'effectue une refiguration de l'identité qui peut être appropriée dans le mouvement de l'existence, mise à l'épreuve dans l'intrigue de sa propre vie⁵⁴⁹.

Les différentes figures héroïques et légendaires que les personnages auront croisées dans leur enfance seront tour à tour pour eux des modèles identificatoires auxquels se conformer ou des contre-modèles à repousser. La fréquentation des textes et des images soutenant une pratique inlassable de la rêverie favorise aussi dans certains cas une innutrition qui fait des personnages d'enfants des artistes potentiels, dans le cas de Lucie, par exemple⁵⁵⁰ – ou avérés dans le cas d'Orion.

À cet égard, Germain et Bauchau ont sans doute quelques ressemblances avec leurs personnages et se dépeignent en partie à travers eux. Étudiant le parcours de Bauchau qu'ils comparent à celui de Giono⁵⁵¹, Wathee-Delmotte et Lambert observent ainsi :

⁵⁴⁸ « Un livre particulièrement et deux images exaltèrent son imagination. C'était *Le Tour de France* par deux enfants de Bruno et les deux grandes cartes géographiques qui encadraient le tableau noir » (LN, 100).

⁵⁴⁹ Mireille Lévy, « L'enfance à travers la philosophie de l'existence ; parole et corps dans l'identité narrative », in Évelyne Thoizet, *Éclats d'enfance*, op. cit., p. 67-78, ici p. 67.

⁵⁵⁰ Voir Alain Goulet, « Plongée au pays de l'enfance », op. cit., p. 169 : « La petite fille est capable d'ingérer efficacement l'univers du mystère et du mal aussi longtemps que celui-ci ne la frappe pas directement, grâce à son "imaginaire pétri de fables et de légendes, et de récits de la vie de Jésus et des saints" (EM, 62) qui fait d'elle une véritable romancière en herbe ».

⁵⁵¹ Ils relèvent une « parenté de destins [entre] ces deux hommes dénigrés par leurs compatriotes et accusés de trahison en temps de guerre par mécompréhension de leur position » (« Henry Bauchau, écrivain mythographe »,

Or, depuis leur enfance, tous deux ont une tendance commune à opposer aux déceptions de la vie, y compris celles que cause la banalité quotidienne ou la trahison des proches, les échappées qu'offrent les grands récits imaginaires de la littérature. C'est dans un contexte d'évasion qu'ils entrent tous deux en contact, dès leur jeune âge, avec la littérature mythologique [...]⁵⁵².

Comme pour les personnages que nous avons évoqués, l'imaginaire, mythologique en l'occurrence, constitue un espace d'évasion où fuir les déceptions du réel et s'en protéger. Puis, progressivement, l'*ethos* auctorial se construit dans l'exploration de l'imaginaire et la fréquentation des textes littéraires. La carrière de Giono est marquée par un « jaillissement d'œuvres narratives⁵⁵³ » qui contraste avec les productions littéraires d'après-guerre⁵⁵⁴ mais révèle la vocation profonde d'un écrivain habité par les récits mythiques découverts dans sa jeunesse. Or, l'œuvre de Giono a elle-même une influence considérable sur Bauchau qui y reconnaît ses propres aspirations littéraires.

Les auteurs de notre corpus nous paraissent ainsi revaloriser clairement l'imagination et légitimer par là-même le choix de la fiction en montrant au travers de leurs personnages que l'imagination est une disposition innée de l'enfance qui favorise la construction identitaire des individus et même une donnée ontologique de l'humanité. « Nous sommes l'espèce fabulatrice » affirme de son côté Huston :

Aucun groupement humain n'a jamais été découvert circulant tranquillement dans le réel à la manière des autres animaux : sans religion, sans tabous, sans contes, sans magie, sans histoires, sans recours à l'imaginaire, c'est-à-dire sans fictions⁵⁵⁵.

C'est dire que l'imagination n'est pas seulement l'affaire d'individus mais de groupes sociaux et qu'elle comporte donc des enjeux éthiques qu'il convient d'examiner à présent.

Une éthique du lien et du soin

De manière récurrente dans leurs romans, Germain et Bauchau mettent en scène des personnages qui se racontent des histoires, élaborant une éthique du lien primordiale pour la construction identitaire de chacun. La situation d'énonciation où l'un raconte une histoire à

op. cit., p. 56). Sur ce point voir aussi Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle*, *op. cit.* Voir par ailleurs le récit autobiographique de Giono, *Jean le bleu*, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1995 [1932].

⁵⁵² *Ibid.*, p. 57.

⁵⁵³ Henry Godard, « Giono : la création romanesque », in *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Gallimard, 1990, p. 9-17, ici p. 10.

⁵⁵⁴ *Un Roi sans divertissement* est publié en 1947 et *Le Hussard sur le toit* en 1951.

⁵⁵⁵ Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 29. Rappelons que Huston est une amie proche de Bauchau qui la mentionne en dix occurrences dans son journal *Le Présent d'incertitude*.

l'autre participe en effet de la structuration des rapports humains, essentiellement familiaux, où dominent les principes de plaisir et de bienveillance. Elle a lieu le plus souvent entre parents et enfants, par exemple Nuit-d'Or invente des histoires autour de la « lampe magique » qu'il a rapportée pour sa famille, Deux-Frères raconte de « jolies histoires » (*LN*, 203) à Benoît-Quentin, Madeleine Ancelot à son fils Louis-Félix dans *L'Enfant Méduse*, Œdipe et Jocaste à leurs enfants, ou le père de Véronique à sa fille dans *L'Enfant bleu*. Il peut s'agir aussi de grands-parents avec leurs petits-enfants telle Vitalie avec Honoré-Firmin et Herminie-Victoire, d'un professeur-thérapeute avec son élève, telle Véronique qui décide de raconter à Orion « des histoires, de vraies histoires d'avant la télévision » (*EB*, 47) ; ou bien d'une nourrice comme Eudoxia qu'Antigone : « adorai[t] [...] écouter » : « nous étions heureuses, le soir quand je venais me réfugier dans sa chambre » (*A*, 104) se souvient-elle. L'importance de ces moments de récits partagés est telle qu'une fois adultes, les enfants d'hier s'en souviennent avec nostalgie comme ici Antigone ou ailleurs Véronique, c'est-à-dire que l'éthique du lien mise en exergue transcende le temps et la mort de ceux qui y avaient pris part. Elle se double dans certains cas d'une éthique du soin lorsqu'il s'agit, par le biais de l'imagination, de restaurer l'estime de soi mise à mal par des perturbations psychologiques, dans le cas d'Orion, ou par une difformité physique dans celui de Benoît-Quentin :

L'enfant souvent s'inquiétait de sa difformité et interrogeait son père sur ce fardeau qui le bâtait et lui attirait déjà tant de moqueries de la part des autres enfants du hameau. Alors Deux-Frères prenait le petit garçon sur ses genoux et le berçait très doucement contre lui et lui caressait les cheveux avec tant de tendresse que l'enfant oubliait toute sa peine. Et puis son père lui racontait de si jolies histoires que Benoît-Quentin se prenait parfois à presque aimer sa disgrâce. Deux-Frères lui disait en effet que sa bosse enfermait un très grand et très merveilleux secret, – qu'au-dedans dormait un autre petit garçon. Un tout petit frère doué d'une remarquable beauté et de grands talents, et ce petit frère, si Benoît-Quentin savait l'aimer et le porter sa vie entière avec confiance, eh bien il veillerait sur lui et le protégerait contre tous les malheurs. (*LN*, 203-204)

Dans ce passage, les gestes de consolation que le père adresse à son fils (bercement, caresse) sont redoublés par les « si jolies histoires » qu'il lui raconte pour lui faire accepter sa « difformité ». Le rapport de conséquence établi dans la phrase tend à démontrer l'efficacité de ces histoires puisque Benoît-Quentin « se prenait parfois à presque aimer sa disgrâce ». Du reste, en dépit du préfixe négatif, le lecteur entend la « grâce » qui habite le petit garçon, en accord avec le « très grand et très merveilleux secret » que renferme sa bosse, à la « remarquable beauté » et aux « grands talents » du « petit frère » qui y dort, dans le récit du

père⁵⁵⁶. Les formes superlatives renvoient à l'univers du conte mais sont aussi une claire démonstration de l'amour et de la tendresse que Deux-Frères voue à Benoît-Quentin et du réconfort qu'il veut lui apporter. Au-delà de sa propre présence consolatrice, il offre d'ailleurs à son fils la possibilité d'une autoconsolation en imaginant que le « petit frère » merveilleux de sa bosse puisse « veill[er] sur lui et le protég[e]r contre tous les malheurs », à condition que lui, Benoît-Quentin, sache « l'aimer et le porter sa vie entière avec confiance ». Il s'attache ainsi à restaurer l'estime de son fils en faisant de sa « disgrâce » une force et en le rendant acteur de la consolation qu'il peut en tirer.

Dans tous les cas, ces moments de récits partagés sont associés aux sentiments de tendresse, de bonheur et de plaisir : « Tous deux aimaient les contes fantastiques que Vitalie leur racontait le soir avant de s'endormir » (LN, 33) note par exemple la narratrice au sujet d'Honoré-Firmin et Herminie-Victoire, tandis que Nuit-d'Or « ressentait ses plus vives joies » en « manipula[nt] pour [sa famille] sa lanterne magique » (LN, 104). Nul doute que Germain et Bauchau ont eux-mêmes connu enfants ce plaisir qu'ils prolongent par l'écriture. L'une évoque ainsi les intrigues de contes et suscite les héros marquants de l'enfance :

Il y avait l'histoire de Jean-l'Ourson, fils de Gay-le-Gaylon, parti à travers la forêt délivrer les trois filles du roi prisonnières du terrible Petit-Père-Bidoux, et celle de Jean Hullos dit la Marmotte qui découvrit au tréfonds de la terre la pierre qui brûle, et la mésaventure de la belle Emergaert emprisonnée par le cruel Phinaert, et encore les mille et une aventures de Till Eulenspiegel et de ses gueux compagnons⁵⁵⁷... (LN, 34)

L'avidité de l'auditeur dans la figure duquel se confondent l'auteure et ses personnages est sensible dans la longue énumération et la polysyndète. Bauchau en rend compte de son côté à travers une anecdote qui figure dans *Antigone* et dans *L'Enfant bleu* : « Je m'arrête, tu pousses un grand soupir, Antigone » dit Ismène dans son monologue du chapitre VIII, « et tu dis, comme tu faisais dans notre enfance quand Œdipe ou Jocaste nous racontaient des histoires : “Et alors ?” » (A, 109-110). La même scène apparaît dans *L'Enfant bleu* ce qui invite à y voir un souvenir autobiographique, comme le confirme d'ailleurs *La Déchirure*⁵⁵⁸ :

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

⁵⁵⁶ Remarquons que le père lui-même, Deux-Frères, porte en lui le souvenir de son jumeau.

⁵⁵⁷ Le procédé se prolonge ici sur trois pages et est repris dans *Nuit-d'Ambre* concernant les récits d'Ulyssea.

⁵⁵⁸ Voir Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 50-54.

connivence, comme si j'étais mon père, le conteur, et lui, l'enfant que je suis toujours, avide d'histoires et de visions d'un autre monde. (EB, 48)

Là encore, la conjonction de coordination « et » joue le rôle d'embrayeur pour le récit et le monde imaginaire auquel il permet d'accéder. Il s'agit pour l'adulte de transmettre à l'enfant le pouvoir du rêve et de l'imagination qui est un pouvoir d'enchantement.

Le charme qui opère alors est en effet souligné par les auteurs : les séances de lanterne magique du *Livre des Nuits* sont remémorées par Victor-Flandrin dans *Nuit-d'Ambre* qui regrette leur faculté d'« enlumin[er] sa propre mémoire d'images peintes et lumineuses et l'imagination de ses enfants de contes fabuleux » (NA, 101). Dans *L'Enfant bleu*, Véronique, quant à elle, « enten[d] [encore] la voix brûlante ou charmée de [son] père quand il [lui] lisait des poèmes de Victor Hugo qu'il aimait ou certains passages d'Homère ou de Sophocle » (EB, 22). Elle se sent elle-même « électrisée » (EB, 48) par le pouvoir du récit qu'elle développe pour Orion. Les images de lumière, de chaleur et d'électricité que comportent ces exemples permettent de traduire en sensations le pouvoir du récit et de lui conférer une sorte d'aura magique⁵⁵⁹. Ce pouvoir est particulièrement mis en valeur dans les situations d'énonciation mettant en scène des amants ou des époux⁵⁶⁰. Plus précisément, dans les différents cas proposés par le corpus, ce sont des femmes qui racontent des histoires à des hommes⁵⁶¹, rappelant ainsi le modèle de Shéhérazade dans les *Mille-et-une-nuits*. Ainsi, dans *Nuit-d'Ambre*, Ulyssea, l'amante du personnage éponyme, est présentée comme une « merveilleuse conteuse » qui « semblait connaître des histoires à l'infini » et « créait le charme » surtout par « sa manière de raconter » (NA, 231). De même, dans *Antigone*, Ismène

⁵⁵⁹ Cette représentation de l'imagination comme un pouvoir magique évoque la mystique soufiste dont rend compte par exemple Henry Corbin dans *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*. Christian Chelebourg résume ainsi cette conception : « Henry Corbin nous introduit dans un univers où l'imagination n'est plus la simple faculté de produire des images, mais devient "la production magique d'une image, le type même de l'action magique, voire de toute action comme telle, mais par excellence, de toute action créatrice" (p. 139). L'image, dès lors, se trouve définie comme "un corps (un corps magique, un corps mental) dans lequel s'incarnent la pensée et la volonté de l'âme". L'adjectif "magique" mesure toute la différence qu'il y a entre la conception laïque, agnostique, d'une imagination productrice d'irréel, et celle que révèlent l'expérience mystique d'un Ibn'Arabî comme, d'ailleurs, les doctrines chrétiennes de Jacob Bœhme ou des grands alchimistes : cette épithète proclame la réalité spirituelle des créations de l'imagination. La prière témoigne de cette réalité paradoxale, dans la mesure où elle n'a de sens que si elle fait exister la divinité à laquelle elle s'adresse » (*L'imaginaire littéraire, op. cit.*, p. 12).

⁵⁶⁰ On peut aussi penser à Lucie et Louis-Félix de *L'Enfant Méduse* qui deviennent « inséparables » en se racontant mutuellement des histoires (EM, 29).

⁵⁶¹ Dans *Nuit-d'Ambre*, Chlomo, amoureux de Baladine et troublé par elle se met à raconter une histoire devant elle et son amant Jason. Cette histoire est présentée comme « absurde » et « sans issue » (NA, 346). Jason tente de l'achever puis Baladine. Mais il s'agit surtout de montrer que l'amour de Chlomo pour Baladine n'a « pas davantage d'issue que l'histoire absurde qu'il avait commencé à improviser » (NA, 348). C'est néanmoins l'occasion pour l'auteure de se lancer dans une nouvelle histoire en créant une mise en abyme.

évoque Jocaste qui, « pour charmer Œdipe [...] lui chantait une chanson ou lui racontait un des contes merveilleux qu'elle trouvait sans peine dans son inépuisable mémoire » (A, 342). À travers ces personnages et ces situations, Germain et Bauchau revendiquent assurément le choix de la fiction et le retour au récit comme des principes de plaisir⁵⁶². L'un et l'autre l'affirment d'ailleurs à l'occasion, au sujet de tel ou tel passage romanesque. Dans un entretien avec Gilles Bertin, Germain revient par exemple sur l'image de la forêt qui marche empruntée au *Macbeth* de Shakespeare pour *Nuit-d'Ambre* (NA, 26) : « C'est un rêve de voir les forêts se mettre en marche : on passe son temps à se faire plaisir dans les romans⁵⁶³ » avoue-t-elle. De même, Bauchau note par exemple dans son *Journal d'Antigone* : « Hier, au cours d'une conversation, je dis que le passage d'*Œdipe sur la route* que je préfère relire et que j'ai peut-être eu le plus de plaisir à écrire, c'est l'ascension du ravin par Œdipe géant portant Antigone blessée⁵⁶⁴. » Les deux épisodes en question se caractérisent par leur dimension surnaturelle. Le plaisir du romancier est donc d'autant plus grand qu'il prend ses distances avec une écriture mimétique du réel⁵⁶⁵.

Les nombreuses situations de mise en abyme présentes dans les romans de notre corpus, montrant des personnages qui se racontent des histoires, permettent aux auteurs de s'affirmer en tant qu'écrivains de fiction et de légitimer le récit imaginaire comme principe de plaisir, garant d'une éthique du lien et d'une éthique du soin mises en œuvre au sein de groupes familiaux ou sociaux. Cependant, le pouvoir d'enchantement du récit ne s'exerce pas toujours sans risque sur les personnages romanesques et les auteurs semblent parfaitement conscients des « dangers » que représente aussi l'imagination lorsqu'elle détourne un individu du réel.

⁵⁶² Voir Bruno Blanckeman, *La Littérature française au début du XXI^e siècle*, op. cit., p. 432 : « Au début des années 1980, chaque genre éprouve ainsi à sa façon cette « dépression » des modèles modernes. Le rappel à l'Histoire s'accompagne dans le roman d'un retour à l'histoire, celle que les romanciers inventent pour le plus grand plaisir du texte, dont Roland Barthes (1915-1980) paraphrase le retour en grâce dès 1973, dans un essai au titre révélateur, *Le Plaisir du texte*. »

⁵⁶³ Entretien publié dans la revue *Écrire aujourd'hui*, n°47, mai 1998, cité par Koopman-Thurlings dans son ouvrage *Hantise du mal*, op. cit., p. 70, note 23.

⁵⁶⁴ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 364-365.

⁵⁶⁵ Nous allons revenir sur le caractère « merveilleux » ou « fantastique » que peuvent prendre l'écriture de Germain et celle de Bauchau dans la suite de chapitre.

1. 1. 2. Du juste rapport entre le réel et l'imagination

Il y a bien des situations romanesques dans notre corpus où l'imagination, sous les traits de l'affabulation et du fantasme⁵⁶⁶, prend le pas sur la réalité mettant potentiellement en danger sinon le personnage directement concerné, du moins son entourage. D'autres passages en revanche disent explicitement la nécessité de penser l'imagination en lien étroit avec le réel.

Naïveté de l'imagination enfantine

Dans les romans de Germain en particulier, l'imagination, associée à la naïveté de l'enfance, est parfois stigmatisée comme une attitude de fuite⁵⁶⁷, une manière de ne pas affronter la réalité. Le jugement critique de la narratrice passe par le détournement parodique des modèles épiques dans *Nuit-d'Ambre* et dans *L'Enfant Méduse*. Dans le premier cas, le personnage éponyme est mis en scène dans son enfance comme un héros épique dégradé. À l'instar d'Achille, Charles-Victor est en colère, mais il s'agit d'une colère toute différente dont les raisons sont purement intimes – la mort de son frère aîné, accidentellement tué par des chasseurs, et l'abandon progressif de ses parents. Comme le héros au chant XIX de l'*Illiade*⁵⁶⁸, il pousse donc de redoutables cris pour effrayer les ennemis que sont pour lui les membres de sa famille et, plus concrètement, les arbres de la forêt dans laquelle il passe son temps, aux abords d'« un immense blockhaus » et d'une usine désaffectée que celui-ci surplombe (NA, 42). Le petit garçon cherche « à faire saigner toutes les racines comme des muscles dépecés » (NA, 44) et il imagine autour de lui des « morceaux d'armes brisées, casques rouillés, bouts d'os humains » (NA, 44). Le wagonnet qu'il trouve dans les décombres de l'usine lui offre davantage encore l'occasion de se vivre en véritable héros homérique : « Charles-Victor fit de cette draisine son char de gloire et de combat » écrit par exemple la romancière (NA, 43) ou encore : « Longtemps il chevaucha sa monture fantastique ». Le petit

⁵⁶⁶ Nous entendons le premier terme comme la construction de fictions qui, en dehors du cadre artistique, peuvent s'apparenter à des mensonges et le second comme « production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité » (définition du Robert).

⁵⁶⁷ Voir Marthe Robert, *Roman des origines*, op. cit., p. 31 : « Cette prédilection pour les contes, pour les rêves, est comme un retour à l'enfance. Ils rappellent les rêveries (*Tagträume*) grâce auxquelles « l'enfant trouvé » comble son manque affectif. [...] Conter revient ainsi à créer un univers imaginaire afin de fuir un réel devenu trop lourd à supporter. »

⁵⁶⁸ Homère, *Illiade*, XIX, v. 40-41 : Ἀντὰρ ὁ βῆ παρὰ θῖνα θαλάσσης δῖος Ἀχιλλεύς / σμερδαλέα ἰάχων, ὥρσεν δ' ἥρωας Ἀχαιοὺς : « Cependant le divin Achille suit le rivage de la mer en poussant des cris effroyables et fait ainsi lever les héros achéens » (op. cit., p. 4).

garçon règne et guerroye sans relâche sur son champ de bataille sous le titre de « Prince-Très-Sale-et-Très-Méchant » :

Hé, les morts ! Regardez, je l'ordonne ! Sa Majesté traverse en gloire votre cloaque. Et gaffe, bande de vieilles charognes, je vous ai toutes à l'œil ! Tout comme vous, les arbres. C'est que mon œil il est terrible, il voit tout. Il vous lorgne depuis le trou de mon cul, sans pitié ! (NA, 45)

Le modèle homérique est ainsi détourné pour élaborer le portrait d'un personnage saisi dans ses affabulations et on peut estimer qu'il ne ressort pas indemne d'être ainsi mêlé à son univers tellurique et anal.

De même, dans *L'Enfant Méduse*, Lucie s' imagine devenir la Gorgone du titre pour se venger de son demi-frère qui la viole en secret. Elle cherche en effet à imiter le monstre que le héros Ulysse fuit au seuil des enfers à la fin du chant XI⁵⁶⁹ de *L'Odyssée* et, dont le masque terrifie les guerriers de *l'Iliade*⁵⁷⁰ comme l'ont analysé Vernant et Frontisi-Ducroux⁵⁷¹. Nul doute que Germain a en tête cette image de Méduse lorsqu'elle raconte la guerre que Lucie déclare à Ferdinand. Celui-ci se retrouve effectivement pétrifié, mais la narratrice donne une explication rationnelle à cet événement : victime d'un coma éthylique, il est paralysé, bloqué dans son corps pendant plusieurs mois avant de succomber. Or, Lucie se croit – se veut – responsable de la mort de Ferdinand : « Mon frère est mort. Et c'est moi qui l'ai tué » (EM, 251) s'exclame-t-elle⁵⁷², achevant d'abolir toute « frontière entre la réalité et l'imaginaire » (EM, 202). Une fois encore, les références homériques sont donc associées à la naïveté de l'enfance. Elles illustrent l'illusion de toute puissance dans laquelle les personnages se

⁵⁶⁹ *Ibid.*, XI, v. 633-635 : ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει, / μὴ μοι Γοργείην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου / ἐξ Αἰδέω πέμψειεν ἄγανη Περσεφόνηα : « Je me sentis verdir de crainte à la pensée que, du fond de l'Hadès, la noble Perséphone pourrait nous envoyer la tête de Gorgô, de ce monstre terrible... » (*op. cit.*, p. 182-183).

⁵⁷⁰ *Ibid.*, par exemple au chant VIII, v. 348-349 : Ἐκτὼρ δ' ἀμφιπεριστρώφα καλλίτριχας ἵππους, / Γοργοῦς ὄμματ' ἔχων ἠδὲ βροτολοιγοῦ Ἄρηος : « cependant qu'Hector fait tourner en tous sens ses coursiers à belle crinière et qu'en ses yeux luit le regard de la Gorgone et d'Arès, fléau des mortels » (*op. cit.*, p. 39).

⁵⁷¹ Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux, « Figures du masque en Grèce ancienne », *op.cit.*, p. 29 : « Dans les textes, en particulier dans l'épopée, le regard de la Gorgone qui luit parfois aux yeux du guerrier en furie provoque l'épouvante : panique sans motif, irraisonnée, effroi à l'état pur, terreur comme dimension du surnaturel. L'œil gorgonéen du combattant irrésistible, son faciès grimaçant comme le hideux visage sur l'égide d'Athéna, c'est la mort inéluctable dont l'attente glace les cœurs, qui paralyse et pétrifie. Son efficacité visuelle se double d'une dimension sonore. La bouche distendue de Gorgô évoque le cri énorme d'Athéna surgissant dans le camp des Troyens, le hurlement effroyable d'Achille revenant au combat, mais aussi le son de la flûte, qu'invente Athéna pour imiter la voix des gorgones. »

⁵⁷² « À l'annonce de la mort de Ferdinand, Lucie n'a manifesté ni étonnement ni peine, elle n'a pas même ressenti un quelconque émoi sur le coup. Cela faisait six mois qu'elle œuvrait en coulisse avec patience, avec acharnement, afin d'accomplir cette mise à mort. Le décès de Ferdinand lui parut donc être le fruit mûri par sa persévérance » (EM, 250) explique aussi la narratrice, mettant en valeur, le lien de cause à effet qui se fait dans l'esprit de la petite fille.

réfugient pour échapper à une réalité trop insupportable. Ce faisant, Lucie et Charles-Victor réitèrent l'adhésion enfantine au mythe vécue par la romancière elle-même avant le tournant critique de la maturité et le regard lucide porté sur la réalité historique : « Oui, vient un jour où le ciel cesse de se représenter comme un grand vitrail fabuleusement historié ; il s'évide, délesté de l'imagerie fantastique, mi-naïve, mi-dramatique qui l'enluminaient⁵⁷³ » écrit-elle dans *Rendez-vous nomades*. Mais il faut alors distinguer les affabulations de l'enfance des fantasmes des adultes qui n'ont pas pour eux l'excuse de l'immaturité.

Dangers du fantasme

L'incapacité dans laquelle certains personnages adultes se trouvent de dissocier le réel de l'imaginaire constitue un danger pour eux-mêmes et une menace pour les autres. Les romans de Germain en apportent plusieurs exemples. Au sujet de la jeune Herminie-Victoire, la narratrice du *Livre des Nuits* dit par exemple que « [s]on imagination, nourrie seulement des contes racontés par sa grand-mère et des vagues échos recueillis le long du canal, et maintenant frappée par la terrible métamorphose qu'avait subie son père en un an de séjour loin des siens, la tourmentait au point de la rendre incapable de départager le réel du rêve le plus fantastique » (LN, 48). Rien ne peut dès lors empêcher la jeune fille de céder au fantasme⁵⁷⁴ de prendre la place de sa mère défunte et de devenir « la femme de son père » (LN, 51). De même, aucune relation authentique n'est possible entre Nelly et Nuit-d'Ambre à partir du moment où il ne voit en elle qu'un fantasme : « Il lui suffisait qu'elle soit pourvue des fesses, des cuisses, des hanches de Déméter, le fille engloutie par Cronos, déglutie par cette bouche énorme et noire de la folie. » (NA, 207) Il finit par la violer dans un accès de colère après qu'elle a mis fin à leur relation parce qu'il ne savait pas la couleur de ses yeux. Dans *L'Enfant Méduse*, le viol de Lucie par Ferdinand semble aussi rendu possible par l'incapacité des parents Daubigné à vivre pleinement dans la réalité. Nous avons déjà évoqué les fantasmes dont se nourrit la mère, Aloïse : la fiction qu'elle bâtit autour de Ferdinand en qui elle revoit son époux défunt l'empêche de comprendre qui est réellement son fils et ce qu'il fait à Lucie. Son désir de fuir le réel culmine dans la pratique du « rêver-vrai⁵⁷⁵ » où, allongée sur son canapé, elle s'applique à « joindre le rêve à la réalité » pour retrouver son

⁵⁷³ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 19.

⁵⁷⁴ Notons cependant que le premier à céder à ses fantasmes est le père, Théodore Faustin, lorsqu'il viole sa propre fille. Ce n'est que dans un second temps qu'Herminie-Victoire accepte la situation comme répondant d'une certaine manière à ses propres fantasmes.

⁵⁷⁵ On relève vingt-et-une occurrences de cette expression oxymorique dans le roman.

passé comme par « magie ». Hyacinthe, quant à lui, est tellement absorbé par ses séances d'échanges radiophoniques où s'« entremêl[ent] » pour son plus grand plaisir « [la] réalité et [l']imaginaire » et s'« enchevêtr[ent] [...] la technique et [le] rêve » (EM, 227) qu'il ne comprend pas non plus ce qui arrive à sa fille Lucie et se trouve dans l'incapacité de l'aider.

Le plus souvent, les fantasmes des personnages peuvent être considérés à l'aune de la philosophie platonicienne, dont nous avons déjà décelé l'influence dans les romans germaniens. Ils s'apparentent en effet aux rêves tels que définis par Platon dans *La République*, comme expression des désirs « illégitimes » (παράνομοι, *paranomoï*) de la « partie bestiale » (θηριώδης, *thêriôdês*) de l'âme⁵⁷⁶. Herminie-Victoire ainsi que son père, Théodore Faustin, Nuit-d'Ambre ou Aloïse n'hésitent pas à assouvir en pensée et finalement aussi, pour certains, en actes, les désirs que dénonce le philosophe : inceste, dépravations sexuelles, meurtres et sacrilèges... Ces visions monstrueuses sont l'effet du songe (ὕπνος, *hypnos*), c'est-à-dire d'une certaine forme d'imagination (φαντασία, *phantasia*⁵⁷⁷). Ainsi, après l'avoir « si longtemps rêvé⁵⁷⁸ » Ferdinand « s'empar[e] du corps de jouissance » (EM, 86) qui le fait devenir un violeur et un assassin d'enfants.

Cependant, Platon prend soin de distinguer les rêves de l'intempérant de ceux du sage qui « ne sont nullement dérégles » et lui permettent même de « prendre contact avec la vérité mieux que jamais⁵⁷⁹ ». Il est évident que les personnages dont il est ici question illustrent le premier cas de figure⁵⁸⁰. Mais on retrouve dans les romans de Germain toute l'ambiguïté du philosophe à l'égard des visions oniriques et, plus largement de l'imagination, y compris dans le domaine artistique, en tant qu'imitation⁵⁸¹ : « il en va de la folie (et donc de l'imagination)

⁵⁷⁶ Platon, *La République*, IX, 571 a-c.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, 572 b : ὁ δὲ βουλόμεθα γινῶναι τόδ' ἐστίν, ὡς ἄρα δεινόν τι καὶ ἄγριον καὶ ἄνομον ἐπιθυμιῶν εἶδος ἐκάστῳ ἔνεστι, καὶ πάνυ δοκοῦσιν ἡμῶν ἐνίοις μετρίοις εἶναι· τοῦτο δὲ ἄρα ἐν τοῖς ὕπνοις γίγνεται ἐνδηλον : « mais ce que nous voulons noter, c'est qu'il y a dans chacun de nous une espèce de désirs terribles, sauvages, sans freins, qu'on trouve même dans le petit nombre de gens qui paraissent être tout à fait réglés, et c'est ce que les songes mettent en évidence » (*Œuvres complètes*, t. VII, 2^e partie : *La République*, Livres VIII-X, texte établi et traduit par Émile Chambry, Les Belles Lettres, « CUF », 1996 [1934], p. 48-49). Le terme φαντασία qui correspond sans doute le mieux à ce que nous appelons « imagination » est employé en sept occurrences dans le corpus platonicien. Sur la notion d'imagination dans la philosophie antique, l'article de Mireille Armisen-Marchetti, bien que déjà ancien, offre un panorama intéressant : « La notion d'imagination chez les anciens I : Les philosophes », in *Pallas*, n°26, 1979, p. 11-51.

⁵⁷⁸ Dans l'environnement immédiat de cette phrase, le mot « tyran » employé pour désigner la « passion » pédophile de Ferdinand incite à une lecture platonicienne des comportements des personnages romanesques. Il s'agit en effet d'une notion omniprésente dans la pensée du philosophe qui l'emploie en presque deux-cents occurrences dans ses textes.

⁵⁷⁹ Platon, *La République*, IX, 572 a-b : οἷσθ' ὅτι τῆς τ' ἀληθείας ἐν τῷ τοιούτῳ μάλιστα ἅπτεται καὶ ἥκιστα παράνομοι τότε αἱ ὕψεις φαντάζονται τῶν ἐνυπνίων (*op. cit.*, p. 48).

⁵⁸⁰ Ferdinand est un parfait exemple d'intempérance puisqu'il passe son temps à boire.

⁵⁸¹ Voir Platon, *La République*, X.

comme de tout ce qui en l'homme constitue une capacité particulière d'appréhender la réalité : tout dépend de son fonctionnement, de son degré de raideur ou de souplesse, de son "style"⁵⁸² ». Dans l'effort vers la connaissance, il y a place chez le philosophe pour l'imagination⁵⁸³, pour le rêve et aussi pour le mythe, bien qu'il en écarte la fiction en tant que « feintise ludique⁵⁸⁴ ». Pour Germain et également pour Bauchau, l'imagination, incluant cette fois la fiction romanesque, peut aussi avoir une dimension heuristique, à condition qu'elle entretienne un juste rapport avec le réel.

L'imagination comme outil heuristique

Le juste rapport entre le réel et l'imagination est mis en évidence par Germain dans le roman *Nuit-d'Ambre*, à travers l'opposition entre le personnage éponyme et son ami parisien, Jasmin Desdouves, que l'on peut considérer comme un porte-parole de la romancière. Le portrait qui est fait de celui-ci mérite que nous nous y arrêtions car il constitue selon nous un passage-clé, d'ailleurs central dans l'économie du roman, pour la compréhension de la démarche germanienne. Après avoir expliqué comment le réel est pour les deux amis « une infinie invitation au songe et à l'imaginaire, une perpétuelle incitation à l'aventure, au désir, au voyage » (NA, 194), la narratrice opère une distinction importante entre eux :

Mais la route de l'un, aussi profond s'enfonçât-elle dans l'épaisseur de l'imaginaire et dans le verbe magique de la poésie, ne s'éloignait jamais des autres et du présent, tandis que la route de l'autre s'en allait zigzaguer au gré des plus fantasques géographies, résolument loin des hommes et des faits de son temps. Jasmin ne traquait l'exotisme inscrit au creux du réel, tel que l'avait 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, et le reconduire à la proue du présent, en toute connaissance des plus obscurs remous du monde et de l'histoire et surtout de l'infinie étrangeté de l'âme humaine. 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'homme. Il exigeait des mots la gravité, l'intransigeance et la justesse afin de pouvoir déceler dans le poids du langage le poids même du temps s'accumulant d'âge en âge, le poids de l'homme et de son âme. Il savait se souvenir à tout instant de l'homme, de sa fragilité, de sa folie et de sa dignité mêlées. Il n'attendait du travail accompli par les poètes que ce que l'un d'eux en avait dit : « c'est assez pour le poète d'être la mauvaise conscience de son temps ».

⁵⁸² Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 79.

⁵⁸³ Sur ce point, voir aussi Platon, *Le Timée*, 52b.

⁵⁸⁴ Dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?*, Schaeffer pose la légitimité de la fiction en opposition aux conceptions platoniciennes : « Si l'existence des faits d'apprentissage par imitation est d'une importance cruciale pour apprécier la portée véritable des arts mimétiques, c'est parce qu'ils nous montrent que, contrairement à ce que soutenait Platon, la construction d'une imitation est toujours une façon de connaître la chose imitée. L'imitation n'est jamais un reflet (passif) de la chose imitée, mais la construction d'un modèle de cette chose, modèle fondé sur une grille sélective de similarités entre imitation et chose imitée » (op. cit., p. 92).

Cette mauvaise conscience de son temps, de son peuple, il la portait en lui non comme un simple reproche ou un sentiment de culpabilité confus et malheureux, mais comme une exigence de franchise. Pour lui il ne s'agissait pas d'exercer la parole comme un sermon mais comme une interpellation constante des autres, un appel à l'attention, à la lucidité et la bonté. Les années de son adolescence s'étaient passées dans la rumeur et les fracas de la guerre d'Algérie ; il avait grandi dans cette rumeur, souffert de toute cette violence déployée de part et d'autre, – souffert de l'aveuglement et de la haine qui s'étaient fossilisés dans le cœur de tant des siens. Il se savait trop impliqué dans l'histoire de son peuple pour ne pas ressentir autant les souffrances que les hontes de ce peuple ; mais il se sentait surtout trop solidaire des êtres – de tous ces êtres assignés comme lui, à part égale à travers le monde, à soutenir l'épreuve et le mystère de leur présence au monde – pour ne pas éprouver autant de colère que de douleur et de pitié lorsque violence et injustice leur étaient faites. Jasmin Desdouves ne frayait pleinement avec le réel, et sa doublure fantastique d'imaginaire, qu'à travers cette parole adressée par l'homme à l'homme. Il avait le réel en amitié, l'homme en fraternité.

Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu lui, frayait moins avec le réel qu'il ne cherchait à s'ouvrir dans son épaisseur même des chemins d'évasion par lesquels s'en aller courir vers de plus vastes zones, courir à perte de souffle et de vue vers des zones encore franches, exemptes de toute forme de vassalité, vers des zones sauvages à la limite de l'humain. (NA, 194-196).

Au début de l'extrait, la conjonction adversative marque une divergence de posture et de point de vue entre les deux amis désignés par les pronoms indéfinis « l'un » et « l'autre », renvoyant respectivement à Jasmin et à Nuit-d'Ambre. Ces deux postures sont synthétisées grâce à la métaphore filée de la route et du voyage, à travers les termes « route », « s'enfoncer », « géographies », plus loin le substantif « proue » et à la fin du passage les verbes « frayer » et « courir » ainsi que le nom « zones » qui est répété trois fois. Cette image symbolise l'accès à l'imaginaire et à la poésie. Germain l'emploie à l'occasion pour évoquer sa propre démarche littéraire mais elle concerne ici les personnages, qu'ils soient en position de lecteurs-spectateurs ou de rêveurs. La conjonction de subordination « tandis que » oppose les deux attitudes des personnages en ce qui concerne leur rapport au réel, c'est-à-dire aux « autres », les « hommes », et le « présent », « les faits de [leur] temps ». Le cas de Jasmin permet d'envisager l'imaginaire en lien étroit avec le réel : la tournure au subjonctif « aussi profond s'enfonçât-elle » associée à la forme négative « ne s'éloignait jamais » souligne la fermeté d'une posture réfléchie et contrôlée. Inversement, Nuit-d'Ambre manifeste une imagination débridée correspondant à un mouvement de fuite impulsif perceptible dans l'emploi du verbe « zigzaguer », de l'expression « au gré de » et de l'adjectif « fantasque ». Puis, la présence du prénom Jasmin en position de sujet au début de la phrase suivante inaugure un long développement destiné à expliciter le point de vue du personnage dans lequel nous discernons celui de la romancière elle-même, ce que pourrait corroborer le recours à la modalité discursive par opposition aux modes narratifs et descriptifs employés pour rendre compte de l'expérience du protagoniste.

Jusqu'à la fin du paragraphe et dans tout le suivant, les différentes formes du pronom de rappel renvoient donc à l'ami de Nuit-d'Ambre dont le nom complet, Jasmin Desdouves, est repris à la fin du deuxième paragraphe. Son point de vue est placé sous l'autorité des poètes, Segalen, auquel il consacre son mémoire de maîtrise comme nous l'apprenons plus haut, et Saint-John Perse⁵⁸⁵ qui est cité à la fin du paragraphe⁵⁸⁶. Il s'agit de la dernière phrase du discours que le poète a prononcé à Stockholm à l'occasion de son Prix Nobel, le 10 décembre 1960 et qui semble inspirer l'ensemble du texte germanien. On y retrouve en effet ses principaux thèmes : le rapport de la poésie au réel et à l'histoire, la réflexion sur l'humain et l'éthique du poète. Aussi les mots « histoire », « temps », « présent », « humain », « homme » et « âme » y sont-ils récurrents. L'enjeu est non seulement, comme on l'a vu plus haut, de ne jamais s'éloigner du réel, de ne jamais perdre de vue l'humain, son présent et son histoire, mais encore de chercher à les comprendre et à les interpréter par le biais de l'imaginaire poétique, présenté comme la capacité de « traqu[er] l'exotisme inscrit au creux du réel ». Cet « exotisme » qui constitue, d'après l'étymologie du terme, une étrangeté au sein du monde connu, une altérité au sein du même ou un ailleurs dans l'ici, est donc indissociable du réel. Encore faut-il être capable de le discerner pour s'en « émerveiller », à l'instar de Segalen et Saint-John Perse. Le concept d'« émerveillement » dont Boblet a montré l'importance dans l'œuvre de Germain – entre autres – apparaît ici comme horizon ultime de la démarche poétique, de nouveau comparée à un voyage, plus précisément ici à un voyage maritime que suggèrent la « proue », l'« immensité » et les « remous ». Le comparatif de supériorité « mieux ressaisir » et le superlatif « des plus obscurs remous du monde », complément du nom « connaissance », contribuent à valoriser l'imaginaire comme un outil heuristique au service du poète ou du lecteur. Car il faut entendre ce discours comme une profession de foi de l'auteure en même temps que l'exposé des convictions de Jasmin en tant que lecteur et amateur de poésie. La même idée est ensuite exprimée à l'aide de la métaphore du « chant » : la « parole poétique » permet au poète de prendre en compte et donc de faire entendre le « rythme sourd de l'histoire » que le personnage-lecteur peut quant à lui percevoir et comprendre. Le champ lexical de la pesanteur qui apparaît à la fin du premier paragraphe témoigne de l'importance du réel d'une part, dont la concrétude est ici affirmée, de la

⁵⁸⁵ Le journal *Jour après jour* atteste que Bauchau fut aussi un lecteur de Saint-John Perse auquel il se réfère en trois occurrences.

⁵⁸⁶ Le roman s'achève aussi sur une citation de Saint-John Perse tirée de *Neiges*, IV : « Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit » (NA, 432).

gravité⁵⁸⁷ de la tâche qui incombe au poète d'autre part. Les nombreuses répétitions de syntagmes – « de sa fragilité, de sa folie et de sa dignité » – de mots – « poids », « âge », « homme » –, et de phonèmes – « langage » et « âge », « âge » et « âme », « âme » et « homme », « fragilité » et « dignité »... – qui émaillent ces dernières phrases ont également pour effet d'en marteler l'enjeu. L'argument d'autorité que constitue la citation de Saint-John Perse – bien qu'elle ne lui soit pas explicitement attribuée – achève d'imposer la nécessité pour l'écrivain d'endosser une posture éthique à l'égard de ses semblables.

Le deuxième paragraphe montre comment le positionnement de Jasmin trouve son origine dans le contexte de la guerre d'Algérie que la romancière a mis en scène dans le chapitre précédent à travers l'expérience d'Adrien Yeuses, dit Crève-Cœur, opposant en effet la violence et la barbarie des fellaghas mutilant et profanant les cadavres des soldats français à celle de ces derniers torturant un jeune berger. L'actualité de ce contexte permet à Jasmin d'élaborer progressivement une éthique de la compassion. Aux côtés des mots « histoire », « peuple », « monde », « homme » qui sont de nouveau répétés ici en abondance, les champs lexicaux de la conscience et de la souffrance font leur apparition. Pour le personnage et pour la romancière dont il se fait le porte-parole, la *co*-présence au monde de tous les êtres vivants implique une *com*-passion qui s'exprime à la fin du paragraphe à travers les notions de solidarité et de fraternité. L'imaginaire poétique n'a de légitimité et de valeur que par rapport à elles. Toute l'œuvre littéraire de Germain en est la démonstration, à commencer par les passages de *Nuit-d'Ambre* qui concernent justement la guerre d'Algérie, laquelle préside à la naissance de son projet romanesque⁵⁸⁸.

Le recours à la fiction permet en effet à l'écrivaine de mieux saisir les enjeux humains et éthiques des événements historico-politiques dont elle a été, même indirectement, le témoin et d'en faire part à ses lecteurs. L'attitude de *Nuit-d'Ambre*, à laquelle Germain revient dans le troisième paragraphe, consistant à fuir dans l'imaginaire la réalité du monde et de ses contemporains, est décrite *a contrario* comme une errance aux confins de l'humanité. Les termes qui ressortissent au motif du cheminement métaphorisent les expériences que le personnage a déjà faites au moment où il arrive à Paris et celles qu'il est sur le point de faire. Les « zones encore franches » et les « zones sauvages à la limite de l'humain » renvoient

⁵⁸⁷ Rappelons que l'étymon latin *gravitas* signifie « pesanteur ».

⁵⁸⁸ Voir l'entretien de la romancière avec Pascale Tison, « Sylvie Germain : l'obsession du mal », *op. cit.*, p. 64 : « Ces deux premiers livres au départ ne devaient faire qu'un seul : ça aurait dû être seulement *Nuit-d'Ambre*. C'était le problème de la guerre d'Algérie, de la torture et déjà le problème du mal qui m'obsédait. »

éventuellement au temps de son enfance où Charles-Victor criait comme une bête sauvage et déambulait dans un bunker et une usine désaffectée en se prenant pour un héros épique, mais elles annoncent surtout les crimes qu'il va accomplir – le viol de Nelly, la trahison et l'assassinat de Roselyn. Car la divergence de point de vue ici exposée entre Jasmin et Nuit-d'Ambre aura raison de leur amitié et de l'influence bénéfique que le premier pouvait avoir sur le second. Germain a donc délibérément placé cette réflexion sur le rapport entre le réel et l'imaginaire à un moment stratégique dans l'économie du roman : celui où le protagoniste, devenu adulte et fraîchement débarqué de sa province à Paris, fait le choix de se détacher du réel pour mieux s'enfoncer dans ses fantasmes et finalement aboutir au crime, en dépit des avertissements de Jasmin Desdouves sur la nécessité de penser l'imaginaire comme un outil heuristique au service de l'humain et de son histoire.

On ne trouve pas de semblable profession de foi dans les romans bauchaliens du corpus mais les journaux de l'écrivain témoignent d'une même vision concernant l'imagination et la fiction, par exemple lorsqu'il commente le roman de Tolstoï, *Guerre et paix* dans son *Journal d'Antigone* :

[C]e roman par le pouvoir combiné de l'imaginaire, du réel et du vécu nous rend [...] les événements proches et compréhensibles. Seul l'art peut restituer le passé, le sortir du document, de l'anecdote, ou de la philosophie de l'histoire non pour en donner une image exacte ou seulement plausible mais pour le faire naître à une nouvelle existence⁵⁸⁹.

Dans ces propos se dessine une ambition pour ses propres romans. Il s'agit, par le biais de la fiction, de faire advenir une vérité sur le passé, l'Histoire, et plus largement, sur ce que Bauchau nomme « le vécu », c'est-à-dire la condition humaine. Dans cette perspective, le choix du recours au mythe n'est pas du tout anodin⁵⁹⁰. Face aux défis de l'Histoire contemporaine, aux questions soulevées par les guerres du XX^e siècle et l'horreur de la Shoah, les mythes avec leur « réserve d'images et de sens⁵⁹¹ » constituent un « instrument d'analyse et de compréhension privilégié⁵⁹² » à disposition des romanciers, comme on peut s'en rendre compte dans les études réunies par Boblet, sur Germain et Bauchau, entre autres. C'est bien

⁵⁸⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 118. Germain s'intéresse aussi au roman de Tolstoï à partir duquel elle bâtit le chapitre intitulé « L'extraordinaire » de son essai *Rendez-vous nomades* (op. cit., p. 27-32).

⁵⁹⁰ Selon Veyne, il y a un « programme de vérité » instauré par les mythes auquel croyaient déjà les Grecs de l'Antiquité (*Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, op. cit., p. 28-38). Pour Delattre, qui déplore que Schaeffer rejette d'emblée le mythe du côté de la croyance, la fiction partage avec le mythe « une indécision fondamentale qu'elle invite à dépasser » dans la mesure où ils constituent tous deux « un espace où la référence au monde réel est maintenue et en même temps distordue, associée à des impossibles » (Danièle Auger, Charles Delattre (dir.), *Mythe et fiction*, op. cit., p. 17).

⁵⁹¹ Marie-Hélène Boblet, *Chances du roman, charmes du mythe*, op. cit., p. 6.

⁵⁹² Myriam Watthee-Delmotte et Jérémy Lambert, « Henry Bauchau, écrivain mythographe », op. cit., p. 60.

ce que nous avons observé dans la première partie de notre étude au travers des figurations animales et monstrueuses de la violence ou des schémas tragiques et en particulier des violences intrafamiliales. La reconfiguration symbolique du réel permise par le mythe relève d'une démarche heuristique. Les figures héroïques ou monstrueuses et les mythèmes hérités de l'Antiquité permettent éventuellement de rendre manifestes des invariants humains mais il ne faudrait pas voir dans les mythes une représentation figée de l'humanité et du monde. « [C]haque mise en discours d'un mythe, ancienne ou moderne, construit des significations propres et élabore une poétique différente⁵⁹³ » remarque Heidmann. Ainsi, pour Bauchau, « ce qui fait la valeur des mythes est leur force mythopoïétique, c'est-à-dire leur faculté à favoriser la créativité⁵⁹⁴ », notamment dans des contextes troublés. Pour nos deux romanciers, assurément, les mythes nous parlent de notre présent dans un langage imaginaire hérité du passé dont ils tirent force et efficacité. Peut-être sont-ils par excellence, cet « exotisme inscrit au creux du réel » qu'évoque Germain par le biais de Jasmin⁵⁹⁵.

Ainsi, dans les romans de Germain et Bauchau, le recours au mythe ne doit pas être seulement considéré comme un moyen d'évasion par rapport au réel – un divertissement au sens pascalien du terme – mais comme un outil heuristique permettant de penser et de comprendre celui-ci. L'espace de réflexion offert par l'imaginaire est particulièrement essentiel dans les temps troublés de l'Histoire humaine. Mais ce n'est peut-être pas tout : l'imagination a peut-être un rôle actif à jouer face à la menace du réel.

1. 2. L'imaginaire face à la menace du réel : un « charme jeté sur le monstre »

La formule de Jouve qui définit l'imagination comme un « charme jeté sur le monstre » est citée par Bauchau dans son journal *Passage de la Bonne-Graine*⁵⁹⁶. Par ailleurs elle donne son titre aux actes d'un colloque consacré, en 2011, aux « Écritures de la modernité » et qui réunit des études des romans de Germain et Bauchau, entre autres romanciers

⁵⁹³ Ute Heidmann, *Poétiques comparées des mythes*, op. cit., p. 8. Voir aussi Jean-Pierre Aygon, Corinne Bonnet et Cristina Noacco (dir.), *La Mythologie de l'Antiquité à la modernité*, op. cit.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹⁵ Sur le caractère « exotique » des conceptions antiques en général, voir Florence Dupont, *L'Antiquité, territoire des écarts* (entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig), Albin Michel, 2013.

⁵⁹⁶ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 79. On relève vingt-sept références à Jouve dans le journal *Jour après jour*, vingt dans le *Journal d'Antigone*, quatre dans *Les Années difficiles*. Bauchau connaissait intimement l'écrivain par le biais de Blanche Reverchon-Jouve, sa première psychanalyste. Il a consacré au couple un ouvrage intitulé *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon* (textes rassemblés et présentés par Anouck Cape, Arles, Actes Sud, 2012).

contemporains⁵⁹⁷. Elle permet d'envisager l'imagination non plus seulement en tant qu'espace de réflexion et de compréhension à l'égard du vécu humain et particulièrement des violences qui l'assaillent mais comme un principe susceptible d'agir sur le réel, une arme contre ses violences. Cette hypothèse apparaît dans les romans de notre corpus concernant l'imagination des personnages. Nous nous proposons d'étudier dans un premier temps ces exemples romanesques avant de tester la validité de notre hypothèse au niveau extradiégétique, dans la démarche même des romanciers.

1. 2. 1. L'imagination des personnages

La violence du réel apparaît d'abord comme une menace pour l'imagination des personnages si bien que l'on peut légitimement s'interroger sur le devenir d'une imagination réduite en cendres⁵⁹⁸. Est-elle susceptible de renaître, comme le phénix dont nous avons lu le symbole au travers des images germaniennes et bauchaliennes, ou comme les fleurs dans un contexte de destruction ? Et si oui dans quel but ? Avec quels effets sur le réel ?

L'imagination en cendres

La métaphore du feu et des cendres, très présente dans les romans du corpus, est employée à plusieurs reprises par Germain pour désigner le sort de l'imagination des personnages face à la violence du réel. Des images lumineuses et colorées d'animaux projetées par la lanterne magique de Nuit-d'Or, elle dit par exemple qu'« elles avaient disparu à jamais » et, évoquant l'image non moins merveilleuse pour les personnages des premiers trains à vapeur, elle ajoute : « Une autre fumée noire avait tout englouti, avait dissous toutes les images, tous les rêves (NA, 101). » Il y a dans cette « fumée noire » une allusion à la Shoah et plus précisément à la mort de Ruth, la quatrième épouse de Victor-Flandrin et à leurs quatre enfants au camp d'extermination de Sachsenhausen. On la retrouve plus discrètement dans un autre contexte, au sujet d'Aloïse Daubigné de *L'Enfant Méduse* qui perd son fils Ferdinand après avoir perdu son premier époux à la guerre en 1940 et son père en 1914 :

Aloïse est de la race des malheureux, des pauvres, des destitués ; race immense et anonyme. Elle ne sait plus que tourner en rond dans le vide, gémir et pleurer. Elle ne sait plus rien, ne sait même plus penser. Ses idées ont l'inconsistance de la buée, son imagination n'est que cendres et poussières. (EM, 216)

⁵⁹⁷ Marie-Hélène Boblet (dir.), Chances du roman, charmes du mythe, op. cit.

⁵⁹⁸ Cette image suscite de nouveau le souvenir des poèmes de Celan, déjà évoqués à plusieurs reprises.

La vie, la couleur et la lumière qui sont associées à la lanterne magique mais symbolisent aussi l'imagination des personnages ne peuvent trouver contrepoint plus radical que la fumée noire, les cendres et la poussière froides et inertes dans lesquelles il ne faut justement pas voir une métaphore mais un reflet du réel dans son atroce violence. Ainsi, dans son essai *Rendez-vous nomades*, Germain développe une réflexion sur la raison et l'imagination face à « la réalité des camps d'extermination⁵⁹⁹ » : « La réalité la surpasse toujours, comme elle dépasse la raison ; la folle et la sage du logis restent toutes deux distancées par la réalité [...] ahurissante⁶⁰⁰. » L'équilibre entre le réel et l'imaginaire est donc brutalement et totalement remis en question par les catastrophes historiques mais aussi intimes, la mort, le viol... le réel prenant toute la place, dont l'absurdité dépasse l'entendement. Ainsi, le viol commis sur la jeune Lucie par son demi-frère Ferdinand, lui « obstru[e] la vue autant que la rêverie » : « Pendant un temps, – ces deux années au cours desquelles elle avait tenu ses yeux baissés, fuyants, Lucie avait perdu toute imagination. Elle ne voyait plus rien, ni au-dehors, ni au-dedans. Le corps de l'ogre l'aveuglait [...] (EM, 190). » La réalité charnelle du violeur est, elle aussi, opposée à l'imaginaire, celui que la petite fille avait su développer et cultiver avant le crime.

Mais l'imagination ne peut être totalement abolie. Tel le phénix, dont nous avons observé le symbole disséminé dans les romans de Germain et Bauchau, elle est capable de renaître et même, plus que cela, de devenir une arme contre la violence et le désespoir.

L'imagination comme arme contre la violence et le désespoir

Le fait qu'elle soit associée à la naïveté de l'enfance n'empêche pas de considérer l'imagination comme une arme. Le cas de la jeune Lucie permet de démontrer le rôle essentiel des mythes et de l'imaginaire épique pour affronter la violence du réel. Nul doute que les histoires que la petite fille a entendues ou lues ont nourri en elle une imagination salvatrice qui lui permet de se libérer de l'emprise de son demi-frère et, ne serait-ce que symboliquement, se venger de lui. Ainsi, alors que l'héroïne se met à observer les batraciens, papillons, hiboux, tous animaux ou insectes dont les yeux ou les ocelles peuvent lui servir d'inspiration, la narratrice explique : « C'est auprès de toutes ces bêtes des champs, des marais et des bois, auprès de ces bêtes grouillantes [...] que Lucie a peu à peu redressé son regard » (EM, 134). Elle expérimente ainsi le mimétisme à fonction de leurre que les animaux

⁵⁹⁹ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 81. L'italique est dans le texte de Germain.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

et insectes développent eux-mêmes à travers les leurres primitifs de leur apparence phénotypique, les dessins en forme d'œil de rapace qui ornent par exemple les ailes de certains papillons, les protégeant contre d'éventuels prédateurs. Nous pouvons y voir une métaphore en même temps qu'une mise en abyme du pouvoir de l'imitation artistique et, partant, de la fiction. Par les pouvoirs mimétiques de son imagination, Lucie cherche en effet à se protéger de Ferdinand et cesse d'être une victime pour devenir « l'enfant Méduse » du titre, capable de pétrifier son demi-frère du regard. Par ailleurs, la mise en scène choisie par la fillette pour terrifier Ferdinand échoué dans le potager – des photographies d'autres petites filles violées fichées sur les tuteurs des tomates –, montre en particulier la force que le modèle homérique confère à celle-ci, ce que confirme la réaction de son violeur, rapportée en focalisation interne. Les synesthésies qui font « crier » les couleurs sous les paupières de Ferdinand font écho à l'analyse de Vernant et Frontisi-Ducroux citée plus haut, c'est-à-dire à la double dimension, visuelle et sonore, de Méduse au milieu des combats. Puis, les « hautes lances » que figurent les tuteurs de tomates renvoient à l'armement des guerriers achéens et troyens. Quant aux « prêtres païens » (*EM*, 113) qui sacrifient d'innocentes victimes, ils peuvent faire penser à Calchas qui sacrifie Iphigénie ou Chrysès qui attire sur les Achéens la colère d'Apollon mais ce qui importe, au-delà du jeu des ressemblances, c'est la manière dont les figures et images homériques convoquées par la petite fille mettent en œuvre sa vengeance. Ferdinand est-il réellement terrassé par ces visions effrayantes ? La romancière laisse planer le doute, par exemple lorsqu'elle fait dire à la narratrice que Lucie « a eu bien raison de jouer ainsi, car le jeu est devenu sérieux, le fantastique s'est fait réalité (*EM*, 201) ». Ce qui importe, au fond, c'est que Lucie soit sauvée. Et dans cette incertitude réside toute l'importance que Germain accorde, *in fine*, aux récits mythologiques, homériques en l'occurrence.

D'autres exemples corroborent l'idée d'une imagination salvatrice dans le corpus, bien que de manière moins spectaculaire : celui de Charles-Victor que son imagination, tournée vers les figures énergiques de la colère, Achille ou Cronos, maintient debout et vivant ; celui de Baladine qui, dans sa « dormition d'amante » (*NA*, 397) endeuillée, « rêv[e] la lente descente du corps de Jason, depuis la montagne jusqu'à la mer » (*NA*, 396) où se déploie de manière « fantastique » ou « fabuleuse » (*NA*, 397) son imagination de rêveuse ; ou encore celui d'Orion auquel « l'accès aux femmes semble barré [...] [m]ais pas dans l'imaginaire » (*EB*, 153), ainsi que le constate Vasco.

Le pouvoir conféré à l'imagination dans la diégèse est tel qu'il invite à considérer sous cet angle les choix des romanciers au niveau extra-diégétique.

1. 2. 2. L'« imagerie » de l'écrivain

L'« imagerie » est un néologisme formé par Bauchau dans son journal, qu'il explicite ensuite entre parenthèses : « (je veux dire mon industrie d'imagination⁶⁰¹) ». L'« industrie » dont parle l'écrivain a vraisemblablement moins à voir avec les activités économiques qu'avec l'art du héros Ulysse, « l'industriel⁶⁰² », πολυμήχανος (*polyméchanos*), qui met son imagination et son savoir-faire – y compris dans le langage – au service de sa survie. Cette référence, qu'elle soit ou non consciente, nous permet de filer la métaphore par rapport à la formule de Jouve : c'est, en même temps que le pieu bien aiguisé au feu, la fiction par laquelle Ulysse devient « Personne » qui a raison du cyclope Polyphème⁶⁰³. On retrouve une semblable perspective lorsque Germain évoque de son côté « cette enchanteresse qu'est l'imagination⁶⁰⁴ ». Ainsi, l'imagination en œuvre dans les romans de notre corpus vise, au-delà du plaisir qu'elle procure aux lecteurs – et aux auteurs eux-mêmes –, au-delà de sa portée heuristique, à dompter la violence du monde et apprivoiser le malheur. On l'observe dans le recours aux figures héroïques de la mythologie d'une part, au surnaturel d'autre part.

Figures héroïques de la mythologie

Les héros et héroïnes de la mythologie se distinguent par une ascendance divine, des qualités physiques et intellectuelles hors normes, voire surnaturelles, leur permettant d'affronter les violences auxquelles ils sont exposés – violences guerrières ou intrafamiliales et monstres en tous genres – éventuellement pour en triompher, du moins pour en tirer une gloire immortelle⁶⁰⁵ (κλέος, *kléos*). Mais que vaut l'héroïsme fabuleux des personnages mythologiques face aux événements historiques du XX^e siècle, la boucherie de 14-18, l'horreur de la Shoah ou encore les atrocités de la Guerre d'Algérie ? De fait, les notions d'héroïsme et de gloire sont manipulées avec méfiance et ironie par Germain et Bauchau qui en dénoncent le caractère illusoire et éphémère ou idéologique⁶⁰⁶. Ainsi par exemple, le terme

⁶⁰¹ Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 166.

⁶⁰² L'épithète homérique πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ est employée à vingt-trois reprises dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Mazon pour l'*Iliade* et Jaccottet pour l'*Odyssée* la traduisent par « l'industriel Ulysse ».

⁶⁰³ Homère, *L'Odyssée*, Chant IX, v. 336-412. Voir à ce sujet Claude Calame, *Le Récit en Grèce ancienne*, op. cit., p. 193-236, et le récent article de Ménelaos Christopoulos, « Formes de violence dans le monde d'Ulysse » in *Dialogues d'histoire ancienne*, 2019, 45/1, p. 13-22.

⁶⁰⁴ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 78.

⁶⁰⁵ Voir Jean-Pierre Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », op. cit.

⁶⁰⁶ Dans son journal *Passage de la Bonne-Graine*, Bauchau recopie cette citation de Louis Barthas, tirée de ses *Carnets de guerre 1914-1918* : « J'ai les héros en horreur. Ils ont les mains tachées de sang » (op. cit., p. 95).

« héros » employé par Aloïse dans *L'Enfant Méduse* pour désigner son père mort en 1914 et son époux mort en 1940 est discrédité par le statut même de la locutrice⁶⁰⁷ et les circonstances peu glorieuses de la disparition de ces soldats. De même, c'est avec ironie que la narratrice du *Livre des Nuits* désigne comme « héros du drame » les hommes du village de Terre-Noire assassinés sous le regard impuissant de leurs femmes dans la macabre mise en scène des soldats nazis. Et *a contrario*, l'allusion aux faits de résistance de Nicaïse et Thadée pendant l'occupation allemande, se fait de manière rapide et discrète. La narratrice dit d'eux qu'ils ont eu « le courage », l'un de « sauter du train », l'autre de « tenter une évasion hors du camp où on l'avait enfermé » (LN, 307). Chez Bauchau, Clios évoque rétrospectivement le « songe de gloire qu'[il] vivai[t] intensément » avant de rencontrer Œdipe (Œ, 84) et Antigone, de son côté, fustige la « vaine gloire des héros » (A, 263) ou combat l'idéologie thébaine qui oppose le héros Étéocle (A, 267) au traître Polynice.

Pourtant, la figure du héros reste valorisée par Bauchau quand il célèbre Héraclès dont Œdipe chante volontiers les exploits ou Thésée qui apparaît dans *Œdipe sur la route* et *Antigone*⁶⁰⁸, frappant Narsès « par la simplicité de son allure, par l'air de liberté et de grandeur qui émane de sa personne » (Œ, 360). D'autre part, les personnages des romans de notre corpus ne sont pas exempts de qualités héroïques. D'abord, ils se distinguent systématiquement par leur haute taille, leur physique athlétique et leur vigueur exceptionnelle. Chez Germain, ces caractéristiques concernent Théodore-Faustin, qui « rassembl[e] en lui toute la force volée à ses frères » mort-nés⁶⁰⁹ et « pouss[e] avec la vigueur d'un jeune arbre » (LN, 21), Victor-Flandrin qui, en naissant, brise son propre cordon ombilical et Charles-Victor Péniel qualifié à sa naissance de « beau garçon plein de force et de vie » qui « agite gaiement pieds et mains dans l'air où le soul[ève] son père, comme si d'avance il écartait toutes les ombres » (LN, 337). Chez Bauchau, elles concernent Œdipe, dont le corps vieilli et amaigri est « toujours celui d'un athlète », « réjou[issant] » Clios par « ses justes proportions et [...] la force qu'[il] sen[t] encore dans ses muscles » (Œ, 378), Antigone dont « la vigueur et la dureté [des] muscles » (A, 49) étonnent Ismène, ou encore Polynice dont le narrateur souligne la perfection dans un alexandrin blanc : « Il est grand, il est fort, il est beau comme Œdipe » (Œ, 14). La force, qu'elle soit physique ou morale, est une caractéristique largement partagée

⁶⁰⁷ Elle est incapable de lucidité sur le présent et la réalité des événements qui concernent sa propre famille.

⁶⁰⁸ On relève trente-sept occurrences du nom Thésée dans *Œdipe sur la route* et onze dans *Antigone*.

⁶⁰⁹ La naissance de Théodore-Faustin après six enfants mort-nés rappelle celle de Zeus que Rhéa cache à Cronos après qu'il a avalé ses six frères et sœurs.

par les personnages du corpus, le terme apparaissant une centaine de fois en moyenne dans chacun des romans⁶¹⁰. Ainsi, Victor-Flandrin Pénier, que sa naissance compare à Héraclès, s'illustre par sa force physique et son courage en venant à bout d'un « sanglier d'une taille extraordinaire » (LN, 199), comme le héros grec avec le sanglier d'Érymanthe, mais aussi et surtout par sa capacité à se relever après chaque coup du sort. Sa fille Mathilde dit en effet de lui après les exactions commises chez lui par les nazis : « Elle le connaissait, il se relèverait. Il s'était toujours relevé, comme elle, comme les champs de Terre-Noire. Leur force était inépuisable, leur endurance à vivre inconsommable » (LN, 326). Dans un tout autre contexte, l'expression « à force de », employée en 13 occurrences par la narratrice d'*Antigone* témoigne aussi clairement de la ténacité de celle qui est explicitement désignée comme une authentique « héroïne » par le peuple des Hautes Collines (Æ, 312). En outre, les héros mis en scène par Germain et Bauchau ont parfois des pouvoirs surnaturels. Le héros du *Livre des Nuits* – qui, rappelons-le, est né d'un viol incestueux et a été mutilé par son père – acquiert en effet des caractéristiques magiques et développe des aptitudes surnaturelles lui permettant de transcender la misère de sa condition initiale : il est protégé par un collier de larmes cristallisées en perles ainsi que par une ombre dorée, il ne peut pas se voir dans les miroirs mais engendre des enfants par deux ou trois et possède dans l'œil des paillettes d'or qui apparaissent et disparaissent, enfin, il a le pouvoir d'apprivoiser un loup. De même, l'Œdipe de Bauchau a le don de se métamorphoser en loup (Æ, 187) ou en géant (Æ, 265), tandis qu'Antigone est capable de changer ses mains en pierre, face à Polynice (A, 163), ou encore de faire s'effondrer la salle du conseil par son cri (A, 318-319). Dans cette scène du tribunal, le romancier renouvelle d'ailleurs de manière saisissante la confrontation entre Antigone et Créon. Bien qu'elle soit d'ores et déjà condamnée, la jeune femme apparaît ici auréolée d'une victoire éclatante : par sa force, son audace et sa liberté, elle dépasse totalement les hommes qui sont en face d'elle⁶¹¹, Créon et les magistrats thébains, qui incarnent une domination patriarcale et autoritaire.

En mettant en scène de tels personnages, Germain et Bauchau interrogent en fait « la condition du sujet et son impuissance radicale⁶¹² » que les catastrophes du XX^e siècle ont brutalement mises en exergue. Mais ils ne se contentent pas de les interroger car leurs figures

⁶¹⁰ Voir le tableau en annexe (2, 1).

⁶¹¹ « Lacan remarque qu'Antigone finit par dépasser tellement Créon qu'il n'y a plus de conflit entre eux car celui-ci suppose une certaine égalité qui n'existe plus » note Bauchau dans son *Journal d'Antigone* (op. cit., p. 93).

⁶¹² Myriam Watthee-Delmotte et Jérémy Lambert, « Henry Bauchau, écrivain mythographe », op. cit., p. 59.

héroïques apportent une réponse au sentiment d'impuissance du sujet qu'elles intègrent pleinement, tel Œdipe qui « préfère [...] Héraclès aux autres héros » parce qu'« avant de vaincre et de triompher de ses épreuves, Héraclès doit surmonter ses propres peurs. Antigone entend qu'il ne dit pas "comme moi", mais que c'est ce qu'il pense et vit chaque jour » (Œ, 341). La peur n'empêche donc pas le héros d'accomplir des exploits ni surtout que ceux-ci soient chantés. En dépit des failles qu'il ou elle peut avoir, la force du héros ou de l'héroïne, sa beauté, son obstination face à l'obstacle, sa dignité face au malheur demeurent un exemple, et le récit de ses épreuves un enchantement pour l'auditeur ou le lecteur. Aussi l'immense vague et la petite barque qu'Œdipe, Clio et Antigone sculptent en bas-relief dans la falaise constituent-elles une allégorie « éclairante » (Œ, 243) pour tous ceux qui pourront les voir, comme l'exprime le personnage de Thésée. De même, le récit du sacrifice héroïque d'Adraste et de la jeune reine continue d'inspirer le peuple des Hautes Collines dans *Œdipe sur la route*, et l'histoire d'Antigone continue d'être racontée après sa mort par Io sur la scène du théâtre de Clio. Mais ces héros archaïques peuvent aussi constituer une source d'inspiration pour le présent. C'est du moins ce que veut croire Véronique, la narratrice de *L'Enfant bleu* lorsqu'elle raconte à Orion l'histoire de Thésée et du Minotaure, qui vient effectivement enchanter le quotidien de leurs entrevues à l'hôpital de jour. À partir de là, Orion devient lui-même capable d'« exploits⁶¹³ », certes à sa mesure, mais le terme est signifiant. C'est aussi ce dont témoigne Jean Harambat, auteur de la bande-dessinée *Ulysse, les chants du retour*, dans le chapitre intitulé « Belle-île-en-Mer » où il fait parler Julien Blanc⁶¹⁴, le petit-fils de Jean-Pierre Vernant, ce « merveilleux conteur » :

Mon grand-père a fait tardivement le rapprochement... entre son passé dans la guerre⁶¹⁵ et son travail de chercheur sur le monde grec. [...] Sans doute tout cela renvoyait-il à des choses personnelles, la fidélité, la ruse. Jipé se retrouvait dans la « *métis* ». Il était un rusé renard, l'homme à la parole habile. À la fin de sa vie, Jipé a réfléchi davantage sur la vision tragique de l'existence transmise par les grecs. Comment ne l'aurait-il pas eue en lui pour avoir vécu la guerre et ses atrocités...⁶¹⁶

Le lien effectué par Blanc entre la « vision tragique de l'existence transmise par les grecs » à travers leurs mythes et l'expérience de la guerre vécue par son grand-père, Vernant, montre

⁶¹³ Le terme apparaît quatre fois dans le roman pour désigner la victoire de Thésée puis les différentes victoires d'Orion sur lui-même et sa maladie et pour finir l'obtention du premier prix de sculpture pour son bison.

⁶¹⁴ Julien Blanc, *Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme 1940-1941*, Seuil, 2010.

⁶¹⁵ « Il dirigeait l'armée secrète de la région toulousaine. Pour la résistance, il était "Colonel Berthier" et pas Jean-Pierre Vernant. »

⁶¹⁶ Jean Harambat, *Ulysse, les chants du retour*, op. cit., chapitre « Belle-Île-en-mer ».

que les histoires mythologiques sont toujours éclairantes pour le présent, de même que la « *métis* » du héros Ulysse est toujours inspirante dans des contextes difficiles.

Dans les romans de Germain la valorisation du modèle héroïque est moins appuyée que dans ceux de Bauchau mais la manière dont la romancière imagine ses personnages manifeste un même attachement à la figure du héros, non pas en tant que modèle infailible – pas plus qu’il ne l’est chez Bauchau – mais en tant que figure charismatique à même d’enchanter le récit. Ce charisme, avant tout lié aux qualités naturelles des personnages est parfois renforcé par des aptitudes ou des attributs surnaturels. Or, le recours au surnaturel est un aspect de l’« imagerie » des écrivains que nous proposons d’étudier plus largement en tant que principe essentiel de réenchantement.

Aux frontières de la réalité et de la raison

Sans s’opposer toujours aussi radicalement qu’on l’a dit au langage de la rationalité⁶¹⁷, le mythe manifeste un écart avec les lois rationnelles du monde réel. Il est peuplé de créatures monstrueuses, émaillé d’événements surnaturels et centré sur les exploits surhumains de héros aux ascendances divines. Tout en donnant le plus souvent une image mimétique de la réalité, les romans de Germain et Bauchau s’inspirent de l’univers mythologique sur ce point : ils mettent en scène des événements « inexplicables », « invraisemblables⁶¹⁸ » : force surnaturelle de certains personnages, dons de métamorphose ou de prophétie et prodiges en tous genres. Faut-il en déduire une quelconque obédience des textes à tel code narratif ou telle catégorie esthétique : fantastique, merveilleux, « réalisme magique⁶¹⁹ » ou encore « réalisme merveilleux⁶²⁰ » ? Pour la plupart d’entre eux, les commentateurs renoncent à trancher entre

⁶¹⁷ Voir Claude Calame, *Qu’est-ce que la mythologie*, op. cit., p. 17 : « À l’époque classique *mûthos* et *lógos* sont synonymes. »

⁶¹⁸ Sur la question du « vraisemblable », nous proposons de reprendre la définition de Cicéron dans le *De l’invention*, I, 29. Pour résumer sa pensée, il s’agit de représenter les choses telles qu’elles pourraient arriver dans la réalité quotidienne, en cohérence avec les lois habituellement observées.

⁶¹⁹ Sur la définition du « réalisme magique », voir Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, L’Harmattan, 2005. La notion de réalisme magique est employée par plusieurs critiques pour commenter les œuvres de Germain et Bauchau. Voir Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, op. cit., p. 144 : « Sylvie Germain écrit dans une prose baroque qui emprunte au "réalisme magique" des écrivains sud-américains Gabriel Garcia-Marquez et Julio Cortazar. » Voir aussi Katherine Roussos, *Décoloniser l’imaginaire*, op. cit., et, concernant Bauchau : Marc Quaghebeur, « Le Régiment noir d’Henry Bauchau, métaphore de l’histoire du XX^e siècle de la Belgique, forge de l’œuvre à venir », in Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les Écrivains francophones interprètes de l’Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 383-434, ainsi que Marc Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1990. L’expression « réalisme fantastique ou magique » apparaît même dans *L’Enfant bleu*, dans la bouche du maître-graveur au sujet du travail d’Orion (EB, 347).

⁶²⁰ Voir Xavier Garnier (dir.), *Le Réalisme merveilleux*, « Itinéraires et Contacts de cultures », vol. 25, Université Paris 13, L’Harmattan, 1998.

ces catégories, à l'instar de Goulet évoquant « cet "inexpliqué" aux multiples visages, étrange, fantastique ou merveilleux, dont foisonne [l']univers⁶²¹ » de Germain. Quant à nous, nous proposons de retenir deux aspects fondamentaux des textes de notre corpus : d'une part l'idée d'un entremêlement du quotidien avec l'« inexpliqué », d'autre part la volonté de suspendre l'incrédulité du lecteur au profit d'un étonnement fécond.

Il y a d'abord chez nos deux auteurs l'idée que la réalité de la vie, du quotidien, comporte toujours une part de mystère :

Pour moi le véritable merveilleux se trouve dans la vie, dans le quotidien. Je cite souvent à ce sujet une phrase de Maurice Blanchot disant : « l'extraordinaire commence au moment où je m'arrête ». Il y a là une vraie compréhension du réel⁶²².

Germain semble ici employer le « merveilleux » comme synonyme de l'« extraordinaire ». En d'autres occasions, elle préférera les mots « mystère » ou « invisible ». Or, cette conception n'a rien à voir avec la littérature : elle concerne la vie elle-même, que la littérature tente de refléter. Il y a là, de la part de l'auteure, une posture philosophique, à la fois épistémologique et métaphysique, qui laisse de côté les catégories esthétiques de la littérature – du moins dans un premier temps. Germain considère en effet que « [n]i l'univers ni le vivant n'ont livré tous leurs secrets à la science malgré ses avancées prodigieuses, et [donc que] l'homme demeure à lui-même une énigme, pour le meilleur et pour le pire⁶²³ ». Pour elle, l'univers et le vivant en général mais aussi tout être humain en particulier recèlent une part d'inexpliqué que l'écriture permet de rendre tangible. En tant qu'elle est « pourvoyeuse d'intuitions⁶²⁴ », l'imagination à l'œuvre dans les romans – mais aussi dans les rêves ou les fantasmes – représente en effet une voie d'accès vers la compréhension de l'humain, de la vie et de la mort. De fait, le surnaturel escorte bien souvent, dans les textes de notre corpus, les mystères de la naissance et de la

⁶²¹ Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, op. cit., « Introduction », p. 9-10 : « Le fantastique, c'est ce qui fait vaciller toutes les frontières de la réalité et de la raison, qui fait se mêler à notre perception la pensée d'une intervention d'un au-delà, ce qui provoque l'inquiétude, la surprise et nous place devant une évidence qu'on ne peut expliquer. Quant au merveilleux, c'est le champ de l'au-delà, de nos contes de fées, sans cesse réensemencé pour notre plus grand plaisir, celui de notre croyance en un monde où interviennent tout naturellement les êtres les plus surprenants et qui se font nos alliés ou se révèlent nos adversaires. Et puis il y a le mystère, qu'aucune interprétation ne dissipe, contrairement à l'énigme. » Dans le même ouvrage, Bénédicte Lanot met en avant la notion de « Mystère » : « Proposée comme une troisième voie, elle permettrait de sortir de l'alternative entre merveilleux et fantastique, alternative à laquelle on ne peut réduire l'écriture germanienne » (« Images, icônes : la manifestation de la présence dans l'œuvre de Sylvie Germain », p. 33-44, ici p. 34). Quant à elle, Germain avoue en entretien qu'elle « ne sai[t] pas définir avec précision [la] différence » entre le fantastique et le merveilleux (p. 153).

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 81.

⁶²⁴ *Ibid.*

disparition. Ainsi, le lecteur du *Livre des Nuits* est accueilli au seuil du roman par le « cri formidable » de Théodore-Faustin qui « résonn[e] dans [le] ventre » de Vitalie « dès avant sa naissance » (*LN*, 19). On pense également aux oiseaux qui « se l[èvent] par milliers » pour saluer la naissance de Félix, et à l'odeur de foin qui « brûl[e] dans l'air », au moment de cette naissance, « avec la force d'un encens » (*NA*, 330). D'autre part, les récits de morts sont aussi souvent marqués du sceau du surnaturel : celle du fœtus de Noémie, brisé comme une statuette de sel par Théodore Faustin, celles de Sang-Bleu, de Baptiste et de Violette-Honorine, par exemple. Parmi ces morts germaniennes, celle de Blanche est particulièrement significative :

Elle devint si maigre que sa peau, tirée sur ses os saillant comme des pierres cassées, prit l'apparence du papier cristal. 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. (*LN*, 137-138)

Prenant au pied de la lettre le mot « disparition » qui euphémise la mort, Germain décrit ici l'« effacement » du corps de Blanche⁶²⁵. Cependant, la notion de « monde visible » suggère l'existence d'un « monde invisible » dans lequel la jeune femme a pu glisser. Par ailleurs, les images du « papier cristal » et du « grand pan de peau tannée jusqu'à la trame », qui renvoie au parchemin, mais aussi le mot « texture » qui fait résonner le mot « texte », laissent entendre que l'écriture, la littérature, ont partie liée avec ce mystère de la disparition dont elles constituent une trace, à défaut d'être une preuve. De même, chez Bauchau, la disparition surnaturelle d'Œdipe dans la fresque du « Chemin du soleil » met en évidence le mystère de la mort et le rôle de l'art dans la tentative de l'appréhender. On pourrait en dire autant de celle d'Antigone. Les autres cas d'irruption du surnaturel dans les romans du corpus illustrent la force des passions et des émotions humaines dont les romanciers se proposent aussi de rendre compte, avec tout ce qu'elles comportent d'énigmatique : l'amour, la détresse, le deuil, la folie, la colère... Que l'on pense à la danse des « petites baies rouges » (*NA*, 129) de l'if autour de Pauline qui s'apprête à se suicider sur la tombe de son fils ; aux métamorphoses de Baptiste en femme ou de Lucie en Méduse ; à la lutte de Nuit-d'Ambre avec un Ange ; à la transformation d'Œdipe en géant, qui lui permet de sortir du ravin avec sa fille blessée ; à Antigone qui broie les mains trop entreprenantes de Polynice entre ses mains de pierre ; aux « trois cents chevaux blancs qui poursuivent le démon » d'Orion, dans les rues de Paris (*EB*,

⁶²⁵ Germain fera de ce motif le thème central de son roman *Hors champ*.

35)... Ce parti pris narratif qui entremêle la réalité à l'invraisemblable, au rêve ou au fantasme⁶²⁶ n'a selon nous d'autre objectif que de rendre compte du mystère qui habite le monde et environne le vivant⁶²⁷. Cependant il implique pour le lecteur un rapport particulier aux textes romanesques.

En effet, les romans de Germain et Bauchau remettent en question le « pacte de la vraisemblance⁶²⁸ » que la littérature moderne a progressivement instauré⁶²⁹, renouant ainsi avec les formes poétiques de la culture grecque⁶³⁰. Ce faisant, ils poussent le lecteur à « cultiver une capacité d'étonnement face au monde et à la vie⁶³¹ », comme le remarque Boblet en s'appuyant sur l'injonction de Germain :

Non seulement le contrat pragmatique engagé entre auteur et lecteur concerne la suspension volontaire de l'incrédulité au profit de la croyance naïve en l'histoire inventée, mais surtout l'auteur attend du lecteur qu'il adhère et croie à l'histoire inventée, fût-elle invraisemblable, et qu'il se risque à parier sur la réserve de sens possibles de cette histoire⁶³².

La « suspension volontaire de l'incrédulité » à laquelle Germain et Bauchau invitent leurs lecteurs nous paraît avoir une triple implication, sur le plan éthique et sur le plan esthétique. D'abord, d'un point de vue éthique, elle suppose une forme d'humilité à l'égard de ce que l'on ne peut expliquer de manière rationnelle, elle permet d'explorer d'autres pistes et, peut-être, d'atteindre des vérités sur le monde et sur l'humain par le chemin détourné des mythes, des rêves et des symboles. D'un point de vue esthétique ensuite, les textes de notre corpus et l'étonnement qu'ils suscitent à l'égard de l'« invraisemblable » nous paraissent pouvoir

⁶²⁶ Ceux-ci constituent pour Bauchau une « réalité imaginaire » (EB, 93), non moins importante que l'autre. L'expression apparaît dans *Jour après jour*, op. cit., p. 263.

⁶²⁷ Voir Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 178 : « Hier avec le commencement de l'histoire du labyrinthe j'ai eu le sentiment d'approcher le ton que doit avoir le nouveau roman. Il faut que s'entremêlent constamment la réalité, le fantasme et le rêve, dans une certaine ambiguïté. »

⁶²⁸ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 258 : « Kundera [au sujet de Cervantès] : “Les romans d'alors n'avaient pas encore conclu avec le lecteur le pacte de la vraisemblance. (...) Ils étaient ludiques et c'est là que résidait leur virtuosité.” Ce pacte avec la vraisemblance est encore apparent chez moi dans *Gengis Khan*. Avec *La Déchirure* les choses commencent à changer, le fantasme prend plus de place. Avec *Le Régiment noir* si réaliste pour la plus grande part, ce n'est plus seulement le fantasme mais le fantastique qui apparaît. Ce mouvement continue dans mes romans suivants. Je voudrais qu'il s'amplifie encore avec *Orion*. »

⁶²⁹ Voir Anne Duprat, « Mimésis et vraisemblance dans les Poétiques italiennes et françaises de la première modernité (1575-1630). Éléments de perspective », in Antoni Moll et Josep Solervicens (éd.), *La Poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Barcelone, 2009, p. 43-67.

⁶³⁰ Calame remarque que les « invraisemblances [du] passé héroïque » raconté dans les textes archaïques « sont en général attribuées à la forme poétique sous laquelle ce passé [...] est parvenu » aux générations suivantes (*Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, op. cit., p. 16). Voir aussi Xavier Riu, « La place du vraisemblable dans la littérature grecque », *Pallas*, n°91, 2013, p. 49-60.

⁶³¹ Sylvie Germain, *Songes du temps*. Phrase citée par Marie-Hélène Boblet, « Du merveilleux spirituel dans l'œuvre de Sylvie Germain », op. cit., p. 25.

⁶³² *Ibid.*

apporter au lecteur un plaisir double : celui de l'aventure d'une part, et celui de la beauté langagière d'autre part. Le plaisir de l'aventure, que nous évoquions précédemment et qui découle de l'imagination créatrice, est démultiplié par le recours au surnaturel, car alors les péripéties romanesques ne sont plus limitées par les lois rationnelles de la vraisemblance. Le choix de l'invraisemblable suppose, pour l'auteur.e et le lecteur, de s'avancer plus loin que jamais dans le monde de l'imaginaire, de quitter les rivages rassurants de la vie quotidienne pour l'inconnu, l'étrange, le surprenant. On peut lire à cet égard le témoignage de Bauchau concernant l'épisode de transformation d'Œdipe en géant :

Hier, au cours d'une conversation, je dis que le passage d'*Œdipe sur la route* que je préfère relire et que j'ai peut-être eu le plus de plaisir à écrire, c'est l'ascension du ravin par Œdipe géant portant Antigone blessée. On me demande pourquoi. Je ne m'étais jamais interrogé là-dessus. Je me suis rappelé alors qu'après la chute d'Antigone et la foulure qui l'empêchait de marcher, après les vains efforts d'Œdipe pour la porter, la situation me semblait inextricable. J'ai cru que je devrais abandonner cette scène et cependant j'avais vu, au bord du ruisseau où ils avaient bu avidement, Antigone blessée, à bout de forces. Des deux côtés, des pentes abruptes et au-dessus, les chemins gardés par des soldats de Thèbes. Œdipe, épuisé lui aussi, ne renonçait pas. Après plusieurs chutes, j'ai senti monter sa colère et je me suis rappelé la phrase de Blanche : « La colère veut dire espérance. » C'est alors que la merveilleuse colère d'Œdipe l'a fait se relever en moi et l'a changé en géant⁶³³.

L'écrivain semble tout surpris de sa trouvaille et du rebondissement inattendu qu'elle provoque dans le récit. On le voit guidé par son personnage, à l'écoute de sa colère, qu'il « sen[t] monter ». La syntaxe de la phrase finale, avec le groupe nominal « la merveilleuse colère d'Œdipe » en position sujet, la tournure réfléchie « se relever » et le pronom personnel employé comme complément circonstanciel de lieu dans le groupe prépositionnel « en moi », illustre parfaitement le phénomène d'autonomisation du récit et d'émancipation des personnages vis-à-vis de l'auteur, que nous avons mis en évidence. Dans un tel contexte, l'adjectif « merveilleux » nous paraît devoir s'entendre à la fois comme ce qui relève du surnaturel et ce qui provoque l'étonnement, l'admiration, le plaisir, en écho avec le concept d'« émerveillement » développé par Boblet. De fait, tout le passage du roman est imprégné du plaisir que fait naître chez l'auteur la solution extraordinaire de la métamorphose d'Œdipe en géant :

Le corps, le cher corps qui la porte, ne cesse, dans sa colère, de gagner en force et en taille. Voici qu'il devient immense et que son poids à elle n'est plus rien. C'est le corps d'un géant qui se rue à l'assaut des pentes. Ses épaules dépassent les cimes des arbres, ses mains saisissent les troncs pour se projeter en avant. Quand la montée s'adoucit, il se met à courir, il

⁶³³ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 364-365.

franchit les obstacles en bondissant très haut. Et c'est elle, elle qui le guide, qui est son regard bien-aimé et qui se retrouve toute petite comme autrefois, toute petite fille, riant du rire aigu qui le pousse en avant, plus vite, toujours plus vite. [...] elle rit de toutes ses forces et lui, heureux de sa joie et chantant d'une voix énorme on ne sait quoi de merveilleux, s'élance à travers les arbres vers les grands sommets ronds et pelés qu'on devine au loin et qui doivent être les contreforts de Hautes Collines. (*E*, 265-266)

La rapidité des phrases et la multiplication des verbes d'action soulignent l'énergie qui anime le héros, lui permettant de surmonter les multiples obstacles de sa route. Par ailleurs, les champs lexicaux de la joie, du rire et de la tendresse permettent au lecteur de communier au plaisir partagé de la fille et du père. Remarquons de nouveau dans ce passage l'emploi de l'adjectif « merveilleux », dans la périphrase « on ne sait quoi de merveilleux ». Le narrateur tente ici de définir ce que chante Œdipe de sa « voix énorme », ce qui nous paraît tout à fait significatif. D'une part, en effet, Bauchau établit ici un lien entre le « merveilleux » et l'inexpliqué : le « on ne sait quoi » – qui renvoie à la transformation invraisemblable d'Œdipe en géant – et, d'autre part, il crée une corrélation entre le « chant » et le « merveilleux ». Or, au-delà du chant du personnage, il pense aussi potentiellement au sien propre. Le romancier réaffirme donc l'idée que Calame relevait dans la culture grecque, à savoir que les invraisemblances du passé héroïque sont tributaires de la forme poétique sous laquelle ce passé est restitué.

De fait, nous constatons dans les textes de Germain et Bauchau en général, que le surnaturel fait irruption dans un souffle poétique : il est inséparable d'une certaine exaltation lyrique, portée par une indubitable inventivité langagière. C'est le « grand cri de mer en vives eaux » (*LN*, 20) que Vitalie entend reprendre en écho par l'enfant qui est encore dans son ventre ; les arbres du « bois des Amours-à-l'Events » qui brament comme des cerfs et que « l'on s'atten[d] à voir s'extirper tous de leur sol, se mettre en marche comme une armée de guerriers tutélaires, prêts à entrechoquer leurs ramures pour conquérir l'enfant [Jean-Baptiste] et lui offrir leur immortalité⁶³⁴ » (*NA*, 26) ; la lune où Thadée voit surgir, au bout de sa lunette, une femme qui danse et crie un étrange chant syncopé (*NA*, 108) ; les fleurs du cerisier que « la chaleur soudaine de la journée a fait s'ouvrir [...] dans la lumière sous-marine de la lune » (*A*, 248) ; le vent qui « amène des bombes de pluviage » et fait « henni[r] » la harpe éolienne qu'Orion a fixée « dans le chêne avec les lianes à la gouache » (*EB*, 136-137). Ces différents exemples où dominent les figures d'analogie confèrent aux

⁶³⁴ Plus loin dans le roman, un if déjà vieux de mille ans se met effectivement en marche pour venir s'enraciner sur la tombe de Jean-Baptiste.

textes romanesques une dimension poétique évidente et une beauté émouvante. Car l'enchantement littéraire qui agit comme un « charme jeté sur le monstre » se révèle non seulement dans l'imaginaire auctorial mais aussi dans un « déferlement⁶³⁵ » poétique du langage.

Ainsi, nous avons pu constater chez Germain et Bauchau la volonté de dompter la violence du réel et le malheur à l'œuvre dans l'histoire humaine, qu'allégorise le « monstre » jouvien, par le « charme » de l'imagination. Cette volonté s'observe à deux niveaux : celui de la diégèse où les personnages font de leur imagination une arme tantôt offensive tantôt défensive face à la violence et au malheur qui s'abattent sur eux ; celui des écrivains eux-mêmes décidés à enchanter les maux de leur temps au travers de récits imprégnés par la mythologie, ses figures héroïques et ses événements invraisemblables.

C'est là l'apogée d'une démarche visant à donner sa pleine légitimité au roman que les deux écrivains ont choisi comme genre pour s'exprimer. Selon eux et d'après les situations qu'ils mettent en scène dans leurs œuvres, la fiction a un rôle émancipateur pour l'individu, éthique et heuristique pour la société, à condition qu'elle s'élabore dans un juste rapport avec le réel. Elle est aussi régie par un principe de plaisir qui n'est assurément pas pour rien dans sa capacité à enchanter le réel et son cortège de malheurs. L'imaginaire romanesque a enfin cet avantage de pouvoir se conjuguer au langage poétique conférant un surcroît d'efficacité au « charme jeté sur le monstre ». Voilà en effet le second pilier de l'entreprise de réenchantement dans laquelle s'engagent Germain et Bauchau. Le « déferlement » poétique de la langue est par conséquent le second objet de notre réflexion sur le réenchantement.

2. Le réenchantement par les mots

« Mais si nous avons besoin qu'on nous raconte des histoires, nous continuons néanmoins à aspirer à quelque chose qui soit de l'ordre de la poésie⁶³⁶ » affirme Pinson dans sa *Poétique*, pour résumer la pensée de Michon⁶³⁷. Ce « quelque chose [...] de l'ordre de la

⁶³⁵ Laurent Demanze, « Sylvie Germain : les plis du baroque », *op. cit.*, p. 186.

⁶³⁶ Jean-Claude Pinson, *Poétique*, *op. cit.*, p. 130.

⁶³⁷ Bauchau professe son admiration pour l'auteur des *Vies minuscules* dans son *Journal d'Antigone* (*op. cit.*, p. 455) et Germain dans plusieurs entretiens (par exemple, dans l'entretien dirigé par Dichy et Goulet, *op. cit.*, p. 149).

poésie » désigne le travail sur les mots qui met en forme la matière du réel mêlé d'imaginaire que nous venons d'évoquer. L'importance de ce travail d'écriture est attestée par les occurrences lexicales y afférant dans les romans de Germain et Bauchau : la « langue », l'« écriture », la « poésie » et, par-dessus tout, les « mots » y ont en effet une place prépondérante⁶³⁸, dessinant une ligne de force à partir de laquelle il est possible de comprendre le rôle primordial de la langue dans l'opposition au malheur et le réenchancement du monde. D'une part, les mots ont une telle force intrinsèque que Demanze a comparé la prose germanienne à un « déferlement de la langue⁶³⁹ », d'autre part ils permettent de donner forme au chaos.

2. 1. Le « déferlement de la langue »

Nous empruntons à Demanze l'image du déferlement comme force motrice qui anime les mots, le langage et, en l'occurrence, la prose romanesque de Germain, en opposition à la violence du réel et au désenchantement du monde. Elle nous paraît également pertinente pour évoquer les textes de Bauchau, d'autant qu'elle est inscrite au cœur du récit bauchalien avec l'image de la vague qu'Œdipe sculpte au flanc d'une falaise dans *Œdipe sur la route*⁶⁴⁰. Cette vague en laquelle se concentrent différents symboles, notamment le malheur qui s'abat sur les personnages représentés dans la barque ou les épreuves à traverser, nous paraît en effet pouvoir signifier, en tant qu'elle est sculptée par le protagoniste, le travail de l'écriture auquel le romancier est lui-même attelé⁶⁴¹. C'est donc en tant que « sculpteurs » de mots ou « façonneurs » de prose, en tant que créateurs, démiurges, c'est-à-dire poètes au sens étymologique du terme que nous voulons envisager ici les deux auteurs de notre corpus. Au-delà de l'exemple d'Œdipe avec la vague, plusieurs personnages du corpus témoignent d'un rapport particulier aux mots et à l'écriture, au travers duquel se dégagent des pistes pour comprendre la manière dont les deux romanciers appréhendent la langue. Nous pourrions alors

⁶³⁸ Pour plus de précisions, voir le tableau en annexe (1, 2).

⁶³⁹ Laurent Demanze, « Sylvie Germain : les plis du baroque », *op. cit.*, p. 186.

⁶⁴⁰ Le nom « vague » apparaît en soixante-seize occurrences dans le roman et le verbe « déferler » en neuf occurrences. Les relevés de ces termes dans les autres romans du corpus sont moins significatifs. Les dix-huit occurrences du substantif « vague » qui apparaissent dans *Antigone* se réfèrent à la vague d'*Œdipe sur la route*.

⁶⁴¹ Nous reviendrons au début du chapitre V sur les points communs entre la sculpture et l'écriture.

nous intéresser dans un second temps au pouvoir démiurgique du langage dans les romans de Germain et Bauchau.

2. 1. 1. Le goût des mots et le travail de l'écriture dans la diégèse romanesque

Une fois encore, les personnages romanesques et les situations qu'ils sont amenés à vivre nous renseignent sur les conceptions des deux romanciers. Ils nous permettent d'appréhender le rapport des deux auteurs à la langue et à l'écriture, qu'ils soient eux-mêmes écrivains ou non. L'épisode de la vague d'Œdipe nous conduit d'emblée à deux observations que nous vérifierons à travers les exemples empruntés au domaine du langage, oral et écrit : d'une part la matière – la pierre ou les mots – est dotée d'une force intrinsèque, d'autre part le travail de l'artiste consiste à dompter ou canaliser cette force pour lui donner la forme et la direction qu'il souhaite.

Le goût des mots

Le vocable « mot » apparaît en cinq-cent-onze occurrences dans le corpus, objet inlassable de réflexion pour les narrateurs et pour les personnages. Chez Germain en particulier, les mots sont présentés comme des réalités concrètes confirmant le point commun qu'ils peuvent avoir avec le domaine de la sculpture. Ainsi, Charles-Victor Pénier crie les mots « comme des jets de pierre » (*NA*, 41). Cependant, les différentes analogies employées cherchent bien souvent à en exprimer la préciosité ou la gourmandise : bonbons, perles, billes de couleur, abeilles ou baisers qu'on se délecte de prononcer à défaut d'en comprendre le sens. En effet, ce sont d'abord les enfants qui appréhendent ainsi les mots qu'ils ne comprennent pas, soit qu'ils les voient écrits tel Augustin Pénier les noms sur les cartes de géographie de sa classe ou Charles-Victor les graffitis sur les murs des latrines désaffectées, soit qu'ils les attrapent au vol dans les conversations des grandes personnes telle Lucie aux repas de famille. Ces personnages d'enfants découvrent « la force des mots et les possibilités qu'ils offrent à ceux qui savent se les approprier et jongler avec eux⁶⁴² » : Augustin se les récite « pour jouir de leurs sons dans sa bouche » (*LN*, 101), « Lucie aime bien donner des couleurs aux mots » (*EM*, 48) Charles-Victor voit les « petits clous des lettres [...] danser devant ses yeux » (*NA*, 214). La narratrice met systématiquement en valeur le pouvoir d'enchantement que les mots exercent sur ces enfants : sur la carte de géographie du maître, les noms des mers et des océans « enchant[ent] » (*LN*, 101) Augustin tandis que pour Lucie,

⁶⁴² Mariska Koopman-Thurlings, *La Hantise du mal*, op. cit., p. 68.

les mots ont « la légèreté des feux follets courant dans l'herbe, la fantaisie des ondins et des elfes ; comme eux ils sont doués d'une présence aussi vive qu'impalpable, et sont profondément enchanteurs » (*EM*, 53). L'analogie avec des êtres fabuleux montre bien comment chez Lucie l'amour des mots se mêle au plaisir de l'imagination, faisant d'elle une « romancière en herbe » ainsi que l'a qualifiée Goulet⁶⁴³. L'enjeu est différent pour Charles-Victor Pénier, confronté à la mort de son frère ainsi qu'à la défection puis à la disparition de ses parents. La narratrice dit de lui qu'« il survivait, l'enfant blessé, trahi, grâce à cette force magique des mots⁶⁴⁴ » (*NA*, 53). On voit ici combien, pour Germain, les mots sont un rempart ou une bouée de secours face au malheur, ce qui justifie pleinement son engagement littéraire.

Car les mots permettent de nommer le malheur en plus d'extérioriser les souffrances intimes comme le fait le cri. Il y a dans les « mots déchaînés », les « mots volcans », les « mots déchiquetés » d'Orion, le héros bauchalien de *L'Enfant bleu*, une force comparable à celle qu'éprouve Charles-Victor lorsqu'il « marqu[e] des buts [...] en plein silence » avec des mots devenus pour lui « objets de métal, massifs et rugueux » (*NA*, 41). Cependant Orion, comme Nuit-d'Ambre, aime apprendre de nouveaux mots, progressant dans tout le roman dans sa capacité à parler et à écrire. Car les mots ont sans doute aussi le pouvoir d'apaiser, sinon de réparer les trous et les déchirures infligés par les violences dans le tissu du réel. Ainsi Nuit-d'Ambre en vient à tresser en couronne mortuaire à Roselyn les « herbiers de mots » qu'il « cueille⁶⁴⁵ » dans le dictionnaire du défunt, lisant les mots « enserr[és] [...] dans [l]es auréoles bleutées, rosâtres, ocre ou violines, pourprées ou mimosa » laissées par le « pollen et [les] teintes » des fleurs qui y avaient été mises à sécher (*NA*, 299). Encore une fois ici les mots valent davantage, du point de vue du personnage, pour leur valeur sémiotique, leur sonorité et leur force intrinsèque, puisqu'ils sont relevés au hasard sur la page d'un dictionnaire, que pour leur valeur sémantique qu'il appartient à l'écriture d'organiser.

Le rapport explicite que les adultes entretiennent avec le langage est un peu différent dans les romans de Germain. Il se constitue en rapport d'altérité à l'égard des mots que prononce une personne aimée d'origine étrangère. Victor-Flandrin, par exemple, se met à parler avec Ruth comme il ne l'avait jamais fait avec aucune de ses épouses, car « il y avait,

⁶⁴³ Alain Goulet, « L'Enfant Méduse, plongée au pays de l'enfance », *op. cit.*, p. 169. Précisons qu'à ce moment du récit, Lucie n'a pas encore été violée par Ferdinand.

⁶⁴⁴ La narratrice reprend l'expression avec une légère variante pour expliquer comment le personnage veut enseigner lui-même « la magie des mots » (*NA*, 92) à sa petite sœur Baladine.

⁶⁴⁵ Nous jouons ici sur le double sens du verbe latin *lego*, qui signifie à la fois « cueillir » et « lire ». Voir le *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, *op. cit.*, p. 348-349.

dans l'accent de cette étrangère, comme une invitation à la parole, – à une parole continue, libre de tout secret, et pleine d'allant » (*LN*, 247). La narratrice décrit ensuite le jeu auquel se livrent les futurs amants dans leur effort pour communiquer :

Parfois elle cherchait un mot, et tous deux s'arrêtaient un instant pour s'efforcer de le trouver, et chacun de ces mots prenait alors pour lui une résonance nouvelle, un ton enjoué, lorsque enfin il le dénichait d'entre un fouillis de vocables. (*LN*, 247)

Cette quête du mot juste où le francophone vient en aide à la germanophone s'apparente vraisemblablement au travail de l'écrivain.e qui revêt une dimension phonique et sémantique, esthétique et éthique à la fois. Car le choix du mot juste n'est pas anodin lorsqu'il s'agit de rendre compte des violences de l'histoire, par exemple, puisqu'il s'agit de Ruth, l'attentat de Sarajevo auquel Germain fait correspondre les premières menstrues de la jeune fille, la chute de l'empire austro-hongrois, la mort ou la mutilation de ses frères dans les tranchées de 14-18, l'antisémitisme et, plus tard, la Shoah. Sur ce point nous souscrivons à la remarque de Valérie Michelet-Jacquod qui étudie « Les mots dans les romans de Sylvie Germain » : « Pour renaître au monde par les mots après l'irruption du Mal et la destruction du langage, il faut retrouver le poids et la valeur de vérité des mots⁶⁴⁶. » Mais il y a aussi une dimension affective, voire érotique, dans le rapport à la langue quand les mots « fini[ssent] » par prendre dans sa bouche la saveur affolante des baisers » (*LN*, 247). On la retrouve dans la relation de Baladine avec son amant américain, Jason, par exemple dans leur rêverie commune autour du prénom de leur fille fantasmée : Lilly-Love-Lake. L'alliance très rythmique des trois noms anglais organisée autour de l'allitération en [l] s'apparente clairement à un jeu poétique.

Pour conclure, le goût des mots tel qu'il apparaît dans les romans du corpus est clairement lié au pouvoir que les personnages leur associent et dont ils ressentent eux-mêmes les effets dans leur vie personnelle et éventuellement amoureuse. Avec l'écriture les personnages sont susceptibles de s'engager bien plus encore dans une démarche à la fois esthétique et éthique en tirant le meilleur parti du pouvoir des mots face à la violence du réel.

Le travail de l'écriture

C'est dans les romans de Bauchau, cette fois, que l'on trouve surtout des exemples de personnages engagés dans un travail d'écriture et, parallèlement, dans une réflexion sur le langage écrit. Chez Germain, il n'y a guère que le personnage de Nuit-d'Ambre qui en témoigne, mais sur un mode inabouti. On le voit, pendant son séjour parisien, « dévide[r] des

⁶⁴⁶ Valérie Michelet-Jacquod, « Les mots dans les romans de Sylvie Germain », *op. cit.*, p. 132.

mots en vrac » (NA, 248) pour tenter d'exprimer ses souffrances puis jeter dans sa valise ses « courts écrits, griffonnés à la hâte » (NA, 247) où ils rejoignent les « lettres à Baladine » qu'il ne lui a jamais envoyées. Vraisemblablement honteux de sa démarche et déçu de son inaboutissement, Charles-Victor Pénier préfère se tourner vers le crime plutôt que vers l'écriture qui requiert au moins autant de patience que d'urgence⁶⁴⁷. Cette expérience est cependant révélatrice du travail qu'exige l'écriture, dont Bauchau rend compte de son côté.

Dans *Œdipe sur la route*, le romancier met en scène Antigone et son père apprenant progressivement à utiliser l'écriture. La jeune fille l'a apprise « comme [sa] mère le voulait » (Œ, 64) lorsqu'elle était enfant mais se perfectionne auprès de Diotime :

Quelque chose commence. Antigone à force de lire et d'utiliser l'écriture des Phéniciens y a apporté des perfectionnements. Elle parvient maintenant à noter des réflexions ou des chants dont elle n'aurait jamais pu se souvenir. (Œ, 261)

Ici Bauchau mêle au récit des temps héroïques l'allusion historique à l'introduction de l'écriture grecque à la fin du IX^e ou au début du VIII^e siècle avant notre ère. Ses personnages adoptent à l'égard de celle-ci une posture à rebours de celle défendue par Socrate dans le *Phèdre* de Platon. Pour Antigone en effet, l'écriture permet de fixer la mémoire « des réflexions ou des chants », tandis que pour le philosophe elle « développera l'oubli dans les âmes de ceux qui l'auront acquise, par la négligence de la mémoire⁶⁴⁸ ». Mais pour le romancier il ne s'agit pas seulement d'un outil au service de la mémoire. Ainsi Œdipe écrit à Calliope « des choses qu'on ne pourrait pas dire » (Œ, 262), à la grande surprise de Diotime. Celle-ci élargit la pensée aristotélicienne selon laquelle la parole est le propre de l'homme⁶⁴⁹ en émettant l'hypothèse que « l'écriture va devenir plus humaine que la parole ». Peut-être s'agit-il même de corriger la thèse du philosophe : l'écriture comme caractéristique propre et essentielle de l'humanité est sans doute une proposition moins contestable et plus recevable aujourd'hui que celle qui concerne le langage. En tout cas, Diotime pressent qu'il y a là une acquisition fondamentale de l'être humain. Et avec Œdipe elle observe que l'écriture ne

⁶⁴⁷ *L'Urgence et la patience* est le titre d'un essai publié par le compatriote de Bauchau, Jean-Philippe Toussaint, sur le processus de l'écriture (Minuit, 2012).

⁶⁴⁸ Platon, *Phèdre*, 275a : Τοῦτο γὰρ τῶν μαθόντων λήθην μὲν ἐν ψυχαῖς παρέξει μνήμης ἀμελετησίᾳ (Œuvres complètes, t. IV, texte établi par Claudio Moreschini et traduit par Paul Vicaire, Les Belles Lettres, 2018 [1933], p. 83).

⁶⁴⁹ Aristote, *Politique*, I, 2, 1253 a 8-19.

consiste pas seulement en un enregistrement de ce qui se dit oralement⁶⁵⁰ mais peut être un moyen d'expression distinct de l'oralité, une forme d'art à égalité avec les arts plastiques comme le suggèrent les vers gravés au revers du profil dessiné. Aussi utile soit-elle dans les domaines administratif, juridique⁶⁵¹ ou économique, c'est en tant que forme artistique qu'elle est surtout utilisée et valorisée dans les romans thébains. Ainsi, le narrateur dit d'Étéocle dans *Antigone* qu'« au cours de ses voyages [politiques et commerciaux], il envoie à son frère de courts messages en forme de poèmes » que Polynice, d'ailleurs, apprend par cœur et « récite lors des fêtes de la cour ou à ses amis sur le stade » (A, 116). Par ailleurs, Diotime laisse entendre à Œdipe qu'il a avantageusement échangé sa « couronne d'or » contre une « couronne d'écriture », inaliénable et éternelle (Œ, 263). De fait, l'aède Dirkos qui apparaît dans *Antigone* continue de chanter les poèmes d'Œdipe grâce aux copies qui en ont été faites et qui circulent encore après sa mort. L'idée de mettre en scène les balbutiements de l'écriture dans *Œdipe sur la route* et *Antigone* permet donc à Bauchau d'affirmer avec force l'importance de cette acquisition pour l'humanité et sa valeur dans le champ artistique. Le personnage de Véronique, dans *L'Enfant bleu*, vient enrichir la réflexion en interrogeant le statut de poète au XX^e ou XXI^e siècle.

L'expérience de Véronique en tant que poète⁶⁵² rend compte de manière très fidèle de celle de l'auteur lui-même, telle qu'elle apparaît dans ses journaux⁶⁵³. On y perçoit les mêmes difficultés à dégager du temps pour l'écriture dans une vie remplie par les obligations professionnelles et matérielles et, découlant de cela, le même problème de légitimité. Ainsi Véronique déplore « [l]e temps qui manque à Vasco pour composer ou jouer sa musique, le temps qui [lui] manque à [elle], celle qui n'ose pas vraiment se prendre pour un poète, pour un écrivain » (EB, 88) et « peine en écrivant » (EB, 21). Cependant, le roman raconte la création sur plusieurs mois d'un poème qui deviendra « Le carrefour d'Angoisse ». Le récit montre comment « l'urgence et la patience » se conjuguent dans sa lente élaboration, depuis le « bouillonne[ment] » (EB, 281) initial, survenant après l'évocation par Orion de ses souvenirs d'enfance, les pages « tumultueuses, sûrement pleines d'erreurs et de fautes » (EB, 281-282) que Véronique écrit le plus vite possible, jusqu'au lent travail de la forme, la reprise inlassable

⁶⁵⁰ Cette fonction est évoquée par Sophocle au vers 683 des *Trachiniennes* lorsqu'il fait dire à Déjanire au sujet des recommandations données par le Centaure, qu'elle les a retenues « aussi fidèlement qu'une inscription gravée sur tablette de bronze » : χαλκῆς ὅπως δύσνιπτον ἐκ δέλτου γραφήν (*op. cit.*, p. 39).

⁶⁵¹ Au début d'*Œdipe sur la route*, Antigone prend en notes les crimes que le dénommé Ménès a commis à l'encontre du clan des bergers pour que ceux-ci aient un moyen de pression sur lui.

⁶⁵² C'est le terme employé par l'auteur.

⁶⁵³ Bauchau évoque ses propres poèmes comme étant ceux de son personnage.

de la matière⁶⁵⁴ d'où vont naître les « longs vers » (*EB*, 282) du poème. Cela valide l'interprétation de l'épisode de la vague d'Œdipe en tant que symbole du travail de l'écrivain qui élague, sculpte et façonne progressivement le rythme du poème à partir d'une « matière première » de mots, d'abord jetés sur la page. Les journaux de Bauchau qui accompagnent l'écriture de ses romans mais aussi ses brouillons montrent que le même processus est mis en œuvre pour la prose romanesque : il s'agit toujours de réduire le texte et d'affiner la langue au fil des différentes versions du manuscrit⁶⁵⁵. Bien sûr, ce *modus operandi* est propre à l'écrivain et même vraisemblablement opposé à celui de Germain, qui laisse quant à elle « proliférer » l'écriture, dans ses premiers romans du moins⁶⁵⁶. Ce qui nous importe c'est l'attention portée par les deux auteurs à la manière dont ils écrivent et, au-delà de la forme qu'ils donnent à leurs textes, la force qu'ils leur confèrent : force brute de la « matière [...] que crachent les volcans d'Orion » (*EB*, 282), déferlement d'une matière qui prolifère à travers l'écriture, chez Germain, ou force aiguisée au laminoir d'une scrupuleuse relecture⁶⁵⁷.

L'Enfant bleu témoigne aussi de la quête de sens qui accompagne l'écriture et tente de répondre à l'interrogation d'Hölderlin : « pourquoi, dans ce temps d'ombre misérable, des poètes⁶⁵⁸ ? » Les réponses apparaissent progressivement, disséminées dans le roman, mais elles surgissent comme de claires évidences sous la plume de Bauchau, à travers la modalisation de ses phrases : « Ce qu'Orion a dit c'est un poème, un poème de malheur. Il doit porter en lui une sorte d'espérance puisqu'il est vivant, Orion est vivant c'est ça que je dois dire » (*EB*, 281) déclare par exemple Véronique après avoir entendu le témoignage de son jeune patient. Ailleurs dans le roman, la narratrice propose cette définition, au présent de vérité générale : « Ainsi va l'art, ainsi va l'écriture, toujours combattant la mort, toujours vaincus et reprenant d'âge en âge le combat » (*EB*, 241). » Cela, Véronique en prend

⁶⁵⁴ Le terme est employé deux fois pour désigner le premier brouillon du « poème-histoire » (*EB*, 281) consacré à Orion : « Aujourd'hui c'est la matière qui est là, celle que crachent les volcans d'Orion. » (*EB*, 282) « Il y a là un chaos, une matière qui donne à vivre et à penser » (*EB*, 282).

⁶⁵⁵ Une partie des manuscrits de Bauchau sont conservés au Fonds Henry Bauchau de Louvain-la-Neuve, une autre au Musée de la littérature de Bruxelles. Les journaux témoignent par ailleurs de ce travail mené par Bauchau sur ses poèmes.

⁶⁵⁶ Voir la discussion rapportée sous le titre « Les échos du silence » (propos recueillis par Marie-Line Jacquet) dans les actes du colloque *Rose des vents et de l'ailleurs*, op. cit., p. 217-221, en particulier p. 218 : « Ainsi, Sylvie Germain sent-elle aussi proliférer son écriture, et répugne-t-elle aux coupures. La concision lui paraît difficile et pour cette raison, elle ne pratique pas la poésie. »

⁶⁵⁷ On pense ici à la formule de Baudelaire concernant les contraintes formelles de la poésie : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillé. » (Lettre à Armand Fraisse, 1860, in *Correspondance*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 676).

⁶⁵⁸ Friedrich Hölderlin, « Le Pain et le vin », in *Odes, Élégies, Hymnes*, op. cit.

conscience progressivement, à mesure qu'elle côtoie les malades mais aussi son mari et ses amies artistes. Ainsi voit-on s'affirmer sa vocation et ses choix d'écriture : « Ce sera un poème-histoire, plus personne ne fait ça. Pas d'importance » (EB, 281) affirme-t-elle par exemple. On sait que le poème véritablement écrit par Bauchau sur son patient, Lionel, débouchera finalement sur l'entreprise romanesque de *L'Enfant bleu* si bien que la poésie et le roman finissent par se confondre dans un même objectif : témoigner du malheur et célébrer la vie.

Nous avons pu observer combien, pour Germain et Bauchau, les mots ont une force intrinsèque, que plusieurs personnages perçoivent et dont ils savent jouer pour leur plaisir ou, parfois, pour leur sauvegarde. Le processus de l'écriture est aussi expérimenté par certains, chez Bauchau notamment, permettant au lecteur d'appréhender la démarche des romanciers, dans sa dimension concrète aussi bien que dans sa philosophie : l'acte même d'écrire est envisagé comme une affirmation des principes de vie face au malheur, dont il nous faut sonder à présent les ressorts.

2. 1. 2. Le pouvoir démiurgique du langage

Dans les textes de Germain et de Bauchau, l'affirmation de la vie passe par la mise en scène du caractère démiurgique de l'écriture, qui a pour vocation d'organiser le chaos et de constituer l'espace du roman en cosmos⁶⁵⁹. Le corollaire de cette dimension est la mise en œuvre d'une poétique du mouvement et de la métamorphose qui est aussi en soi une manière de célébrer le vivant, comme nous nous proposons de le montrer dans un second temps.

Une écriture cosmogonique

Les romans de Germain et Bauchau non seulement portent une attention particulière aux différentes composantes de l'univers, qu'ils nomment à loisir : terre, mer, ciel, astres, arbres, animaux...⁶⁶⁰, renouvelant sans cesse par l'écriture l'acte démiurgique de la *Genèse*, mais ils se font aussi récit cosmogonique en mettant en scène de manière plus ou moins explicite les étapes de la création du monde, telle qu'elle peut apparaître dans les mythes grecs antiques et

⁶⁵⁹ Voir Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, op. cit., article κόσμος (*kosmos*) p. 570-571 : le terme signifie « ordre, bon ordre », « ornement », « organisation, constitution », « ordre du monde, univers » et plus tardivement « monde habité », comme synonyme d'οἰκουμένη (*oikouménē*), et article χάος p. 1246 : le premier sens donné est le « chaos » originel, tel qu'il apparaît chez Hésiode, les autres sens donnés sont « espace infini », « ténèbres infernales » et « gouffre, abîme ».

⁶⁶⁰ Voir tableau des relevés lexicaux en annexe (1, 1). Goulet y voit un point commun avec Hugo (« Les visions du monde de Sylvie Germain et de Victor Hugo », op. cit.).

judéo-chrétiens. De manière explicite, Germain se réfère à la *Genèse* dans le prologue de la « Nuit du sang » du *Livre des Nuits* : « 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 (LN, 193). » En ajoutant que Dieu « confi[e] cette multitude de choses innommées à la discrétion de l'homme » elle signifie que l'être humain, par le langage, est partie prenante de cette genèse :

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 différences. (LN, 193)

L'allusion à la glaise dont « l'homme » est constitué selon le mythe biblique mais aussi chez Hésiode⁶⁶¹ et dont il « ombr[e] » les choses en leur donnant « un relief nouveau » confirme le rôle démiurgique des êtres humains en général et, dans une perspective métalinguistique, celui de l'écrivain.e. En outre, elle met en avant une fois encore l'analogie entre l'écriture et la sculpture avec laquelle nous entamions cette réflexion. Mais Germain ne s'en tient pas à cette unique référence, les premières pages du *Livre des Nuits* décrivent un univers immobile où la terre et l'eau ne semblent pas encore séparées du ciel et baignent dans un silence inaugural, rappelant les premières étapes du récit biblique⁶⁶². D'autre part, la construction du livre et le paratexte mis en place par la romancière sont sans doute aussi pensés en référence aux mythes de la création. Comme plusieurs critiques l'ont déjà noté⁶⁶³, les six « Nuits » dont se compose le roman peuvent être mises en relation avec le récit de la *Genèse*, qui comprend sept jours donc six nuits, chaque partie comptant elle-même sept chapitres. Elles peuvent aussi se lire à l'aune des cosmogonies antiques⁶⁶⁴ comme différentes étapes de la création où la nuit issue du chaos originel engendre elle-même successivement l'eau, la terre, les roses, le sang et les cendres, puis dans *Nuit-d'Ambre* les arbres, le vent ou les pierres, meublant ainsi progressivement le cosmos. D'autres passages du corpus ont semblablement des allures de commencement : par exemple les nombreuses descriptions de la réapparition de la lumière

⁶⁶¹ Voir *Genèse*, 2,7 et Hésiode, *Les Travaux et les jours*, v. 59-61.

⁶⁶² « En ce temps-là les Péniel étaient encore gens de l'eau-douce. Ils vivaient au fil presque immobile des canaux, à l'horizontale d'un monde arasé par la grisaille du ciel, – et recru de silence (LN, 15) ». Voir *Genèse*, 1, 1-10. Relevons également l'allusion au mythe de Deucalion et Pyrrha lorsqu'il semble à Thadée « voir pleuvoir des pierres, de grosses pierres grisâtres, de matière poreuse » (NA, 111) à l'aube de sa nouvelle vie.

⁶⁶³ Voir par exemple Elisa Bricco, « Les jeux et enjeux des péri-textes », *op. cit.*, et Mariska Koopman-Thurlings, *La Hantise du mal*, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁶⁴ Sur l'importance de la nuit dans les cosmogonies antiques voir Robert Graves, *Les Mythes grecs*, t. I, *op. cit.*, p. 36-44.

dans *L'Enfant Méduse*, à l'aube⁶⁶⁵ ou après l'éclipse de soleil. La lumière révèle alors en les réveillant la topographie, la végétation, les oiseaux et les insectes du jardin. Et la progression du texte suit le mouvement de la lumière dont il mime le caractère démiurgique. Chez Bauchau, dans le chapitre liminaire d'*Antigone*, c'est le « puits de clarté » percé dans le plafond de la grotte et la « lumière du dieu » (A, 13) qui en jaillit mais aussi les peintures de Clios et notamment le rouge, qui font émerger des ténèbres de la grotte aux parois « noirci[es] par le temps » (A, 13) les figures d'un monde nouveau. Le symbole démiurgique de cet incipit est appuyé par d'autres éléments symboliques comme le caractère utérin de la grotte, décrite comme une « demi-sphère qui s'allège en s'élançant légèrement vers le haut » (A, 10) et qualifiée d'« abri sûr et chaud », de « repaire » (A, 12), et le fait que la découverte de la grotte par Antigone se déroule à l'aube⁶⁶⁶.

Ces différents symboles cosmogoniques laissent entendre qu'un monde nouveau s'anime, qu'il va proliférer et s'ordonner sous les yeux du lecteur⁶⁶⁷. À cet égard, les romans de Germain ont été qualifiés de « fictions-monde⁶⁶⁸ », « produis[ant] organiquement un univers autonome » dont la généalogie Péniel est l'image la plus représentative. Aussi le prologue du *Livre des Nuits* compare-t-il « l'histoire du monde » à « un grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu » qui surgit subitement du « hors-temps » (LN, 12) de la Nuit. Dans une lecture à double sens, le monde est comparé à un grand livre⁶⁶⁹ et le livre fait à son tour jaillir le monde. Chez Bauchau, le livre apparaît plutôt comme le lieu, riche de possibilités et d'espérances, où le monde peut se « rebâtir à neuf⁶⁷⁰ », tout comme le théâtre dont le parcours d'Œdipe et Antigone dessine les contours dans *Œdipe sur la route* devient explicitement dans

⁶⁶⁵ « Le bleu de la nuit se déchire ; juste un accroc dans l'immensité lisse » (EM, 75).

⁶⁶⁶ On pourrait aussi commenter, dans les toutes premières lignes du chapitre, la description d'Antigone face à la mer après la mort d'Œdipe comme l'image d'un recommencement. Selon le *Dictionnaire des symboles*, la mer est en effet un « symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles » (op. cit., p. 623).

⁶⁶⁷ Contrairement à l'idée de Charles-Victor Péniel selon laquelle le « commencement n'avait jamais eu lieu, ne cessait pas de recommencer, indéfiniment. À la fin seraient les Ténèbres » (NA, 203).

⁶⁶⁸ Bruno Blanckeman, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », in *Roman 20-50*, n°39, op. cit., p. 7-14, en particulier p. 8 : « *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, *Jours de colère*, *L'Enfant Méduse* de façon plus ténue, constituent des fictions-mondes : ils produisent organiquement un univers autonome plutôt qu'ils ne feignent de reproduire l'univers réel en y projetant une histoire imaginaire. » Il en va différemment chez Bauchau puisque ses romans thébains sont des réécritures et que son *Enfant bleu* est très fortement inspiré du réel et de la propre expérience de l'écrivain en tant que psychotérapeute.

⁶⁶⁹ Sur le *topos* du *Liber mundi*, voir Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, PUF, 1956.

⁶⁷⁰ Régis Lefort, « Résistance, espérance, errance de l'écriture », in *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, op. cit., p. 77-96, notamment p. 92 : « Amour et espérance permettent d'abattre la muraille et de rebâtir à neuf, c'est-à-dire bâtir un nouveau lieu, celui du livre. »

Antigone le lieu où quelque chose de nouveau peut se produire. Or, c'est aussi parce qu'il est l'espace de tous les possibles et de toutes les métamorphoses que le livre est un lieu d'affirmation de la vie et de célébration du vivant.

Métamorphoses du vivant

Le nom « métamorphose » et le verbe qui lui est associé apparaissent en trente-et-une occurrences dans les romans de Germain et quatre chez Bauchau. Associés au lexique de la transformation et de la transfiguration⁶⁷¹, ils contribuent à élaborer une poétique du mouvement et de la métamorphose qui nous paraît fondamentale pour comprendre l'espérance à l'égard de la vie, qui parcourt les romans. Cette affirmation s'érige sur un paradoxe car il y a un caractère tragique à l'impermanence du monde⁶⁷², celle du « temps humain tout en allées et venues, fracas, passages et métamorphoses » (*NA*, 337) que Baladine et Jason observent sur l'horloge de la Cathédrale de Strasbourg. De fait, les romans de Germain portent une attention particulière aux métamorphoses du corps tout au long de la vie humaine. L'adolescence de Charles-Victor est ainsi décrite comme une « mue » dans laquelle « entr[e] » son corps et qui « transform[e] » aussi « le monde alentour » (*NA*, 134) et le désir sexuel fait du corps d'Hortense une « imag[e] foll[e], ivr[e] de couleurs crues, en perpétuelle métamorphose » sous les crayons de Mathurin⁶⁷³ » (*LN*, 150). Par ailleurs, à cause de la douleur de la perte de Ruth et de leurs enfants, la mémoire de Nuit-d'Or se transforme en « bête monstrueuse de par l'alchimie noire de l'histoire » (*NA*, 62), et la souffrance, la maladie et la mort métamorphosent les corps de Noémie, de Blanche, de Baptiste et des grabataires que Nuit-d'Ambre vient observer à l'hôpital. Celui-ci y voit « une œuvre au noir transmutant le sang en boue, la peau en corne, le cœur en cal, la présence en absence » (*NA*, 198). Le vocabulaire de l'alchimie est en effet employé par Germain à plusieurs reprises⁶⁷⁴ pour désigner le mystère de la métamorphose du vivant, du corps et de l'esprit humains. Par-delà l'harmonie du rythme déployé dans cette phrase, la répétition de l'occlusive [k] fait sourdre l'angoisse du personnage face au devenir du corps humain après la mort.

⁶⁷¹ Autour de la notion de « transformation », on relève quarante-sept occurrences chez Germain et quatorze chez Bauchau, et autour de celle de la « transfiguration », respectivement dix et trois occurrences.

⁶⁷² Cette instabilité ressentie par les tragiques (sur la question voir Pierre Judet de La Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, *op. cit.*) est aussi au fondement de l'art baroque (voir l'étude de Laurent Demanze consacrée aux « plis du baroque » dans les romans de Germain, *op. cit.*) et du « monde flottant » de la pensée taoïste à laquelle Bauchau s'est fortement intéressé (voir en particulier le travail de comparaison mené par Régis Lefort entre l'esthétique bauchalienne et le « *mujô* », le « rien-constant » japonais dans son article « Résistance, espérance, errance de l'écriture », *op. cit.*).

⁶⁷³ Le désir et l'amour transforment aussi les corps de Margot (*LN*, 186) ou Baladine (*NA*, 338).

⁶⁷⁴ On relève onze références à l'alchimie et au grand-œuvre dans l'ensemble du corpus germanien.

Mais les romans de notre corpus se font l'écho d'une tension entre la dimension tragique de l'instabilité et l'émerveillement que procurent dans le même temps le dynamisme, la labilité, le mouvement perpétuel du monde et la continuité du vivant.

Tel un nouveau Protée⁶⁷⁵, Ornicar, le transformiste que Germain met en scène dans *Nuit-d'Ambre*, incarne pleinement cette ambiguïté⁶⁷⁶ : il est un être profondément tragique vivant dans une perpétuelle dispersion, incapable de se ressaisir dans une identité claire et cohérente mais il provoque l'émerveillement des passants qui s'arrêtent dans la rue pour le regarder. De même, il y a quelque chose d'émerveillant dans les « paysages et visages [...] semblables à des lavis et des esquisses » qui « se montr[ent] » à Nuit-d'Ambre, lui-même métamorphosé par sa lutte avec l'Ange, « dans un inachèvement qui les ren[d] tout à la fois plus fragiles et infiniment étonnants, car alors les lignes qui dessin[ent] leurs formes, les traits qui structur[ent] les faces, se rév[èlent] lignes de fuite filant sans fin, traits s'étirant, en perpétuelle mouvance et métamorphose » (NA, 405). Il semble que la nouvelle vision en noir et blanc du héros se superpose alors à celle de la romancière et se constitue en art poétique. La figure de Protée que nous évoquions au sujet d'Ornicar, en tant qu'elle est « [c]apable de reproduire la bigarrure du monde dans toute sa richesse et sa diversité et de subsumer le multiple sous l'un » a d'ailleurs pu, selon Anne Rolet, « devenir une image autoréférentielle adéquate des aspirations créatrices, imitatives et aléthiques du texte [...], afin de traduire les capacités d'adaptation du style ou du verbe poétique à un objet en perpétuelle mutation⁶⁷⁷ ».

De même, « les bêtes à métamorphoses, à mues et à camouflages » (EM, 127) que Lucie observe dans *L'Enfant Méduse* nous paraissent symboliser les pouvoirs mimétiques de la fiction. Ils constituent aussi une espérance pour la petite fille du récit qui s'inspire de leurs capacités de métamorphoses pour faire évoluer sa condition de victime. Dans un article consacré aux « formes en -ant » dans ce roman, Pierre Cahné interprète la « densité hors-norme de formes en -ant, gérondifs, participes présents ou adjectifs verbaux⁶⁷⁸ » comme le

⁶⁷⁵ Voir Laurent Demanze, « Sylvie Germain : les plis du baroque », *op. cit.*, p. 191 : « Il y a dans le roman germanien bien des Protées et des Circés, ces deux figures complémentaires de la métamorphose baroque : l'un qui métamorphose son corps, l'autre qui métamorphose le monde. » Notons, dans le roman *À la table des hommes* (*op. cit.*), la métamorphose du protagoniste qui, de cochon, devient un homme, soit le processus inverse de celui accompli par Circé dans *L'Odyssée* (chant X, v. 230-243).

⁶⁷⁶ Voir Anne Rolet (dir.), *Protée en trompe-l'œil*, *op. cit.*, notamment l'introduction, p. 9 : « Protée incarne ainsi le paradoxe d'un univers inquiétant, labile, changeant, "protéiforme", qui se place sous le signe de la métamorphose, de la ruse et de l'illusion, mais aussi de la vérité prophétique dont le héros en quête de sagesse doit s'emparer dans la violence et par la contrainte. »

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ Pierre Cahné, « La saisie du temps dans l'œuvre de Sylvie Germain, les formes en -ant », *op. cit.*, p. 148. Il relève « plus de quatre-cent-quarante occurrences » de ces formes en -ant.

témoignage d'une vision spirituelle de la romancière selon laquelle « le temps [...] accueille les étapes de la métamorphose : celle qui, partant de l'exil dans la souffrance, le Mal et l'absurde, réintègre la Joie par la médiation du pardon ». Car la métamorphose de Lucie en Méduse ou Érinée vengeresse est prolongée à la fin du roman par une nouvelle transformation permettant à la jeune femme d'accueillir en elle le pardon et l'espérance de la paix retrouvée. La métamorphose d'Apollon chantée par l'aède Dirkos dans l'*Antigone* de Bauchau ne signifie pas autre chose : la transformation du « dieu noir avec son cortège de loups et de rats porteurs de la peste » en « dieu des muses et du soleil levant » (A, 179) est aussi un témoignage d'espérance et une célébration du principe de vie⁶⁷⁹.

La parole poétique, le texte littéraire dont les mots, « prolifér[ant] » dans l'esprit du lecteur, « se métamorphos[ent] en images, en sons, en mouvements » (NA, 333) est le lieu où peuvent s'opérer toutes les transformations, ne serait-ce qu'implicitement d'abord, par le biais de la métaphore et de l'analogie en général, lorsque Victor-Flandrin Pénier devient Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, que le cri d'un nouveau-né résonne comme « un chant de tuba » (LN, 337) ou qu'un prénom à « l'imperceptible froissement de satin gris », semble « s'échapp[er] d'un bal nocturne » (NA, 234). Évoquons également les constellations formant une « ménagerie de cour » (EM, 25), un bouquet d'aubépine « ressembl[ant] à la robe d'une de ces déesses qui viennent danser sous la lune » (CE, 80) ou les « mains d'hommes et de femmes de la terre » s'ouvrant comme « des champs [et] des jardins » (CE, 229). Enfin, le « baiser de fer » (A, 254) que s'échangent Antigone et Ismène au « visage de bronze » (A, 254), le « rayonnement d'aurore sauvage » (A, 279 de l'étalon d'Étéocle, la personnification d'un cerisier en fleurs en « Seigneur blanc » (A, 248) et les « ailes de géant d'Orion qui l'empêchent de marcher » (EB, 126) ressortissent encore à l'art de la métamorphose. Ces images relevées ici et là dans le corpus sont un petit aperçu des transmutations que l'écriture opère en secret, empruntant aux éléments, aux animaux, aux végétaux, aux matières, aux astres, aux couleurs ou aux lumières pour orchestrer le ballet infini du cosmos.

En dernier ressort, l'enjeu de l'écriture tel que Germain et Bauchau l'envisagent, est de métamorphoser la mort même en vie⁶⁸⁰. Plusieurs passages du corpus se font l'écho de cette

⁶⁷⁹ Ce mouvement est reconduit dans l'image de la floraison du cerisier à la fin du roman : « La longue, l'âpre journée d'effort, de doute et de détresse se métamorphose et suscite l'apparition terrestre d'une allégresse native qui revient à son heure » (A, 248).

⁶⁸⁰ Sur la question, voir Myriam Watthee-Delmotte, *Dépasser la mort*, op. cit.

espérance comme le récit de la substitution de la poupée de Margot Péniel au Christ en croix, dans *Le Livre des Nuits* :

Elle rentra dans l'église, s'avança jusqu'au chœur, grimpa sur l'autel et arracha le Christ en bois doré de la croix trônant devant le tabernacle. À sa place elle suspendit sa poupée en robe à fleurs et reposa le crucifix. Puis elle collecta toutes les petites veilleuses qui nimbaient les pieds des statues des saints de faibles lueurs rougeoyantes et les regroupa autour de la croix. Cela formait ainsi sur l'autel comme un parterre de roses écloses sur leurs globes d'étamines en feu. La poupée mise en croix jetait, dans ce sourd rougeoiement, une ombre tremblante sur le rideau brodé du tabernacle. Cette métamorphose de sa poupée en coulées d'ombre et de lumière teintées de rouge, de rose et d'orangé enchantait Margot qui trouvait là l'image si longtemps recherchée de sa mère disparue⁶⁸¹. Une image qui magnifiait la mort et sécurisait enfin sa propre peur. Dressée sur la pointe des pieds, les bras accoudés à l'autel, elle admirait sa poupée flamboyante suspendue à la croix avec des airs de danseuse. (*LN*, 126-127)

Aux gestes accomplis par la fillette se superpose ici le geste explicite de l'écriture comparant l'installation des « petites veilleuses » à « un parterre de roses écloses sur leurs globes d'étamines en feu » et la « poupée flamboyante » à une « danseuse ». Notons que si la tentative scripturaire de transformer la mort en vie correspond clairement ici au dogme chrétien de la résurrection du Christ, l'action de la petite Margot est perçue comme une profanation insupportable au curé qui la surprend. Cependant le rôle de l'écriture et de l'art en général dans la métamorphose de la mort est réaffirmé par Germain, par exemple lorsque Baladine se met à rêver après la disparition de son amant Jason :

Elle entraînait une dernière fois Jason dans l'épaisseur et la rougeur de la chair, dans les antres du monde. Elle l'arrachait à la montagne, aux glaces, elle brisait la raideur de la mort pour lui rendre ampleur, mouvement, pulsation. Puisqu'il y avait mort, que cette mort soit tout sauf immobilité, qu'elle se fasse danse, glissement, nage, musique, élan et marche. Tout, sauf immobilité.

Elle rêvait, afin que la question de savoir où allaient les hommes après la mort puisse se faufiler à travers tous les replis de la terre, partout dans l'univers. Afin de transfondre le souvenir de Jason à sa propre chair, à son sang. Ce n'était pas à la montagne de garder le corps de Jason, d'y minéraliser son souvenir. C'était à elle, rien qu'à elle, de transfigurer le corps disparu de Jason pour lui rendre une vie sourde, secrète. (*NA*, 397)

Bien que la « transfiguration » du corps du défunt procède d'une mystérieuse opération dans le corps et l'esprit de Baladine, il appartient au langage d'en rendre compte et en définitive, c'est bien dans le corps du texte, qui restitue en mots les rêveries de la jeune femme, qu'a lieu l'ultime métamorphose de Jason. On voit aussi ici de quelle manière l'écriture mime le mouvement de la vie, à travers l'isotopie du mouvement mais aussi à travers le rythme des

⁶⁸¹ On se souvient que le cadavre de Mélanie fut enveloppé par Victor-Flandrin dans des « rideaux d'indienne à larges fleurs rouges, roses et orangées » (*LN*, 112) de sorte que la défunte parut à sa fille être « devenue une poupée » (*LN*, 114).

énumérations dans le premier paragraphe. De même, dans les romans de Bauchau, l'espérance d'une métamorphose du défunt se fait jour dans l'idée exprimée à la fin d'*Œdipe sur la route* par Antigone qu'Œdipe disparu « est encore, est toujours sur la route » (*Œ*, 380) ou que, selon elle, il est « devenu un seigneur de bien moindre taille mais de la lignée céleste du grand cerisier » (*A*, 248-249). De la même manière, la « métamorphose d'Œdipe » (*A*, 350) en Antigone, à la fin du roman éponyme, fait naître l'espérance d'une autre vie pour l'héroïne au-delà de sa mort.

L'exploration du motif de la métamorphose dans les romans de notre corpus nous a permis d'évaluer l'implication philosophique et plus précisément éthique que sous-tend le choix esthétique d'un tel motif. Une fois établi le constat tragique de l'impermanence du monde, il s'agit de s'abandonner entièrement « au grand cycle de la nuit » comme le fait « la passante, la trébuchante Antigone » (*A*, 249) au seuil de son destin, c'est-à-dire d'accepter le mouvement du cosmos dans un acte d'espérance. C'est ce que les mots, les images, les mythes, permettent à Germain et Bauchau de réaliser à travers l'écriture. L'écrivain.e-démiurge, tel un sculpteur avec la pierre ou l'argile, élabore le monde et en modèle les formes dans un « déferlement » infini de la langue. Cependant la puissance des mots et des images ne peut en elle-même suffire, comme nous l'avons vu à travers l'expérience de Véronique, elle nécessite une mise en forme ou une mise en voix, un travail du rythme qu'il nous reste à étudier.

2. 2. « Faire chanter la prose » pour enchanter le monde

L'ambition de « faire chanter la prose » est exprimée par Michon qui cherche en effet à élever la phrase à « la puissance rythmique du vers⁶⁸² ». Elle nous semble partagée par les romanciers de notre corpus dont le discours n'est ni purement narratif, soumis à la seule exigence d'un scénario – aussi imaginaire et prenant soit-il –, ni exclusivement spéculatif – aussi important soit leur message – et qui placent au cœur de leur travail les questions de

⁶⁸² Voir Jean-Claude Pinson, *Poétique*, op. cit., p. 131 : « La prose d'autre part, pour Michon, n'est pas ce en quoi vient déchoir (tomber) le vers. Elle est sa reprise, sa réfection à neuf, et ne vaut que s'il y a en elle élévation de la phrase à la puissance rythmique du vers. D'où la revendication par l'auteur d'une forme de lyrisme : "Si l'on entend par lyrisme ce qui chante, déclare Michon, je ne peux écrire sans chanter. C'est pour cela que la prose me paraît souvent décevante : parce que ça ne chante pas. C'est la poésie qui chante. J'aimerais faire chanter la prose comme l'ont fait Mallarmé, Proust ou Faulkner." »

forme et de prosodie, essentielles à la poésie. De Bauchau, qui fut aussi poète, Watthee-Delmotte remarque d'ailleurs que « le souffle poétique est la trame de fond de toute son œuvre, quel que soit le genre (roman, théâtre, essai, journal) auquel ses textes appartiennent⁶⁸³ ». Or, ce qui nous intéresse ici est le rôle particulier de la prosodie et de la mise en forme, en un mot, de la composition, dans la démarche romanesque qui est la leur, face aux violences du monde et aux catastrophes de l'Histoire. Blanckeman, qui cherche justement à situer Germain dans un contexte historique et littéraire, apporte à cela un élément de réponse :

Nihilistes, des écrivains comme Sylvie Germain ne le sont donc pas, parce qu'à la différence de certains modernes, de Kafka à Beckett, ils œuvrent à composer du sens, non à le décomposer, en partant pour cela des expériences qui justement le mettent en défaut. Leur parti pris ne relève pas d'un mimétisme formel du chaos : nul émiettement des formes esthétiques, nulle désaxation des structures de la langue, nulle extinction des feux de la conscience⁶⁸⁴.

Blanckeman fait le constat de la cohérence formelle, linguistique et esthétique, de l'œuvre de Germain qu'il aligne sur le positionnement éthique de l'écrivaine : l'entreprise romanesque doit prendre en compte les expériences chaotiques de l'Histoire et de la vie humaine, les circonscrire pour mieux les penser et les mettre à distance. Nous proposons de montrer plus précisément à travers ses romans, ainsi que ceux de Bauchau, la volonté d'élever la prose « à la puissance rythmique du vers » mais aussi d'intégrer au travail de composition romanesque le souvenir des formes poétiques antiques et ce dans un objectif d'efficacité : non seulement pour donner forme au chaos mais aussi pour tenter de réenchanter le monde.

2. 2. 1. De la poésie à la prose, de la prose à la poésie

Il s'agira d'abord d'observer comment la poésie se mêle à la prose dans les romans de notre corpus, jusqu'à abolir parfois toute frontière entre les deux. Nous verrons ensuite que dans la quête d'harmonie des auteurs, il y a cependant une place pour la dissonance.

⁶⁸³ Myriam Watthee-Delmotte, *Sous l'éclat de la Sibylle*, *op. cit.*, p. 156. Bauchau lui-même affirme que « l'ensemble de [son] œuvre est un poème » (*Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 174).

⁶⁸⁴ Bruno Blanckeman, « À côté de / aux côtés de : Sylvie Germain, une singularité située », *op. cit.*, p. 25. Dans la *Transcription de l'histoire*, Bouju parle quant à lui d'une « opposition qui s'instaure entre la barbarie de la violence politique et la civilité du littéraire », *op. cit.*, p. 90.

« Je n'ai jamais séparé mon œuvre poétique de mon travail de romancier. J'ai au contraire cherché à les rapprocher et à l'origine mes romans sont étroitement reliés à mes poèmes⁶⁸⁵ » écrit Bauchau dans son journal. Cette constatation nous permet d'envisager les textes du corpus – y compris ceux de Germain – dans leur capacité à accueillir la parole poétique⁶⁸⁶ d'une part, à s'élaborer eux-mêmes en parole poétique d'autre part⁶⁸⁷. D'abord en effet, on trouve, insérés ou fondus dans la prose romanesque, plusieurs poèmes de la main des auteurs eux-mêmes. Certaines marques typographiques permettent de les distinguer clairement : éventuellement le blanc typographique pour isoler un passage en particulier, l'italique et, systématiquement, le retour à la ligne. Or, ces poèmes semblent infuser la prose romanesque qui en reprend les caractéristiques prosodiques, comme on peut l'observer par exemple dans *Le Livre des Nuits* de Germain. Ainsi, le prologue du roman s'ouvre sur un texte entre guillemets composé de sept vers libres, de sept à onze syllabes, dont le dernier rime avec le premier :

« La nuit, qui par le cri de sa mère un soir
de septembre s'empara de son enfance,
s'engouffrant dans son cœur avec un goût
de cendres, et de sel et de sang, ne le
quitta jamais plus, traversant sa vie
d'âge en âge, – et déclinant son nom
au rebours de l'histoire. » (LN, 11)

Le texte fait entendre des échos phoniques particulièrement marqués dans chaque vers – [i], [k] et [ʁ] dans le premier, [s], [p] et [ã] dans le deuxième, [g], [u], [ã] dans le troisième, [d], [s], [ã] dans le quatrième... – et d'un vers à l'autre – la répétition du son [ã] notamment –, mimant l'écho douloureux du cri de Pauline dans le destin de Nuit-d'Ambre. Il est assez significatif de la part de la romancière de placer un tel texte au tout début de son ouvrage, d'autant que la suite du prologue, que ne distingue plus le principe du retour à la ligne, est lui-même marqué par un rythme très élaboré et associé à des images poétiques, comme celle de la « Nuit hauturière de ses ancêtres où tous les siens s'étaient levés, génération après génération,

⁶⁸⁵ Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 244.

⁶⁸⁶ Nous avons précédemment évoqué les poètes qui sont nommés et cités, plus ou moins longuement, dans les romans de notre corpus.

⁶⁸⁷ Comme le remarquent Gérard Dessons et Henri Meschonnic, le travail sur le rythme, en tant que « [c]omposante essentielle du langage », n'est pas « "réservé" [...] au discours poétique, contrairement à ce que l'on croit » (*Traité du rythme*, Dunod, 1998, p. 4). Jean-Yves Tadié observe aussi de son côté que « tout roman est, si peu que ce soit, poème » par son rythme narratif : « un système d'échos, de reprises, de contrastes » ou plus proprement syllabique (*Le Récit poétique*, Gallimard, « Tel », 1994, p. 6).

s'étaient perdus, avaient vécu, avaient aimé, avaient lutté, s'étaient blessés, s'étaient couchés. Avaient crié. Et s'étaient tus » (LN, 11) : le caractère poétique du passage émane de l'énumération des verbes qui crée un rythme marqué de quatre syllabes, répété huit fois et appuyé par les homéotéleutes. De même, quelques pages plus loin, dans le prologue de la première partie, « Nuit de l'eau », le registre poétique est produit par l'énumération des noms de bateaux qui se clôt sur un alexandrin blanc doté d'une rime interne :

Entre gens de l'eau-douce ils s'appelaient plus volontiers du nom de leurs bateaux que de leurs propres noms. Il y avait ceux de *La Justine*, du *Saint-Éloi*, du *Liberté*, du *Bel-Amour*, de *L'Angélus*, de *L'Hirondelle*, de *La Marie-Rose*, du *Cœur-de-Flandre*, du *Bonne-Nouvelle* ou du *Fleur-de-Mai*. Les Pénier étaient ceux d'*À la Grâce de Dieu*. (LN, 17)

Le premier prologue donne donc le ton d'un roman poétique, écrit dans une langue « qui se souvient de la musique⁶⁸⁸ » et dont chaque nouveau périphrase – avec des caractéristiques typographiques plus ou moins marquées – réactive l'enchantement⁶⁸⁹. Il en va de même pour les autres romans de Germain dans lesquels la voix dont nous entendons les accents poétiques est généralement celle de la narratrice. Là, le registre poétique repose essentiellement sur le principe de répétition, par exemple celle du mot « rose » dans le prologue de la « Nuit des roses » puis ceux de la « Nuit du sang » et de la « Nuit des cendres » où il est décliné à l'envi :

Oser. La blessure de la rose. Rose violente, et violente.
Rose-sang, rouge-sang, éclatant, qui, sitôt écoulé, brunit puis noircit. [...]
Rose-sang, rose-nuit. Nuit-sang et feu-vent-sang.
Rose-rouge-rauque⁶⁹⁰. (LN, 194)

Mentionnons *a contrario* le cas de *Nuit-d'Ambre* qui, dans le roman éponyme, tente d'enchanter ses souffrances dans de « courts écrits, griffonnés à la hâte » (NA, 247) exprimant en effet le mal-être et les tourments hérités de son passé. Ils sont agencés par la narratrice comme un long poème hétérométrique et hétérostrophique, sans ponctuation. En effet, les blancs typographiques isolent et scandent le texte tandis que l'italique donne une unité aux trente-huit vers répartis en cinq strophes. Le travail sur le rythme, le retour des mêmes mots –

⁶⁸⁸ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, op. cit., p. 181.

⁶⁸⁹ Le roman fait resurgir *in fine* le « livre / énorme / à reliure de cuir noir » (LN, 335) dont le vent feuilletait les pages dans le prologue. *Le Livre des Nuits* se referme donc comme il s'était ouvert sur un texte « qui chante », confirmant le désir d'enchantement qui anime la romancière. Le second volet du diptyque, *Nuit-d'Ambre*, hérite en partie de ce dispositif poétique comme en témoignent notamment le prologue du roman qui reprend le poème liminaire du *Livre des Nuits*.

⁶⁹⁰ Le jeu de répétition rappelle le vers célèbre de Gertrude Stein « Rose is a rose is a rose is a rose ». Voir Gertrude Stein, « Sacred Emily » (1913) in *Writings 1903-1932*, New York, The Library of America, 1998, p. 387-396.

« la mère », « le frère » –, des mêmes phonèmes et des mêmes motifs semblent contredire l'impression du personnage d'avoir « dévidé [...] des mots en vrac » (NA, 248), bons à jeter. Au contraire, le jeu très cohérent des couleurs décline d'une strophe à l'autre les nuances ambrées de ses yeux et de son nom : « lumière [...] rouillée », « sang », « bronze », « or », « urine », « vermeille », « pisseux » et « sucre-roux », prouvant qu'au-delà des efforts jugés vains du personnage, l'entreprise de réenchancement incombe bien à l'écrivaine. De fait, au beau milieu des « songes liquéfiés » de *Nuit-d'Ambre*, la mention d'un « ange hagard [qui] pataugeait » (NA, 248) annonce celui que la romancière envoie lutter avec son protagoniste « au mi-nuit de la nuit » (LN, 12), pour le sauver.

Chez Bauchau les poèmes sont systématiquement attribués aux protagonistes : Œdipe et Antigone dans les romans thébains, Véronique et Orion dans *L'Enfant bleu* mais là encore, on constate une porosité entre poésie et prose, favorisée par le choix d'une énonciation à la première personne et la fusion de la voix poétique des personnages dans celle de l'auteur, lui-même poète⁶⁹¹. Il y a, de fait, une continuité entre les chants d'Œdipe relatant longuement sa rencontre avec la Sphinx puis avec Jocaste et le récit du narrateur contant ses aventures avec Antigone et Clio ou encore entre le chant qui célèbre Adraste et la reine des Hautes Collines, également effectué par Œdipe, et le récit en prose, à la première personne, que Bauchau met dans la bouche de Constance. Observons un passage de ce récit, lorsqu'Adraste découvre la chute d'eau dans laquelle la reine et lui se jetteront, avec leur bateau, pour tendre un piège aux Achéens :

Il vit alors, sous une frénétique chevelure blanche, s'élever des eaux un immense visage. Ses yeux, pâlis par des nuées, étaient insondables et leur promesse infinie. Une gigantesque ouverture engloutissait le monde et sa vue inspirait l'espérance insensée de s'anéantir. Adraste réunit ses dernières forces pour se précipiter vers cette bouche irrécusable. Il était dominé, submergé par la beauté suprême et l'allégresse de la chute. (Œ, 289-290)

Les allitérations et assonances, notamment dans la proposition : « sa vue inspirait l'espérance insensée de s'anéantir », ajoutent à la poésie de cette description de la chute d'eau, personnifiée par sa « chevelure blanche », son « immense visage », « ses yeux » et « sa bouche irrécusable ». Elle contribue à célébrer l'acte héroïque d'Adraste et de la reine qui sera chanté plus tard par Œdipe⁶⁹² :

⁶⁹¹ « Ton livre est un grand poème » déclare Conrad Stein à Bauchau au sujet de son *Œdipe sur la route* (*Jour après jour*, op. cit., p. 292). Le journal permet en outre de constater que de nombreux poèmes présents dans les premières versions du roman ont finalement été retirés de sa version définitive.

⁶⁹² Œdipe fait parler la reine.

Les Achéens croient à la mort, et peuvent être engloutis par elle, mais nous les enfants de la Terre céleste
Rien ne pourra nous séparer, rien ne peut plus nous soustraire à la vie.
Adieu, amour du très cher corps et abîme avec toi, abîme où nous avons plongé. (*Œ*, 326)

De manière encore plus évidente, on observe une continuité, dans *Antigone*, entre les poèmes spontanément composés par l'héroïne, face au cadavre du cheval exposé sur les remparts⁶⁹³ et face au corps de son frère, et le récit qu'elle assure par ailleurs. Ainsi l'invocation au « Seigneur des chevaux » (*A*, 239), « Seigneur du bleu, Seigneur du rouge » (*A*, 240) est reconduite et déclinée en « Seigneur blanc » face au cerisier en fleur dans un passage qui n'est plus explicitement marqué comme poème mais qui est assurément empreint de poésie :

La chaleur soudaine de la journée a fait s'ouvrir les fleurs, dans la lumière sous-marine de la lune on entrevoit le tronc vaste et la noble structure des branches mais ce qui frappe le regard, ce qui transperce le cœur c'est l'immense statue blanche née en quelques heures et dont les fleurs tout en espoir, tout en réalité d'amour, rayonnent sans bruit et parfument légèrement l'air. (*A*, 248)

La phrase qui décrit le cerisier allie les images poétiques – métaphore de la clarté nocturne comme « lumière sous-marine », comparaison de l'arbre à une « immense statue blanche » – au travail sur le rythme, grâce à la répétition syntaxique et rythmique « ce qui frappe le regard, ce qui transperce le cœur » et la rime de « cœur » avec « heures », puis « fleurs ». De manière générale, la prose de Bauchau est faite d'échos sonores, par exemple dans les groupes nominaux « cette colonne vertébrale victorieuse qui n'a pas encore de visage » (*Œ*, 169) « ma couronne incorruptible » (*A*, 158) ou « la grande forme noire de Nuit et son front fracassé⁶⁹⁴ » (*A*, 260), d'harmonies imitatives tel « l'élan libéré de l'étalon » (*A*, 168), de rythmes ternaires : « Ils barrent mon orifice, brisent mon souffle, écrasent ma voix⁶⁹⁵. » (*A*, 328), « Les résistances, le trésor enseveli, le génie sauvage de Vasco » (*EB*, 163)⁶⁹⁶ et de vers blancs, par exemple les alexandrins : « Mon oncle l'a blessé, et je l'ai achevé » (*Œ*, 104), « mais Œdipe est encore et toujours sur la route » (*Œ*, 380), « Il est vrai qu'il ressemble parfois à mes

⁶⁹³ Il y a en réalité un doute sur l'auteur.e du poème qu'Antigone croit entendre mais qui vient peut-être d'elle.

⁶⁹⁴ Il est difficile d'en relever tous les exemples mais nous pouvons citer encore : le « petit peuple de la pierre » (*Œ*, 170), « je ne puis que frapper de mes poings sa ridicule cuirasse de cuir en criant » (*A*, 300), « partageant presque la putréfaction de Polynice » (*A*, 304), « Voilà tu es à nouveau couchée, écorchée par tes chutes, sur le manteau du capitaine qui cachera les taches de sang de tes blessures » (*A*, 343), « Ce mois orageux, mes journées encombrées, mon amour, ma vie ravagés » (*EB*, 221).

⁶⁹⁵ Relevons également : « Vasco lève son bras, le couteau brille un instant, et le coup est mortel » (*A*, 280), « J'admire votre habileté, votre technique, votre audace » (*EB*, 166), « j'entends Orion rire, chanter, siffler » (*EB*, 224).

⁶⁹⁶ Citons aussi par exemple l'expression de Clios qui affirme : « je suis [...] un torrent furieux comme tes frères » (*A*, 36).

frères » (A, 36), « le silence entre nous s'est peut-être adouci » (A, 34), ou encore le décasyllabe : « son regard aigu me déchire un peu » (A, 157). Ce registre poétique est sans doute moins présent dans *L'Enfant bleu* qui met en scène les séances de travail quotidien entre Véronique et Orion, mais cela est contrebalancé par la présence en plus grand nombre de poèmes, écrits par les deux protagonistes⁶⁹⁷. L'expérience douloureuse d'Orion, le jeune psychotique, traumatisé par l'opération cardiaque et l'hospitalisation qu'il a vécues dans sa petite enfance est en effet restituée dans le poème que sa psychothérapeute élabore progressivement sous les yeux du lecteur mais aussi dans les vers qu'il compose lui-même. Et c'est une autre forme de poésie qui envahit le récit avec les mots d'Orion, des mots « pas sûrs, méchants peut-être » (EB, 280) mais d'une inventivité certaine et poétiques en cela :

On connaissait très peu de noms, très peu de mots, les parents ne se rendaient pas compte parce qu'on faisait comme si on comprenait. À la maison on entendait le bruit de la bouche de maman, de papa ou de Jasmine, on savait ce qu'on devait faire, comme toi quand ça sonne tu décroches le téléphone mais on ne comprenait pas vraiment ce qu'ils disaient. Alors avec les mots qu'on n'avait pas, on était comme obligé de déconner en mots qu'on savait. Pas beaucoup. Le docteur d'alors, qui était gentil, appelait ça mon perroquettisme. (EB, 278)

La démarche de Bauchau dans ce roman – derrière celle d'Orion et de Véronique – semble bien obéir alors à celle que décrit son amie Cixous dans son essai sur le cri dans la littérature :

Aïe Aïe ! / Ayaï ! / Ai ! / On m'arrache le cri ! Qui m'arrache le cri ? Je le reprends !
Ensuite on écrit : on traduit dans l'ultrasilence de l'écriture les cris aigus et brefs de la réalité. La littérature c'est pour hurler longtemps, pousser les cris jusqu'à la musique⁶⁹⁸.

De manière générale, les romans de Germain et Bauchau témoignent de cette posture qui consiste à « pousser les cris jusqu'à la musique » pour convertir la douleur en chant. La préposition, « jusqu'à » rend bien compte, selon nous, du travail de brouillage des frontières entre la prose et la poésie qui s'opère dans les textes. Or, le choix délibéré des auteurs de se situer dans cet entre-deux entraîne un autre constat, celui de la dissonance.

⁶⁹⁷ Les poèmes de Véronique jalonnent l'ensemble du roman : cinq vers sont notés (21), « L'arbre d'Homère » est évoqué (162), puis « Mélopée viking », dont le dernier vers est cité (181), et « La Gare forestière » (200). Aucun de ces poèmes ne date de la genèse du roman, ils ont été publiés dans différents recueils poétiques. Voir le volume de *Poésie complète*, op. cit. La narratrice travaille ensuite au long poème qu'elle consacre à Orion. Dans sa version définitive, le texte original que Bauchau consacre à Lionel s'intitule « Le carrefour d'Angoisse » : on en relève six vers (282), cinq (301), deux (302) puis seize (303). On peut voir différents états du poème (d'abord baptisé « Prière pour l'enfant bleu » puis « L'Enfant bleu ») et la reproduction d'un manuscrit dans *Henry Bauchau, la parole précaire*, op. cit., p. 94-102. On trouve également deux poèmes d'Orion dans le roman, le premier de douze vers, intitulé « On aime ça » (45) et le second de vingt-et-un vers, « Le Minotaure » (78-79).

⁶⁹⁸ Hélène Cixous, *Ayaï ! Le cri de la littérature*, op. cit., p. 53.

L'art de la dissonance

« La littérature c'est la Colère devenue hymne, rythmes, phrase⁶⁹⁹ » écrit encore Cixous. Or, dans ces « rythmes » et dans cet « hymne », il ne peut pas ne pas rester de traces de la « Colère », de la stridence du cri initial que la littérature s'efforce de convertir. Nous avons observé comment les romans du corpus sont marqués par le prosaïsme or, on en décèle la présence jusque dans le travail rythmique de la langue. Il y a en effet un art de la dissonance en œuvre dans certains passages des romans du corpus, le refus d'une parfaite harmonie dans la musicalité, le choix des mots, l'agencement du vers ou de la phrase. Les paroles de l'aède Dirkos en témoignent dans l'*Antigone* de Bauchau :

« Je suis celui qui vient après, ce que je chante est incomplet, souvent fautif et abîmé, bien que je tente d'être fidèle. Pourtant pour ceux qui m'écoutent Œdipe redevient présent et sa parole est entendue. Oui, c'est par de pauvres chanteurs, de vieux débris comme moi qu'Œdipe et Antigone continueront de vivre. » (A, 179-180)

La première phrase prononcée par Dirkos est constituée d'une série de vers blancs, trois octosyllabes qui se suivent avec une rime commune en [e] puis un vers de neuf syllabes se terminant sur une rime isolée, dissonante. Il y a là une boiterie du vers qui, mise dans la bouche d'un aède, fait penser aux premiers vers des *Amours* d'Ovide où le poète narre la manière dont l'hexamètre dactylique se dégrade en distique élégiaque⁷⁰⁰. Elle nous ramène ainsi à l'image de Jacob, blessé par sa lutte avec l'ange, à laquelle vient naturellement se superposer celle d'Œdipe. Dans la suite des paroles de Dirkos, elle correspond à l'image du « vieux débris » qui met en abyme l'écrivain lui-même, âgé de quatre-vingts-ans passés lorsqu'il écrit ce roman. Peut-être Bauchau cherche-t-il à transmettre l'idée que la poésie sophocléenne est effectivement « abîmée » dans sa prose, que celle-ci constitue donc, malgré tout, « ce en quoi vient déchoir le vers⁷⁰¹ ». La présence dans le texte de « faux » vers blancs, pourrait en constituer le témoignage, par exemple dans ce passage particulièrement émouvant où Antigone assiste à la mort de ses frères :

Étéocle est tombé par-dessous, il a eu le dos brisé, sans doute est-il mort. Polynice est cassé lui aussi, il va mourir, il le sait.

⁶⁹⁹ *Ibid.* p. 42.

⁷⁰⁰ Ovide, *Les Amours*, Première élégie, v. 1-4 : Arma graui numero uiolentaque bella parabam / Edere, materia conueniente modis. / Par erat inferior uersus ; risisse Cupido / Dicitur atque unum surripuisse pedem. « J'allais chanter, sur un rythme majestueux, les armes, la fureur des combats ; au sujet convenait le mètre : le second vers du poème était égal au premier. On dit que Cupidon se mit à rire et qu'il y retranscha furtivement un pied. » Texte établi et traduit par Henri Bornecque, *Les Belles Lettres*, « CUF », 1995 [1930].

⁷⁰¹ Jean-Claude Pinson, *Poétique*, *op. cit.*, p. 131.

Pourquoi faut-il qu'il rampe vers Étéocle, qu'il le touche, l'embrasse sur l'épaule et levant d'un ultime effort son bras, écrase son poing sur son visage. Pourquoi dois-je voir ce sang ? Apercevoir Étéocle, que la douleur et l'aveuglement réveillent, saisir ce qu'il trouve sous sa main et frapper Polynice du pommeau de son glaive ? (A, 265)

Une musicalité s'installe à travers l'emploi réitéré du rythme ternaire et la répétition de l'interrogatif « pourquoi », auquel les verbes « dois », « voir » et « apercevoir » font successivement écho et, à la fin de l'extrait, l'allitération en [p]. Cette clause semble par ailleurs rythmée comme un alexandrin en quatre temps si on fait l'élision du *e* final de *Polynice*. Mais une lecture respectueuse des règles prosodiques fait entendre une syllabe supplémentaire, surnuméraire, qui crée une dissonance. Cela témoigne donc de l'ambiguïté du personnage et, derrière elle, de l'auteur, entre le désir de transformer la détresse et la colère en musique et la nécessité de les faire entendre malgré tout. En l'occurrence, il s'agit pour Antigone de faire entendre la douleur que provoque le spectacle de l'acharnement de ses frères à s'entretuer mais aussi de trouver par le rythme une manière de l'exprimer qui soit plus supportable. D'autres exemples montrent la mise en place d'une musicalité un peu discordante, par exemple la phrase, également tirée d'*Antigone* : « C'est ici qu'Œdipe a vécu un an, au pied de cette colonne et ne parlant plus à personne avant d'être chassé de Thèbes. » (A, 61) Elle pourrait être découpée en quatre vers : un décasyllabe, et trois octosyllabes – si l'on fait la diérèse du mot « pied » – mais le schéma de rimes embrassées auquel on s'attend par la rime de « colonne » avec « personne » est déçu par le choix du mot « Thèbes » positionné à la fin. Ce choix est pourtant compréhensible d'un point de vue sémantique puisqu'Antigone raconte la manière dont Œdipe a été violemment mis à la porte de son palais et de sa cité. Une autre phrase telle celle qu'Antigone murmure à Timour, l'ami de Polynice qu'Hémon a blessé, illustre le principe verlainien de la « chanson grise⁷⁰² », cher à Bauchau : « Je berce de sons cette douleur, cette insondable absurdité et je murmure hors de tout sens, sans aucun but ni aucune volonté. » (A, 220) L'harmonie des sonorités : le son étouffé des occlusives – [d], [t], [b] – la douceur des diphtongues – *ou*, *eu*, *en* – et des sifflantes, la rime du mot « absurdité » avec « volonté », est perturbée par l'absence de rigueur prosodique au niveau métrique.

⁷⁰² Voir Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 154 : « Peu de réflexions sur l'écriture ou le style m'ont autant appris que le deuxième quatrain de *L'Art poétique* : *Il faut aussi que tu n'aïlles point / Choisir tes mots sans quelque méprise : / Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'indécis au Précis se joint*. La nécessité de quelque méprise dans le choix des mots et le rapprochement nécessaire de l'Indécis et du Précis n'ont cessé d'agir sur mon œuvre et plus encore sur la prose que sur les poèmes. »

Dans un article intitulé « Lyrisme et expérience du dépouillement », Patrick Piguet a montré comment Germain manie elle-même l'art de la dissonance, par exemple dans la phrase extraite du *Livre des Nuits* : « Et c'était vrai, terre et chair se confondaient en une unique matière, la boue » (LN, 132), où le rythme créé par la répétition du son [ε] qui « mim[e] musicalement cette confusion entre terre et chair » est brisé par l'irruption du son [u]. Nous souscrivons pleinement à son analyse :

Cet exemple, pris parmi de nombreux autres possibles⁷⁰³, montre combien une certaine harmonie des images et des sons ne se déploie que pour trouver son point de rupture, ce qui allie de façon très suggestive, dans le style même, la fascination et la révolte devant l'horreur. Cette notion de discordance, de rupture me semble importante pour faire honneur à une poésie qui, pour utiliser tous ses prestiges d'envoûtement, n'en reste pas moins d'une extrême vigilance devant le scandale de l'anéantissement de l'humain⁷⁰⁴.

L'admiration que nos deux auteurs portent à Verlaine⁷⁰⁵ éclaire sans doute leurs choix prosodiques et permet de comprendre que la discordance ou la dissonance font partie intégrante du projet d'enchantement qui est le leur. La poésie qu'ils élaborent n'est pas, en définitive, une poésie « abîmée » ou « déchue » mais une poésie pleine et entière, simplement empreinte de « la mauvaise conscience de son temps » pourrions-nous dire, en reprenant la formule de Saint-John Perse, citée par Germain dans *Nuit-d'Ambre* (NA, 195).

Cependant la mise en forme poétique ne concerne pas uniquement, au niveau microtextuel, l'agencement d'un vers, d'une phrase ou d'un paragraphe. Les grands textes poétiques de l'Antiquité auxquels nos auteurs empruntent leurs sujets et leurs figures doivent aussi être interrogés dans leurs caractéristiques formelles et confrontés aux romans de notre corpus, d'autant qu'ils ont eux-mêmes pour vocation, nous semble-t-il, de faire voir ou entendre la violence du monde, le tragique de l'existence humaine et les souffrances des individus tout en cherchant à les contenir, à les mettre à distance et dans une certaine mesure, à les enchanter.

⁷⁰³ Citons par exemple : « Au grenier, un oiseau entré par la fenêtre restée ouverte, tournait à vive allure en poussant des cris aigus. C'était un geai. Il ne parvenait plus à ressortir et il s'épuisait à voler en rond, se cognant contre les murs en stridulant son cri d'effroi. » (NA, 115) L'harmonie des échos phoniques où dominent les sons [ε] et [e] est rompue par l'irruption de la diphtongue *oi* à la fin de la phrase, ce qui traduit le malaise de la situation décrite – l'enfermement de l'oiseau et la relation quasi-incestueuse entre Thadée Péniel et sa fille adoptive Tsipele.

⁷⁰⁴ Patrick Piguet, « Lyrisme et expérience du dépouillement », in *Rose des vents et de l'ailleurs*, op. cit., p. 133-145, ici p. 137-8.

⁷⁰⁵ Rappelons aussi que la Chanson de Gaspard Hauser est citée dans *Nuit-d'Ambre* (300) et dans *L'Enfant bleu* (72).

2. 2. 2. Donner forme au chaos

Le mythe ne dépend pas d'une forme ou d'un genre particulier. S'il en existe de multiples versions, « sans cesse revisités », c'est grâce à une « plasticité qui relève d'une poétique touchant formes et contenus⁷⁰⁶ » analyse Calame. En effet, la tradition des récits héroïques que nous appelons mythes « est restée constamment active parce qu'elle n'a jamais existé que réalisée dans le respect créatif des régularités verbales et des règles institutionnelles de formes poétiques qui en ont successivement organisé les mises en discours⁷⁰⁷ ». Les mythes se transmettent et se réinventent à travers des formes toujours renouvelées, répondant aux normes esthétiques, éthiques ou politiques d'un contexte historique et culturel donné. De même que l'épopée est la forme poétique correspondant à l'époque archaïque ou la tragédie attique celle du V^e siècle avant notre ère, le roman domine le contexte culturel contemporain et semble en adéquation avec les aspirations des lecteurs d'aujourd'hui. Sa grande plasticité⁷⁰⁸, dans laquelle se fond celle du mythe, permet aux deux écrivains d'intégrer à leurs romans des caractéristiques de formes poétiques de l'Antiquité : liturgique, épique et tragique⁷⁰⁹, dans l'idée qu'elles contiennent et mettent à distance le chaos mais aussi, sans doute, « qu'elles entretiennent l'inscription de l'homme dans le monde et dans le temps, et le consacrent dans son humanité⁷¹⁰ », selon la formule d'Isabelle Renaud-Chamska au sujet des rites en général.

⁷⁰⁶ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, op. cit., p. 503.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 498.

⁷⁰⁸ Voir Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, op. cit., p. 9 : « L'histoire du roman est celle d'une continuelle appropriation des formes littéraires à son profit : poésie épique, chronique historique, conte, mythe, expression lyrique, drame sont tour à tour "phagocytés" par l'écriture romanesque qui ne se résout pas à des distinctions génériques qui lui sont antérieures. » Voir aussi Bruno Blanckeman, « La modification des marqueurs internes de la littérature : vers une hybridation des formes », in Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française*, t. II, op. cit., p. 438-442.

⁷⁰⁹ Dans ses essais sur le roman, Butor découvre « une charge poétique prodigieuse » chez « divers romanciers » et loue la capacité du roman à « recueillir tout l'héritage de l'ancienne poésie » (Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, « Tel », 1992, p. 21).

⁷¹⁰ Isabelle Renaud-Chamska, « Ma prière Antigone », in Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 347-365, notamment p. 354 : « Le rite et l'art, deux mots d'une même famille dans leur racine indo-européenne, sont en lien et mettent en lien avec l'ordre du monde et du cosmos, la nature, les étoiles, la mer, les collines, la terre, les saisons... Rites de l'hospitalité fraternelle ou rites quotidiens de la vie, les gestes religieux et les prières qui les accompagnent entretiennent l'inscription de l'homme dans le monde et dans le temps, et le consacrent dans son humanité. »

Nous proposons d'englober sous la notion de « poésie liturgique » tout ce qui, dans les textes romanesques, s'apparente à une prière, proférée dans une sorte de célébration : supplication, invocation et litanie⁷¹², qu'en raison de leur spécificité nous distinguerons des poèmes épiques et tragiques où on les trouve néanmoins. Dans les romans de notre corpus, ces formes liturgiques ont des caractéristiques poétiques évidentes. En revanche, le modèle auquel elles se réfèrent n'est pas toujours facile à déterminer car on y décèle l'influence mêlée de la culture grecque et de la culture chrétienne.

Dans *Œdipe sur la route*, la supplication qu'Antigone « chante à mi-voix » (*Œ*, 59) se réfère clairement à la religion grecque :

Habitant de cette demeure, si tu veux être en paix avec Zeus
Maître souriant et terrible de la terre et des cieux
Protège et nourris le mendiant éprouvé par la route
Car nul ne sait sous son habit de malheur
Si ce n'est pas le dieu ou la déesse rayonnante
Que tu vois suppliant, sans feu ni lieu, devant ta porte. (*Œ*, 59)

La prière est isolée du récit par des blancs typographiques, l'italique et le retour à la ligne, elle joue sur un discret effet d'échos sonores dans la combinaison et la reprise des son [i], [ã] – dans les mots « mendiant », « rayonnante », « suppliant » notamment –, [œ] et [ø] – dans les mots « demeure », « malheur », « veux », « Zeus », « cieux », « dieu », « feu » et « lieu ». On y retrouve les thèmes et motifs développés dans le prologue des *Suppliantes* d'Eschyle⁷¹³ ou dans celui d'*Œdipe à Colone* de Sophocle⁷¹⁴. Par la bouche de son personnage, Bauchau porte un discours sur l'accueil de l'étranger et la sacralité du mendiant, deux thèmes que nous avons déjà étudiés au chapitre II. Mais nous voudrions souligner ici l'importance de la ritualisation de cette supplication. Elle montre en effet que l'accueil réservé au misérable ne dépend pas ou ne doit pas dépendre du bon vouloir d'un individu. Il procède au contraire d'une loi

⁷¹¹ La notion de liturgie (du grec *leitourgía* (*leitourgia*) : « service public » puis « culte officiel » institué par une Église) concerne la lecture ou la profération de textes religieux – bibliques par exemple – au cours d'une célébration. C'est ce à quoi s'intéresse par exemple le séminaire « Poésie et liturgie » du programme quinquennal du laboratoire HiSoMA qui s'intéresse aux domaines grecs, latins et syriaques et note dans son texte de présentation que « le genre poétique même s'inscrit dans la même dynamique de célébration ». UFR : <https://www.hisoma.mom.fr/recherche-et-activites/seminaires-de-recherche/liturgie-et-poesie-2020-2021> (page consultée le 03/12/2020).

⁷¹² Nous entendons le terme à la fois en tant que prière marquée par le principe de l'anaphore et en tant qu'énumération. Notons toutefois que le grec *λιτανεία* (*litanéia*) est dérivé du verbe *λίσσομαι* (*lissomai*) qui signifie « supplier, demander à un dieu » et désigne donc la prière en tant que supplication.

⁷¹³ Eschyle, *Les Suppliantes*, notamment v. 23-29.

⁷¹⁴ Sophocle, *Œdipe à Colone*, notamment v. 3-6.

collectivement établie. Germain met elle aussi une supplication, chantée par le Père Delombre à la fin de *Nuit-d'Ambre*. Mais il s'agit explicitement d'une prière catholique. Le texte des dernières pages est en effet entrecoupé par les « Mots de l'*Agnus Dei* » (NA, 423) que chante une voix à l'« inflexion suppliante » (NA, 424) et qui reviennent comme un refrain : à trois reprises « *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.* » puis « *Dona nobis pacem.* » (NA, 425), et, dans un rapprochement mettant en avant les liens de sonorités des deux mots : « *Peccata. Pacem.* », repris dans une variation typographique « *Peccata / Pacem* » puis encore deux fois : « *Peccata-Pacem.* » et enfin : « *Peccata-Miserere-Pacem.* » (NA, 425). Les mots latins, transcrits en italiques, sont commentés au travers de la métaphore filée du volubilis : « les mots se liaient les uns aux autres, s'enlaçaient les uns aux autres, ainsi que des volubilis. Mots en spirale, mots-liserons, belles-de-jour à fleurs blanches » (NA, 425). Certes le texte se réfère ici explicitement à la liturgie catholique, cependant l'insistance de la narration sur la manière dont les mots sont proférés et modulés « jusqu'à la douleur, la douceur, la folie » (NA, 424) nous ramène tout de même à « la force incantatoire des suppliants de la tragédie grecque⁷¹⁵ » qu'évoque Germain dans son essai sur les personnages. La supplication concerne aussi bien *Nuit-d'Ambre*, dont le lecteur a suivi le parcours criminel, que les chasseurs, meurtriers involontaires du petit Jean-Baptiste Pénier⁷¹⁶, au début du roman. Au-delà du cas particulier du protagoniste, il offre donc à méditer sur l'accueil fait en général aux criminels.

La prière au « Seigneur des chevaux et des hommes » (A, 239) proférée face au squelette de cheval, grotesquement dressé par les Thébains sur les remparts, est quant à elle une invocation davantage qu'une supplication. Mais par qui est-elle proférée ? et à qui ? Antigone, qui exprime clairement son désir de « prier » pour le « cheval martyrisé » (A, 239), ne semble pourtant pas en être à l'origine : elle dit « entendre » seulement ces « mots [...] qui composent un poème », en se demandant s'ils ne sont pas « ceux d'Œdipe » (A, 239). En outre, cette invocation est adressée à un dieu dont les contours demeurent flous : faut-il y voir le dieu judéo-chrétien, créateur des « chevaux et des hommes » mais aussi « des poissons / et des libres oiseaux du ciel » (A, 240) ou le dieu Apollon armé de son « arc noir » (A, 239) son « arc imprévisible » (A, 240) tel qu'il est présenté dans les hymnes homériques⁷¹⁷ par exemple ? Ce qui importe surtout, c'est le besoin irrépressible de mettre en mots et en rythmes les émotions

⁷¹⁵ Germain Sylvie, *Les Personnages*, op. cit., p. 16.

⁷¹⁶ Le Père Delombre, devenu ermite, s'est installé dans la forêt, sur les lieux mêmes du drame.

⁷¹⁷ Voir Homère, « Hymne à Apollon délien » et « Hymne à Apollon pythien », in *Hymnes*, op. cit., p. 79-102.

suscitées par l'« affreux » (A, 239) spectacle : « je ne veux pas pleurer, je veux prier cette grande carcasse » (A, 239) déclare en effet Antigone. C'est donc encore la forme poétique qui est employée dans cette prière, de même que pour l'invocation au défunt Polynice, quelques pages plus loin. L'adresse au dieu et l'hommage funèbre sont tous deux notés en italique et séparés de la narration par des blancs typographiques. Ils sont rythmés l'un comme l'autre par des anaphores, le premier étant composé de douze vers libres, le second de trois longs vers, libres également mais desquels émergent tantôt le rythme d'un alexandrin tantôt celui d'un décasyllabe :

Adieu cher frère, cher corps, pour qui je puis si peu.
Adieu esprit solaire, cavalier dévorant de l'erreur et du meurtre,
Adieu grande bête sauvage, va retrouver ton jumeau des ténèbres. (A, 303)

Si cette prière ressortit au rite des pleureuses que l'on observe dans l'Antiquité grecque, elle déploie une rhétorique toute personnelle et fort différente, par exemple, du chant des suppliantes d'Euripide⁷¹⁸ qui exaltent plutôt leur propre douleur. Autre forme d'hommage funèbre, la litanie des défunts de *Nuit-d'Ambre* est l'occasion pour Victor-Flandrin, qui va bientôt mourir à son tour, de raviver dans son cœur le souvenir de « tous les siens qu'il avait tant aimés. Désormais disparus » (NA, 367). Précédemment, nous avons relié cette scène à la Nékuia d'Ulysse au chant XI de *L'Odyssée* et au thrène tragique. Nous voulons insister ici sur les caractéristiques poétiques du passage qui le distinguent du reste de la narration : le procédé du retour à la ligne, le saut de ligne et la construction en paragraphes – s'apparentant plus ou moins à des strophes – pour mettre en valeur chacun des noms⁷¹⁹ de la litanie, et surtout le principe de répétition en général avec en particulier l'anaphore de phrases nominales très brèves, parfois réduites à un seul vocable :

Peau.
Peau gigantesque écartelée sur la face de tous les os du corps par cette nuit de gel. De gel et de mémoire. Peau de tambour tendue sur la résonance du cœur. Énorme.
Peau de tambour où Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup se mit soudain à marteler. Il jeta sa veste, arracha sa chemise, et là, torse nu, il se mit à frapper.
Peau.
Peau de chagrin et peau d'appel. Peau de merveille aussi bien, faisant retentir dans la nuit ivre et stridente de froid les doubles coups portés par ses poings et son cœur. (NA, 370)

Dans tous ces exemples et quel que soit le destinataire, le recours explicite à une poésie liturgique intervient au moment critique où le malheur et le désespoir menacent de

⁷¹⁸ Voir Euripide, *Suppliantes*, v. 76-86, par exemple, ou v. 798-810.

⁷¹⁹ Le mot « nom » apparaît en soixante-dix-huit occurrences dans les huit pages du passage.

l'emporter : dénuement total d'Œdipe et Antigone, déréluction de Nuit-d'Or ou de Nuit-d'Ambre, outrage aux corps des défunts... Sans doute s'agit-il alors de s'en remettre au rite pour contenir le malheur tout en offrant aux locuteurs des codes pour l'exprimer – comme la ceinture que Nuit-d'Or sangle autour de sa poitrine doit « contenir les coups de plus en plus précipités de son cœur » (NA, 373). Alors en effet le travail du rythme que permet la poésie, celui du souffle, organisent le cri en séquences liturgiques pour maîtriser – dans l'espace du mètre – et charmer la douleur. Les mots et les sons répétés de la prière sont aussi des pierres angulaires sur lesquels s'appuyer pour y faire face. Ainsi, la prière de supplication d'Antigone, « apprise dans son enfance » (Œ, 59), resurgit du passé au moment où la jeune femme doit trouver le moyen de procurer de la nourriture à son père.

Au-delà des passages explicitement poétiques que nous venons de citer, les romans de Bauchau contiennent des formules récurrentes qui jouent aussi ce rôle de jalon tout en évoquant des prières – vraisemblablement apprises par l'écrivain dans sa propre enfance – : par exemple le verbe « délier⁷²⁰ », employé dans une formule calquée sur le modèle des béatitudes⁷²¹, « Heureux les déliants⁷²² », dans le titre d'un recueil de poèmes publié en 1995, ou encore la formule de saint Paul, citée dans *L'Enfant bleu* : « Ma grâce te suffit⁷²³. » (EB, 155), déclinée à loisir dans ses romans⁷²⁴ : « le silence d'abord nous suffit » (A, 34), « Exister me suffit. » (A, 225), « Non seul suffit. » (A, 318), ou encore : « Lorsqu'elle est près de lui, il dit sans se retourner : “Antigone.” Rien qu'Antigone et cela suffit » (Œ, 153), « Une seule touffe de coquelicots suffit pour l'éclairer » (Œ, 376). La première de ces formules exalte la capacité des individus à se libérer des entraves, quelles qu'elles soient, l'autre met en exergue une éthique du peu⁷²⁵ à opposer aux excès d'orgueil qui engendrent la violence, en centrant

⁷²⁰ On en relève sept occurrences dans le corpus bauchalien. Il n'est peut-être pas inutile de remarquer que le verbe « délier » traduit le verbe grec λύω (*luō*) « modèle traditionnel des verbes en -ω » ce que Bauchau, helléniste, ne pouvait ignorer. Voir Eloi Ragon et Alphonse Dain, *Grammaire grecque*, De Gigord / Nathan, 1993, p. 61.

⁷²¹ Voir l'*Évangile selon Matthieu* (5, 3-12) et l'*Évangile selon Luc* (6, 20-23).

⁷²² Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 293-304. Rappelons que ce recueil contient deux poèmes en lien avec le cycle thébain : « Sophocle sur la route » et « Regards sur Antigone » (op. cit.).

⁷²³ Il s'agit là d'une « admirable prière » selon Bauchau dans *Jour après jour* (op. cit., p. 34).

⁷²⁴ Mais aussi dans ses journaux : « Ma gloire te suffit » ou « Mon silence te suffit » (*Jour après jour*, op. cit., p. 75).

⁷²⁵ C'est l'occasion de rappeler que les termes *précarité* et *prière* ont la même origine étymologique : l'adjectif latin *precarius*, « que l'on obtient par la prière ». Voir Jérôme Thélot, *La Poésie précaire*, PUF, « Perspectives littéraires », 1997. La posture de Bauchau que l'on retrouve dans le mouvement artistique italien de l'*arte povera* apparaît aussi dans la poésie de Jaccottet dont l'écrivain belge se sent proche et qui, commentant l'œuvre du peintre Giorgio Morandi, loue sa manière de « favoriser une assomption des choses qui culminerait dans leur presque disparition » (*Le Bol du pèlerin*, Genève, La Dogana, 2002) ou s'exhorte lui-même à « reprendr[e] la page / avec des mots plus pauvres et plus justes » (*À la lumière d'hiver*, II, Gallimard, « Poésie », 1994, p. 89).

l'attention sur l'existence du sujet et sa présence⁷²⁶ à autrui, comme on le voit dans les occurrences qui précèdent. Conscient de la religiosité diffuse qui parcourt ses textes, Bauchau explique : « Ma poésie est en grande partie religieuse en ce sens qu'elle est reliante⁷²⁷ ». Il ne faut cependant voir aucun antagonisme entre la « déliance » que nous évoquions et la « reliance » dont il est ici question. Dans ses romans, ses poèmes-prières relient très concrètement Antigone aux femmes et aux enfants grecs qui lui donnent du pain puis aux hommes thébains qui « se sont prosternés comme [elle] » et ont « communie un instant avec [les Nomades] dans le respect et l'amour des chevaux » (A, 240). De même, chez Germain, l'épisode poétique de l'*Agnus Dei* relie Nuit-d'Ambre et le Père Delombre, le criminel et le prêtre, représentés par les mots « *Peccata / Pacem* », que la romancière comparait aux « volubilis » « se li[ant] les uns aux autres, s'enlaç[ant] les uns aux autres » (NA, 425).

De manière générale, la poésie liturgique mise en œuvre par Germain et Bauchau dans leurs romans vise à affirmer notre humanité face au chaos, une humanité qui se construit individuellement et collectivement dans les rituels et les cultes qu'elle instaure. En cela, et même si elle incorpore aussi l'héritage judéo-chrétien, elle se place dans la continuité de la pensée et de la poésie grecques, que l'on pense à Priam venant supplier Achille de lui rendre le corps d'Hector dans l'*Iliade*⁷²⁸, à Ulysse pleurant sur les ombres des défunts dans *L'Odyssée* ou à l'Électre de Sophocle qui déclare :

Si le malheureux mort devait rester gisant, réduit à n'être plus que néant et poussière sans que les autres à leur tour en portent la sanglante peine, c'en serait fait à jamais pour les hommes de toute conscience, de toute piété⁷²⁹.

Dans les romans de notre corpus, les moments de supplication, d'invocation ou de litanie se distinguent explicitement de la narration par des caractéristiques typographiques propres et des effets poétiques appuyés. Pour les écrire, Germain et Bauchau se sont en partie inspirés de la poésie épique et de la poésie tragique dont ils font partie intégrante. Or, les codes de

⁷²⁶ « La présence » est, avec « l'ici », un maître-mot de la poésie d'Yves Bonnefoy que Bauchau considère comme « un des témoins importants de ce temps » (*Journal d'Antigone*, op. cit., p. 260). Omniprésent dans son œuvre, il termine son essai « L'Acte et le Lieu de la poésie », in *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Gallimard, « Poésie », 1970.

⁷²⁷ Cette phrase, prononcée par Bauchau à l'occasion du colloque qui s'est tenu à Cerisy en juillet 2001, est citée par Lefort dans son article « Résistance, espérance, errance dans l'écriture », op. cit., p. 90. Voir à ce sujet Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : poésie et prière », in Pierre Halen, Raymond Michel et Monique Michel (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, op. cit., p. 77-96.

⁷²⁸ Homère, *Iliade*, XXIV, v. 477-506.

⁷²⁹ Sophocle, *Électre*, v. 244-250 : Εἰ γὰρ ὁ μὲν θανὼν γὰρ τε καὶ οὐδὲν ὦν / κείσεται τάλας, οἱ δὲ μὴ πάλιν / δώσουσ' ἀντιφόνους δίκας, / ἔρροι τ' ἂν αἰδῶς ἀπάν- / των τ' εὐσέβεια θνατῶν (op. cit., p. 146).

composition de l'épopée et de la tragédie se retrouvent eux-mêmes dans les romans, comme nous voulons maintenant le montrer.

La forme épique

Précédemment, l'adjectif « épique » nous a permis de commenter les romans de Germain et Bauchau du point de vue de l'aventure qu'ils constituent à la fois pour les personnages et pour les écrivains. C'est en tant que texte poétique doté de caractéristiques formelles spécifiques que nous voulons cette fois nous y intéresser, dans l'idée que Germain et Bauchau sont, selon le vœu de Borges, à la fois conteurs et chanteurs. Selon nous, les textes de notre corpus se rattachent à l'écriture épique par un travail sur l'anaphore, la formule⁷³⁰ et, plus généralement sur le rythme dont l'intérêt est « de construire un cadre familial qui domestiquera l'horreur pour introduire de la lisibilité dans un monde incompréhensible⁷³¹ ».

À première vue, les romans thébains de Bauchau semblent plus proches de la forme épique que les autres romans du corpus. De fait, on y retrouve des traces de l'art formulaire et de l'élaboration de la narration à partir de scènes-types. On relève par exemple des épithètes homériques telles que « Clios le bandit », employée cinq fois dans *Œdipe sur la route*, et, dans *Antigone*, « Clios le superbe » (A, 97), « Polynice le magnifique » (A, 117), « Timour le silencieux » (A, 229), bien que celles-ci n'apparaissent qu'une seule fois chacune. Mais chaque occurrence entre en résonnance avec les autres et, toutes ensemble, elles suffisent à susciter le langage épique, mettant le récit d'Antigone en perspective avec les épopées

⁷³⁰ La notion de « formule » a permis à Parry de systématiser les résultats de ses études sur les vers homériques en désignant une expression régulièrement employée dans les mêmes conditions métriques et permettant de composer facilement des vers. Voir Adam Parry (éd.), *The Making of Homeric Verse : The Collected Papers of Milman Parry*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1987 ; Françoise Létoublon (éd.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, Gieben, 1997. Il va de soi que dans un roman contemporain la notion de « formule » ne peut correspondre à cette définition. Nous désignerons donc ainsi dans les textes de Germain et Bauchau des expressions récurrentes et qui semblent éventuellement calquées sur des formules homériques comme la construction nom-épithète par exemple.

⁷³¹ Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, op. cit., p. 27 : « Le retour de formules consacrées au milieu de la description de l'horrible est un premier point fixe auquel se raccrocher : "l'homme tombe avec fracas et ses armes sonnent", "et de ses dents il serra le bronze froid", "il tombe avec fracas, l'ombre couvre ses yeux" ; "l'homme croule de son char : un brouillard s'épand sur ses yeux"... Toutes ces formules qui reviennent de combat en combat sont le retour du même dans le désordre de la lutte, une première façon pour l'auditeur de construire un cadre familial qui domestiquera l'horreur pour introduire de la lisibilité dans un monde incompréhensible. Réalités inévitables du monde, la mort et la "Noire Kèr" sont affirmées, reconnues ; et pourtant les mots qui les disent ne les laissent pas apparaître comme l'inconnu radical, la nouveauté stupéfiante qui nous écrase à la mort d'êtres chers. La première efficace de l'épopée est justement là : dans sa capacité à donner au public les moyens de maîtriser l'inconnu. »

anciennes⁷³². Ce récit est par ailleurs structuré par la présence des deux grottes, au début et à la fin du roman⁷³³ et rythmé par les lieux clos où l'héroïne se trouve successivement enfermée – une cave, une chambre aveugle, un cachot...⁷³⁴ –, la scène d'enfermement devenant une scène-type du roman bauchalien. Ce motif éminemment symbolique, qui annonce la mort d'Antigone prépare aussi le lecteur à cet événement inexorable.

D'autre part, comme dans *L'Odyssée*⁷³⁵, on observe dans les romans de Bauchau une mise en abyme de la figure de l'aède : Œdipe, dans le roman éponyme, et Dirkos, présenté comme un de ses successeurs, dans *Antigone*. Ces personnages sont mis en scène dans leur fonction de conteurs, chantant devant un public les aventures des dieux – par exemple la métamorphose d'Apollon – ainsi que les exploits des héros – Héraclès et Œdipe lui-même. Or, par leur ampleur, les longs vers qu'Œdipe emploie dans le roman éponyme pour chanter sa rencontre avec la Sphinx puis avec Jocaste, évoquent l'hexamètre dactylique⁷³⁶ des épopées homériques. Les mêmes caractéristiques formelles sont employées pour transcrire le chant accompli par l'ancien Roi au nom de la Jeune Reine des Hautes Collines. À la fin de ce poème, la mention d'une « mémoire ailée » appelée à se « souv[enir] de l'éphémère » (*Œ*, 326) se réfère aux « paroles ailées⁷³⁷ » de l'épopée, corroborant l'idée d'une transposition du vers épique dans la langue française mais aussi celle d'un (ré)enchantement par la parole poétique⁷³⁸. La démonstration est achevée avec « L'Arbre d'Homère », que Bauchau attribue à sa narratrice, Véronique, dans *L'Enfant bleu*. Le titre de ce poème, dont quelques bribes sont citées (*EB*, 162), dit clairement ce que l'écrivain doit au poète grec dans son entreprise de réenchantement du monde. Le « poème-histoire » (*EB*, 281) que Véronique consacre à Orion emprunte significativement à l'épopée ses caractéristiques : ses longs vers et sa dimension narrative.

⁷³² Au sujet des réécritures de Bauchau, Bollack parle d'un « déplacement de la tragédie vers l'épopée » (« Le mythe d'Œdipe », *op. cit.*, p. 357).

⁷³³ Voir Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 303 : « Les deux lieux se répondent, comme les gares dans *Anna Karénine* et le premier préfigure l'autre. »

⁷³⁴ Voir Marine Achard-Martino, « Du Temple rouge à la grotte d'Antigone : les allégories de la caverne », *op. cit.*

⁷³⁵ Nous pensons à l'aède Démodocos qui apparaît au chant VIII lors du banquet chez les Phéaciens.

⁷³⁶ Pour traduire les hexamètres de *L'Odyssée* d'Homère, Jaccottet dont on sait l'importance aux yeux de Bauchau, avait lui-même choisi un vers de quatorze syllabes. Sur ses choix de traduction, voir la postface et la « Note sur la traduction » de l'édition de 1981 (La Découverte, p. 401-411).

⁷³⁷ L'expression grecque ἑπεὰ πτερόεντα (*épéa pteroenta*) est employée en soixante-et-une occurrences dans l'*Illiade* et soixante-trois dans *L'Odyssée*.

⁷³⁸ Dans ses premières versions, le roman *Œdipe sur la route* comptait de nombreux poèmes, qui ont finalement été coupés comme en témoigne le journal *Jour après jour* (*op. cit.*, p. 244).

Dans les romans de Germain c'est le principe de répétition qui, se rapprochant de l'art formulaire, nous paraît mimer discrètement les codes épiques, notamment dans *L'Enfant Méduse*. Ainsi, dans chacun des tableaux qui jalonnent le roman, la lumière est personnifiée et mise en scène dans son rôle de réveil ou de révélateur de la nature : par exemple « elle se faufile par les fentes des persiennes et verse un peu de rose dans la pénombre brune enclose dans les chambres » (EM, 89). Comme dans cette citation, la mention en seize occurrences de la couleur rose pour décrire ses effets sur le ciel ou sur le monde, à travers l'adjectif « rose », le verbe « rosir » ou le substantif « roseur⁷³⁹ » semble un souvenir du célèbre vers formulaire homérique : ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως (« dans son berceau de brume, à peine avait paru l'Aurore aux doigts de roses⁷⁴⁰ »).

Quant au texte des « Légendes » – dont l'intitulé, polysémique, fait signe vers la chanson de geste⁷⁴¹, si ce n'est vers l'épopée – il est structuré et rythmé par des répétitions qui rappellent l'art formulaire. Ainsi par exemple, la « Légende » de la « Première sanguine » est construite sur la reprise anaphorique, à chaque début de section, du groupe nominal « Son corps » – désignant le corps de Ferdinand : « Son corps, – force et beauté. » (EM, 77) ; « Son corps, – tombeau vivant. » (EM, 78) ; « Son corps, – une belle apparence. » (EM, 80) ; « Son corps, – tourment et ténèbres. » (EM, 84). De même, la « Légende » de la « Deuxième sanguine » et celle de la troisième sont structurées par la répétition de « Son secret » (trois occurrences) et de « Son regard » (quatre occurrences), qui concernent cette fois Lucie. Le procédé n'est pas toujours aussi visible dans le roman mais il est constant. La « Légende » de la « Deuxième sépia » progresse par exemple à partir de questions et de réponses que la narratrice fait varier d'une occurrence à l'autre : « Que s'est-il passé, au juste ? Ferdinand l'ignore. » (EM, 176), « Quand donc cela s'est-il passé ? Ferdinand ne s'en souvient pas. » (EM, 176), « Comment cela s'est-il passé ? Ferdinand n'en sait rien. » (EM, 176), « Mais où donc est passée la petite sœur ? » (EM, 180), « La petite sœur a disparu. » (EM, 182), « Et lui, Ferdinand, où donc est-il passé ? » (EM, 182). Citons aussi, en dernier exemple, le « Premier fusain » et sa « Légende » construits sur la septuple occurrence de la proposition « Il neige ». Nous voulons rapprocher ces répétitions de l'art formulaire homérique non pas dans ses

⁷³⁹ On relève également six occurrences du mot « rosée ».

⁷⁴⁰ La formule apparaît en vingt-sept occurrences dans le corpus homérique, avec parfois quelques variantes. La traduction du vers varie elle aussi suivant le contexte. Celle que nous proposons est choisie par Bérard pour le v. 1 du chant II de *L'Odyssée* (op. cit., p. 31).

⁷⁴¹ Nous pensons aux légendes de la « matière classique » : celle d'Alexandre, de Thèbes ou de Troie, et aux légendes « de Bretagne » illustrant la « matière de France », qui concerne les aventures du roi Arthur et de ses chevaliers errants. On peut également évoquer *La Légende des siècles* de Hugo.

fonctions génétique et mnésique, que Parry a mises en évidence, mais dans sa propension à organiser et mettre à distance l'horreur des événements racontés, comme l'a montré Goyet :

Dans le moment même où on lui décrit le carnage, l'auditeur a donc une prise sur cette description, il n'est pas livré sans défense à un spectacle assez bouleversant pour le stupéfier ; le code propre au texte lui donne le moyen de distancier, de reconnaître le dessin dans la confusion des corps et des coups⁷⁴².

Dans le texte germanien ces répétitions sont un point d'ancrage permettant d'appréhender avec un certain recul des événements qui bouleversent par leur violence : le viol de Lucie par Ferdinand, la terreur et l'agonie de ce dernier ou encore le deuil d'Aloïse⁷⁴³. En effet, les formules récurrentes rappellent au lecteur l'existence même du texte et la présence de la narratrice. Elles mettent à distance les événements dans lesquels il se trouve happé et les émotions que ceux-ci provoquent en lui, par la mise en évidence d'un principe poétique.

Nous avons dit à plusieurs reprises au cours de cette étude que l'épopée est un modèle explicite des romans de Germain et Bauchau, et nous venons d'observer qu'elle l'est jusque dans ses codes formels, poétiques, dont les romanciers cherchent à garder la trace plus ou moins visible dans leurs textes. En toute logique, cette constatation devrait se vérifier également concernant la tragédie.

La forme tragique

Là encore, nous revenons à une notion déjà largement étudiée dans le premier chapitre, en tant que registre littéraire et concept philosophique. Mais il s'agit cette fois de s'intéresser à la tragédie en tant que forme poétique, dérivée du genre lyrique⁷⁴⁴ et structurée selon un dispositif particulier. La structure très forte des romans de Germain semble assez clairement s'en inspirer. Certains critiques⁷⁴⁵ ont en effet proposé de voir dans les cinq « nuits » du *Livre des Nuits* – si l'on excepte l'épilogue « Nuit, nuit, la nuit », qui est beaucoup plus bref – les cinq actes d'une tragédie. De même, *Nuit-d'Ambre* compte un prologue puis cinq parties – cinq nuits – et un épilogue intitulé « L'autre nuit ». Enfin, *L'Enfant Méduse* est également structuré en cinq parties.

⁷⁴² Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, op. cit., p. 29.

⁷⁴³ L'anaphore est très souvent utilisée dans ce roman, voir notamment p. 212-213, la répétition de l'interjection « Rhéa ! », p. 394-395 : « Là où ? », p. 409-418 : « La nuit glissait... ».

⁷⁴⁴ Voir Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, op. cit., p. 71.

⁷⁴⁵ Voir Alain Goulet, *Un Monde de cryptes et de fantômes*, op. cit., p. 118 ; Mariska Koopman-Thurlings, *La Hantise du mal*, op. cit., p. 33 et p. 65.

Mais davantage que cette construction qui rappelle en effet les cinq actes de la tragédie classique ainsi que, dans chaque partie de chacun des romans, un découpage en chapitres faisant penser à des scènes, c'est l'alternance dans ces trois romans entre le discours, particulièrement poétique, de la narratrice⁷⁴⁶ et le récit, souvent en focalisation interne, qui s'inspire selon nous de la tragédie antique. En effet, les prologues de chaque partie alternant avec les chapitres numérotés du *Livre des Nuits* ainsi que les tableaux de *L'Enfant Méduse* entrecoupés de leurs légendes s'apparentent à l'alternance tragique des *stasima* chantés par le chœur et des épisodes joués par les acteurs⁷⁴⁷. Comme dans la tragédie antique, ces moments discursifs ou descriptifs, plus ou moins coupés de l'intrigue romanesque et de ses personnages, « donn[ent] le ton » des épisodes qui suivent, ils peuvent « être en harmonie avec la situation des personnages dans le récit « ou bien être en contraste, comme un chant joyeux juste avant un événement dramatique⁷⁴⁸ ». Par exemple, dans *Le Livre des Nuits*, le prologue de la « Nuit des roses » met en scène l'agonie de Sainte Thérèse de Lisieux, annonçant le récit de la guerre des tranchées et la mort d'un des frères Péniel par un subtil jeu de motifs et de symboles. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, Sainte Thérèse, est en effet la sainte patronne des Poilus et, par ailleurs, le motif des roses employé par la jeune Thérèse dans ses cahiers⁷⁴⁹ est lié, dans l'écriture germanienne, au thème de la guerre et à l'image de la blessure. De même, dans le prologue de la « Nuit des cendres », les notations lyriques de l'écrivaine, « Sang-cendre, sang-nuit-et-brouillard » (*LN*, 270) annoncent la déportation de Ruth et de ses quatre enfants puis la révélation de leur mort au camp de Sachsenhausen. Ainsi dans *Les Troyennes* d'Euripide, la première intervention du chœur constitue un dialogue lyrique où chacune des captives s'interroge avec terreur sur le sort qui l'attend, tandis que le premier épisode vient révéler aux Troyennes le nom de leurs nouveaux maîtres respectifs. Inversement dans *L'Enfant Méduse*, la « Première Sanguine » célèbre « l'heure où la beauté du monde frôle les paupières et les lèvres des dormeurs au fond des chambres fraîches, et sème dans leurs cœurs de menues graines de désir » (*EM*, 75) avant la révélation du viol de Lucie par Ferdinand, un peu comme, dans l'*Antigone* de Sophocle, le chœur chante juste avant l'épisode dramatique de la condamnation d'Antigone : » Il est bien

⁷⁴⁶ Il peut s'agir aussi de moments descriptifs comme dans *L'Enfant Méduse*, la description des effets de la lumière sur des paysages ou des natures mortes.

⁷⁴⁷ Voir Aristote, *La Poétique*, chap. 12, 1452 b 14-27 et Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, op. cit., p. 73-76.

⁷⁴⁸ Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, op. cit., p. 116-117.

⁷⁴⁹ Germain en cite des extraits p. 121 et 122.

des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme⁷⁵⁰ ». Dans un cas comme dans l'autre, ces péri textes lyriques ont bien pour but, nous semble-t-il, de contenir la violence des moments narratifs, soit qu'ils l'annoncent et en préparent la révélation, soit qu'ils la déjouent et l'« adoucissent ». En effet, ils réaffirment l'existence de la beauté du monde *en dépit de* la violence et du malheur, celle de la lumière *en dépit de* l'obscurité, selon un principe que nous avons précédemment établi. Ils « pourraient [aussi] constituer », comme l'écrit Bricco « un appui rationnel sur lequel ancrer une matière bouleversante ou du moins très perturbante pour la sensibilité du lecteur, l'inceste et le viol d'une gamine par son frère⁷⁵¹ ». Mais concernant l'intrigue elle-même, qui s'élabore dans les passages narratifs, elle a peu à voir avoir la forme dramatique car si la focalisation interne – toujours à la troisième personne – est très présente dans les romans de Germain, la voix de la narratrice reste prédominante et le discours direct y est quasiment absent⁷⁵².

Il y a en revanche dans les romans de Bauchau une utilisation du discours direct et un jeu sur l'énonciation qui relève du travail dramaturgique⁷⁵³, héritant en particulier des principes de la tragédie. Ainsi, tandis que, dans les trois romans du corpus, la narration est prise en charge par un narrateur ou une narratrice principale : extradiégétique dans le premier cas, intra- et homodiégétique dans les deux autres, on observe en réalité des situations énonciatives variées où de nombreux personnages sont amenés à prendre la parole selon différentes modalités qui privilégient toujours le discours direct. D'abord, l'instance narrative principale laisse la place aux récits à la première personne de divers personnages romanesques. Dans *Œdipe sur la route*, Clios est le narrateur quasi exclusif⁷⁵⁴ des chapitres 3 et 16, Constance des chapitres 12 et 13 et Narsès du chapitre 15 tandis qu'Œdipe raconte

⁷⁵⁰ Sophocle, *Antigone*, v. 332-333 : Πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἀν- / θρώπου δεινότερον πέλει (op. cit., p. 28-29).

⁷⁵¹ Elisa Bricco, « Les jeux et enjeux des péri textes », op. cit., p. 175.

⁷⁵² Même les longs passages de discours indirect libre de *L'Enfant Méduse* qui pourraient s'apparenter à des monologues intérieurs, tels ceux de Woolf dans *Les Vagues*, par exemple, restent soumis à la narration. « Sans doute, la romancière, philosophe de formation, écrit-elle encore sous l'influence du discours argumentatif et spéculatif dans lequel elle a été formé » remarque avec pertinence Koopman-Thurlings pour commenter la prédominance de la voix narrative dans les premiers romans de Germain (*La Hantise du mal*, op. cit., p. 40). Sur les différents types de discours et le monologue intérieur en particulier, voir Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 203-207.

⁷⁵³ Le rêve de Bauchau a été pendant presque toute sa carrière d'écrire du théâtre et d'être reconnu en tant que dramaturge. Sur ce sujet voir la *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°7, op. cit. Ses journaux témoignent en outre de son désir d'écrire des pièces sur Œdipe puis sur Antigone et enfin de tirer des pièces de ses romans mêmes. Voir par exemple *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 103 : « il me semble qu'au sein du roman il y a une pièce de théâtre. Celle à laquelle je pensais en commençant et qu'heureusement je n'ai pas écrite. Il fallait d'abord faire le roman, suivre le chemin le plus long, faire toute la route pendant cinq ans avec mes personnages. Maintenant je n'ai plus à les faire naître, à les découvrir mais à trouver seulement comment ils peuvent s'exprimer au théâtre. »

⁷⁵⁴ Le chapitre 3 se conclut par un bref dialogue avec Œdipe et Antigone.

longuement ses aventures avec le Minotaure, la Sphinx et Jocaste dans le chapitre 7. Dans *Antigone*, Hémon prend longuement la parole au chapitre VI et Ismène est l'unique narratrice du chapitre VIII. Dans ce dernier cas, Bauchau recourt même au terme dramaturgique de « monologue » pour désigner ce changement énonciatif dans le titre du chapitre⁷⁵⁵. Enfin, dans *L'Enfant bleu*, la voix de Véronique laisse la place à celle d'Orion à l'occasion des dix-sept « Dictées d'angoisse » qui jalonnent le roman. Ce choix est d'autant plus signifiant que le rôle du « dictateur » revient normalement à l'enseignante et non à son élève. Il y a donc une forte autonomie de la parole des divers personnages romanesques par rapport à la voix de la narratrice ou du narrateur qui rappelle clairement le dispositif théâtral. Chaque roman se compose comme une polyphonie au sens propre où les différentes voix des acteurs se mêlent à travers leurs « chants ».

Or, ces longues tirades ou « monologues » se confondent assez systématiquement avec le procédé du « récit » au sens dramaturgique du terme⁷⁵⁶, par lequel un personnage vient rendre compte d'événements passés, généralement marqués par une grande violence. En effet, Œdipe fait le récit de ses expériences douloureuses avec le Minotaure dans le Labyrinthe, et avec la Sphinx, Clios raconte la guerre des clans, Constance celle du peuple des Hautes Collines contre les Achéens et Hémon celle des Thébains contre les Nomades⁷⁵⁷. C'est dans ces récits que surviennent la mort d'Alcyon, celles d'Adraste et de la jeune reine mais aussi la disparition d'Œdipe. Dans un tout autre contexte, Orion profite de ses « dictées » à Véronique pour raconter ses crises d'angoisse et la détresse psychique que provoquent chez lui les attaques du « Démon de Paris ». Comme au théâtre, le dispositif du récit met donc à distance les actes violents⁷⁵⁸ qui non seulement sont exposés par la médiation de personnages s'adressant aux autres personnages de la diégèse, mais sont aussi éloignés dans le temps, puisqu'ils ne sont révélés au lecteur qu'en tant qu'événements déjà passés. Il y a aussi chez Bauchau un travail sur la forme dialogique, surtout visible dans *Antigone*, qui nous paraît s'inspirer du modèle agonistique du drame tragique. En effet, le principe de confrontation

⁷⁵⁵ En fait, il ne s'agit pas vraiment d'un monologue mais plutôt d'une longue tirade adressée à Antigone.

⁷⁵⁶ Selon les notions de Todorov, il y a ici opposition entre *telling* et *showing*, ce qui est raconté par les personnages et ce qui est directement représenté par la narration. Voir Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, n°8, 1966, p. 125-151.

⁷⁵⁷ Dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, les actions des guerriers sont ainsi rapportées au chœur par le messager.

⁷⁵⁸ « Conformément aux conventions du théâtre antique, le meurtre n'est pas montré aux spectateurs » rappelle Moretti dans son ouvrage, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, op. cit., p. 141.

verbale du protagoniste avec ses antagonistes est en partie reproduit dans le roman⁷⁵⁹ bien qu'il soit « dilué » dans l'épaisseur temporelle d'une intrigue se déroulant sur une année environ. Le roman offre donc l'occasion à Antigone de plusieurs confrontations dramatiques notamment avec Ismène, au chapitre IV, et Créon, au chapitre V, mais aussi à deux reprises avec Étéocle aux chapitres VII et IX et avec Polynice au chapitre XI. Au chapitre IV, par exemple, Antigone et Ismène semblent rejouer le prologue de la pièce de Sophocle dans un long dialogue ininterrompu, dont voici un extrait :

- Je suis heureuse de te revoir Antigone, mais ta place n'est plus ici.
- Je ne suis plus thébaine pour toi ?
- Tu es devenue autre, Clios m'a dit à Athènes que, sans le savoir, tu t'es engagée sur une route céleste mais Thèbes est une ville très pesante, Antigone, une matière lourde et dominatrice. Étéocle en a fait la cité des plus hauts remparts.
- Est-ce qu'ils font le bonheur des Thébains ?
- Étéocle ne se soucie pas du bonheur, Polynice non plus. Étéocle veut la puissance, Polynice fait graver sur ses armes : Le plaisir ou la mort. Bien sûr il s'agit d'un très vaste plaisir.
- Et toi Ismène ?
- Je suis la seule de la famille à penser au bonheur, à mon bonheur à moi que je tente de préserver des ambitions d'Étéocle, du rire souverain de Polynice, des combinaisons de Créon et de l'extravagante étendue de ton âme, Antigone. Crois-moi, ne reste pas ici.
- Tu me détestes, Ismène ?
- Naturellement je te déteste, je te déteste presque autant que je t'aime. (A, 52-53)

La revendication égoïste de l'Ismène bauchalienne semble empruntée à celle du personnage de Sophocle qui s'exclame dans une litote : « J'aurai beau faire, je n'y gagnerai rien⁷⁶⁰. ». La « matière lourde et dominatrice » par laquelle la jeune femme désigne la ville de Thèbes entre aussi en résonance avec le constat opéré dans le texte tragique : « Rends-toi compte d'abord que nous ne sommes que des femmes : la nature ne nous a pas faites pour lutter contre des hommes ; ensuite que nous sommes soumises à des maîtres, et dès lors contraintes d'observer leurs ordres – et ceux-là et de plus durs encore...⁷⁶¹ ». Par ailleurs nous constatons une dramatisation du texte romanesque dans le sens où l'héroïne éponyme est « dramatiquement » engagée dans les paroles qu'elle prononce et reçoit, délaissant totalement sa fonction de

⁷⁵⁹ Avec cette différence que, du point de vue de la présence scénique, le protagoniste de la pièce de Sophocle semble être Créon tandis qu'il s'agit bien d'Antigone dans le roman de Bauchau.

⁷⁶⁰ Sophocle, *Antigone*, v. 39-40 : ἐγὼ / λύουσ' ἂν εἶθ' ἄπτουσα προσθείμην πλέον ; (*op. cit.*, p. 4-5). On retrouve aussi ici le personnage d'Anouilh qui refuse d'affronter les outrages de la mort au nom de son confort princier (*Antigone, op. cit.*), p. 24-27.

⁷⁶¹ Sophocle, *Antigone*, v. 61-64 : Ἀλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι / ἔφουμεν, ὥς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα / ἔπειτα δ' οὐνέκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρείσσωνων, / καὶ ταῦτ' ἀκούειν κἄτι τῶνδ' ἀλγίονα (*op. cit.*, p. 6-7).

narratrice⁷⁶². Le dispositif dialogique où toutes les notations narratives sont ainsi évacuées est reconduit dans toutes les scènes de confrontations évoquées⁷⁶³. La distance observée dans le recours au récit dramatique n'est plus de mise ici, mais la confrontation verbale, aussi violente soit-elle, n'est pas la violence en actes que le récit permettait de médiatiser. Et du point de vue du romancier, le travail sur la forme reste une manière de circonscrire la « matière bouleversante » qu'il cherche à transmettre.

Chacun à sa manière, Germain et Bauchau s'inspirent donc de la forme dramatique et plus précisément des codes de la tragédie antique pour contenir la violence des événements qu'ils rapportent. Tandis que l'une s'inspire pour ses romans de la structure de la tragédie avec son alternance de moments lyriques et d'épisodes dramatiques, l'autre s'intéresse surtout à ses modalités énonciatives. Ces caractéristiques s'ajoutent donc à celles de l'épopée et de la poésie liturgique dont nous avons aussi trouvé trace dans les romans et que nous avons examinées tour à tour.

Tout cela aboutit à des textes composés selon le principe de la *poikilia* (ποικιλία)⁷⁶⁴. De cette notion grecque⁷⁶⁵, nous voulons retenir d'une part l'idée de variété, dont nous venons d'observer la mise en œuvre dans les romans de notre corpus, d'autre part l'idée d'habileté et de ruse, puisque là est son sens figuré. S'ajoutant aux mérites de la forme poétique en général, dont nous avons montré qu'elle cherche à contenir le chaos et à le mettre à distance, la « pensée chatoyante » – que Citati met en valeur dans le personnage d'Ulysse et dans *L'Odyssée* – est en effet sans doute la plus à même de « s'accommoder d'un monde lui-même de plus en plus “bariol”⁷⁶⁶ » et de « jeter un charme sur le monstre » selon la formule de Jouve qui nous a permis d'analyser l'entreprise romanesque de Germain et de Bauchau.

⁷⁶² L'observation de Maingueneau selon laquelle, dans un roman, « le discours cité n'est qu'une facette de la narration [et] n'a pas d'autonomie » (*Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 183) ne nous paraît pas tout à fait pertinente ici dans la mesure où, selon nous, Bauchau cherche délibérément à confondre dialogue romanesque et énonciation théâtrale.

⁷⁶³ Exception notable : la confrontation avec Créon qui débouche sur la condamnation d'Antigone et qui a marqué la tradition dramatique est ici traitée de manière très rapide et romanesque bien plus que théâtrale puisque les deux antagonistes ne s'adressent pratiquement pas la parole. Lui l'a déjà condamnée et elle ne se défend que par un cri, dont nous avons précédemment étudié les répercussions surnaturelles.

⁷⁶⁴ Cette notion nous ramène à la figure de Protée dont Rolet nous dit qu'il est le « porte-parole idéal de l'hybridité générique et de la *poikilia* stylistique » (*Protée en trompe-l'œil*, op. cit., p. 15).

⁷⁶⁵ Elle est d'abord employée dans le domaine de la stylistique pour qualifier certains textes grecs. Voir Pietro Citati, *La Pensée chatoyante*, op. cit., p. 32 ; Alain Le Boulluec, Suzanne Saïd et Monique Trédé, *Histoire de la littérature grecque*, PUF, 1997, p. 538.

⁷⁶⁶ Jean-Claude Pinson, *Poétique*, op. cit., p. 92. Pinson reprend ici un mot forgé par Jean-Christophe Bailly.

Pour conclure ce chapitre consacré au « chant du poète », qui nous a fait passer de la tentation du désenchantement, présente chez nos deux auteurs, au désir de réenchantement puis à sa mise en œuvre dans les romans de notre corpus, nous voudrions emprunter à Pinson le concept de poéthique qui correspond parfaitement, selon nous, à la démarche de Germain et de Bauchau et résume bien l'analyse que nous en avons fait :

Habiter le monde en poète, selon moi, c'est tendre au chant, au chant « propulseur » (le mot est de Dominique Fourcade). Mais c'est aussi l'habiter en philosophe et en romancier. Indispensables à une existence non abaissée, redressée (qui ne soit pas qu'aliénation grégaire et cap au pire) sont en effet la lucidité analytique et la puissance critique propres à la philosophie. Et non moins nécessaire le réalisme du roman. Ou plutôt ses réalismes, car il y en a deux selon Barthes. L'un par lequel il « déchiffre le "réel" » (ce qui se démontre mais ne se voit pas) ; l'autre par lequel il « dit la "réalité" » (ce qui se voit mais ne se démontre pas) », à savoir la « queue fantasmatique de la "réalité" ». Le "réel" mis à nu, éclairci, mais aussi attrapé par la queue.

Arpenter ainsi, de l'essai au poème en passant par le récit (l'autofiction), tout le spectre du sens. Qui est aussi celui de la vie tout entière [...]. Poéthique totale : la vie sous toutes ses formes, à la lumière d'une poésie multiforme, élargie (agrandie et libérée d'elle-même). – D'une poésie entendue littéralement dans tous les sens⁷⁶⁷.

Pinson met ici pleinement en évidence les enjeux éthiques d'une écriture confrontée à la violence du monde et des événements historiques mais également le travail d'élaboration littéraire qui cherche dans les ressources de son histoire et le catalogue de ses formes, dans la puissance de l'imagination et la magie du verbe à prendre en compte cette violence, à y faire face et à y répondre dans une tentative de réenchantement du monde. Or, énoncer cela, c'est supposer un « agir » de la littérature⁷⁶⁸ donc une inter-*action* avec le monde et ceux qui l'habitent, en contradiction avec l'activité silencieuse et solitaire de la lecture de romans. L'*Œdipe* de Bauchau soulève lui-même ce problème lorsqu'il découvre l'écriture :

Il réfléchit beaucoup à cette action nouvelle qui lui permet de fixer ses chants et qui pourtant en diffère tant. 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. (*Œ*, 261)

Comment « capter [l']attention » du lecteur et entrer « en communion » avec lui par le seul biais de l'écriture ? C'est la question qu'il nous reste à explorer pour finir.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 91-92.

⁷⁶⁸ Nous reprenons ici le sous-titre de l'essai de Watthee-Delmotte : *Dépasser la mort* (*op. cit.*).

CHAPITRE V

PERFORMANCE DE L'ŒUVRE

La démarche de Germain et de Bauchau nous semble à l'opposé de l'exercice mythographique où les mythes sont recensés et présentés hors de tout contexte énonciatif, dans des textes désincarnés qui en neutralisent la portée pragmatique. Les deux romanciers ont au contraire le souci de garder les mythes « vivants » et « actifs », c'est-à-dire de faire en sorte qu'ils continuent à nous toucher, nous « parler », nous éclairer sur nous-mêmes et sur notre présent¹. Qu'elle soit élaborée à partir des connaissances des auteurs ou purement instinctive, cette démarche correspond aux approches anthropologiques adoptées à l'égard de l'Antiquité et en particulier à celles, récentes, de l'ethnopoétique :

Nos objets sont des performances « poético-musicales » (parfois dansées), c'est-à-dire des événements énonciatifs saisis dans leur globalité, au plus près du vécu de leurs participants, ne séparant pas a priori « producteurs » et « récepteurs », tous étant acteurs de l'événement ou co-énonciateurs².

¹ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, op. cit., p. 503 : « Dans la profusion de leurs versions sans cesse revisitées, par une plasticité qui relève d'une poétique touchant formes et contenus, les mythes grecs continuent à nous offrir non seulement des scénarios d'actions, mais aussi des figures d'une extraordinaire épaisseur humaine, emportés que sont les protagonistes des mythes grecs par passions et destinées de mortelles et de mortels éphémères. Il appartient aux formes poétiques par leur pouvoir de métaphorisation du réel, par leur esthétique figurative colorée et par leur pragmatique rituelle, sociale et culturelle d'en assurer la force, dans une postérité toujours agissante, entre fictif et factuel. Les mythes grecs, dans leurs versions les plus poétiques, nous invitent à poursuivre notre vie en compagnie de figures divines et héroïques qui, dans leur humanité affective et intellectuelle, nous restent par bonheur très proches. » Voir également sur ce point, Mary Beard, John Henderson, *Classics. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1995, mais aussi tout le mouvement de recherche anglo-saxon autour de la réception des « Classiques » (*Classics reception*) qui recense les événements en lien avec l'Antiquité gréco-romaine (*Events relating to the afterlife of ancient Greece and Rome*).

² Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca (dir.), *La Voix actée, pour une nouvelle ethnopoétique*, op. cit., p. 8-9 (introduction de Dupont). En s'intéressant à la « complexité esthétique » et aux « langages multiples » de ces performances (« paroles, vocalisations, mélodies, musique instrumentale, gestuelle du corps, danse, parcours et création d'espace et de temps »), les auteurs de l'ouvrage entendent bâtir une critique du « logocentrisme » et même du « textocentrisme » qui a longtemps perduré dans l'approche des textes antiques.

Une telle définition nous invite à reprendre la notion de performance pour y confronter les romans de notre corpus, en tenant compte de tous ses aspects : un dispositif énonciatif mettant en lien des « producteurs » et des « récepteurs » dans un contexte temporel et spatial déterminé et doté d'une dimension pragmatique ; un événement complexe mettant en jeu les langages variés du corps, des gestes, des sons ou de la musique – mais aussi possiblement de la matière, des formes et de la couleur, si l'on considère la performance en tant que processus de création dans le domaine des arts plastiques³.

Or, nous nous heurtons immédiatement à la difficulté de concilier tout cela avec le domaine de la littérature imprimée auquel le roman appartient⁴. Cette difficulté peut être partiellement résolue si nous prenons en considération les nombreuses performances artistiques représentées dans les romans de notre corpus, avec l'idée qu'il y a, au sein même de la diégèse, la recomposition d'un rituel qui n'est plus réellement accompli. De fait, les textes de Germain et Bauchau offrent un témoignage sur la création et la performance artistique que Joëlle Caullier juge « irremplaçable » : « Y sont rapportés les moments les plus intenses de la création, non pas comme vérités abstraites mais comme expériences spirituelles ancrées dans l'existence la plus incarnée⁵. » Ces moments mis en scène par les romans peuvent dès lors être considérés comme autant de mises en abyme représentant la création littéraire telle qu'elle est intimement vécue par les romanciers, et donnant à voir la « scénographie de l'écriture⁶ » dans un mouvement autoréflexif qui peut englober la question de la réception.

³ Ce sens, qui correspond à celui du mot anglais *happening*, est très récent selon le *Dictionnaire étymologique de la langue française*, *op. cit.*, article « performance », p. 2661-2662. Toutefois, nous voudrions signaler les nombreux rapprochements opérés dans l'Antiquité entre des images, portées par des vases en particulier, et les textes des drames athéniens conservés. Sur ce sujet, voir Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 288.

⁴ Voir Jean-Marie Schaeffer, « De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique » (1996), in Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon, « Rayon Art », 2004, p. 37-57, en particulier p. 43 : « depuis la Renaissance, la pratique poétique occidentale privilégie l'insertion de l'œuvre dans le système littéraire – conçu comme corpus d'œuvres canoniques historiquement orienté – et minimise l'interaction directe. Elle met en avant le *framing* littéraire, et non pas l'ancrage situationnel concret ».

⁵ Joëlle Caullier, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°2 : « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2009, p. 31-44, ici p. 31.

⁶ Nous empruntons cette expression à Lise Gauvain qui l'emploie pour présenter le dossier intitulé « De l'éclatement des formes au roman performatif » dans la revue *Temps zéro*, n°11, 2017. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1520> (page consultée le 26/02/2021). Notons que l'adjectif « performatif » y est employé pour qualifier un type de roman mettant en scène l'élaboration romanesque. L'auteur de l'article y voit une spécificité du roman québécois. Cela s'explique, selon elle, par le rapport particulier que les sociétés francophones postcoloniales entretiennent avec la langue française, ce qui nous rappelle la situation de Bauchau lui-même.

Mais nous voudrions aller plus loin en appréhendant le roman comme le lieu même d'une expérience vivante et sensible, une performance directement adressée à un lecteur-récepteur et même, à un lectorat envisagé dans son ensemble comme public. C'est alors que les images et les figures mythologiques auxquels Germain et Bauchau recourent dans leurs romans pourront véritablement résonner et agir dans notre présent. Pour mener à bien cette démonstration, nous nous intéresserons d'abord à la « matière », aussi bien plastique que sonore, à travers laquelle les personnages et l'univers romanesque dans son ensemble auront la possibilité de s'incarner, puis à la performance proprement dite, d'une part en tant que dispositif énonciatif et d'autre part en tant qu'événement, centré sur l'accomplissement de gestes artistiques et doté d'une portée pragmatique.

I. LA MATIÈRE

Dans son essai sur *Les Personnages*, Germain présente ainsi le travail de la romancière ou du romancier :

Donner une carnation aux mots. Les pourvoir d'un volume, d'une couleur, d'une saveur, d'une texture et d'une tessiture. Les doter d'une capacité de réverbération, au sens sonore et au sens lumineux. Tel est le travail qui incombe au romancier répondant à l'appel des personnages⁷.

Sous la plume de l'écrivaine, les mots du roman deviennent une matière artistique à travailler comme les peintres, sculpteurs et musiciens travaillent leurs matériaux. Il s'agit alors d'affranchir l'écriture de la surface plane, bi-dimensionnelle, de la page et du noir et blanc de l'encre imprimée sur le papier pour lui conférer les dimensions d'une expérience sensorielle globale : visuelle, tactile, auditive – voire gustative et olfactive. L'enjeu est l'incarnation des

⁷ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 28.

personnages⁸ et, au-delà, les « possibilités de vie, de sens⁹ » que ces personnages représenteront pour le lecteur – alors aussi envisagé comme auditeur et spectateur –, l’impact qu’auront sur lui les « questions inattendues, [les] étonnements » qu’ils soulèvent et les « pistes » qu’ils ouvrent « pour renouveler notre exploration du réel¹⁰ ». Prenant la romancière au pied de la lettre, nous nous proposons d’étudier ici la manière dont la matière romanesque, telle qu’elle est travaillée par Germain et par Bauchau, se confond en effet avec la matière plastique d’une part et la matière sonore d’autre part.

1. Matière plastique

À travers leurs romans mais aussi leurs écrits théoriques et intimes, les deux romanciers de notre corpus témoignent d’une grande culture artistique et d’un vif intérêt pour la peinture et la sculpture¹¹. Germain est par exemple l’auteur d’un essai sur Johannes Vermeer¹², repris dans l’ouvrage *Ateliers de lumière*¹³ avec d’autres textes, consacrés à Piero della Francesca et Georges de La Tour. Elle a également écrit un recueil de nouvelles intitulé *Couleurs de l’invisible* en lien avec des dessins de Rachid Koraïchi¹⁴. Par ailleurs, elle avoue dans un entretien : « Je me croyais plutôt [...] une vocation du côté des arts plastiques. Bien que ne faisant rien de sérieux en ce domaine, je rêvais de devenir peintre ou sculpteur, je fantasmais beaucoup à ce sujet. Je dessinais, mais sans plus¹⁵. » De son côté, Bauchau apparaît dans ses journaux comme un fin connaisseur et un grand amateur d’œuvres d’art : il visite de nombreuses expositions et des ateliers d’artistes, s’intéresse aux paroles des peintres et des

⁸ Voir Francis Berthelot, *Le Corps du héros*, op. cit. Dans son introduction, l’auteur rappelle différentes conceptions qui ont pu réduire les personnages romanesques à des « êtres de papier », des « signes linguistiques » ou des « concepts sémiologiques » (p. 8). Germain et Bauchau en sont à l’opposé.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹ L’Université de Louvain-la-Neuve a proposé en 2019 une exposition intitulée « Henry Bauchau parmi les écrivains iconographes », des « auteur·e·s qui, comme Bauchau, pratiquent la création littéraire dans l’interaction constante avec la manipulation d’images ». Fait signifiant : le vernissage de l’exposition a été organisé en présence de Sylvie Germain. URL : <https://www.pointculture.be/agenda/evenement/henry-Bauchau-parmi-les-ecrivains-iconographes/> (site consulté le 10/04/2019).

¹² Sylvie Germain, *Patience et songe de lumière : Vermeer*, Flohic, 2000.

¹³ Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, op. cit.

¹⁴ Sylvie Germain et Rachid Koraïchi, *Couleurs de l’invisible*, Al Manar, « Méditerranées », 2002. Bauchau possédait un exemplaire de cet ouvrage que Germain lui avait dédié. Il se trouve à présent au Fonds de l’UCL.

¹⁵ Entretien avec Xavier Houssin, *Écrire, écrire pourquoi ?*, op. cit., p. 7. Elle parle ici de son adolescence.

sculpteurs qu'il cite ou auxquels il se réfère fréquemment. Il dessine et peint lui-même¹⁶ et laisse entendre, par exemple dans *Le Présent d'incertitude* qu'il aurait pu devenir peintre au lieu d'écrivain ou changer de voie en cours de carrière¹⁷. C'est donc potentiellement en plasticiens – ou en amateurs d'art – que Germain et Bauchau, comme Balzac¹⁸ ou Proust¹⁹ avant eux²⁰, abordent le travail de l'écriture. Nous nous proposons donc d'interroger ici cette approche de peintre ou de sculpteur, telle qu'elle est perceptible dans les romans de notre corpus – ne serait-ce qu'au travers des personnages d'artistes qui y sont nombreux. Pour ce faire, nous commencerons par comparer les supports et les techniques employés par les plasticiens et les romanciers, ce qui nous permettra d'établir un premier rapprochement entre eux. Puis nous nous intéresserons au travail de la forme et de la couleur inspiré du travail des plasticiens et aboutissant à la symbolisation des données romanesques.

¹⁶ Plusieurs de ses textes publiés proposent en première de couverture un dessin de sa main, *L'Oiseau bleu* illustre par exemple *Le Présent d'incertitude* et un détail du pastel intitulé *Sortant de la mer* illustre *Le Boulevard périphérique*, chez Actes Sud. Sur la production artistique de Bauchau, voir Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau, le passage de l'image », in Serge Linarès (dir.), *De la plume au pinceau*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006, p. 257-272 et « Pour une fausse symétrie : l'imaginaire verbal et visuel d'Henry Bauchau de 1968 à 1975 », in Laurence Brogniez et Véronique Jago-Antoine (dir.), *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°17-18, 2000, p. 90-99 ; Lauriane Sable, « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? », in *Revue internationale Henry Bauchau*, n°2, *op. cit.*, p. 54-68.

¹⁷ « Au lieu du dur travail d'écrire j'ai envie de pianoter avec la peinture » écrit-il après un rêve où il se voit en train de peindre avec les doigts « comme [il a] fait souvent autrefois » (*Le Présent d'incertitude*, *op. cit.*, p. 241). Dans son article « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? » Lauriane Sable remarque que « la décision de faire des protagonistes du cycle œdipien des artistes suit de peu son renoncement, délibéré mais néanmoins regretté, aux arts plastiques ». « Sur la base de cette chronologie particulière » elle émet l'hypothèse que « l'innovation observée sur le plan littéraire » est « une transposition de la pratique artistique de la sphère du vécu à celle du fictionnel » (*op. cit.*, p. 54).

¹⁸ Au sein de *La Comédie humaine*, on pense en particulier au *Chef-d'œuvre inconnu* (Gallimard, « Folio classique », 1994). Il existe une bibliographie critique assez conséquente sur l'importance des arts plastiques et de la peinture en particulier dans les romans de Balzac, parmi laquelle *L'Année balzacienne 2004 : Balzac et l'image*, t. 5, PUF, 2004, en particulier Tim Farrant, « Balzac : du pittoresque au pictural », p. 113-135 et André Vanoncini, « Balzac et les couleurs » p. 355-366 ; voir aussi Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Hermann, 2011, notamment le chapitre « Balzac en peintre », p. 111-179. Cet ouvrage s'intéresse aussi bien aux rapports à la peinture de Stendhal (auteur d'une *Histoire de la peinture en Italie*), Flaubert ou Hugo, trois écrivains auquel Bauchau se réfère dans ses journaux.

¹⁹ Proust a notamment créé le personnage d'Elstir, qui est, dans le domaine de la peinture, le pendant du musicien Vinteuil et de l'écrivain Bergotte. *La Recherche* regorge par ailleurs de références picturales, par exemple à Vermeer (voir l'épisode de la mort de Bergotte devant *La Vue de Delft* de Vermeer dans *La Prisonnière*, Gallimard, « Folio classique », 1988, p. 176). Sur le sujet, voir Jean-Yves Tadié (dir.) *Marcel Proust : l'écriture et les arts*, Gallimard / BNF, 1999 et, parmi les ouvrages les plus récents, Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2010. Notons que, dans son *Journal d'Antigone*, Bauchau se réfère au célèbre épisode du *Port de Carquethuit* lors de la visite du narrateur à l'atelier d'Elstir à Balbec, dont il cite une phrase : « Cet homme qui avant de peindre se faisait ignorant, oubliait tout, car ce qu'on sait n'est pas à soi » (Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, « Folio classique », 1988, p. 398-404 ; Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 161).

²⁰ Nous mentionnons Balzac et Proust en tant que romanciers de référence pour nos auteurs. Sur les multiples échanges qui ont toujours existé entre créations picturales et littéraires, voir Daniel Bergez, *Peindre, écrire : le dialogue des arts*, La Martinière, 2008.

1. 1. Le support et la technique : rapprochement des arts plastiques et du roman

Les romans de Germain et Bauchau mettent en scène de nombreux plasticiens, des jeunes amateurs Mathurin Pénier et Lucie Daubigné, laquelle « tât[e] vaguement des Beaux-Arts, puis [...] de la photographie²¹ » (*EM*, 265), aux professionnels : Ruth dans *Le Livre des Nuits*²², Clios, « cet assassin qui est devenu peintre » (*A*, 78) dans les romans thébains de Bauchau et Orion dans *L'Enfant bleu*²³, en passant par Œdipe et Antigone qui sont eux-mêmes passionnément engagés dans ce domaine. La confrontation des supports et des techniques que ces personnages emploient dans la diégèse avec ceux qu'utilisent les écrivains eux-mêmes peut s'avérer féconde pour comprendre les enjeux de l'écriture romanesque chez Germain et Bauchau. Nous nous intéresserons d'abord au papier et à l'encre, matériaux naturels de l'écrivain mais aussi du dessinateur et éventuellement du peintre, puis à la terre, au bois et à la pierre, des matières à sculpter qui semblent *a priori* plus éloignées du travail scriptural mais qui sont très présentes dans notre corpus.

1. 1. 1. Le papier, l'encre, la peinture

Le rapprochement entre les arts plastiques et l'écriture peut se faire dans un premier temps grâce aux supports et aux mediums utilisés, en particulier le papier, éventuellement le cahier et l'encre²⁴, mais aussi la peinture. L'alternative entre l'écriture et le dessin que permettent ces différents matériaux ouvre la voie à une analogie largement exploitée par Germain en particulier entre la peau humaine et le papier mais aussi entre la vie et la peinture.

²¹ Notons que Germain a publié plusieurs ouvrages en collaboration avec son compagnon photographe, Tadeusz Kluba : *Bohuslav Reynek à Petrkov* (1998), *Chemin de croix* (2011), *Octonaire* (2011) et *L'Esprit de Marseille* (2018).

²² « [E]lle avait posé pour des peintres et des sculpteurs et vendu parfois quelques-uns de ses propres dessins et tableaux à des terrasses de cafés » (*LN*, 254).

²³ À la fin du roman, le personnage est heureux de montrer sa carte de visite à son ami Jean : « Orion, artiste peintre et sculpteur » (*EB*, 320).

²⁴ Voir le relevé lexical des mots « papier », « encre », « cahier » et « crayon » (annexe 2, 1). Les mots « papier » et « encre » n'apparaissent évidemment pas dans *Œdipe sur la route* et *Antigone*.

Si les cahiers d'écriture de Bauchau, conservés au Fonds de Louvain-la-Neuve, montrent que les mêmes supports et les mêmes techniques peuvent servir à l'écriture et au dessin²⁵, plusieurs passages des romans de Germain en témoignent également, par exemple l'expérience des jumeaux Péniel pendant la guerre : « Mathurin et Augustin glissèrent chacun au fond de leur sac, entre leur linge et leurs gamelles en fer-blanc, le cahier qu'ils tenaient, l'un en dessinant, l'autre en écrivant. » (LN, 152). Le balancement syntaxique « l'un », « l'autre » avec la reprise du gérondif met bien en valeur le parallèle entre les deux activités : écrire et dessiner²⁶. De même, dans *Nuit d'Ambre*, le personnage de Chlomo achète des cahiers « pour leurs couvertures légèrement craquantes, aux couleurs vives, pour leurs feuilles blanches à carreaux bleus et marges rouges, pour l'odeur du papier », et s'interroge : « Peut-être y écrirait-il, peut-être y dessinerait-il, peut-être rien » (NA, 116-117). Le papier, le cahier, le crayon ou l'encre sont donc mentionnés de manière référentielle dans les romans : outre les nombreux « cahiers », les « belle[s] feuille[s] de bristol » (EB, 117) et autres « bouts de papier » (NA, 247) sur lesquels *Nuit d'Ambre* écrit ses poèmes, le « crayon » est mentionné de manière privilégiée dans *L'Enfant bleu* ainsi que l'encre, par exemple l'encre de Chine²⁷ utilisée par Orion pour ses dessins, que Germain évoque également dans *L'Enfant Méduse* en tant que medium employé par l'écrivain : « l'encre qui luit au fond d'un encrier, et où dorment les mots que l'on n'a pas encore su trouver » (EM, 224). La même ambivalence affecte la notion de « ligne » : lignes droites ou courbes d'un dessin, des labyrinthes d'Orion par exemple, lignes de forces d'une peinture, ou « lignes bleues tracées sur le blanc des pages » (NA, 117) d'une lettre ou d'un cahier, ces « quelques vers ou quelques lignes » (EB, 21) que

²⁵ Voir annexe 3, 2. Dans les cahiers qu'ornent des collages de photographies, reproductions de tableaux et sculptures, le texte se mêle souvent aux croquis de l'écrivain. Analysant la production artistique de l'écrivain, Sable remarque par ailleurs que « l'auteur ne s'aventure pas en dehors de l'espace bidimensionnel qui constitue le cadre familial de son travail d'écriture et, pour dessiner, il emploie régulièrement les ressources de l'homme de lettres : encre ou feutre sur papier blanc » (Lauriane Sable, « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? », *op. cit.*, p. 55).

²⁶ Rappelons que le même verbe grec, γράφειν (*graphein*) désigne ces deux actions et a pu désigner antérieurement celles de sculpter et de graver, ce que manifeste aussi le geste d'Œdipe, chez Bauchau, qui inscrit un poème et grave un dessin sur les deux faces d'une plaque de schiste (E, 261). Ces différents sens sont attestés dans le corpus tragique mais tandis qu'Eschyle emploie surtout le terme dans le sens de l'image, du dessin, de l'empreinte (pensons par exemple à l'empreinte de pas d'Oreste qui permet à Électre de reconnaître son frère dans *Les Choéphores*, v. 207 *sqq.*), Sophocle et Euripide se réfèrent principalement à l'écriture, que l'on pense aux « lois non écrites » (ἄγραπτα, *agrapta*) d'Antigone (v. 454), à la lettre d'accusation de Phèdre, dans *Hippolyte* (v. 879, *sqq.*), ou à la lettre par laquelle Iphigénie témoigne de ce qu'elle a survécu, dans *Iphigénie en Tauride* (v. 735, *sqq.*). Sur les nombreux sens du verbe grec, voir Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, *op. cit.*, p. 235-236.

²⁷ On compte par exemple douze occurrences du syntagme « encre de Chine » dans ce roman.

Véronique montre chaque soir à son mari, Vasco, les deux types de lignes se confondant d'ailleurs dans les « lignes au crayon bien régulières » (*EB*, 308) tracées à la règle par la narratrice de *L'Enfant bleu* pour permettre à Orion d'écrire « bien droit²⁸ » (*EB*, 308). Tout cela prouve que, du point de vue de nos auteurs, la littérature ne saurait se réduire à un exercice spéculatif. Au contraire, elle est pour eux une pratique concrète, qui s'appuie sur des matériaux, des outils et des médiums particuliers. Leur maniement est souvent associé, dans les romans, à la sensualité et au plaisir, au point qu'il faille peut-être les considérer comme un des moteurs de l'activité littéraire. Par ailleurs, ce goût pour les matériaux de l'écriture qui transparaît dans les textes de Germain et Bauchau constitue une potentielle invitation pour le lecteur à considérer l'objet-livre qu'il tient entre les mains et en particulier le papier dont il est constitué²⁹.

Supports et techniques apparaissent aussi de manière métaphorique et symbolique dans les titres que Germain donne aux différentes parties de *L'Enfant Méduse* créant ainsi une analogie très explicite entre l'écriture romanesque et la création plastique. Le roman est en effet organisé en « tableaux » présentés selon des techniques picturales distinctes : l'enluminure, la sanguine, la sépia, le fusain, et la fresque et suivis de « légendes ». Si l'on excepte la dernière, ces différentes techniques « supposent un support papier ou de parchemin, matière première du livre³⁰ » comme le remarque Isabelle de Le Court et sont d'ailleurs converties par l'écriture romanesque en mots, en phrases et en paragraphes – notés en italique. Or, la matérialité organique du parchemin est l'occasion pour la romancière de filer une métaphore, très présente dans ses différents textes, entre la peau humaine et le papier³¹.

La peau humaine comme papier

Germain développe dans tous ses textes une analogie entre la peau humaine et le papier qu'elle a mise en lumière dans son essai sur *Les Personnages* :

Dans ces sociétés [sans écriture], la peau humaine tient lieu de toile, de papier, d'écrêteau, et aussi de surface à graver. On l'orne de peintures, de signes, on l'enlumine de tatouages, on y sculpte des scarifications, des mouchetures, on y enchâsse des éclats de pierre, d'os ou de

²⁸ Quoique le roman ne donne pas d'indice d'une telle interprétation, ces lignes droites tracées par le personnage font penser au principe des constellations puisque Orion est aussi le nom d'une constellation.

²⁹ On remarquera à cet égard l'attention que les éditeurs portent eux-mêmes à la qualité du papier qu'ils emploient. Les éditions Actes Sud indiquent d'ailleurs l'origine de leur papier : les Papeteries de Jeand'heurs.

³⁰ Isabelle de Le Court, « Sylvie Germain et la peinture. Analyse visuelle, évocation et imaginaire », in Alain Goulet, *L'Univers de Sylvie Germain*, *op. cit.* p. 109-119, ici p. 115.

³¹ Elle évoque par exemple « le don d'une peau couleur de feuille où naître à une vie d'encre, le don d'une chair de mots, d'un sang verbal » (*Les Personnages*, *op. cit.*, p. 15).

métal, on en ôte des lamelles, des lambeaux, en l'excisant. Chaque corps offre à lire sa peau nue, calligraphiée – sa peau-parchemin³² –, et cette lecture est autant visuelle que tactile, le corps scarifié arborant des signes en relief³³.

En affirmant quelques pages plus loin qu'« on écrit toujours sur la peau humaine », qu'« il n'y a pas d'autre support car il n'y a pas d'autre sujet, pour le roman, que celui de l'inévidance de l'existence [humaine]³⁴ », Germain dresse une double analogie entre le papier et la peau d'une part, entre l'entreprise romanesque, tournée vers les personnages, et la pratique plastique d'autre part. Comme nous avons pu le constater précédemment, la peau des personnages est l'objet d'une attention particulière dans les romans de notre corpus. Elle est le point de contact entre l'individu et le monde extérieur, à la fois perméable et imperméable, solide et fragile, protectrice et exposée³⁵ : à la poussière et aux blessures mais aussi aux caresses et à la lumière, ainsi qu'au passage du temps... Elle raconte donc l'histoire d'une existence que le texte romanesque s'applique tantôt à déplier, tantôt à découper et recoller pour mieux en faire saillir les particularités, à la manière dont l'artiste tchèque Jiří Kolář – que Germain évoque dans son roman *Éclats de sel*³⁶ – construit ses portraits. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, la description du masque funèbre du père Péniel – père de Théodore-Faustin – emprunte explicitement à l'art du collagiste :

Son visage, dans la lumière dansante des bougies, n'émergeait de l'obscurité que par à-coups, et par pans inégalement éclairés. Ce visage en fragments semblait être moins fait de chair et de peau que résulter d'un jeu mouvant de papiers découpés et recollés en tous sens et il évoqua soudain à Théodore-Faustin les oiseaux de papier qu'il fabriquait lorsqu'il était enfant pour les lancer ensuite sur l'eau. (LN, 26)

Le choix de l'écrivaine de n'éclairer le visage du mort que « par à-coups » et « par pans » apparente la description romanesque – mais aussi, plus largement, l'art de la narration – à un collage ou à un pliage, ce que rendent explicites la comparaison puis la remémoration par

³² Notons que le parchemin est en soi une peau.

³³ *Ibid.*, p. 52.

³⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁵ Geneviève Henrot a proposé une lecture de l'œuvre de Bauchau à travers le concept psychanalytique du « Moi-peau », construit par Didier Anzieu (*Le Moi-Peau*, Dunod, 1985). Elle a notamment travaillé sur l'œuvre poétique de l'écrivain (« Henry Bauchau et la peau-ésie », in *Agora* (Cluj-Napoca, Roumanie), n°2, 2002, p. 115-134) et sur le roman *Le Régiment noir* (« Le Moi, le groupe et la peau plurielle : Henry Bauchau et *Le Régiment noir* », in Myriam Watthee-Delmonte et Catherine Mayaux, *Henry Bauchau : Écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 125-146).

³⁶ Dans le roman *Éclats de sel*, le protagoniste, Ludvik, visite à Prague une exposition de Jiří Kolář sur laquelle il doit écrire un article. L'œuvre de cet artiste se caractérise par des effets de pliage, collage et lacération d'images, en particulier de portraits. Voir Phil Fax, « Jiří Kolář, 1914 - 2002, le témoin oculaire », sur le site de la Nouvelle Revue moderne, URL : <http://nouvellerevue moderne.free.fr/jirikolar.htm> (page consultée le 21/01/22).

Théodore-Faustin des « oiseaux de papier » de son enfance³⁷. Bien d'autres passages du corpus germanien, comme par exemple « les portraits de la famille » présentés « à fleur de papier » (*LN*, 257), peuvent confirmer cette volonté de relier l'entreprise romanesque à la création plastique et à l'expérience humaine³⁸. L'analogie permet de rendre plus tangibles l'existence et la présence des personnages dont la matérialité se confond avec le livre que le lecteur tient dans ses mains, et le papier qui le compose.

Un épisode du roman *Nuit-d'Ambre* mérite cependant qu'on s'y attarde, car tout en reprenant les éléments que nous venons d'analyser, il pousse plus loin encore l'analogie, assimilant l'acte même de vivre à l'acte de peindre et à celui de raconter.

Vivre, peindre, raconter sa vie

À la fin du roman *Nuit-d'Ambre*, la narratrice effectue un bilan de la vie du personnage éponyme qui exploite de manière particulièrement signifiante la métaphore de la peinture :

Il avait tourné résolument le dos à la nuit et s'était inventé un jour pur de toute ombre. Il avait tenté de se peindre un beau jour artificiel armé d'un grand soleil immuable à la lumière acide à flanc même de nuit, pour y dissoudre la nuit, ses ombres, ses échos. Ses ombres embrassantes, ses échos suppliants. Pendant trente ans. Il avait peint le jour à flanc de nuit comme on repeint sur un fond de vieux papier pour masquer les taches et craquelures du mur. Il avait fini par peindre avec le sang et les larmes, volés à un jeune homme encore enfant, pour mieux reboucher tous les trous et les failles, pour aviver l'incandescente lumière de son soleil d'oubli, en aiguiser l'âcreté. Mais la nuit n'était pas plane et pleine comme un mur, et le sang et les larmes de la victime n'étaient nullement acidulés. La nuit était en creux, la nuit était en gouffre. Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu n'y avait peint qu'un voile. Même pas ; il avait esquissé l'illusion d'un voile. Le sang était de sucre, les larmes étaient de sel. Il n'avait pas peint une lumière acide. Pas même une lumière ; il avait barbouillé une lueur malade, pétrie de ténèbres bien plus que la nuit même. Une lueur craquante et oxydée, – croûtes de sucre et de sel, croûtes de sang. Une lueur douce jusqu'à l'écœurement, l'étouffement, le vertige, et piquante jusqu'à la morsure, la lincination. Il n'avait peint qu'un chancre de soleil à la lueur térébrante sur fond de nuit. Sur le fond insondable de la nuit. (*NA*, 416)

Ce texte nous paraît un carrefour de sens particulièrement important pour appréhender la démarche de Germain. Il propose une relecture de l'ensemble du roman, centrée sur le personnage éponyme, et constitue à ce titre une mise en abyme. La métaphore de la peinture y

³⁷ Cette description annonce la manière dont le visage de Théodore-Faustin sera lui-même littéralement « découpé » par le coup de sabre du uhlán et recousu en pans inégaux.

³⁸ Voir aussi par exemple le portrait de Blánche à l'agonie : « Elle devint si maigre que sa peau, tirée sur ses os saillant comme des pierres cassées, prit l'apparence du papier cristal. 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 » (*LN*, 138) ou encore la transformation de *Nuit-d'Ambre* : « Qu'il fût face à un paysage, face au ciel, ou face à des visages, il sentait chaque fois le grain du silence en eux comme on éprouve le grain d'un papier. Comme on caresse la peau de quelqu'un. » (*NA*, 404). Nous reviendrons sur la valeur mémorielle du portrait en abordant la dimension pragmatique de l'œuvre d'art.

vient redoubler le travail de l'écriture mis en œuvre par l'auteure pour raconter la vie du personnage en même temps qu'elle rend compte des actes que celui-ci a accomplis. En s'appuyant sur les symboles du jour et de la nuit – il s'agit de repeindre la nuit en jour –, la métaphore de la peinture manifeste les tensions qui travaillent Charles-Victor Péniel depuis son enfance et que traduit son surnom, cité ici *in extenso* : Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu. Ce surnom oxymorique oppose la nuit à la lumière de l'ambre et du feu et leur associe la violence symbolique du vent et du feu représentant la lutte interne du personnage. L'élément « nuit », répété onze fois dans le passage et auquel on peut adjoindre les mots « ombre » – trois occurrences – et « ténèbres » – une occurrence – est un symbole de la violence, de la souffrance et de la mort qui imprégnait déjà le premier volet du diptyque, *Le Livre des Nuits*, consacré aux ancêtres du personnage. Par son surnom, Charles-Victor est clairement l'héritier des souffrances familiales. L'association, par le biais de la fonction attributive, de la « nuit » à un « creux » ou un « gouffre », également présente dans la paronymie du nom « ténèbres » et du verbe « térébrer », renvoie d'ailleurs au concept psychologique de « crypte » que nous avons eu l'occasion d'évoquer. Par ailleurs, le « flanc de nuit », mentionné à deux reprises, qui symbolise la vie de Nuit-d'Ambre et sur lequel il est censé peindre le jour, est comparé à un « mur » craquelé et entaché. Les motifs du sordide que nous avons également mis en évidence au cours de notre étude sont repris ici : « les taches et craquelures », « les trous et les failles », « croûtes » et « chancre » disent très clairement les difficultés et les déchéances de la vie humaine en générale, en tant qu'expérience physiologique observée et vécue par le protagoniste en particulier. Ils ressortissent en effet au domaine de la corporalité : marquant ou ulcérant la peau dont Germain fait le support symbolique de l'écriture romanesque, ils sont en même temps, ici, le support de la réfection symbolique entreprise par Nuit-d'Ambre. Le lien tissé entre peinture et écriture apparaît de nouveau discrètement à travers le motif du « vieux papier » qui fait écho aux « bouts de papier » (NA, 247) sur lequel le personnage écrivait des poèmes ou encore aux pages arrachées « à ses cahiers de classe » qui composaient le « Journal d'un Caca » (NA, 50) de son enfance.

Le personnage est donc ici présenté comme un peintre mais comme un peintre faussaire : le « jour », décliné dans le texte à travers les mots « lumière », « soleil » et « lueur » – formant un champ lexical de quatorze occurrences – est d'emblée qualifié d'« artificiel », désigné ensuite comme une « illusion » destinée à « masquer » la réalité, tandis que le verbe « tenter », au début du passage, puis la tournure restrictive (« n'y avait peint qu'un voile ») dénoncent l'échec de cette entreprise. Dans une perspective métalinguistique, on perçoit l'enjeu éthique de l'écriture et de l'art en général, qui doit prendre en compte la réalité sans

l'édulcorer. En témoignent ici concrètement les énumérations de termes négatifs dans la phrase nominale : « Une lueur douce jusqu'à l'écœurement, l'étouffement, le vertige, et piquante jusqu'à la morsure, la lincination. » L'échec du peintre mais aussi son imposture viennent des mediums employés pour sa peinture : « le sang³⁹ et les larmes, volés à un jeune homme encore enfant ». La romancière fait allusion au meurtre de Roselyn orchestré par le protagoniste pendant son séjour parisien et à la croyance de celui-ci selon laquelle ce meurtre va le « guérir » des souffrances liées à son histoire, ce que synthétise la formule métaphorique « son soleil d'oubli ». Comme précédemment dans le texte romanesque, le sang et les larmes sont assimilés aux molécules du « sucre » et du « sel » dont ils sont effectivement composés⁴⁰. Celles-ci sont accusées de produire une « lueur craquante et oxydée » et des « croûtes » – « croûtes de sucre et de sel, croûtes de sang » – que l'on peut éventuellement lire au sens figuré et familier de « mauvais tableaux⁴¹ ». Par opposition à ce travail de faussaire, qui tente de dissimuler la laideur sous un simulacre de beauté, l'art de la romancière consiste selon nous à placer côte à côte et à tenir ensemble le beau et le laid, le doux et l'amer, la lumière et l'obscurité. Ainsi ne tourne-t-elle jamais « le dos à la nuit », dont elle explore « le fond insondable » depuis le début du diptyque, tout en scrutant aussi « l'éclat des étoiles » (NA, 412) et des constellations qui l'illuminent.

Cette étude plus détaillée du texte de Germain, extrait des dernières pages de *Nuit-d'Ambre*, a permis de confirmer le constat d'une analogie, opérée dans les romans de notre corpus, entre l'activité de la romancière ou du romancier, qui consiste à raconter la vie de personnages, et celle du peintre, dessinateur ou dessinatrice, à partir des supports et techniques qu'ils emploient les uns et les autres. Il est *a priori* plus difficile de bâtir la même comparaison à partir des matériaux du sculpteur, pourtant, ceux-ci, notamment le bois et la pierre, sont particulièrement présents dans notre corpus et méritent qu'on s'y arrête.

³⁹ Dans *Œdipe sur la route*, Œdipe invite Cléos, l'ancien bandit, à s'investir dans le domaine de la peinture et à « remplacer le sang par le rouge » (Œ, 255).

⁴⁰ On se souvient notamment de l'analogie établie entre le sang et la pâte de berlingot qui coule de la bouche de Roselyn et va finir par l'étouffer. Le sucre des bonbons est ensuite opposé au « sel » des larmes rétrospectivement versées par *Nuit-d'Ambre*, par exemple dans la phrase nominale : « Et dans sa bouche, – un goût de sel » (NA, 279).

⁴¹ Le *Dictionnaire historique de la langue française* note que le terme a d'abord été employé vers 1730 au sens de « tableau faux » puis de « tableau noirci, encroûté » (t. I, *op. cit.*, p. 964).

1. 1. 2. La terre, le bois et la pierre

Tous les romans de Bauchau mettent en scène des personnages de sculpteurs : Œdipe, Cléos, Antigone et Orion, qui travaillent la glaise ou des matériaux durs comme le bois et la pierre⁴². Ces mêmes matières sont très souvent présentes comme comparants dans les romans pour évoquer les personnages ce qui ne peut que nous pousser à nous interroger sur une possible analogie entre l'écriture et la sculpture et plus particulièrement entre le personnage romanesque et la statue.

L'écriture comme sculpture

À son origine, l'écriture s'accomplit dans un geste identique à celui du dessin que l'on grave⁴³. Bauchau le montre précisément dans *Œdipe sur la route* où le protagoniste, d'abord sculpteur, peut, « [g]râce à l'écriture simplifiée d'Antigone, [...] écrire en taillant des pierres, des schistes, ou sur des plaques d'argile qu'il fait sécher au soleil » (*Œ*, 261) et utilise un même support pour « sculpt[er] [un] profil » d'un côté, écrire « [a]u dos, [...] quelques vers » (*Œ*, 262). Or, la contiguïté entre l'écriture et la sculpture dépasse le simple geste matériel et nous pouvons rappeler ici ce que la poésie d'un côté, la fiction de l'autre, doivent au domaine de la sculpture et du modelage, au moins dans leur étymologie.

David Bouvier⁴⁴ a noté l'apparition, dans les œuvres poétiques de la fin du VI^e siècle et surtout au début du V^e siècle – celles de Solon, Bacchylide ou Pindare, par exemple – de métaphores associant le chant poétique à un savoir-faire technologique ou artisanal : celui du charpentier comme ceux du bâtisseur, du tisserand ou du sculpteur. Cette analogie s'effectue par le biais du verbe ποιῆν (*poiein*, « faire »), à l'origine des mots « poésie » et « poètes⁴⁵ ». Mais chez Homère, déjà, le célèbre épisode du bouclier d'Achille⁴⁶ confond le savoir-faire d'Héphaïstos avec celui de l'aède⁴⁷, dont le chant englobe l'art du forgeron. Par ailleurs, « le verbe *poiein* a été largement employé par les artistes grecs, potiers et peintres, qui signaient

⁴² La narratrice de *L'Enfant Méduse* dit également de Lucie, à la fin du roman qu'« elle s'est remise à dessiner, et fait aussi de la sculpture sur bois » (*EM*, 274).

⁴³ Nous pensons aux tablettes d'argile et au principe de l'écriture comme incision, par exemple l'écriture cunéiforme des Sumériens. Voir Anne-Marie Christin (dir.), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*, Flammarion, « Histoire de l'art », 2012.

⁴⁴ David Bouvier, « Quand le poète était encore un charpentier... aux origines du concept de poésie », *op. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 93 : « Nous trouvons [...] les premiers emplois de *poiêsis* et *poiêtês*, au sens de "poésie" et "poète", chez Hérodote, où ils sont appliqués entre autres à Homère. »

⁴⁶ Homère, *Iliade*, chant XVIII, v. 478-617.

⁴⁷ Il y a d'ailleurs un premier niveau de confusion entre la création du monde et sa « représentation » sur le bouclier : en effet, le verbe ποιῆν (*poiein*), qui est employé dans ce passage, ne distingue pas ce qui est de l'ordre de la création et ce qui est de l'ordre de la représentation artistique.

ainsi leurs œuvres » : Bouvier y voit un lien « qui permet de comparer, quant à sa production, le chant poétique à une peinture ou à une sculpture⁴⁸ ». D'autre part, l'étymon latin du mot « fiction », le verbe « *ingere* » désigne entre autres le travail du potier qui façonne la glaise⁴⁹. Germain et Bauchau parlent eux-mêmes volontiers de l'écriture comme d'une matière à travailler⁵⁰, se présentant par là-même comme des « sculpteurs » de mots ou des « façonneurs » de prose. Cette analogie est perceptible dans leurs romans, par exemple lorsque Germain évoque des « mots-matière » (*NA*, 50) ou lorsque, racontant l'invention du langage dans *Le Livre des Nuits*, elle décrit la manière dont « les noms [viennent] ombr[er] les choses d'une doublure de glaise » (*LN*, 193). De son côté Bauchau fait par exemple dire à Ismène, dans *Antigone* : « Que tes doigts sont souples, calmes, détendus et tes outils tenaces pour travailler la matière opaque et résistante du bois mais les mots que je travaille pour toi sont une matière encore plus dure » (*A*, 118). Par cette analogie, la jeune femme fait référence au dispositif mis en place par les deux sœurs : l'une raconte des souvenirs familiaux pour permettre à l'autre de sculpter les deux bas-reliefs de Jocaste qu'Étéocle a commandés. Le discours romanesque fond ainsi l'art de la conteuse et celui de la sculptrice dans un même geste *poétique* – celui du *poiêtês*, du *faiseur*. Le parallèle est également très présent dans les écrits intimes de Bauchau, qui aime comparer son travail à celui de Michel-Ange :

Encore un chapitre, Henry, et puis tu devras travailler la pâte, la matière entière de l'œuvre. Je pense à Michel-Ange et à sa colère contre le marbre qui le séparait de sa statue. Je n'ai plus la force de cette colère, mais je sens en moi un grand désir de connaître enfin dans sa totalité la nouvelle statue, la statue de mots d'Antigone⁵¹.

De manière explicite, l'auteur assimile ici son œuvre à une « statue de mots » que, tel le sculpteur, il est appelé à tailler dans la « matière verbale ». Cependant, le caractère éponyme de l'œuvre entretient une confusion entre la statue du personnage et celle que constitue le roman dans son ensemble. C'est que, pour lui comme pour Germain, le roman, nous l'avons vu, a pour enjeu l'incarnation des personnages et des « possibilités de vie [et] de sens⁵² » qu'ils représentent. De fait, l'assimilation du personnage romanesque à une statue est un

⁴⁸ David Bouvier, « Quand le poète était encore un charpentier... aux origines du concept de poésie », *op. cit.*, p. 90. Un peu plus loin, l'auteur indique aussi : « Souvent le verbe *poiein* indique la transformation d'un objet naturel en objet fabriqué. On travaille le bois, le métal, l'argile. *Poiein* indique une transformation, un passage de l'état de nature à l'état de culture » (p. 99).

⁴⁹ Voir par exemple Catherine Coquio, Régis Salado (dir.), *Fiction et connaissance*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁰ Voir Henry Bauchau, « Dépendance amoureuse du poème », *op. cit.*, p. 7 : « L'esprit n'est plus orienté vers un but mais par le désir de s'enfoncer – et peut-être de se perdre – dans une matière. Matière verbale, matière d'images, de sons et de sens. »

⁵¹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 483-484.

⁵² Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op. cit.*, p. 18.

procédé omniprésent dans tous les romans du corpus, qu'il convient d'examiner plus attentivement.

Statue du personnage romanesque

Il faut constater d'abord que les sculptures faites par les personnages de sculpteurs dans les romans de Bauchau sont quasi exclusivement des représentations humaines – statues, bustes ou têtes en ronde-bosse et figures en relief – et, en grande majorité, des représentations des personnages romanesques eux-mêmes. Ainsi, Œdipe, Antigone et Clios donnent leurs propres traits aux personnages de la barque qu'ils sculptent dans la falaise avec la vague, Clios grave dans la pierre un portrait de Jocaste et de ses fils et Antigone sculpte à son tour deux figures de Jocaste en bas-relief⁵³. Quant à Orion, dans *L'Enfant bleu*, il réalise son autoportrait en bison mais aussi une statue du père de son ami Myla en requin « pour qu'elle ait aussi un père en bois de requin sculpté » (EB, 366). Chacun des passages narratifs montrant les personnages dans leur travail de sculpture mais également chaque description des représentations auxquelles ils ont abouti sont donc autant de mises en abyme du processus créatif dont ils mettent en exergue et renforcent l'enjeu : faire émerger des figures de la matière, leur donner une consistance⁵⁴, des lignes, des traits, une « chair⁵⁵ » pour les rendre les plus vivantes possible ou, selon la conception de Michel-Ange, libérer la forme humaine emprisonnée à l'intérieur du bloc⁵⁶.

Mais ce n'est pas tout car, dès l'Antiquité, la statuaire a eu pour vocation de célébrer les héros, ainsi assimilés à des dieux, ou d'obtenir la protection des dieux en les rendant physiquement présents dans le monde des humains. Bauchau joue clairement de cette idée lorsqu'il fait circuler dans la cité de Thèbes et les campagnes avoisinantes des statuettes représentant Œdipe aveugle et Antigone enfant⁵⁷ ou montre son héroïne qui décline en riant la commande d'un « des grands marchands de la ville » :

Il apporte des blocs de marbre et de l'argent et me demande une statue de Zeus. Il le voit jeune, menaçant, brandissant la foudre et l'éclair. Sans réfléchir je dis : « Comment faire,

⁵³ Dans « L'Arbre fou », Œdipe et Antigone sculptent aussi un double portrait d'Œdipe et de Jocaste dans un tronc d'arbre.

⁵⁴ « Je passe la main sur le bas de la statue, parfaitement poli, c'est une joie pour la main » (EB, 299) raconte Véronique en parlant de la statue de « la jeune fille préhistorique » réalisée par Orion.

⁵⁵ Le marbre est souvent choisi dans le domaine de la statuaire car sa transluminescence est comparable à la peau humaine.

⁵⁶ Voir Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 147.

⁵⁷ Ainsi, le dizenier Stentos s'étonne face à la jeune femme qui se présente devant à lui, à la porte de la cité : « Antigone ?... On voit partout sa statuette avec l'aveugle ! Je croyais qu'elle avait dix ans » (A, 47).

pour donner une idée de Zeus il faudrait au moins sculpter une montagne ? » Cela fait rire le marchand qui ne pense pas à Zeus mais seulement à une statue qu'il pourrait vendre. (*A*, 74-75)

L'écrivain se moque du caractère mercantile et éventuellement superstitieux de telles représentations mais on ne peut écarter la dimension héroïque, voire divine ou, disons, sacrée que leurs statues confèrent à ses personnages. Du reste, Œdipe, Clio et Antigone ne sculptent-ils pas une falaise – à défaut d'une montagne –, dans laquelle ils inscrivent leurs propres visages ? Il nous semble que les statues des personnages mettent ainsi en évidence ce que leur destin peut avoir d'exceptionnel tout en leur donnant une place concrète au sein de la société.

En outre, au-delà des statues réellement présentes dans la diégèse, de nombreux personnages romanesques sont assimilés, par comparaison ou par métaphore, aux matériaux privilégiés de l'art statuaire, le bois et la pierre⁵⁸, dans des contextes qui conduisent à une nouvelle interprétation. Il s'agit en effet très fréquemment de situations de deuil ou de mort. Ainsi, Pauline Péniel retrouvée dans la forêt avec le cadavre de son fils dans les bras, « sembl[e] faire corps avec le pin, se fondre dans son tronc, se nouer à ses racines » (*NA*, 25) ; à la mort de Jason, Baladine est comparée à la Dormition de la Vierge observée dans la Cathédrale de Strasbourg ; le visage « souillé de larmes, de sueur et de sucre fondu » de Roselyn léché par Nuit-d'Ambre a « le poli d'une pierre » (*NA*, 295) ; Ferdinand est maintes fois décrit comme un « gisant⁵⁹ de marbre » (*EM*, 251) et paraît « métamorphosé en bois noir, en lourd tronc d'arbre calciné » lorsque son cercueil est emporté (*EM*, 243) ; enfin, Jocaste morte est assimilée par métaphore au « bois dur » (*A*, 100) que sculpte Antigone⁶⁰. Le caractère funèbre du bois débité ou calciné, la minéralité du malade ou du cadavre mettent en évidence le rapport tissé par les auteurs entre l'art statuaire et la mort⁶¹. Les statues servent en

⁵⁸ Mentionnons tout de même Margot Péniel avec sa robe de mariée qui « relevait moins de l'art de la couture que de celui de la sculpture et de l'enluminure » et fait dire à la narratrice que « c'était son corps rendu fou de désir et d'attente, que Margot ouvragait de la sorte » (*LN*, 185).

⁵⁹ On relève dix-sept occurrences du mot « gisant » appliqué à Ferdinand.

⁶⁰ Peut-être Bauchau a-t-il en tête les ξόανα (*xoana*) antiques, des statues de culte archaïques en bois. Dans son article « Le *xoanon* chez Pausanias : littératures et réalités cultuelles » (in *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 29, n°1, 2003, p. 31-75), Jean-Christophe Vincent remarque que « le *xoanon* possède une histoire, souvent en rapport avec le monde héroïque et quelquefois même divin » (p. 50) et développe la connotation politique de ce type de statue ainsi que son rôle protecteur pour la cité. Or, bien qu'elle ne soit pas à proprement parler une divinité, Jocaste est incontestablement pour Bauchau une incarnation de la ville de Thèbes et les statues que sculpte Antigone ont vocation à protéger la cité de la guerre civile. Nous reviendrons sur ce point dans notre développement sur la dimension pragmatique de l'art.

⁶¹ Nous avons abordé cet enjeu au cours de notre troisième chapitre.

effet à commémorer les défunts par leur effigie comme le texte romanesque a vocation à accueillir leur souvenir, ainsi que nous avons eu l'occasion de le montrer.

Ainsi, nous avons pu observer comment Germain et Bauchau multiplient dans leurs œuvres les analogies entre les matériaux et la matière de l'écriture et ceux des arts plastiques : dessin et peinture d'une part, sculpture de l'autre. Le but avoué de ce rapprochement, par leurs supports et leurs techniques, des deux formes de création est de donner aux mots la dimension la plus concrète possible pour que les personnages romanesques puissent s'incarner sous les yeux du lecteur. Cependant la matière à l'état brut n'est pas encore l'œuvre constituée. Il nous reste donc à voir comment le travail de la forme et de la couleur, transposé du domaine des arts plastiques à celui de l'écriture, contribue à donner du sens aux données romanesques.

1. 2. Le travail de la forme et de la couleur : une symbolisation des données romanesques

S'interrogeant dans son journal *Jour après jour*, sur les liens qui relient l'écriture romanesque à la peinture, Bauchau écrit :

Quant à la peinture, le romancier ne peut éviter à certains moments de peindre. Il le fait avec des mots, c'est-à-dire avec des signes, qui sont plutôt des allusions aux couleurs et aux lignes, et des métaphores de la réalité que la réalité elle-même⁶².

Il ne s'agit plus, alors, de rapprocher l'écriture et la peinture en prenant appui sur des éléments matériels mais d'avouer l'influence du modèle pictural sur le traitement des données romanesques. Les personnages, le cadre spatio-temporel, les actions romanesques peuvent être traitées à la manière des peintres, nous dit Bauchau, selon des techniques ou des codes artistiques qui leur appartiennent : lignes, formes, couleurs et genres picturaux. De fait, nous nous proposons de montrer en quoi Germain et Bauchau sont des écrivains « iconographes », s'inspirant constamment d'images picturales issues de tableaux existants ou recomposées en

⁶² Henry Bauchau, *Jour après jour*, *op. cit.*, p. 244.

imagination pour écrire leurs romans et donner une force symbolique immédiate aux éléments qui les composent⁶³.

1. 2. 1. Les personnages : images et couleurs

Pour aborder les personnages romanesques, nous proposons de nous interroger d'une part sur la manière dont ils sont physiquement donnés à voir au lecteur, d'autre part sur ce qui les identifie à ses yeux. C'est donc la notion de portrait qui sera dans un premier temps au cœur de notre réflexion⁶⁴ puis l'utilisation de la couleur dans la caractérisation des personnages.

Portraits

L'art du portrait, qui est commun à la littérature et aux arts plastiques, est longuement interrogé dans les romans de notre corpus, justement par le biais de l'art pictural. Dans *Le Livre des Nuits*, la question de la représentation de la figure humaine se cristallise autour du personnage de Ruth, jeune femme autrichienne de confession juive. Après la Grande Guerre, elle se met à peindre des « hordes de visages et de corps distordus » au grand dam de son père qui lui reproche violemment d'avoir « osé violer la Loi » (LN, 252), puis devient modèle à Paris pour des peintres et des sculpteurs (LN, 254) et enfin, après son mariage avec Victor-Flandrin Pénier, fait poser ses enfants devant son objectif de photographe. Dans l'*Antigone* de Bauchau se pose le problème de la représentation de la figure de Jocaste⁶⁵ et dans *L'Enfant bleu* la problématique plus spécifique de l'autoreprésentation d'Orion. Au-delà de ces cas particuliers, les divers portraits de personnages qui jalonnent la narration des différents romans témoignent d'une réflexion accrue sur les enjeux de la représentation de la figure humaine. Il est un fait que les textes de notre corpus ne proposent guère de portraits physiques « traditionnels ». Ceux-ci supposent l'interruption volontaire et momentanée de la progression narrative par le narrateur qui fixe alors l'attention du lecteur sur les traits d'un personnage qu'il décrit.

En fait, chez Germain et Bauchau, les portraits – quand il y en a – sont le plus souvent indirects, passant par le regard d'un tiers ou, plus original, par le procédé de l'*ekphrasis*, c'est-

⁶³ Sur la fascination des écrivains à l'égard de l'immédiateté plastique de l'image, voir Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Armand Colin, « U », 2011.

⁶⁴ Sur l'importance du portrait dans l'Antiquité gréco-romaine, voir Mario Denti, « L'art du portrait en Grèce et à Rome, ou de l'approche ethnique et formaliste à un phénomène culturel et politique », in *Perspective*, n°1, 2008, p. 72-78.

⁶⁵ Ce questionnement est même amorcé dans le récit « L'Arbre fou ».

à-dire en l'occurrence la description d'un portrait pictural – éventuellement sculptural – produit dans la diégèse par un personnage⁶⁶. Nous pouvons ainsi mentionner le portrait d'Hortense par Mathurin, celui de Margot dessiné à la craie sur le tableau noir de la classe par Guillaume, les portraits faits par Ruth de son père puis de ses enfants, les portraits en bas-relief d'Œdipe, Antigone et Clios, auxquels ils ont mutuellement collaboré, ceux de Jocaste dont l'un est peint par Clios et les autres sculptés par Antigone, les portraits de Véronique et de Paule par Orion et les autoportraits du même en Thésée, en Tarzan ou encore en Bison... Il est clair dans tous ces exemples que l'enjeu n'est pas tant l'apparence du personnage et, au-delà, son existence physique au regard du lecteur, que le regard porté sur eux par les autres ou par eux-mêmes, et l'investissement symbolique qu'ils y mettent au sein de la fiction. Le procédé de l'*ekphrasis* surajoute en effet à la description des *traits physiques* du modèle, les *traits stylistiques* de l'artiste où réside sa propre vision émotionnelle du sujet. Ainsi, le portrait d'Hortense qui ressortit à l'art du blason, témoigne de l'amour que Mathurin porte à sa fiancée tandis que Ruth exprime sa haine à travers « la figure de son père bafoué » (LN, 253). Le cas du double portrait de Jocaste effectué par Antigone dans le roman éponyme est aussi signifiant : la fidélité des sculptures au corps réel de Jocaste importe moins, en effet, que la différence de perception de Polynice et Étéocle à l'égard non pas même de ce corps réel mais du corps symbolique de leur mère, la Reine. Dans le cas des autoportraits d'Orion, c'est l'évolution du regard porté sur lui-même par le jeune psychotique – analysé par sa thérapeute – qui compte. Cependant le procédé du portrait « en tableau » acquiert sa pleine signification lorsque le personnage portraituré devient lui-même spectateur de son portrait, comme cela arrive à Margot, Antigone ou encore Véronique. Dans *Œdipe sur la route*, la focalisation interne permet d'accéder aux pensées d'Antigone confrontée à l'incarnation d'elle-même que son père a sculptée dans la pierre :

Autour du front et des longs cheveux que le vent déroule, le mouvement de la pierre a formé une couronne d'écume. C'est donc ainsi qu'Œdipe la pense, qu'il la fait voir, animée d'une beauté qui n'est pas celle de Jocaste ni celle d'Ismène. Une beauté active, résolue, acharnée

⁶⁶ Nous prenons le mot dans sa définition restreinte, telle que proposée par Philippe Hamon dans son ouvrage, *La Description littéraire* : « Ce terme, curieusement absent de nombreux dictionnaires spécialisés, désigne la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée, ou simplement rêvée par les personnages de la fiction, telle qu'elle apparaît dans une œuvre littéraire. Ainsi la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* d'Homère, ou celle de la tapisserie de mariage de Thétis et Pélée chez Catulle, ou des tapisseries murales du château de Jeanne dans *Une vie* de Maupassant, ou des tableaux peints par Claude dans *L'Œuvre* de Zola, ou de *L'Éclatante victoire de Sarrebrück* de Rimbaud » (Philippe Hamon, *La Description littéraire*, Macula, 1991, p. 112). Nous laissons de côté le tableau de Goya, *Cronos dévorant ses enfants*, qui sert de support aux fantasmes de Nuit-d'Ambre, lequel voit dans la figure de Cronos une image de lui-même.

dans la confiance. Ce visage connaît la menace de la vague, son écrasante pesanteur, mais il ne s'abandonne pas à l'effroi. [...] Ce corps, dont Œdipe a accentué la ligne audacieuse qui est à la fois celle d'un garçon vigoureux et d'une jeune fille élancée, plus intrépide que les jeunes filles de Thèbes. Soudé par l'effort aux corps des deux autres rameurs, il soutient avec eux l'entreprise de survivre. Œdipe l'a achevé par le surprenant visage où tout est donné à l'effort, à la respiration juste et dont aucun des traits ne sourit. C'est la tête entière, c'est le corps tout entier qui, comme le petit dieu usé du village, sont animés d'un sourire dont la lumière transparente émane directement de la pierre. Dans ce profil né d'une vision d'Œdipe, ce qui la frappe, ce qui l'émeut surtout c'est la limpidité. C'est donc ainsi, alors qu'elle se sent souvent si troublée, si incertaine, que son esprit et ses mains l'ont aimée. (*Œ*, 143-144)

Dans ce passage, Antigone peut contempler son propre visage et, par cet acte, accéder à l'existence grâce à la présence de son père, à son regard et à son travail de sculpteur. Bauchau met ici en exergue un enjeu crucial de son travail de romancier – que l'on retrouve aussi chez Germain : la manière dont le personnage s'incarne sous le regard des autres, le regard du lecteur se superposant alors à celui des autres personnages. Par là-en effet l'écrivain fait de son lecteur un spectateur, un *théatès* (θεατής). Reprenant le terme grec d'où dérive notre *théâtre*⁶⁷ Mondzain explique :

[L]e *théatès* [est] celui qui regarde ou contemple ce que le monde ou un autre homme lui donne à sentir pour le lui faire comprendre. C'est un citoyen pris dans le spectacle d'une action qui agit sur lui et dont il fait à son tour quelque chose⁶⁸.

La mise en abyme que constituent dans les romans l'élaboration et l'observation de portraits conduit à penser que Germain et Bauchau ont effectivement l'ambition de rendre le lecteur pleinement conscient du regard qu'il porte sur les personnages romanesques et l'investissement symbolique dont ils sont l'objet. Ces personnages ne sont pas simplement des êtres de papier au service d'une histoire mais des incarnations avec lesquelles une relation humaine et un dialogue peuvent s'instaurer : leur apparence, leurs pensées, leurs émotions et leurs actions cherchent un effet pragmatique sur le lecteur.

En définitive, si les romanciers recourent au langage des arts plastiques et au procédé de l'*ekphrasis* pour dresser le portrait de leurs personnages, ce n'est pas seulement pour rendre ceux-ci visibles aux yeux du lecteur mais pour construire le regard que le lecteur – alors spectateur et, d'une certaine manière, acteur – porte justement sur eux. Cependant, l'élaboration des personnages romanesques se fait aussi ailleurs et autrement que dans ces

⁶⁷ Voir sur ce point les travaux de Dupont, notamment *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* (*op. cit.*) et *L'Antiquité, territoire des écarts* (*op. cit.*).

⁶⁸ Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, *op. cit.*, p. 14.

portraits « en tableau » que nous venons d'étudier, elle passe très souvent par le recours à la couleur.

Des personnages en couleur

L'usage de la couleur est très présent dans les romans de notre corpus pour donner une force symbolique aux personnages. Le phénomène est perceptible dès le titre – éponyme –, s'agissant de *Nuit-d'Ambre* et de *L'Enfant bleu*, et, chez Germain en particulier, dans les noms ou surnoms des personnages : Nuit-d'Or, Mélanie⁶⁹, Blanche, Violette-Honorine, Rose-Héloïse, Sang-Bleu, Nuit-d'Ambre et Nuit-d'Argent. Ceux-ci sont la plupart du temps associés à une caractéristique physique dont ils rendent compte : la paillette d'or dans l'œil de Nuit-d'Or, la couleur des yeux et des cheveux de Nuit-d'Ambre, celle des iris de Nuit-d'Argent, « la veine bleue qui serpent[e] à [la] tempe » (*LN*, 215) de Sang-Bleu, la tache lie-de-vin qui orne les tempes de Violette-Honorine et Rose-Héloïse mais aussi, de manière surnaturelle, la couleur pourpre des cheveux et des poils pubiens de cette dernière. Chez Bauchau, l'enfant bleu désigne au départ, dans la bouche d'Orion, un enfant hospitalisé comme lui, sans doute atteint de cyanose congénitale. Or, ces détails physiques qui ornent les visages ou les corps romanesques, associés à la manière souvent positive dont ils sont perçus dans la diégèse⁷⁰ et retranscrits dans des noms sémantiquement valorisés marquent une préciosité certaine. C'est évident pour l'or, l'ambre et l'argent mais c'est vrai aussi pour la pourpre, couleur particulièrement prestigieuse dans l'Antiquité⁷¹, et le bleu, associé au

⁶⁹ Rappelons que l'étymon grec du prénom Mélanie est l'adjectif μέλαινα qui signifie « sombre, noire ». Dans le corpus tragique, on le trouve à plusieurs reprises associé à la nuit (par exemple Eschyle, *Les Perses*, v. 357 ; Sophocle, *Électre*, v. 19 ; Euripide, *Électre*, v. 54), ce qui nous permet de relier symboliquement le personnage de Mélanie – et sa mort – aux Nuits du titre. Chantraine note par ailleurs que le terme est « appliqué par métaphore à la mort » (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, op. cit., p. 680), ce sens est attesté chez Eschyle (*Les Suppliants*, v. 89) et Euripide (*Hippolyte*, v. 1388 ; *Hercule furieux*, v. 46). Chez Germain, ce prénom semble donc annoncer la mort prématurée du personnage.

⁷⁰ Les éléments de description d'Elminthe vue par Nuit-d'Or rappellent ceux d'Emma vue par Charles Bovary dans le roman de Flaubert. En dépit de l'étrangeté de la jeune fille, c'est sa préciosité qui est mise en avant, comme le souligne le surnom « Sang-Bleu » qui désigne habituellement la noblesse : « Elles [ses mains] étaient extraordinairement longues et minces, très finement nervurées de tendons et de veines, et noueuses aux phalanges. Quant aux ongles, ils étaient si délicats qu'ils ressemblaient à des élytres d'insectes roses. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup continua à examiner la fille à la dérobée. À la fin il n'aurait su dire s'il la trouvait laide ou jolie, avec sa peau trop nue, son crâne lisse et ses paupières sans cils. Il la trouvait tout simplement étrange, – mais la veine bleue qui serpentait à sa tempe lui parut remarquable. Même sur les jeunes enfants il n'en avait jamais vu de semblable. Et pour cette veine elle lui plut, et comme il ne pouvait décidément pas se souvenir de son nom, il la surnomma Sang-Bleu » (*LN*, 215).

⁷¹ C'est la couleur du pouvoir. Voir Adeline Grand-Clément, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », in *Pallas*, n°92, 2013, p. 143-161, en particulier p. 146 : « Lié à la plus prestigieuse teinture de l'Antiquité, il véhicule un ensemble de valeurs et d'images complexes, oscillant entre la puissance et l'autorité, la séduction et l'érotisme, la mort et le sang. »

précieux lapis-lazuli et qui fut pendant longtemps en France la couleur du Roi⁷². Le travail de caractérisation des personnages ainsi opéré par les romanciers rappelle fortement celui des peintres antiques – transposé par les poètes – qui utilisaient pigments et matériaux précieux pour donner une importance symbolique aux statues, comme le rappelle Adeline Grand-Clément :

Les dieux des Grecs brillent de mille feux et de mille couleurs : l'éclat de leur corps, de leurs vêtements et de leurs parures en fait des êtres de lumière, à la splendeur immortelle, irradiant de *charis*. Cette puissance chromatique, qui s'exprime à travers leurs *agalmata* [statues], vénérés par les fidèles, est parfois inscrite dans leur nom même, ou dans les épiclèses et épithètes littéraires qui leur sont attribués⁷³.

Dans notre corpus, une telle utilisation des couleurs, très antinaturaliste – mais sans doute proche de celle des Anciens⁷⁴ –, a donc pour effet de nimber les personnages d'une aura mythique, charismatique, voire divine, comme c'est le cas de Jocaste peinte par Clios en « déesse [...] bleue et or⁷⁵, très claire sur un fond de nuit » (A, 56). Dans les romans thébains, la préciosité de l'or et de l'argent se retrouve d'ailleurs dans les couleurs associées aux enfants de la Reine : Polynice se voit attribuer la « chevelure dorée » (A, 155) qui sert d'épiclèse à Apollon, Ismène a une « blondeur argentée » (A, 100), Étéocle un « casque au panache noir et [une] armure argentée (A, 262) ». Germain et Bauchau ont donc clairement utilisé des couleurs précieuses pour établir la valeur héroïque et mythique de leurs personnages et, ce faisant, la portée symbolique de leurs récits. D'autre part, les échos et contrastes chromatiques déployés, pour décrire les physionomies, les chevelures, les corps et les attributs des personnages romanesques créent un chatoiement baroque spectaculaire contribuant à enchanter le récit⁷⁶.

⁷² Notons toutefois que le bleu, nuance quasi absente dans les textes de la Grèce archaïque n'a fait l'objet d'une valorisation en Occident qu'à partir du XII^e siècle. Voir Michel Pastoureau, *Bleu : histoire d'une couleur*, Seuil, « Points », 2020 ; sur le lapis lazuli en particulier, voir p. 23, *sqq.*

⁷³ Adeline Grand-Clément, « Dans les yeux d'Athéna *Glaukôpis* » in *Archiv für Religionsgeschichte*, De Gruyter, 2010, 12 (1), p.7-22, ici p. 7. Au-delà de l'épiclèse Athéna *Glaukôpis* [« aux yeux pers »], l'auteure cite en exemple dans les épopées homériques et les poèmes archaïques Héra : *leukôlenos* [« aux bras blancs »], Aphrodite *chruseè* [« d'or »] ou *iostephanos* [« couronnée de violettes »], Apollon *chrusokomas* [« aux cheveux d'or »] ou *argurotoxos* [« à l'arc d'argent »], Poséidon *kuanochaitès* [« aux cheveux bleu sombre »], Zeus *kelainephès* [« aux sombres nuées »]. Voir également Harikleia Brecoulaki, « “Precious colours” in Ancient Greek polychromy and painting : material aspects and symbolic values », in *Revue archéologique*, vol. 57, n°1, 2014, p. 3-35 et Agnès Rouveret, Sandrine Dubel, Valérie Naas (éd.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité*, Rue d'Ulm, 2006.

⁷⁴ Voir Adeline Grand-Clément, « Couleurs et polychromie dans l'Antiquité », in *Perspective*, 2018/1, p. 87-108.

⁷⁵ Citons aussi la « robe jaune » (CE, 280), « les bijoux d'or » et le « masque d'or » (CE, 306) de la Jeune Reine dans *Œdipe sur la route*.

⁷⁶ Voir sur ce point Séverine Gaspari, « Des corps enchantés aux corps chantés », *op. cit.*, p. 56-57 en particulier.

Au-delà de ces nuances précieuses, les textes mobilisent d'autres couleurs, correspondant au spectre chromatique moderne et aux valeurs affectées à ses catégories dans le monde contemporain – éventuellement distinctes des valeurs antiques –, pour les symboles particuliers qu'elles véhiculent et leur pouvoir suggestif, affectif et émotionnel, immédiat. Par exemple, Germain semble attacher au violet une signification funeste, avec notamment l'image du « putois violacé » que représente le défunt Jean-Baptiste aux yeux de Charles-Victor⁷⁷ et, par ailleurs, associe le vert à l'amour authentique dans la robe de Ruth – le plus grand amour de Nuit-d'Or – et les chaussures de Thérèse – la femme aimée par Nuit-d'Ambre⁷⁸. Chez Bauchau, le jaune est clairement déprécié à travers le « chien jaune » et les « chaussures jaunes de l'inspecteur » qui terrifient tous deux Orion⁷⁹. Inversement, le bleu est connoté très positivement⁸⁰, dans *L'Enfant bleu*, où il polarise toutes les valeurs d'écoute, de bienveillance, d'entraide mais aussi de liberté et d'imagination associées à la figure du titre, comme dans les romans thébains où il embellit Antigone grâce au manteau « chaud, souple, magnifique » (*Æ*, 67) que lui offre Diotime, dans lequel elle est « heureuse d'être belle » (*Æ*, 67) et qu'elle se remémorera souvent ensuite⁸¹. Cependant, c'est le rouge qui devient, dans *Antigone*, « la couleur » de l'héroïne :

Je sors de l'eau et K. survient avec un grand linge rouge délicieusement chaud dans lequel il m'enveloppe. Je suis surprise :
 “Quelle belle couleur !”
 Il me regarde gravement :
 “C'est ta couleur maintenant... Clio me l'a dit.” (*A*, 49)

Il est difficile de synthétiser toutes les valeurs et les symboles que représente « la couleur première⁸² » : le sang, le feu, le pouvoir, l'orgueil, l'amour, la beauté, la subversion... Depuis le « Temple rouge » du premier chapitre au « manteau rouge » (*A*, 340) de Stentos sur lequel Antigone s'étend pour mourir, Bauchau déroule à son héroïne « tout [un] chemin du rouge » (*A*, 16), d'emblée relié au « danger » de la « guerre » que se livrent Polynice et Étéocle et à la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 56. Séverine Gaspari en fait une étude détaillée.

⁷⁸ Dans son histoire de la couleur verte (*Vert : histoire d'une couleur*, Seuil, 2013) Pastoureau présente le vert comme « une couleur courtoise », symbole de jeunesse, d'amour et d'espérance au Moyen Âge (voir, p. 78, *sqq.*).

⁷⁹ Ils font l'objet, respectivement, des chapitres 13 et 16 de *L'Enfant bleu*. Pastoureau présente le jaune comme une couleur « mal aimée », évoquant « la bile amère » et « le soufre démoniaque » (*Jaune : histoire d'une couleur*, Seuil, 2019).

⁸⁰ Le bleu est très vite investi positivement dans l'œuvre de Bauchau, dès le recueil *L'Escalier bleu*, publié en 1964. Avec deux-cent-sept occurrences dans l'ensemble du corpus bauchalien, c'est la couleur la plus employée, devant le blanc (cent-quatre-vingt-dix-huit), le noir (cent-soixante-huit) et le rouge (cent-trente-sept). Le jaune ne compte que vingt-cinq occurrences.

⁸¹ Par exemple lorsqu'Ismène lui donne une robe de la même couleur dans *Antigone*.

⁸² Michel Pastoureau, *Rouge : histoire d'une couleur*, Seuil, 2016.

« nécessité » tragique. Mais nous pourrions aussi bien brandir l'image des fleurs, si souvent évoquées dans les journaux de Bauchau, coquelicots, tulipes ou roses trémières, qui sont pour lui comme une « présence » d'Antigone. Avec ses multiples significations, la couleur rouge s'accorde ainsi parfaitement à la richesse sémantique inépuisable de la figure d'Antigone.

Nous avons pu observer comment les romanciers s'inspirent du travail des plasticiens pour construire leurs personnages, les caractériser et les donner à voir au lecteur mais aussi pour construire le regard du lecteur sur eux. Voyons maintenant comment l'écriture picturale s'étend, au-delà des personnages, aux données spatio-temporelles des romans de notre corpus.

1. 2. 2. Le cadre spatio-temporel

Nous nous intéresserons ici aux apports des arts plastiques concernant successivement l'espace et le temps, deux éléments romanesques auxquels le détour par la peinture offre là encore une approche réflexive particulièrement élaborée.

Espaces romanesques, espaces picturaux

La question de l'espace dans l'art et, pour ce qui nous concerne, dans la littérature romanesque, nécessite que nous replaçions Germain et Bauchau dans une histoire dont ils sont à la fois les spectateurs avertis et les héritiers. La tradition picturale du paysage⁸³, de la « vue », a été remise en question au XIX^e siècle par l'apparition de la photographie puis du cinéma. Germain se fait l'écho de cette révolution dans *Le Livre des Nuits* lorsqu'elle oppose la représentation des villes comme des « gravures fantastiques esquissées sur fond de ciel⁸⁴ » (LN, 16) dans la perception des « gens de l'eau-douce » (LN, 15) que sont les Pénier au début du roman à celle de Paris, découverte par Nuit-d'Or dans la quatrième partie :

La ville ne cessait de le surprendre ; elle était pour lui comme une gigantesque lanterne magique projetant à tout instant de nouvelles images, – mais des images qui avaient corps, poids et volume, mouvement, odeur et bruit. Il découvrait là, en pleine lumière et pleine vie, tout ce qu'il n'avait fait jusqu'alors qu'entrevoir dans la pénombre du grenier au cours des séances de magie lumineuse. (LN, 238)

⁸³ Dans son ouvrage *L'Invention du paysage* (op. cit.), Cauquelin propose de considérer le paysage comme un équivalent construit de la nature. Elle met en avant la notion de cadrage dans la construction du concept de paysage, depuis la fenêtre d'où l'on observe la nature jusqu'au cadre du tableau sur lequel on la représente. Concernant le point de vue des Anciens, Grand-Clément précise : « Le regard que les Grecs de l'époque archaïque portent sur la nature diffère du nôtre : cette dernière est perçue comme une forêt de signes leur parlant d'eux-mêmes ou des dieux, plus que comme un objet de contemplation esthétique » (« La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs », op. cit., p. 147).

⁸⁴ On pense à l'incipit de *La Fille aux yeux d'or* de Balzac, placé sous l'autorité de Delacroix.

La lanterne magique que le personnage avait rapportée à sa famille plusieurs dizaines d'années auparavant symbolise le changement progressif du regard porté sur l'espace, ouvrant la voie à l'approche impressionniste que ne manque pas de rappeler la mention des « géographies uniquement faites de taches de couleurs et de lumière⁸⁵ » (LN, 104-105). Du reste, la description de Paris opérée ensuite, « les gares aux halls immenses où sans cesse arrivaient des trains tout écumants de vapeurs blanches venant de tous les coins de l'Europe » (LN, 238), évoque le tableau de la gare Saint-Lazare de Claude Monet⁸⁶ mais, aussi bien, l'arrivée d'un train en gare de la Ciotat filmée moins de vingt ans plus tard par les frères Lumière. Car la lanterne magique est destinée à « s'empoussiér[er] [...] lentement au grenier tandis que d'autres boîtes, plus magiques encore » (LN, 257) font leur apparition : chambre noire de l'appareil photographique de Ruth, projecteur – mais aussi gramophone et radio. Cependant, l'objet magique a centré l'attention du lecteur sur les « paysages intérieurs », les « images inscrites au-dedans même [du] corps » (LN, 104). Alors, il ne s'agit plus d'imiter la nature mais de proposer une vision de l'espace où s'inscrivent en priorité les sensations du peintre ou, si l'on transpose le principe dans le roman, celles des personnages.

Bien qu'il mette en avant des techniques picturales plus anciennes, *L'Enfant Méduse*, exploite clairement le principe de « paysages intérieurs ». Les sensations lumineuses et colorées qui émergent des paysages décrits par la narratrice dans les « tableaux » renvoient moins à des lieux qu'il s'agirait de figurer qu'aux expériences subjectives et états émotionnels des personnages qu'elles donnent à comprendre⁸⁷. Ainsi, les lumières et couleurs bariolées des « enluminures », par exemple la description des « fruits en pâte d'amande », des œufs de Pâques dans l'herbe ressemblant à « d'étranges fleurs en papier aux couleurs de vitraux » ou le « sillage de bave [d'escargot] aux teintes d'arc-en-ciel » (EM, 35) expriment la joie enfantine de Lucie⁸⁸. Puis, les tons rouge-orangés des « sanguines », tel celui des tomates dans la terre du jardin (EM, 76), disent la violence du viol perpétré par Ferdinand sur sa demi-

⁸⁵ L'intertexte proustien du passage, relevé au chapitre IV, conforte la référence à l'Impressionnisme. Sur les liens entre Proust et le mouvement impressionniste voir Luzius Keller, « Proust et l'impressionnisme », in Gérard Gengembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc (dir.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 159-166.

⁸⁶ Voir la fiche consacrée par le Musée d'Orsay au tableau peint par Monet en 1877. URL : https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/la-gare-saint-lazare-7080.html (page consultée le 22/02/21).

⁸⁷ Là encore, les références picturales viennent redoubler et consolider les relations intertextuelles tissées par Germain, avec Virginia Woolf en l'occurrence. Sur les liens entre l'écriture woolfienne – entre autres – et l'Impressionnisme, voir Max Saunders, « De l'impressionnisme littéraire », in *Modèles linguistiques* n°75, 2017, p. 155-170.

⁸⁸ Symboliquement, les couleurs peuvent être associées au renouveau du printemps et à la résurrection du Christ.

sœur. Les teintes « sépia » de la série suivante, avec « les eaux brunes et bronze des marais », « les buissons roussis » et « les fossés luisant d'argile ocre » (*EM*, 149) sont associées à la vengeance ourdie par la fillette, inspirée en effet par les bêtes et insectes des marais. Enfin, les couleurs sombres des « fusains », par exemple dans la description d'un « ciel vir[ant] à l'outremer, au bleu acier, [qui] change encore de couleur, verdit, se violace, puis noircit tout à fait » (*EM*, 247), symbolisent la mort de Ferdinand et le deuil de sa mère. Ces impressions colorées débordent parfois les tableaux, se diffusant dans les « Légendes » qui les accompagnent. Ainsi, la description d'un paysage hivernal dans la légende suivant le « Premier fusain » mime clairement cette technique :

La végétation se réduit à des traits noirs de diverses épaisseurs, plus ou moins inclinés et tordus. Graphisme austère, sans volumes. Toutes ces tiges, ces branches nues, ces troncs et ces brindilles semblent coupants ; lignes aiguës par le vent. (*EM*, 217)

Le procédé mis en œuvre à l'intérieur même du récit relie très étroitement le paysage avec la tristesse d'Aloïse, qu'il symbolise⁸⁹.

L'écriture picturale de Bauchau accentue encore l'importance de la vision⁹⁰, au détriment du paysage en tant que réalité objective. Il s'agit d'abord de donner toute leur place aux impressions sensorielles subjectives des personnages. En effet, les espaces que ceux-ci traversent ne sont jamais décrits par un narrateur externe mais par un locuteur ou un narrateur interne, artiste de surcroît, comme Clios, Antigone ou Orion. Clios, par exemple, dépeint à son compagnon aveugle les paysages et la route qu'ils parcourent :

“Ici il y a une flaque de boue, contourne-la. Là de grands rochers gris, passons au milieu.” Il lui décrit la couleur d'un chaume qu'ils traversent et où il parvient encore à glaner quelques épis : “C'est un champ couleur de lion. Sur les bords, il y a quelques coquelicots que l'on n'a pas fauchés.” (*Œ*, 71)

Au-delà des perceptions de Clios, la description restitue la manière dont le romancier appréhende lui-même la réalité et, surtout, la manière dont il s'est représenté en esprit le monde de ses personnages et ses personnages eux-mêmes – ou plutôt comment ceux-ci se sont mentalement imposés à lui. La « palette » de Bauchau, beaucoup plus restreinte que celle

⁸⁹ Voir Marinella Mariani, « La lumière et les couleurs dans *L'Enfant Méduse* », in Toby Garfitt (dir.), *Rose des vents et de l'ailleurs*, op. cit., p. 119-132, en particulier p. 128 : « Les couleurs de la littérature recoupent celles de la peinture et évoquent les mêmes émotions, le même vide, la même détresse. L'extension du noir n'est pas un motif accessoire, elle réalise et permet de figurer la puissance de l'intensité dramatique ; en assumant une fonction illustrative et narrative, elle devient la couleur nécessaire à figurer le deuil puisque Ferdinand est mort, foudroyé par le regard de Lucie mais elle exprime surtout l'état d'âme de la fillette, la déstabilisation de son être et sa perte d'identité. »

⁹⁰ Sur le sémantisme particulièrement riche de ce terme, voir <https://www.cnrtl.fr/definition/vision>.

de Germain⁹¹, comporte essentiellement les couleurs primaires en plus du noir et du blanc et de leur combinaison, le gris. Elles sont associées à des formes simples et clairement circonscrites, comme ici : « une flaque de boue », de « grands rochers gris », un « champ couleur de lion », « quelques coquelicots ». Tout cela nous paraît rattacher l'écrivain au postimpressionnisme, notamment au fauvisme comme y invite la mention de la « couleur de lion⁹² », faite par un peintre qui se décrit lui-même comme « un grand fauve » (A, 35). De fait, les peintres plus ou moins proches du fauvisme, Paul Gauguin, Henri Matisse et Georges Braque apparaissent de manière récurrente dans les journaux de Bauchau, et, dans leur sillage, Nicolas de Staël avec qui il se sent sans doute le plus d'affinités :

Je regarde une carte postale, un paysage de Sicile de Nicolas de Staël. Il me semble très mal reproduit et pourtant il me touche. Pourquoi ? Par les couleurs appliquées, des couleurs vives, le bleu, le rouge, le jaune surtout, qui éclatent sous un ciel brouillé. Ces couleurs [...] font vivre, en dehors de toute réalité, l'espérance d'un monde plus chaud, plus éclatant que celui que j'ai connu. Il y a en nous le désir d'une intensité qui n'est pas dans les surfaces que nous pouvons voir et qui n'est sans doute que dans les visions intérieures où nous les inventons par instants.

Nicolas de Staël, comme Gauguin, a connu ces visions que je tente de susciter aussi avec des mots⁹³.

On peut sans conteste envisager en effet les romans du cycle thébain comme une tentative de la part de l'écrivain de créer « un monde plus chaud, plus éclatant » que celui de la réalité, et pas seulement parce que le récit se déroule en Grèce et qu'il met en scène des figures héroïques. Les « visions » qui composent ces deux romans⁹⁴, et qui s'apparentent parfois à des hallucinations par leur caractère surnaturel⁹⁵, offrent une expérience mystique de la réalité, au sens où elles rendent manifeste le mystère présent dans le monde réel. Selon nous, c'est ce

⁹¹ La palette de Germain est extrêmement large, comportant de nombreuses couleurs et une infinité de nuances subtiles : par exemple « mordoré », « vert tendre », « violine », « turquoise » ou « pervenche », souvent désignées à l'aide de comparaisons : « couleur de miel », « de paille », « de rouille », « d'absinthe », « de prune », « de suie », « de lait », « de craie », « d'ardoise », « d'encre », « de feuilles mortes », « de sang », « de brique », « de plâtre », « de flamme », « d'ongles », « d'écorce », « d'ivoire », « de colique », « de nuit », « d'abricot », « de sable », « d'ambre », « de nacre », « de cuivre », « de pêche », « de lave », « de bronze », « de sang séché », « de foudre », « de feu », « de lichen », ou encore plus précisément « couleur de la terre au creux des sillons » (NA, 354). Cette profusion de couleurs qui est aussi, comme nous le voyons, profusion verbale et poétique, est caractéristique de l'art baroque dont la référence est explicitement présente dans l'œuvre de Germain en général, par exemple le Caravage, qui obsède le peintre Raphaël dans *Tobie des Marais*, ou Vermeer.

⁹² Dans *Antigone* le terme « fauve » est employé à cinq reprises pour décrire la ville de Thèbes et l'expression « couleur de lion » une fois pour désigner ses murs et ses remparts.

⁹³ Henry Bauchau, *Le Présent d'incertitude*, op. cit., p. 69-70.

⁹⁴ Bauchau écrit dans son journal au sujet d'*Œdipe sur la route* : « Ce livre est un livre de visions » (*Jour après jour*, op. cit., p. 254).

⁹⁵ Le terme sert de titre au quatorzième chapitre d'*Antigone* dans lequel l'héroïne est l'objet de visions hallucinées concernant des événements qui se passent loin d'elle.

que cherche à signifier le recours au langage pictural. Et même lorsqu'elles pourraient paraître relever d'un phénomène pathologique, les visions sont à considérer comme des intuitions fécondes. C'est ce dont témoignent les dessins de « L'île Paradis n°2 » réalisés par Orion – et retranscrit par Véronique – dans *L'Enfant bleu*. Pas plus qu'Œdipe, l'aveugle devenu sculpteur, Orion⁹⁶ ne voit réellement les paysages qu'il dessine : ce sont donc de pures visions intérieures et qui sont valorisées en tant que telles par la narratrice. Les romans bauchaliens s'organisent eux-mêmes en « visions » successives, se confondant avec les images peintes ou sculptées par leurs personnages. L'image finale d'*Œdipe sur la route* en est la parfaite illustration. Le narrateur raconte la manière dont le parcours d'Œdipe s'« inachève⁹⁷ » dans la fresque peinte par Clios, « le chemin du soleil », qui sert aussi de titre au chapitre :

Œdipe nous quitte, il est au pied de la fresque, il fait un premier pas sur le chemin. Il marche sans buter sur les pierres, il est sous les branches des arbres. Il cueille le fruit sombre d'une ronce, il se penche vers la touffe de coquelicots. Il va sans se retourner et nous le voyons s'éloigner sans savoir si c'est dans les couleurs que j'ai préparées pour lui qu'il s'enfonce ou dans nos cœurs où le chagrin et un bonheur inattendu se mêlent. Il arrive à ce point où la clarté du ciel se confond avec la lumière dorée des soleils. Là, les lignes vers la profondeur se prolongent à l'infini et il n'est bientôt plus, pour nos yeux trop faibles, qu'un point minuscule qui peu à peu s'efface. (*Œ*, 380)

L'étrange disparition d'Œdipe dans les profondeurs picturales de la fresque provoque une étonnante confusion entre le réel et l'imaginaire, entre la littérature et la peinture, dont les matières – les mots, les « lignes » et « les couleurs [...] préparées » par Clios – s'amalgament. Elle est bien, selon nous, de l'ordre de la vision, y compris au sens mystique du terme, puisqu'elle est l'interprétation par Bauchau de la clairvoyance et de l'apothéose d'Œdipe à Colone dans la version sophocléenne du mythe⁹⁸. Alors, les « lignes vers la profondeur [qui] se prolongent à l'infini » et le « point minuscule qui peu à peu s'efface », confinant à l'abstraction, rappellent la démarche d'un Paul Klee⁹⁹, pour qui l'art permet « d'indiquer un

⁹⁶ Rappelons que le héros mythologique qui a donné son nom au personnage romanesque est aveugle.

⁹⁷ Nous reprenons ici un néologisme germanien : « [L]e cri, ou le sanglot, qui l'assaillit s'inacheva en gargouillis dans sa gorge blessée » (*NA*, 210).

⁹⁸ Précisons qu'il y a là, de la part de Bauchau, une relecture chrétienne du mythe grec. Chez Sophocle en effet, la mort d'Œdipe est associée à l'obscurité dans la bouche d'Antigone, v. 1681-1683 : ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν / ἐν ἀφανεῖ τιμὴ μόρῳ / φερόμενον : « Les plaines des ténèbres l'ont saisi, emporté dans un obscur trépas » (*op. cit.*, p. 147). Dans l'Antiquité en effet, la lumière symbolise la vie, mais pas la vie après la mort.

⁹⁹ Chez Germain, le héros d'*Éclats de sel* recouvre un recueil de poèmes de deux reproductions de tableaux de Paul Klee : *Ad marginem* et *Le Fou de l'abîme* (*op. cit.*, p. 147). Bauchau, quant à lui, rêve des peintures de Paul Klee lorsqu'il écrit *Œdipe sur la route* (voir *Jour après jour*, *op. cit.*, p. 183).

chemin au-delà d'ici et du maintenant, [...] de dispenser du réconfort à l'homme et même de l'élever¹⁰⁰ ».

Le recours à l'écriture picturale pour représenter l'espace révèle chez les deux romanciers, outre la volonté de s'affranchir de la relation au modèle extérieur, celle d'affirmer leur imaginaire et celui de leurs personnages. Les descriptions spatiales s'imposent en effet comme des visions qui mettent le lecteur-spectateur en prise directe avec l'univers mental, affectif et spirituel des personnages et, au-delà, avec celui des romanciers. Le langage pictural est, selon nous, partie prenante de la tentative de réenchantement que nous évoquions, et il contribue en outre à incarner pleinement l'imaginaire des auteurs aux yeux du lecteur. Que dire à présent de cet autre paramètre romanesque qu'est le temps ? Qu'est-ce que l'art pictural peut apporter à l'écriture dans ce domaine ?

Profondeur temporelle et passage du temps

Pendant toute leur histoire, les arts *a priori* fixes et immobiles que sont la peinture et la sculpture ont tenté d'exprimer le mouvement, la durée et le temps, ce que le roman, de son côté, peut faire sans difficulté. Il peut cependant tirer profit des réflexions et des solutions symboliques mises en place par les peintres et les sculpteurs¹⁰¹, comme en témoignent Germain et Bauchau. Ainsi, certains passages de leurs romans nous paraissent emprunter à l'iconographie chrétienne la volonté de créer une profondeur temporelle par l'utilisation de couleurs ou de signes représentant dans une même image des moments différents d'une histoire ou d'un destin ; l'idée, somme toute tragique, qu'un événement présent contient en même temps son futur – et éventuellement son passé – comme l'Annonciation contient la Crucifixion¹⁰². C'est par exemple le cas de la scène de *Nuit-d'Ambre* où le jeune Roselyn vient frapper à la porte du héros, qu'il a retrouvé après des mois de recherche :

Un silence bien plus sonore était alors retombé, emplissant le palier, accusant bizarrement les ombres, les angles des murs, et le dessin de sa main demeurée appuyée contre le bois de la porte, doigts repliés. (NA, 263)

¹⁰⁰ Paul Klee, *Cours du Bauhaus : contributions à la théorie de la forme picturale, Weimar 1921-1922*, (texte édité par Rainer K. Wick et traduit par Claude Riehl), Hazan-Musées de Strasbourg, 2004, p. 9.

¹⁰¹ L'exposition « Enfin le cinéma ! Arts, images et spectacles en France (1833-1907) » proposée du 28 septembre 2021 au 16 janvier 2022 au Musée d'Orsay montre par exemple comment « l'évidence de la mobilité du monde ou de l'écoulement du temps est interrogée et analysée » par les plasticiens qui précèdent l'avènement du cinéma. Voir la présentation de l'exposition sur le site du Musée. URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/expositions/enfin-le-cinema-arts-images-et-spectacles-en-france-1833-1907-422> (page consultée le 12/10/21).

¹⁰² Georges Didi-Huberman, *Dissemblance et Figuration*, op. cit.

La description fige l'action dans un décor tout en reliefs et en profondeur digne d'une œuvre plastique. Le « dessin de [la] main » sur laquelle elle se focalise évoque en particulier les nombreuses études effectuées par les peintres, par exemple Léonard de Vinci qui s'intéressait en effet au volume de la main, aux jeux d'ombres et de lumière qu'elle implique¹⁰³. Cependant, la pause narrative que constitue cette description picturale éveille l'attention du lecteur sur la charge symbolique dont elle est investie. L'inquiétude palpable qui sourd des « ombres » « bizarrement » accusées annonce selon nous le destin tragique du jeune Roselyn. Alors cette main aux « doigts repliés », « demeurée appuyée contre le bois » pourrait plutôt faire penser à celle du Christ sur le bois de la croix dans les scènes de Crucifixion. La romancière inscrit donc dans la scène de retrouvailles entre Roselyn et Charles-Victor le signe d'une future mise à mort. Un procédé similaire est employé par Bauchau pour le Temple rouge du chapitre liminaire d'*Antigone*, bien que la description ne mobilise pas aussi clairement les références picturales que celle de Germain. L'auteur y condense en effet les différents temps du destin des Labdacides. D'abord, par ses formes et ses couleurs, la grotte évoque une cavité utérine, renvoyant au ventre de Jocaste. Ainsi, « la grotte a la forme d'une demi-sphère qui s'allège en s'élançant légèrement vers le haut » (A, 10). Clios en a recouvert les parois « d'un rouge ardent », si bien qu'en y entrant, Antigone est « émue par cette forme parfaite » (A, 10) qu'elle qualifie un peu plus loin de « ventre rouge » à la « pénombre maternelle » (A, 11). La grotte offre également une image de la malédiction des Labdacides à travers le motif de la blessure. En effet, elle est éclairée naturellement par un puits de lumière auquel l'artiste donne l'apparence d'une « blessure du ciel » (A, 10). La métaphore de la « blessure » associée à la métonymie du « ciel » renvoie au destin tragique des personnages, blessés par la volonté des dieux, qu'il s'agisse d'Œdipe, aux pieds blessés et aux yeux aveuglés, ou de ses enfants qui disparaîtront tour à tour dans le roman. La fresque peinte par Clios, représentant la lutte d'Apollon avec le dieu Python, symbolise d'ailleurs l'opposition des jumeaux tout en manifestant l'ambivalence de leurs relations, et l'image des deux adversaires « couverts de sang » (A, 16) anticipe leur mort à venir dans le récit. Enfin, l'espace clos de la caverne annonce aussi la mort d'Antigone dans le dernier chapitre. À partir de là et comme dans l'exemple de *Nuit-d'Ambre*, le déroulement chronologique du récit va suivre le programme tragique que la description picturale met en place de manière saisissante.

¹⁰³ Jacky Laulan et Dominique Le Nen, *La Main de Léonard de Vinci*, Springer, 2009. La romancière se réfère explicitement à Léonard de Vinci dans *Mourir un peu*, op. cit., p. 33.

C'est plutôt au genre de la Nature morte, en revanche, et plus précisément à celui de la Vanité¹⁰⁴ que Germain se réfère dans les deux premières « Sépias » de *L'Enfant Méduse* pour annoncer le déroulement inexorable du temps entre l'« accident » de Ferdinand et son décès. La première offre ainsi la description d'un bouquet de roses sur le point de faner et d'une tasse de thé presque vide qui symbolisent le caractère transitoire de la vie et des plaisirs sensuels. Le détail de la mouche « s'abreu[ant] à une goutte de lait renversée sur le plateau laqué » (EM, 149) est un autre symbole pictural de l'éphémère et de la mort, régulièrement utilisé dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles, par exemple dans la *Vanité* de Barthel Bruyn¹⁰⁵ ou la *Nature morte aux verres et plat de biscuits* de Christian Berentz¹⁰⁶, que rappelle le tableau « peint » par Germain. La « Deuxième Sépia » est une description de la pièce où gît Ferdinand, présentée à travers son reflet dans la glace « piqueté[e] de fines taches brunes » (EM, 172) : « Immobile est la chambre enclose dans le miroir » (EM, 173) énonce la narratrice, renvoyant au procédé de mise en abyme utilisé chez les peintres flamands, dont Gide a tiré une théorie littéraire¹⁰⁷. D'autre part, la mention d'un calendrier, de fleurs séchées ou encore d'un jeu de fléchettes¹⁰⁸ contribue à élaborer par l'écriture une Vanité, à la manière des peintres baroques, un « *memento mori* mélancolique¹⁰⁹ ». En effet, ce sont là encore des symboles traditionnellement utilisés dans le genre pictural, destinés à susciter une réflexion sur l'éphémère, en lien avec la situation de Ferdinand que la mort emportera bientôt. Cette réflexion se prolonge d'ailleurs par l'évocation de « trois métronomes » scandant implacablement le temps qu'il reste à vivre au personnage : une araignée, le « goutte-à-goutte » de la perfusion et la pendule, elle-même soigneusement décrite. En outre, l'*ekphrasis* de la vue « en style baroque de la ville hanséatique de Hambourg [qui] orne [le] mois d'octobre » (EM, 173) dans le calendrier affiché au mur met en exergue le caractère pictural de la description générale de la pièce où elle s'insère.

¹⁰⁴ On pense au roman *Tous les matins du monde* de Quignard, qui met en scène le peintre Lubin Baugin en train de réaliser des natures mortes (Gallimard, « Folio », 1993), mais aussi au film d'Alain Corneau (1991) dont certains plans miment la composition des Vanités.

¹⁰⁵ *Vanité*, 1524, huile sur bois, Kröller-Müller Museum, Otterlo.

¹⁰⁶ *Verres et plat de biscuits*, seconde moitié du XVII^e siècle, peinture à l'huile sur toile, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.

¹⁰⁷ Gide, André, *Journal I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, août 1893, p. 167 : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. »

¹⁰⁸ Dans le même ordre d'idée, Lubin Baugin a peint une *Nature morte à l'échiquier* en 1630 (huile sur panneau, Musée du Louvre).

¹⁰⁹ Évelyne Thoizet, « Des éclats de miroir au miroir du livre », *op. cit.*, p.198.

Mais c'est tout le roman dans son ensemble qui offre, d'une partie à l'autre, une méditation sur le temps par le biais des différents « tableaux » qui décrivent systématiquement la progression et les variations de la lumière, de l'aube au crépuscule, comme Woolf le fait dans *Les Vagues* – et Monet ou Turner dans leurs tableaux. Cependant l'attention portée au passage de la lumière et à son impact sur les couleurs des paysages, des intérieurs ou des objets, n'est plus nécessairement tragique. Il s'agit d'accompagner le parcours de la jeune Lucie, dans la joie comme dans la détresse, et de l'escorter, au seuil de la maturité, sur la voie de l'espérance avec la fresque de *L'Annonciation aux bergers* de Taddeo Gaddi. De même, *L'Enfant bleu* suit le passage de l'adolescence à l'âge adulte d'Orion, engageant une semblable réflexion sur le temps, que métaphorise le travail pictural de Mark Rothko, selon une analogie proposée par Germain et entérinée par Bauchau :

Vous parlez à propos de ce livre de Rothko et cela me frappe car mon livre, comme ses tableaux, est fait de couches successives et longuement superposées – non sans obscurité – pour donner le jour à des couleurs nouvelles en allant par les chemins obscurs que sans doute il a connus lui-même¹¹⁰.

Le romancier reconnaît dans le travail de superposition des couches colorées opéré par le peintre américain la lenteur et la répétition du travail thérapeutique qui se déroule dans son roman. La mise au jour de « couleurs nouvelles » n'occulte pas les moments difficiles, « obscurs », et apporte au contraire à l'œuvre toute sa profondeur¹¹¹.

Une fois encore, nous avons donc pu constater l'apport fructueux de la peinture dans le roman, qu'il s'agisse de la représentation du temps ou de l'espace. Consciente du pouvoir de synthèse et de symbolisation de l'image, l'écriture mime le travail pictural de la forme et / ou de la couleur, se référant implicitement à des œuvres et à des peintres allant de l'art baroque jusqu'à l'art moderne. Mais nous allons voir, pour finir, que le lien tendu entre les arts plastiques et le roman se noue bien en amont, au moment même de l'élaboration du récit et de ses enjeux.

¹¹⁰ Lettre de Bauchau à Germain du 15 août 2004, *op. cit.*

¹¹¹ Remarquons la différence avec la manière dont *Nuit-d'Ambre* « peint le jour à flanc de nuit comme on repeint sur un fond de vieux papier pour masquer les taches et craquelures du mur » (*NA*, 416), dans le passage étudié au début de ce chapitre.

1. 2. 3. Références picturales et enjeux romanesques

Germain et Bauchau reconnaissent tous deux aux images, picturales en particulier, le statut d'embrayeurs de récit¹¹². Certaines sont au fondement même des romans de notre corpus, c'est-à-dire des événements qui y sont relatés, qu'elles soient explicitement mentionnées dans les textes eux-mêmes – ou dans des témoignages intimes – ou qu'elles s'y trouvent *in absentia*¹¹³. Elles nous paraissent s'organiser en deux catégories : celles qui dévoilent les enjeux romanesques et celles qui, au contraire, manifestent le « mystère du visible¹¹⁴ ».

Dévoilement des enjeux romanesques

La Lutte de Jacob avec l'Ange peinte par Eugène Delacroix d'après un passage de la *Genèse* et présentée dans une chapelle de l'église Saint-Sulpice à Paris est une image fondatrice pour les deux écrivains de notre corpus¹¹⁵. Ainsi, Germain explique à plusieurs reprises lors d'entretiens que « c'est à cause de cette image [qu'elle est] partie, sans savoir où [elle] allai[t] dans l'aventure romanesque » :

J'étais depuis longtemps très marquée par une image que je trouve parmi les plus remarquables. Elle est valable pour toute l'humanité, mais elle est spécialement familière aux gens de l'Occident : c'est celle de la lutte de Jacob avec l'ange¹¹⁶. J'y vois une métaphore splendide du destin de tout être humain. On a tous à lutter avec l'ange, sous toutes les latitudes. On peut mettre sous le nom de l'« ange » des représentations très différentes, mais il désigne toujours une force qui nous dépasse, qui nous surprend ; vivre c'est toujours devoir en passer par un affrontement avec l'inconnu, avec le terrifiant – avec l'inexploré et l'insoupçonné de nous-mêmes¹¹⁷.

L'écrivaine nous éclaire ici sur sa conception du roman comme récit du destin « de tout être humain », au-delà du destin particulier des personnages. Et l'on comprend qu'elle place

¹¹² Voir Élisabeth Bricco, « L'art comme déclencheur de fiction chez Sylvie Germain, Pierre Michon, Pascal Quignard », in Daniela Fabiani et Claude Herly, *Art et littérature. Regard sur les auteurs européens contemporains*, L'Harmattan, 2006, p. 155-168.

¹¹³ Bernard Vouilloux, « Texte et image : esquisse d'une typologie », in Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte, *Texte, Image, Imaginaire*, L'Harmattan, 2007, p. 31-32, plus précisément p. 32 : « l'œuvre décrite dans le texte fait clairement signe vers son modèle mais celui-ci fait l'objet d'une réappropriation assumée de la part de l'écrivain. Il en résulte une adaptation de l'œuvre imaginaire ainsi créée aux enjeux qui sous-tendent l'ensemble du projet littéraire alors en cours d'élaboration ».

¹¹⁴ Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, op. cit., p. 24.

¹¹⁵ Beaucoup de choses ont été écrites sur cette inspiration commune : voir Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 86-98 ; Joëlle Caullier, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », op. cit. ; Anne-Gaëlle Weber, « La voix des anges », op. cit. ; Milène Moris-Stefkovic, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, op. cit., p. 26-27.

¹¹⁶ Le combat de Jacob avec l'ange est par exemple le sujet de la dernière toile, inachevée, de Klee.

¹¹⁷ Entretien de Germain avec Goulet, op. cit., p. 233.

l'image de la *Lutte de Jacob avec l'ange*, qui en est pour elle la métaphore, au fondement de sa démarche romanesque. Plus concrètement, l'image se retrouve transposée dans le roman *Nuit-d'Ambre*, lorsque le héros éponyme est empêché de se suicider par un mystérieux inconnu avec qui il lutte une nuit durant. Mais tout le diptyque est organisé autour de cet événement qui est annoncé dans l'excipit du *Livre des Nuits*, au moment de la naissance de Charles-Victor, « celui que tous appelleraient plus tard Nuit-d'Ambre », qui est « voué à lutter dans la nuit. Au mi-nuit de la Nuit » (LN, 337). Or, les propos de Germain sur la lutte de Jacob avec l'ange font écho à ceux que Bauchau notait dans son journal, lorsqu'il travaillait à son roman *Œdipe sur la route*, à peu près à la même époque : « La lutte avec l'Ange est un moment, un moment capital obscur et mystérieux de la vie. Elle doit être soutenue, peut-être plusieurs fois, et dépassée. C'est ce qui advient à Œdipe¹¹⁸ ». Ainsi, pour les deux écrivains, la lutte avec l'Ange représente le mystère même de l'existence humaine et la source de leur création romanesque. Chez Bauchau, l'image symbolise le parcours d'Œdipe mais se retrouve également dans le chapitre liminaire d'Antigone, où « le combat d'Apollon et Python ne cherche guère à dissimuler son dû au tableau de Delacroix, *La Lutte de Jacob avec l'Ange* », selon la formule de Lauriane Sable¹¹⁹, qui souligne la parenté entre le Temple grec du chapitre liminaire et l'église de Saint-Sulpice abritant la fresque. Le fait que cette image se trouve placée dans l'incipit confirme encore sa valeur symbolique et programmatique à l'égard du roman.

Cependant, elle n'est pas la seule image autour de laquelle s'élabore le discours romanesque. D'autres représentations picturales entrent en dialogue avec lui, qu'elles soient ou non explicitement citées dans les textes. Dans tous les cas, il s'agit d'interpeller le lecteur sur des enjeux importants de l'intrigue que ces images synthétisent et symbolisent avec leurs propres codes. Dans *Nuit-d'Ambre* encore, une reproduction du « tableau de Goya représentant Cronos, immense et distordu dans la pénombre d'où il surgi[t], en train de déchiqueter le corps d'un de ses enfants » est accrochée par Charles-Victor « au mur de sa chambre » (NA, 204). Cette image, dont la narratrice transcrit les détails essentiels en termes de formes et de couleurs, illustre et met en abyme le récit généalogique de la famille Péniel dont nous avons vu les accointances avec la mythologie, ses ogres tecnophages et ses enfants sacrifiés. En outre, elle est l'occasion pour le protagoniste de se fantasmer lui-même dans le rôle du Titan, parricide, infanticide et incestueux – quand le lecteur perçoit surtout en lui une

¹¹⁸ Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 42.

¹¹⁹ Lauriane Sable, « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? », op. cit., p. 58.

victime. Le tableau de Goya attire donc l'attention sur cet enjeu fondamental de l'intrigue romanesque qu'est le statut de Nuit-d'Ambre, en tant que victime et criminel à la fois.

Un enjeu similaire est mis en exergue dans *L'Enfant Méduse* par l'évocation, au sujet de Ferdinand, des « damnés dans les tableaux naïfs et cruels qui jetaient aux regards des pauvres gens des visions de l'enfer afin de les détourner du mal et de toute vile tentation¹²⁰ » (EM, 113). Si la culpabilité du « damné » que représente ici le personnage de violeur et de pédophile ne fait aucun doute, le jugement porté par la narratrice sur la naïveté et la cruauté des tableaux du Moyen-Âge – avec lesquels se confond sans doute la vision de Lucie – nous invite à une lecture moins manichéenne et plus subtile. De fait, tous les romans germaniens de notre corpus s'attachent à montrer comment se forment les chaînes intrafamiliales de la violence faisant de chaque individu tour à tour un bourreau et une victime. Encore une fois, le recours à la référence picturale constitue donc selon nous un moment stratégique de dévoilement des enjeux romanesques.

Ce phénomène s'observe également dans les romans de Bauchau. L'exemple le plus évident en est la Vague, au cinquième chapitre d'*Œdipe sur la route*. Celle-ci se réfère clairement à *L'Arc de la vague au large de Kanaganoa* d'Hokusai dont le romancier a placé une reproduction « en face de lui¹²¹ » pendant qu'il entreprend le récit de son élaboration. Il présente celui-ci comme un « épisode décisif qui va transformer intérieurement [ses] trois principaux personnages¹²² », la Vague devenant le symbole des épreuves qui jalonnent les destinées humaines par-delà les époques et les cultures. Ainsi, Thésée déclare « av[oir] arrêté [ses] navires pour mieux la regarder et voir comment il faut traverser les tempêtes » : « Puisse cette image m'éclairer et éclairer Athènes » (CE, 243) conclut-il, dans un souhait où se dévoile la puissance de rayonnement de l'image, dans la diégèse et en dehors d'elle. Nous pouvons également mentionner les tableaux de Giorgio De Chirico¹²³, évoqués dans *L'Enfant bleu* par comparaison avec la peinture d'Orion « Thésée entre dans le labyrinthe » :

Je m'étonne de ressentir tant de plaisir devant ce dessin qui respire le bonheur mais où les maladresses ne manquent pas. Je m'interroge et je parviens à la source de mon

¹²⁰ Dans son dernier roman, *Brèves de solitude*, Germain se réfère en particulier à *La Chute des damnés* de Rubens, qu'elle décrit (Albin Michel, 2021, p. 200).

¹²¹ Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 54. Notons que la *Vague* d'Hokusai illustre la première de couverture du roman dans la collection « Babel ». Voir sur cette référence Olivier Ammour-Mayeur, « Hokusai : source d'un imaginaire de la littérature au XX^e siècle (Hélène Cixous / Henry Bauchau) », in *Les Lettres romanes*, n°1-2, t. LVI, 2002, p. 143-149.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Notons que les éditions Gallimard ont choisi un détail du *Fils prodigue* de De Chirico pour la première de couverture du *Livre des Nuits* dans la collection « Folio ».

enchantement. 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. » (EB, 58)

Cet épisode, qui se déroule au début du roman, est aussi décisif pour les protagonistes puisque Véronique comprend pour la première fois le potentiel artistique de son élève et la place du rêve dans l'univers intime et créatif de celui-ci. Il scelle donc le dispositif thérapeutique qu'elle va mettre en place pour lui en même temps qu'une sorte de pacte avec le lecteur : au terme du récit, Orion pourra se présenter au monde en tant qu'artiste peintre et sculpteur. Il donne aussi une identité visuelle forte au roman en plaçant les productions artistiques du jeune garçon sous le modèle métaphysique et onirique du peintre italien.

Ainsi, toutes les images que nous venons d'explorer ont pour vocation de dévoiler les enjeux qui sous-tendent l'intrigue dans laquelle elles s'insèrent. Une autre série de références possède selon nous un statut différent, celles qui concernent les « peintures de la lumière ».

« *Trouée où passe le mystère du visible*¹²⁴ »

Germain écrit dans l'« ouverture » de son ouvrage *Ateliers de lumière* :

La lumière est aux peintres ce que le chant des mots est aux poètes, la mélodie du silence aux musiciens : la source et l'horizon de leur désir, le foyer de l'amour qui les lancine et les met perpétuellement en chemin, en tension, en appel¹²⁵.

De fait, les textes de notre corpus – ceux de Bauchau compris – réservent un rôle particulier aux images picturales de la lumière : celui de suggérer un sens insoupçonné, un mystère caché qui reste inaccessible au spectateur et pour cette raison le « met [...] en chemin, en tension, en appel ». Or, le spectateur dont on parle est à la fois l'auteur.e, chez qui le peintre suscite un désir d'écriture, et le lecteur que le texte, au travers des *ekphraseis* ou de l'écriture picturale, rend spectateur à son tour, éventuellement par le biais d'un « tiers spectateur » : le personnage romanesque. Ainsi, la fresque de Gaddi, *L'Annonciation aux bergers*, qui est décrite dans la dernière partie de *L'Enfant Méduse*, possède d'abord un enjeu pragmatique explicite à l'intérieur de la diégèse : « ret[enir] l'attention » de Lucie, la « met[tr] en arrêt au bord extrême de l'émoi » (EM, 263) et finalement l'« appel[er] » à une « nouvelle enfance » (EM, 281). L'anaphore de la tournure présentative met en exergue l'importance de la transformation qui opère par le pouvoir de l'image, au moment de clore le récit : « C'est une

¹²⁴ Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, op. cit., p. 24

¹²⁵ *Ibid.*, p. 10.

paix profonde qui monte de l'image, et console l'enfant », « [c]'est une joie légère [...] qui tinte dans l'image et délivre la femme », « [c]'est une paix si tendre qui s'éploie dans le cœur de Lucie », « [c]'est la floraison d'une longue patience » (EM, 280). Au-delà de l'espérance chrétienne qui est attachée à cette *Annonciation*, le traitement « tout à fait original », selon Louis-Félix¹²⁶, du « problème de la lumière » (EM, 264) par un peintre « observateur passionné des grands phénomènes célestes » (EM, 264) confère à l'image une infinie « puissance de "présentation"¹²⁷ » qui vise selon nous à interpeller aussi le lecteur, par-delà le personnage – d'autant qu'elle est placée dans l'excipit du roman –, comme elle a interpellé Germain.

Mais le texte romanesque n'a pas nécessairement besoin de la médiation d'un personnage-spectateur pour manifester le « mystère du visible » et susciter chez le lecteur un désir de spectateur. Ainsi, le portrait de Madeleine Ancelot à la fin de *L'Enfant Méduse* évoque *in absentia* les nombreuses femmes à la fenêtre peintes par Johannes Vermeer¹²⁸ :

Madeleine Ancelot voyage immobile derrière sa fenêtre ; elle court non pas le monde, mais le ciel. Elle s'envole à la seule force de son regard. De son regard de veuve épuisé par les larmes, épouvanté par l'absence. De son regard de pauvre. Un pan de ciel lui suffit, un simple nuage la ravit. Elle n'attend aucun miracle, n'espère nullement être éblouie un jour par quelque nuage de feu à visage d'ange étincelant, ni même par une éclipse extraordinaire. Pour elle toute nébulosité est merveille, le plus léger vent consolation, la moindre lueur enchantement. Elle a la modestie des pauvres, la patience infinie de ceux qui n'attendent plus rien, sinon leur tour de pénétrer dans le mystère de la disparition. (EM, 276)

Outre l'image concrète de la femme à sa fenêtre, les notions d'immobilisme, de simplicité, de patience et de mystère orientent le lecteur vers les tableaux du peintre de Delft auxquels Germain a consacré un essai intitulé « Patience et songe de lumière¹²⁹ ». Par un subtil jeu de regards et de mise en abyme, la romancière invite le lecteur à se faire spectateur comme le

¹²⁶ C'est son ami de trente ans, Louis-Félix, qui envoie à Lucie une reproduction en carte postale de la fresque de Gaddi que l'héroïne a elle-même découverte lors d'un voyage en Toscane.

¹²⁷ Au sujet de la fresque de Piero Della Francesca, *Le Songe de Constantin*, qu'elle compare à celle de Gaddi, Germain rapporte pour les reprendre à son compte les propos de Lionello Venturi : « Œuvre unique parce que son pouvoir de représentation est volontairement limité, tandis que se dégage, infinie, sa puissance de "présentation" ; elle est » (*Ateliers de lumière, op. cit.*, p. 20).

¹²⁸ Elles sont décrites explicitement dans « Patience et songe de lumière », in *Atelier de lumière, op. cit.*, p. 55-66. Dans *Brèves de solitude*, Germain évoque aussi d'autres « peintures représentant des fenêtres » : « Elles sont légion, ce motif ayant inspiré nombre d'artistes au cours des siècles », parmi lesquels Vilhelm Hammershøi, Edward Hopper et Albert Marquet (*op. cit.*, p. 112).

¹²⁹ « Vermeer a sondé le doux mystère de la lumière avec patience et lenteur » reprend Germain dans le recueil *Ateliers de lumière (op. cit., p. 13)*. Peut-être l'expression « pan de ciel » renvoie-t-elle aussi à Vermeer par l'intermédiaire de Proust et de sa célèbre méditation sur le « petit pan de mur jaune » de la *Vue de Delft* (Voir *La Prisonnière, op. cit.*, p. 176).

personnage et à s'émerveiller du mystère de la lumière dans les tableaux de Vermeer si ce n'est directement dans le ciel.

De même, le peintre Georges de La Tour, lui aussi célèbre pour son travail sur la lumière, n'est jamais cité dans le corpus mais ses tableaux, inscrits *in abstentia* dans les textes, en appellent clairement à l'expérience de spectateur du lecteur, à l'« émoi visuel » et au « bonheur de voir » qu'ils provoquent¹³⁰. C'est par exemple le cas dans *Nuit-d'Ambre*, à l'occasion du portrait de Néçah Péniel devant les dix-sept bougies de son gâteau d'anniversaire :

Néçah avait ouvert ses mains devant les flammes, comme pour les protéger du vent, et ses doigts étaient devenus translucides, semblables eux-mêmes à de minces flammes roses. Puis elle avait penché son visage vers le gâteau hérissé de bougies qui grésillaient imperceptiblement. [...] Et le visage de Néçah s'était illuminé à la lueur des flammes, ébloui de roseur, de transparence. (NA, 412)

La description des doigts et du visage de la jeune fille rendus luminescents par la proximité des flammes évoque sans doute possible le *Saint-Joseph charpentier* ou *Le Souffleur à la lampe* de La Tour¹³¹. La narratrice raconte ensuite comment le souffle de Néçah, au lieu d'éteindre les flammes, les emporte dans la nuit où elles s'envolent pour devenir « une nouvelle constellation » (NA, 413). Ce récit très visuel et quasi étiologique relance le désir de mystère qui, selon Germain, anime les spectateurs des tableaux de La Tour, faisant du lecteur le nouveau complice de ce mystère. De manière plus implicite, les différentes images d'Antigone enfermée dans l'obscurité d'une cave, d'un cachot ou d'une grotte mais éclairée par la clarté d'une lampe ou d'une torche rappellent aussi les tableaux de La Tour¹³². Bauchau multiplie en effet dans son roman les images qui préfigurent la fin de son héroïne, dans l'obscurité de la grotte illuminée par la clarté des torches. La mort d'Antigone est elle-même annoncée par la formule métaphorique : « Je m'avance ici dans le mystère et l'aventure de la lumière¹³³ » (A, 343). Et par-delà la mort, les flammes communiquent à l'héroïne

¹³⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹³¹ Le premier tableau, datant de 1642, est conservé au Louvre, le deuxième, de 1640, au Musée des Beaux-Arts de Dijon. On peut également penser à un tableau plus ancien, *L'Apparition de l'ange à Saint-Joseph*, peint entre 1630 et 1635, conservé au Musée d'art de Nantes. Une étude consacrée aux *Madeleines* de La Tour figure dans le recueil *Ateliers de lumière* : « Solitudes de Madeleine », p. 78-96.

¹³² Voir à ce sujet Yves Leroux, « Ombres et lumière dans l'*Antigone* d'Henry Bauchau », in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°2, *op. cit.*, p. 112-115, en particulier p. 114 : « Antigone est conduite par le dizenier dans une grotte ; elle a peur des rats, du noir, alors Stentos lui apporte une petite lampe ; on devine des visages en plans rapprochés. Georges de La Tour ou Le Nain ne sont pas loin [...] ».

¹³³ Encore une fois, Bauchau relit ici le destin tragique d'Antigone à l'aune de la pensée chrétienne puisque chez Sophocle, l'héroïne se lamente de ne plus pouvoir « contempler l'éclat de ce flambeau sacré », v. 877-878 :

bauchalienne ses propriétés luminescentes – comme font les flammes des bougies avec les doigts et le visage de Néçah. « Antigone n'est pas une espérance, c'est une lumière » déclare en effet l'auteur dans son journal¹³⁴ : une lumière symbolisant le mystère de la vie et de la mort mêlées, de la mort acceptée dans la vie, de la vie continuée au-delà de la mort¹³⁵ et devant laquelle il invite le lecteur, parvenu à la fin du roman, à méditer.

« [La] splendeur et l'amplitude de ces sources-horizons ne recèlent pas une énigme susceptible d'être percée, éclaircie, maîtrisée » écrit encore Germain au sujet des toiles de Francesca, Vermeer et La Tour, « mais relèvent d'un mystère inépuisable qui remet sans fin le désir en mouvement¹³⁶ ». En choisissant d'inscrire de telles peintures dans le texte de leurs romans, les deux auteurs de notre corpus montrent ce que leur désir d'écrire doit aux peintres de la lumière. D'autre part, ils cherchent à interpeller leur lecteur à son tour pour le mettre « en chemin ». Il n'est pas surprenant que ces images figurent de manière privilégiée dans les excipits des romans s'il s'agit en effet de mettre en mouvement le désir du lecteur, même après que la dernière page a été tournée.

En conclusion nous pouvons dire que les romans de notre corpus sont imprégnés de références picturales plus ou moins explicites et relèvent d'un désir revendiqué de mobiliser les ressources symboliques de la peinture ou de la sculpture, des couleurs et des formes, pour donner à leurs textes une sorte d'efficacité visuelle. Il s'agit aussi de faire du lecteur un spectateur acteur de sa lecture et conscient de son regard. Mais Germain et Bauchau, à l'affût de tous les moyens artistiques capables de « donner une carnation aux mots¹³⁷ », ne s'en tiennent pas là. Et en effet, en plus du champ visuel, leurs textes investissent le champ

οὐκέτι μοι τόδε / λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα (*op. cit.*, p. 68-69). Il est d'ailleurs intéressant d'observer comment le romancier détourne la métaphore du « flambeau » (λαμπάδος, *lampados*) pour en faire à la fois un élément matériel du décor et un symbole d'espérance.

¹³⁴ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 273. Quelques pages plus loin, il explicite ainsi sa remarque : « Cette pensée va très loin, on ne peut pas tout reporter sur l'espérance qui nous parle de demain, il faut d'abord voir la lumière qui est là et permet de porter sa part d'ombre » (p. 275). La même idée le conduit à intituler *La Lumière Antigone* le livret d'opéra tiré du dernier chapitre de son roman.

¹³⁵ Sur ce point, Germain et Bauchau nous semblent privilégier la symbolique judéo-chrétienne en se référant à ses codes culturels – iconographiques, en l'occurrence – plutôt qu'à ceux de la poésie grecque antique. Comme nous l'avons évoqué précédemment, chez les poètes grecs, la lumière du soleil, éventuellement associée au dieu Apollon, représente la vie terrestre et ne renvoie à aucune dimension mystique. Rappelons au passage combien la fresque d'Apollon et Python, peinte par Clios au début d'*Antigone*, doit au mythe biblique de la lutte de Jacob avec l'ange.

¹³⁶ Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁷ Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op. cit.*, p. 28.

acoustique qui complète celui-ci et peut aussi se conjuguer avec lui dans « l'interaction son-spectacle¹³⁸ » d'une performance dramatique.

2. Matière sonore

Contrairement aux romans de notre corpus, *a priori* promis à une lecture intime et silencieuse, les poèmes antiques étaient destinés à des lectures oralisées, à des récitations publiques accompagnées de musique¹³⁹ ou des mises en scène au théâtre. Avant d'être une matière textuelle, ils étaient donc une matière sonore, se déclinant en voix, en bruits et en musique dans des lieux à l'acoustique étudiée¹⁴⁰. Or, il semble que Germain et Bauchau aient voulu renouer à leur manière avec cette dimension sonore, cherchant des solutions internes au roman – mais aussi externes, parfois – pour favoriser l'incarnation de leurs textes. Pour aborder ces solutions, nous nous intéresserons d'abord aux notions de bruit et de « paysage sonore¹⁴¹ », qui ressortissent pleinement au caractère « mimétique » du roman, puis à la musique qui met plus explicitement en lien les œuvres avec la notion de performance artistique.

¹³⁸ Voir Charles Segal, « L'homme grec, spectateur et auditeur », in Jean-Pierre Vernant (dir.), *L'Homme grec*, Seuil, 1993, p. 239-277, en particulier p. 253, au sujet de la formule de Simonide, citée par Plutarque, « La peinture est la poésie qui se tait, la poésie est la peinture qui parle » (*De la gloire des Athéniens*, III, 346 sq) : « Ce lien d'analogie qu'établit Simonide entre le visuel et l'acoustique, il est tentant de le rapprocher de l'interaction son-spectacle que la tragédie, à peu près à la même époque, commençait à développer. »

¹³⁹ L'exposition « Musiques ! échos de l'Antiquité » organisée au Louvre-Lens en 2017-2018 a pu démontrer l'omniprésence de la musique dans l'Antiquité, grecque et romaine, entre autres.

¹⁴⁰ Voir André Schaeffner, *Origine des instruments de musique : Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, De Gruyter Mouton, 1980, chapitre IV « Organologie du théâtre ». Le plancher du proskénion y est par exemple présenté comme un table de résonance (p. 89) et le « théâtre en entier » comme « un vaste résonateur » (p. 90).

¹⁴¹ La formule, traduite du terme « soundscape » en anglais, a été inventée en 1977 par le compositeur Raymond Murray Schafer. Elle est désormais bien ancrée dans le langage en général et mobilisée pour l'étude du bruit dans la littérature en particulier. Voir Christopher Lucken et Juan Rigoli, *Du bruit à l'œuvre, vers une esthétique du désordre*, Genève, MétisPress, « Voltiges », 2013. Notons que cette notion a été reprise pour explorer le phénomène sonore dans l'Antiquité, dans l'idée que celui-ci constitue une approche anthropologique particulièrement féconde. Voir Sibylle Emerit, Sylvain Perrot et Alexandre Vincent (ed.), *Le Paysage sonore dans l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire, IFAO, « Culture et savoirs », 2015.

2. 1. Le bruit du monde

Contrairement à la poésie, qui a pendant longtemps cherché à privilégier l'harmonie, le roman a eu très tôt l'ambition de rendre compte du monde vivant jusque dans sa cacophonie¹⁴². Les textes de Germain et Bauchau, à la croisée du romanesque et du poétique, ne manquent pas de s'intéresser au bruit, que Giovanni Russolo considérait comme la « musique humaine¹⁴³ ». Les « paysages sonores » qu'ils composent interrogent avec force notre rapport au monde et à l'Histoire, aux accidents et aux désordres qu'ils charrient, y compris, donc, d'un point de vue acoustique¹⁴⁴. Pour explorer la « matière sonore » dans les romans de notre corpus, nous nous intéresserons d'abord à la manière dont le bruit donne vie à l'univers romanesque en général puis au rôle des sons dans le récit lorsqu'il s'agit de témoigner en particulier de « la folie des hommes » et de la « fureur de l'histoire » (NA, 68).

2. 1. 1. Élaboration sonore du monde romanesque

Nous voulons montrer ici le rôle du son à la fois dans l'émergence du monde romanesque – qui assimile alors l'œuvre littéraire à une œuvre acoustique – et dans sa matérialité.

Du silence à l'émergence sonore du monde romanesque

Les incipit des romans du corpus mettent en scène l'émergence du bruit sur un fond silencieux, un degré zéro de la résonance explicitement mentionné ou correspondant de manière implicite au silence inaugural du personnage-narrateur, « ce silence sur le silence, celui, intérieur, du lecteur, cette seconde où le chef d'orchestre tient le temps suspendu avant de lancer de son bras le mouvement de l'œuvre¹⁴⁵ ». L'image du chef d'orchestre empruntée à Jean-François Richer, commentant ici les effets sonores créés par Balzac dans *La Comédie humaine*, nous semble parfaitement pertinente pour démontrer le caractère performatif des romans de notre corpus. Il y a en effet quelque chose de spectaculaire dans la narrativisation des sons opérée par Germain et Bauchau, notamment au seuil de leurs romans. C'est dans *Le*

¹⁴² Voir l'intitulé de l'ouvrage de Lucken et Rigoli.

¹⁴³ Giovanni Russolo, *L'Art des bruits* (1913), cité par Christopher Lucken et Juan Rigoli dans l'introduction de leur ouvrage (p. 13-34).

¹⁴⁴ Le principe de discordance que nous avons relevé dans le travail prosodique est ici reconduit sur le plan thématique.

¹⁴⁵ Jean-François Richer, « Ambiances balzaciennes. La poétique des effets sonores dans *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac », in Jean-Paul Thibaud et Daniel Siret (dir.), *Ambiances in action / Ambiances en acte(s) - International Congress on Ambiances*, Montreal 2012, p. 57-62, ici p. 59.

Livre des Nuits que le procédé est le plus évident : comme le Verbe divin rompant le silence originel, la parole de la narratrice a une dimension performative : elle fait surgir son univers romanesque de « l'inouï silence¹⁴⁶ » du « hors-temps » (*LN*, 12). Or, l'histoire des Pénél qu'elle se propose de raconter se présente justement comme une histoire de bruits : de sons, de cris et d'échos en contrepoint du mutisme des gens de l'eau qui, « entre eux, [...] parlaient moins encore, et à eux-mêmes pas du tout, tant leurs paroles toujours retentissaient de l'écho dissonant d'un trop profond silence. » (*LN*, 16) Le cri de Théodore-Faustin, lancé depuis l'intérieur du ventre de sa mère, est en effet le point de départ d'une histoire envisagée d'emblée, grâce au thème du cri¹⁴⁷ – et par l'évocation du cri de Pauline dans le prologue –, sous son aspect sonore, ce que confirme le prologue du roman *Nuit-d'Ambre* en suscitant de nouveau ce « Cri hauturier [des] ancêtres [du protagoniste] qui remontait du fond du temps en cents d'échos à la volée » (*NA*, 19). Ce second volet du diptyque, se définit comme « le livre [qui] toujours continue, faisant claquer ses pages et courir ses vocables » (*NA*, 20) et qui ne peut « s'achever, se taire » même si la guerre « [a] coupé la parole des hommes, toute parole » (*NA*, 17). D'ontologique, le phénomène acoustique devient alors éthique car ce n'est plus seulement l'existence du monde romanesque et de ses personnages qui dépend de la voix de la narratrice et de la narrativisation des sons, c'est le témoignage que ceux-ci apportent sur « la guerre, qui venait de réduire en cendres le nom, le corps, la voix, de millions et de millions d'êtres » (*NA*, 17). Germain reconduit les mêmes enjeux dans *L'Enfant Méduse* dont l'incipit met symboliquement en scène le spectacle profondément silencieux d'une éclipse de soleil¹⁴⁸ qui fait taire les oiseaux – « ils n'ont aucun chant qui puisse s'accorder avec un tel silence » (*EM*, 15) – et rend muets les enfants mais n'empêche pas les bruits du monde et les voix des enfants de reprendre ensuite leurs droits par l'intermédiaire de celle de la narratrice.

Chez Bauchau, l'incipit du roman *Œdipe sur la route* met également en scène la rupture d'un silence originel. Tandis que le héros éponyme, vient de passer une année sans parler à personne depuis le « drame » (*Œ*, 12), isolé du monde et de ses bruits dans une cave sombre, l'appel muet qu'il lance à Antigone « dans son cœur » débouche sur une prise de parole et un cri qui ouvre de nouvelles perspectives :

¹⁴⁶ L'expression est également utilisée pour décrire le silence qui règne dans la chambre de Roselyn lorsque Charles-Victor s'y rend après le meurtre de son « ami » (*NA*, 297).

¹⁴⁷ Toutefois la dimension sonore de l'œuvre de Germain excède le thème même du cri, comme nous pourrions l'observer.

¹⁴⁸ Parlant de la lune, la narratrice remarque de manière significative qu'« elle a brisé l'ordre du temps, renié toute mesure et toute loi. La lune est couleur d'encre, couleur de guerre et de folie, – elle monte à l'assaut du soleil » (*EM*, 15).

« Père, tu m'appelles. Tu m'appelles sans cesse dans ton cœur. » Elle ne pleure pas, il pense qu'elle sait se tenir. « Je partirai demain à l'aube. Tu me conduiras, avec Ismène, à la porte du Nord. – Pour aller où ? » Il hurle d'une voix terrible : « Nulle part ! N'importe où, hors de Thèbes ! » (*Œ*, 12)

Ce hurlement – que l'allusion au « drame » contribue à théâtraliser, tissant une continuité avec le dénouement de la pièce de Sophocle – met clairement en branle le récit en lançant Œdipe sur la route et en le plongeant dans un univers qu'à défaut de voir il lui faudra entendre. Quant aux incipit d'*Antigone* et de *L'Enfant bleu*, ils confrontent d'emblée les personnages autodiégétiques aux bruits du monde, en opposition avec un arrière-plan silencieux implicite. Dans le cas d'*Antigone*, « la rumeur du port et des hommes et les cris des oiseaux de mer » (*A*, 9) invitent la jeune femme à reprendre le cours de sa vie interrompu par la mort d'Œdipe si bien que, là encore, le phénomène acoustique constitue un embrayeur pour le récit. La narratrice de *L'Enfant bleu*, quant à elle, est assaillie « dès [sa] sortie du métro » par le « tumulte » (*EB*, 11) parisien. Or, pour la poétesse qu'est Véronique, ces bruits du monde que son ouïe ne peut pas ne pas percevoir¹⁴⁹ entrent vraisemblablement en conflit avec son goût pour l'intériorité, son aspiration au silence et son désir d'harmonie.

Tous les incipit des romans du corpus mettent donc en jeu le sens de l'ouïe dans un mouvement qui mime le commencement d'une performance musicale, lorsque les premières notes de l'œuvre rompent subitement le silence originel qui l'a précédé et préparé. Par-là, les romanciers placent clairement le lecteur en position d'auditeur, l'invitant à percevoir dans chaque texte la dialectique mise en œuvre entre le bruit et le silence, correspondant aux rapports que les personnages tissent avec le réel pris dans sa matérialité acoustique.

Acuité sonore et matérialité du monde romanesque

Il faut constater d'autre part que la narrativisation des sons rend l'univers romanesque plus concret et plus présent aux yeux – ou aux oreilles – du lecteur. Tous les romans du corpus font ainsi preuve d'une grande acuité sonore comme en témoigne le vaste champ lexical des sons¹⁵⁰, incontestablement dominé par le nom « voix » – six-cent-quatre-vingt-seize occurrences – et comprenant tous les adjectifs – « grave », « rauque », « sourd », « aigu », « cristallin », « aérien » – qui permettent de nuancer et de moduler les bruits du

¹⁴⁹ Dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle, le protagoniste regrettait de ne pouvoir « barrer au flot des sons la route de [ses] oreilles » au v. 1386-1387 : ἀλλ' εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ' ἦν / πηγῆς δι' ὧτων φραγμός (*op. cit.*, p. 122).

¹⁵⁰ Voir tableau en annexe 2, 1.

récit¹⁵¹. Ceux-ci contribuent donc à exhausser la matérialité du monde et, pour le personnage, à exacerber son sentiment d'exister. Ainsi, le récit de la venue au monde de Théodore-Faustin puis celui de sa jeunesse, dans *Le Livre des Nuits*, correspondent à un déploiement phénoménologique qui envisage le monde sous le prisme du bruit et culmine dans la prise de conscience du jeune homme, au soir de ses noces, d'en faire pleinement partie :

Il écoutait, par-delà la clameur des voix, des rires et des chansons des convives, monter des bords de l'Escaut dans la tiédeur du soir les sifflements aigus des grèbes à cou noir et les ululements aux résonances étranges des butors étoilés. Et pour la première fois il mesura combien le mutisme de son père avait marqué son cœur et infléchi sa propre voix en plainte tremblée de fin silence. (*LN*, 33)

La citation met en opposition le silence des Pénies, transmis de père en fils, aux bruits du monde, mêlant la « musique des hommes » à celle des oiseaux, auquel Théodore-Faustin va finalement pouvoir accéder grâce à son épouse Noémie¹⁵². Les bruits, les sons et les voix jouent également un rôle particulièrement important dans la reconquête accomplie par Œdipe dans le roman de Bauchau : reconquête à la fois de lui-même et du monde après le châtement qu'il s'est infligé. Sur la route, il est en effet obligé de se fier aux autres sens qu'à celui de la vue, essentiellement à l'ouïe et au toucher : « J'entends le son de votre voix, mais seules mes mains voient » (*Œ*, 215) explique-t-il ainsi à Diotime. De fait, les sons et les voix de ses compagnons de route, Antigone et Clio, lui ouvrent un nouvel accès au monde dont son automutilation l'avait coupé. Et le monde se réinvente pour lui en tant que paysage sonore¹⁵³, dont il fait d'ailleurs partie : « Les rues sont silencieuses, on n'entend que le bruit de leurs pas et le son du bâton d'Œdipe qui hésite sur les dalles. » (*Œ*, 13) À l'intersection entre le paysage et le personnage, le bruit des pas est particulièrement important car sa mention contribue à inscrire le personnage dans les lieux qu'il traverse et, plus largement, dans le monde qu'il

¹⁵¹ Sur la variété des termes susceptibles de qualifier la voix dans l'Antiquité grecque, voir Pollux, *Onomasticon*, IV, Leipzig, Kuehn, 1824.

¹⁵² Significativement, le « oui » que prononce Noémie en réponse à la demande en mariage quasi muette de Théodore-Faustin « tint[e] dans [sa] tête éblouie [...] avec plus de vive résonance que les cloches d'un carillon célébrant une fête à la volée » (*LN*, 31).

¹⁵³ Le parcours de Nuit-d'Ambre dans le roman éponyme montre comment le héros, symboliquement aveugle et sourd au monde qui l'entoure – obnubilé qu'il est par une profonde souffrance qu'il cherche à refouler – acquiert une acuité visuelle – en noir et blanc – mais également sonore, après sa lutte avec l'ange : « Et puis les sons eux-mêmes se transformaient au bord de l'eau, ils s'y doublaient d'une résonance étrange, un peu sourde, comme si l'humidité, le froid et la grisaille de l'eau les dépolissaient, y fondaient une doublure d'or et d'argent amatis. Les sons s'y faisaient presque touchables » (*NA*, 423). L'image de « sons [...] presque touchables » confirme la dimension concrète de la matière sonore et son pouvoir d'incarnation au sein de la fiction.

habite. Ce bruit renforce son propre sentiment d'existence et contribue à l'incarner plus pleinement aux yeux du lecteur¹⁵⁴.

Notons aussi que les sons de la nature semblent les plus à même de favoriser le sentiment de plénitude des personnages, à commencer par celui de l'eau, par exemple « le clapotis d'un ruisseau » près de la maison de Lucie (*EM*, 71) ou la « radieuse ondée de sons » qui mêle le bruit de la pluie aux « sonnaillies » de Pâques (*EM*, 34), « le son paisible de l'eau qui déborde de la fontaine » dans le patio d'Ismène (*A*, 126) ou « le bruit du jet d'eau » des jardins du Palais-Royal (*EB*, 122). Les animaux font aussi « résonner des sons heureux » (*A*, 41). Nous pouvons ainsi mentionner « le brouhaha des oiseaux » (*EM*, 279), le « chant » d'un crapaud¹⁵⁵, le « bruit de soie dans le ciel » de « deux cygnes qui passent » (*CE*, 333), « le harnais garni de clochettes » d'une mule (*A*, 41) et le « bruit sourd et entrecoupé des clarines » annonçant un « troupeau descend[ant] des alpages » (*EB*, 111). Néanmoins, c'est par ailleurs « les pas retentissants des hommes [en armes], les grands corps rythmés qu'ils forment ensemble et le bruit excitant du fer » qui « enivr[ent] » (*A*, 73) Antigone¹⁵⁶. Tous ces sons imprègnent le monde – et le récit – d'une évidente musicalité comme le souligne la narration à l'aide de termes musicaux – « sons », « chant », « clochettes », « clarines », « rythmés ». Le tissu composite formé par l'évocation de ces sons – mis en exergue, chez Bauchau, par le motif de la « soie » – est le reflet d'un monde harmonieux auquel les personnages aspirent à appartenir et dans lequel ils puisent un certain bonheur ou réconfort, telle Lucie dans la première partie de *L'Enfant Méduse* :

Penchée vers le soir, Lucie hume et écoute, heureuse. Au loin se chuchotent d'autres bruits. Les froissements des feuillages, le clapotis d'un ruisseau, l'appel d'un hibou, le claquement d'un volet, et, ténu, le son d'une flûte. Tous ces bruits se mêlent et tissent une rumeur confuse. (*EM*, 71)

Le travail sur les sons permet donc l'émergence et la matérialité du monde romanesque. Cependant l'harmonie sonore que nous venons d'observer et la relation harmonieuse des êtres humains avec le monde dans sa réalité acoustique est, au mieux, un instant fugace, au pire un

¹⁵⁴ Citons aussi le récit du voyage de Victor-Flandrin dans *Le Livre des Nuits* : « C'était l'hiver, et il faisait si froid que les branches des arbres cassaient comme du verre avec un bruit très sec qui se répercutait longtemps dans le silence. Le bâton qu'il tenait étincelait de glace et sonnait drôlement sur les routes gelées » (*LN*, 71) et la remarque de Roselyn dans *Nuit-d'Ambre* : « Ce bruit des pas qui s'approche, passe et s'éloigne, quand on y prête bien attention, ça devient aussi troublant qu'une voix » (*NA*, 296).

¹⁵⁵ Nous allons revenir sur le chant du crapaud prénommé Melchior dans *L'Enfant Méduse*.

¹⁵⁶ Il y a assurément dans cette évocation un trait épique.

leur, parfois entretenu par la voix des poètes¹⁵⁷. Car la réalité se donne le plus souvent à entendre comme un vaste chaos.

2. 1. 2. La « folie des hommes » et « la fureur de l'histoire »

Dans une référence relativement claire à Shakespeare – et éventuellement à Faulkner¹⁵⁸ –, Germain dit du personnage de Victor-Flandrin Pénier, au début de *Nuit-d'Ambre*, qu'il veut « en finir avec le bruit et la folie des hommes, avec cette insoutenable souffrance du monde, cette fureur de l'histoire » (NA, 68). Elle reprend donc l'idée¹⁵⁹ que le bruit connote le désordre, à la fois dans l'esprit humain et dans le déroulement de l'Histoire, qu'il est associé à la violence et pas seulement sous la forme – déjà longuement explorée – du cri. Par ailleurs, la référence théâtrale¹⁶⁰ nous paraît signifiante dans la mesure où elle permet de supposer une dramatisation du texte romanesque passant par la narrativisation du bruit, d'une part, et l'attention portée au son rendu par les voix des personnages, d'autre part.

Le theatrum mundi, théâtre du bruit

Le *topos* baroque du « *theatrum mundi*¹⁶¹ » apparaît dans notre corpus, notamment dans les romans de Germain qui peuvent se lire comme une « dramatique mise en scène du temps humain » (NA, 337) et de la mort. Or, cette mise en scène passe assez systématiquement par la narrativisation du bruit comme l'illustre parfaitement la description de l'horloge de la Cathédrale de Strasbourg dans *Nuit-d'Ambre* :

L'ange au marteau et l'ange au sablier, la mort frappant sa cloche avec un os et le grand coq battant des ailes tout en lançant des cris perçants, tous orchestraient le défilé des Apôtres

¹⁵⁷ Voir Christopher Lucken et Juan Rigoli, *Du bruit à l'œuvre*, op. cit. Les auteurs montrent dans leur introduction comment le bruit interroge la conception idéale de la lyre selon laquelle celle-ci aurait le pouvoir de lisser les accidents sonores du monde pour les transformer en harmonie.

¹⁵⁸ William Shakespeare, *Macbeth*, Acte V, scène 5 : « La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre acteur / Qui parade et s'agite pendant son temps sur scène / Et puis qu'on n'entend plus. C'est un récit conté / Par un idiot, rempli de bruit, de fureur, / Qui ne signifie rien » (op. cit., p. 717-719). William Faulkner s'est inspiré de cette citation pour le titre de son roman *The Sound and the Fury* (1929), généralement traduit par *Le Bruit et la Fureur*. Dans son dernier livre, *Brèves de solitude*, Germain se réfère à ce roman comme à un chef-d'œuvre à égalité avec *L'Odyssée*, *La Divine Comédie*, *Guerre et Paix* ou encore *Crime et châtiment* (op. cit., p. 38).

¹⁵⁹ C'est bien la thèse de l'ouvrage de Lucken et Rigoli que nous avons déjà cité.

¹⁶⁰ La citation de *Macbeth* est d'ailleurs un exemple de métalangage.

¹⁶¹ Sont par exemple évoqués dans *Nuit-d'Ambre* le théâtre « de la folie » (NA, 107) et le « théâtre de l'horreur » (NA, 190). Mentionnons aussi, dans le roman *Éclats de sel*, la comparaison de la vieillesse à « cette tombée de rideau si cruellement lente et humiliante » (op. cit., p. 37) ou, dans *Opéra muet*, celle des balcons d'un immeuble aux « loges d'un vaste opéra à ciel ouvert où l'ensemble des spectateurs s'était levé pour mieux contempler le déroulement du dernier acte », c'est-à-dire l'effondrement du mur à la fresque du Dr Pierre, lui-même présenté comme le « héros du drame » (op. cit., p. 61).

processionnant face au Christ à la main bénissante. Mais ce n'était là que la dramatique mise en scène du temps humain, tout en [...] fracas [...]. (NA, 337)

Cependant, même si tous les individus appartiennent à « ce que Vasco appelle le monde en prose et en bruit » (EB, 108), certains humains ont un destin plus fracassant que d'autres, comme c'est le cas des personnages romanesques de Germain et Bauchau – inspirés des figures tragiques de l'Antiquité grecque. Quelques-uns sont hantés par des bruits qui les terrifient : Nuit-d'Ambre par le cri de sa mère, Lucie par le bruit du tonnerre¹⁶² et le bruit de pas de Ferdinand qui approche de sa chambre pour la violer¹⁶³, Antigone par « le son métallique » du pas de ses frères dans l'escalier » (A, 262) d'où ils vont se précipiter dans le vide¹⁶⁴, Orion par le bruit du démon dans sa tête. Le protagoniste de *L'Enfant bleu* a d'ailleurs une telle sensibilité auditive que tout bruit inattendu ou inhabituel est susceptible de provoquer chez lui une crise : « le téléphone [qui] sonne avec un bruit de tonnerre » (EB, 140) ou un « robinet [qui] produit quelques horribles bruits de gorge » (EB, 237).

Plus significative est néanmoins la place du bruit dans les mises en scène de la mort, dont celle du lavoir de Terre-Noire, dans *Le Livre des Nuits*, est l'exemple le plus abouti. Le massacre ici perpétré par les nazis¹⁶⁵ est présenté comme un « opéra de sang et de cendres » en trois actes où dominent les notations acoustiques, par exemple les « voix très rauques et rouges » (LN, 302) des « grenades incendiaires » (LN, 303). La scène culmine dans la description sonore de la mise à mort des hommes du village :

Il y eut soudain un brusque changement de ton ; le crépitement des mitraillettes venait de percer la rumeur des battoirs de bois¹⁶⁶, la faisant taire presque aussitôt. Au bruit des corps

¹⁶² La narratrice développe longuement l'effroi que provoque chez Lucie le retentissement du tonnerre : « Quand elle a entendu le tonnerre, elle a pris peur. Les choses terribles que Lou-Fé lui avait autrefois racontées au sujet des orages, des extraordinaires décharges électriques lancées par la foudre, lui sont revenues à l'esprit. Des souvenirs confus et d'autant plus terrifiants ; d'énormes nuages aux ventres gonflés de millions et millions de volts entrent en collision, s'entredéchirent, et de leurs ventres crevés se précipite une cascade d'électrons qui dégringole jusqu'au sol par bonds retentissants. La fée électricité se transforme en sorcière maléfique. Jadis la foudre avait frappé dans la rue de la Grange-aux-Larmes, le vieux fenil avait été réduit en cendres. Chaque année la foudre tuait des gens, en rase campagne aussi bien qu'en pleine ville » (EM, 249). Le bruit terrifiant du tonnerre est évoqué sous le terme ἠχώ (*écho*) par Prométhée dans la pièce d'Eschyle (v. 1082) et par le messager de la mort d'Hippolyte chez Euripide (v. 1201).

¹⁶³ « Ses pas, ses pas qui depuis une nuit de septembre, près de trois ans auparavant, n'ont plus cessé de résonner dans son cœur, dans sa peur, – et sa haine. Ses pas qui ont semé tant d'effroi dans ses jours et ses nuits » (EM, 109-110).

¹⁶⁴ Son obsession est rendue par le polyptote : « J'entends, j'entendrai toujours le pas de mes frères dans l'escalier » (A, 262).

¹⁶⁵ Quelques pages plus haut, Germain a décrit avec force bruits le massacre qui a lieu à la ferme des Péniel : vacarme des ordres lancés par les soldats, coups de feu, coups de crosse et, par-dessus tout, bruit terrifiant du lance-flamme : « Il y eut un bruit chuintant et sourd. Benoît-Quentin vit s'élancer vers lui trois jets de feu liquide et sifflant » (LN, 284).

¹⁶⁶ Les soldats ont forcé les hommes à battre le linge à la place des lavandières.

chutant dans l'eau fit instantanément contrepoint le cri immense des femmes déraillant à l'aigu. (LN, 303)

Les notions de « ton » et de « contrepoint » introduisent une référence ironique au monde de l'opéra dans la description acoustique d'une violence littéralement paroxystique : assassinat des hommes et cri de deuil des femmes. La grande acuité auditive dont fait preuve la romancière dans la narrativisation des sons fait de cet épisode romanesque une scène très incarnée, un spectacle multidimensionnel. Un procédé similaire est employé par Bauchau dans la scène de condamnation à mort d'Antigone – bien que l'exécution de la jeune femme soit quant à elle différée –, lorsqu'il fait retentir comme un « long bêlement de douleur » le « murmure de pitié » des juges et fait dire à sa narratrice : « sous ce chant factice on entend sourdement résonner une note unique, et très froide, qui approuve et dit mort » (A, 317). L'attention portée au son des voix et la métaphore musicale convoquent en effet le souvenir de la tragédie grecque et de ses chœurs qui, en retour, confèrent leur caractère spectaculaire au texte romanesque. Bien d'autres exemples au sein du corpus tendent à montrer que la vie humaine et, surtout, la mort relèvent d'une mise en scène¹⁶⁷ ou, pour mieux dire, d'une dramatique « mise en bruit ». Il faut en effet se souvenir à cet égard que le théâtre grec en tant qu'architecture vise une efficacité acoustique dont l'enjeu semble particulièrement important pour la tragédie. Barthes désignait ainsi le théâtre grec comme « cet espace conique, évasé vers le haut, ouvert au ciel, [qui] a pour fonction d'amplifier la nouvelle (c'est-à-dire le destin) et non d'étouffer l'intrigue¹⁶⁸ ». De la même manière, Mesnages évoque dans son article sur « le cri tragique » une « Phonologie du Destin¹⁶⁹ ». Cette formule nous paraît tout à fait pertinente pour commenter les romans de notre corpus où, parmi les bruits du monde, la mort semble le phénomène le plus retentissant. L'excipit du *Livre des Nuits* l'énonce d'ailleurs explicitement. Il se déroule dans le bien nommé « Bois des Échos-morts » :

¹⁶⁷ Évoquons par exemple la mise à mort de Roselyn dans *Nuit-d'Ambre* où le « rire d'halluciné » du héros éponyme, « qui lui faisait grincer des dents [...] semblait aiguillonner toujours plus violemment la fureur des autres » (NA, 287) ou la « mise à mort » de Ferdinand par Lucie dans *L'Enfant Méduse* : « Il cherche à tâtons le sourd battement de son cœur, il écoute du bout des doigts la rumeur de son corps. Mais son cœur ne bat plus, il se tord, se déchire, et la rumeur de son sang est devenue clameur brisée de discordances, lacérée de stridences » (EM, 113).

¹⁶⁸ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 77. De son côté, Loraux, analysant le cri tragique *aiaï*, décrit « un monde où il n'est d'autre sens que le son lui-même » (*La Voix endeuillée*, op. cit., p. 63.). Pour une approche plus musicale, voir aussi André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, op. cit. Au chapitre IV, « Organologie du théâtre », l'auteur remarque que « le théâtre en entier forme un vaste résonateur » permettant « l'amplification du bruit des pas », le « grossissement de la voix et de tout ce qui transmet le bruit tant de l'action que des sentiments qu'elle éveille » (p. 90-91).

¹⁶⁹ Maurice Mesnage, « Le cri tragique chez les Grecs », op. cit., p. 421.

[D]'un coup mille bruits se lèvent dans la ville cloches à la volée volets qui claquent à toutes les fenêtres bruits de trains filant sur des ponts de fer stridences de tramways dévalant des rues étroites chiens hurlant à la lune braillements d'enfants et cris d'hommes et de femmes klaxons et sirènes
 mais un bruit bientôt l'emporte sur tous les autres
 les pas d'une femme en souliers à talons marchant précipitamment sous un tunnel
 martèlements résonances (LN, 334)

De nouveau, Germain fait montre d'une acuité auditive qui va ici jusqu'à la saturation avec cette énumération sans ponctuation des « stridences » du monde, que Nuit-d'Or entend dans son agonie. Surpassant tous les autres – qui semblent néanmoins y préparer –, les bruits de pas annoncent la Mort, personnifiée ensuite sous les traits d'une femme en rouge. Le texte met en place un procédé récurrent dans le corpus : le bruit comme signe avant-coureur de la mort – ou de que l'on pourrait appeler le Destin. On pense au cavalier prussien du *Livre des Nuits* et au « bruit du galop [qui] approchait, approchait toujours plus, scandé d'un autre bruit très régulier, celui d'un sifflement rapide qui à chaque fois s'étouffait en un son mat et mou¹⁷⁰ » (LN, 41) ; au « formidable tumulte [de la] chute [d'eau] » qui « étreint [d']angoisse » le cœur d'Adraste, dans *Œdipe sur la route*, et fait « peser sur lui la menace de la mort » (Œ, 289) ; au retentissement du tonnerre annonçant la disparition d'Œdipe ; ou encore au « double et interminable cri de détresse suivi du choc des deux corps [de Polynice et Étéocle] sur le sol » (A, 264). Ce procédé acoustique qui laisse la mort hors-champ n'est pas sans rappeler la tragédie grecque¹⁷¹. Dans bien des cas, le son capté « par-dessus [les] murs¹⁷² », à distance de l'événement, nourrit l'angoisse du personnage – et du lecteur. Cependant, de l'imminence de la mort à l'inhumation – ou la crémation – en passant par la reddition du dernier souffle et la mise en bière, tout est sonorisé par la narration : l'« affreux râle » (LN, 107) de Mélanie, « les petites bulles roses qui empliss[ent] » la bouche d'un soldat et « cr[èvent] une à une avec un bruit léger » (LN, 162), le tocsin de la « cloche fêlée » de Saint-Pierre au son « grêle » et « défaillant » (LN, 140), le corps de Blanche qui « se bris[e] comme une vitre » lorsqu'on tente de la mettre en bière, « avec un joli bruit, pareil au rire d'un tout petit enfant » (LN, 140),

¹⁷⁰ Il y a là une probable référence aux cavaliers de l'Apocalypse.

¹⁷¹ Voir Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, op. cit., p. 62 : « Avec la skéné s'établit ainsi une nouvelle convention : la violence n'est jamais jouée sur scène. Tous les meurtres se passent hors de la vue du public. Souvent pourtant les spectateurs entendent les cris des victimes qui sont commentés par les personnages ou le chœur restés à l'extérieur. Un des exemples les plus intéressants de cette utilisation de voix *off* se trouve dans *Électre* de Sophocle (v. 1404-1415). »

¹⁷² Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 89 : ὑπὲρ τευχέων (op. cit., p. 114).

le « bruit sourd de la terre sur le bois¹⁷³ » (*NA*, 32) ou le « fracas terrifiant » (*A*, 281) du bûcher d'Étéocle.

Ainsi nous avons pu observer la manière dont Germain et Bauchau « mettent en bruit » le destin de leurs personnages au sens d'une mise en scène de théâtre à la sonorité appuyée. Or, l'attention portée par les romanciers à ces bruits du monde ne saurait laisser de côté le « bruit » parfois rendu par la langue elle-même dans la bouche de certains locuteurs de la diégèse.

Le « bruitisme » de la langue

La notion musicale de « bruitisme¹⁷⁴ » est employée par le critique Alexis Nouss dans un article intitulé « "Les clinquantes de la mort." Sur la poésie de Paul Celan ». Il y montre comment, dans certaines « configurations historiques », la guerre notamment, les langues sont « blessées, mutilées, bruitalisées », quand elles ne sont pas elles-mêmes l'outil de la barbarie¹⁷⁵. Cette notion nous paraît particulièrement opérante pour les textes de Germain et Bauchau dont nous avons déjà montré la proximité avec Celan. Dans le roman *Antigone*, la narratrice témoigne ainsi de l'inconfort physique que lui procure l'écoute de la langue de Timour, le guerrier nomade qui a failli tuer Hémon :

Les sons, qu'il me force à prononcer à grand-peine, puis à reconnaître, n'ont que de lointains rapports avec ce que nous appelons la langue et la parole. Ils explosent plus qu'ils ne se disent et sont toujours au bord du cri. Ils me font pénétrer dans un univers plus rude et plus sauvage que le nôtre où tout est dominé par le vent, le froid et l'endurance du cheval. (*A*, 226-227)

Ce passage met bien en évidence l'expérience d'écoute pure que vise la musique bruitiste et à laquelle font habituellement obstacle la signification du langage ou l'harmonie sonore. Les adjectifs « rude » et « sauvage », les motifs du « vent » et du « froid » mettent le personnage – et le lecteur – face à la matérialité parfois douloureuse des sons. La même approche bruitiste s'observe dans les romans de Germain, par exemple lorsque, dans *L'Enfant Méduse*, Lucie évoque les propos « acrimonieux de sa mère [qui] résonnent désormais sèchement à ses oreilles attentives » (*EM*, 118), achevant de briser une « harmonie » antérieure que le viol commis par Ferdinand a fait voler en éclats. « Ils claquent dans le silence de la solitude qui

¹⁷³ Notons que « le bruit plus mat et lourd de la chair sur le bois » (*NA*, 32) qui lui fait « écho », décrivant la manière dont Pauline se jette dans la tombe de Jean-Baptiste, annonce le futur suicide de la jeune femme.

¹⁷⁴ Voir sur la question Catherine Guesde et Pauline Nadrigny, *The Most Beautiful Ugly Sound in the world. À l'écoute de la noise*, MF, « Répercussions », 2018.

¹⁷⁵ Voir Alexis Nouss, « "Les clinquantes de la mort." Sur la poésie de Paul Celan », in Christopher Lucken et Juan Rigoli, *Du bruit à l'œuvre, vers une esthétique du désordre*, op. cit., p. 139-155, ici p. 141.

s'est refermée sur elle. Les caquetages des commères bourdonnent péniblement à ses oreilles devenues railleuses. » (*EM*, 118) Là encore, la narrativisation des paroles de la mère et de ses amies met en exergue l'expérience d'écoute douloureuse vécue par la jeune héroïne tout en permettant au lecteur d'accéder lui aussi à la matérialité de la parole romanesque.

Cependant, c'est dans la confrontation directe du texte romanesque au contexte historique de la Seconde Guerre mondiale que le procédé – rejoignant la poétique de Celan – est le plus signifiant. Dans *Le Livre des Nuits* puis *Nuit-d'Ambre*, Germain fait en effet résonner la langue allemande qu'elle « brutalise » pour en faire une langue mutilée d'une part, une langue de bourreaux de l'autre¹⁷⁶. Dans la scène du massacre de Terre-Noire, elle fait d'abord entendre le « gargouillis de sang » (*LN*, 285) auquel se réduit le chant – reproduit en allemand – de la jeune Alma lorsqu'elle reçoit une balle dans la gorge. L'expression choisie par la romancière fait fusionner de manière éloquente la matière sonore du chant devenu « gargouillis » et la matière corporelle du sang répandu par les nazis. Elle fait également entendre la « Chanson du Diable » des soldats SS, dont font partie Gabriel et Michaël Pénier¹⁷⁷, mais aussi le nom de Sachsenhausen, « hérissé de barbelés, de fumées noires, de miradors, de crocs de chiens et d'os humains » (*LN*, 312) qui « ba[t] sa sourde cadence » aux oreilles de Nuit-d'Or, « comme le bruit opaque de son propre cœur¹⁷⁸ » (*LN*, 322) ou enfin les cris des gardiens de Dachau, heurtant Thadée « dans cette langue qui lui restait à jamais étrangère et violente¹⁷⁹ » (*NA*, 102). Dans tous les cas, la narrativisation des bruits de la langue et l'attention portée à leur matérialité – à travers métaphores et comparaisons – suscite un corps qui écoute, une oreille et un cœur que viennent frapper les ondes ou les vibrations sonores de la langue, d'abord dans la diégèse, bien sûr, mais aussi, par le pouvoir mimétique du roman, en dehors d'elle. La notion de « bruitisme » nous conduit

¹⁷⁶ Dans *Nuit-d'Ambre*, la narratrice présente le Rhin comme « [u]n fleuve de légende, mêlant dans ses eaux l'écho des langues parlées de chaque côté de ses rives, – langues parfois chantées, et d'autres fois hurlées » (*NA*, 138).

¹⁷⁷ Après avoir reproduit en allemand un premier couplet, faisant résonner le rire (« Ha Ha Ha Ha Ha Ha Ha Ha Ha ! ») du Diable (« Teufel ») et le nom d'Hitler, la narratrice s'intéresse à la dimension sonore de celui-ci puis de celui-là : « Le nom de l'un, encaqué dans la folie d'un titre extravagant autant que dérisoire, commençait à rancir et à sonner le creux. Le rire de l'autre se jouait du leur et s'esclaffait dans le dos à malemort déployé » (*LN*, 314-315).

¹⁷⁸ Le nom du camp où ont été exterminés Ruth et ses quatre enfants est répété à neuf reprises dans *Le Livre des Nuits*, trois dans *Nuit-d'Ambre* et toujours envisagé dans sa matérialité, par exemple : « Sa bouche demeurerait cousue par ce mot qui lui avait transpercé le cœur il y avait déjà plus d'un quart de siècle. Sachsenhausen. Cousue sa bouche, et déchirée » (*NA*, 351).

¹⁷⁹ À la scène d'appel dans la cour du camp de Dachau fait écho, plus loin dans le roman, celle de l'appel des soldats du contingent envoyés en Algérie. La même attente est « scandée de cris vociférés » par les mêmes « haut-parleurs » quoiqu'en langue française : « Ces cris étaient des noms débités comme à coups de hache, qui cognaient dans la meute » (*NA*, 140).

alors à Antonin Artaud¹⁸⁰ qui voulait pour son « théâtre de la cruauté » une sonorisation « constante » : des sons, des bruits, des cris, « cherchés d'abord pour leur qualité vibratoire, ensuite pour ce qu'ils représentent¹⁸¹ » et visait ainsi « des sortes d'états d'une acuité [...] intense, d'un tranchant [...] absolu¹⁸² ». Nous pensons qu'il y a quelque chose de cet ordre dans les romans de Germain et Bauchau : « L'écriture ne peut plus qu'essayer de contenir ces flux en convulsion, c'est alors un combat à la mort entre la langue et ces forces en crue, entre les mots et ces giclées sonores » écrit Germain au sujet des malheurs du monde, avant d'observer qu'« Antonin Artaud s'est consumé, supplicié, dans cette lutte qui ne lui aura laissé aucun répit¹⁸³ ».

Le souci des deux écrivains contemporains de témoigner de « la folie des hommes » et de « la fureur de l'histoire » les rend particulièrement attentifs aux bruits du monde et à la manière de les transcrire dans la matière romanesque. À cet égard, le théâtre, et en particulier la tragédie grecque dont ils reprennent les figures, leur offre aussi des solutions formelles qu'ils cherchent à recomposer dans la diégèse. Dès l'incipit, les romans de notre corpus miment en effet une performance sonore qui place le lecteur en position d'auditeur. L'adaptation radiophonique d'*Œdipe sur la route*, diffusée sur France-Culture au printemps 2001, ne fait que justifier la dimension intrinsèquement sonore de l'œuvre. Germain et Bauchau se placent donc clairement à l'intersection des genres romanesque et dramatique qui partagent une même fonction mimétique par rapport au réel. Cependant, leurs romans ne cherchent pas uniquement, par leurs emprunts au langage théâtral, à renforcer cette fonction. Nous en voulons pour preuve l'importance qu'ils accordent aussi à la musique dans leurs textes.

2. 2. La musique

Il ne sera pas question, ici, de la musicalité de la langue de Germain et de celle de Bauchau, que nous avons déjà abordée dans le chapitre précédent, mais bien de la musique, à

¹⁸⁰ Dans une lettre qu'elle adresse à Bauchau en août 2004, Germain convoque Artaud pour commenter *L'Enfant bleu* qu'elle vient de lire et au sujet duquel elle lui écrit. Notons par ailleurs que dans un article intitulé « Henry Bauchau : de la nécessité dans la création », Irène Poutier compare elle aussi la démarche de Bauchau à celle d'Artaud (in *Revue internationale Henry Bauchau*, n°2, *op. cit.*, p. 74-87).

¹⁸¹ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1964, p. 98.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 130.

la fois vocale et instrumentale, telle qu'elle est présente dans leurs romans. Pour ce faire, nous distinguerons la musique produite par les personnages de celle qui est mentionnée, voire implicitement suscitée par le texte, en support – ou en marge – des événements racontés.

2. 2. 1. Musique produite par les personnages

Sans compter les chanteurs occasionnels, les romans de notre corpus mettent en scène de nombreux personnages de musiciens : Raphaël Pénier dans *Le Livre des Nuits*, Baladine dans *Nuit-d'Ambre*, Pauline Limbourg dans *L'Enfant Méduse*, Alcyon et Œdipe dans *Œdipe sur la route*, K. et Io dans *Antigone*, Paule, Jean, Vasco et Gamma¹⁸⁴ dans *L'Enfant bleu*. Certains sont essentiellement chanteurs, d'autres musiciens – flûtistes, violoncelliste, violoniste, pianiste et saxophoniste, parfois poly-instrumentistes – mais ils sont le plus souvent les deux à la fois. Pour étudier la musique qu'ils produisent dans les romans, il nous paraît opportun de reprendre au modèle antique – et romantique – la notion de musique dionysiaque¹⁸⁵, à laquelle Bauchau se réfère très souvent dans ses textes théoriques¹⁸⁶. Nous entendons par là une musique déchaînée, montant très haut dans la gamme et descendant très bas, éventuellement dysharmonique¹⁸⁷, bref une musique de l'excès, comme nous le verrons dans un premier temps, que, dans un second temps, nous relierons au spectacle tragique.

¹⁸⁴ L'onomastique révèle le lien très profond qui unit les duettistes. Le prénom Vasco est inspiré à Bauchau par le poème de Mallarmé consacré au navigateur portugais, « Au seul souci de voyager » et en particulier les deux vers « Par son chant reflété jusqu'au / Sourire du pâle Vasco » (Voir Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 451). Le deuxième *m* ajouté au patronyme Gama pour former le prénom de la musicienne de *L'Enfant bleu* ajoute à ce premier symbole une référence à la notion musicale de « gamme ».

¹⁸⁵ Voir Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit. Nietzsche y oppose l'art plastique apollinien et la musique – art non plastique – dionysiaque.

¹⁸⁶ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 155 : « 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, c'est dans cette lutte où aucun d'eux ne doit l'emporter, c'est dans cette obscurité délirante que le poète, sans être chez lui, se sent cependant chez lui » écrit par exemple Bauchau en se référant à la formule d'Henri Michaux. Voir aussi *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 363-364 : « Nous voudrions que l'écriture ait l'élan, la foudroyante rapidité de Dionysos sans ses excès. Mais sans eux, Dionysos n'est plus. Il faut donc qu'il y ait une ascèse, celle d'Apollon qui a traversé l'initiation de la peste et de la lumière. Entre les deux voies maintenues dans une seule vie, un sol corps, une lutte sans victoire est nécessaire, et des contradictions qui peuvent se vivre et parvenir au sourire. »

¹⁸⁷ Platon fustigeait la variété musicale et les excès sonores en tant qu'offenses à l'harmonie (voir notamment Platon, *Timée*, 47 c-d et *La République*, III, 398 b), à quoi Nietzsche répondait que les philosophes antiques avaient « de la cire dans les oreilles ». Il souhaitait intégrer à la musique des éléments étrangers à l'harmonie. Voir Christopher Lucken, « Consonance – dissonance. De Platon à Nietzsche », in Christopher Lucken et Juan Rigoli, *Du bruit à l'œuvre, vers une esthétique du désordre*, op. cit., p. 191-241.

Excès dionysiaques : de la limite à l'illimité

Énumérant les « diverses connotations de Dionysos », Charles Segal évoque « l'irrationnel, la folie, les femmes, la danse et la musique endiablées, la fluidité des frontières entre bestial, humain et divin¹⁸⁸ ». Ces éléments nous semblent se retrouver clairement dans les personnages de musiciens de Germain et de Bauchau et dans la manière dont ils pratiquent leur art : jouent de leur voix ou de leur(s) instrument(s). Une image de *L'Enfant bleu* en témoigne nettement : celle de Pasiphaé dont la voix « s'élev[e] comme si elle venait du ciel ou des profondeurs de la terre, soutenue par la flûte inouïe du Minotaure » (EB, 52). Le couple de musiciens formé par le monstre mi-homme mi-taureau et sa mère – à qui son union avec le « Taureau divin » vaut le surnom de « taure » (EB, 50) – incarne parfaitement la dimension dionysiaque de la musique en rendant manifeste la « fluidité des frontières entre bestial, humain et divin ». De manière générale dans les romans de notre corpus, la musique se donne ainsi comme un art de la transgression et est bien dionysiaque en cela. Elle éclaire les personnages romanesques comme des figures d'altérité mais aussi comme des figures libérées¹⁸⁹ ou libératrices. C'est assurément le cas de Raphaël Pénier, « l'enfant albinos » (LN, 206) du *Livre des Nuits*, qui « allait seul et se parlait à lui-même d'une voix si claire et chantante qu'elle se suffisait à elle seule », qui, comme ses frères, « comprenai[t] le langage des bêtes [...], et [...] savai[t] se faire comprendre d'elles¹⁹⁰ » (LN, 206). De lui, la narratrice dit encore : « Il ne s'unit jamais qu'à sa seule voix qui lui était plus que sa vie et son unique amour, et cette voix-amante fit de lui l'un des plus extraordinaires hautes-contre qui se fût jamais trouvé » (LN, 258). K., le chanteur castrat¹⁹¹ d'*Antigone*, dont « [o]n ne sait en l'écoutant [s'il a] une voix d'enfant, de très jeune fille ou [...] d'un homme qui ne chanterait pas avec ses cordes vocales mais avec les racines de l'arbre de l'amour » (A, 71), Gamma, la jeune musicienne homosexuelle de *L'Enfant bleu* ou Vasco que caractérise son « génie sauvage » (EB, 163) sont aussi des figures d'altérité. Leurs particularités physiques ou

¹⁸⁸ Charles Segal, « L'homme grec, spectateur et auditeur », *op. cit.*, p. 260.

¹⁸⁹ Pour Baladine Pénier, par exemple, la musique est une « zone franche, une case à part ouverte hors du corps de la grande marelle tracée par Nuit-d'Ambre » (NA, 119).

¹⁹⁰ La narration offre une image clairement dionysiaque des triplés : « Ils ne connaissaient en effet de l'amour que les chemins de traverse les plus obliques, les plus déjetés hors de la tendresse et de la patience. Des chemins taillés à l'abrupt du désir, à pic sur le vide, à fleur de hâte et de folie, – où ils s'élançaient à cœur perdu. Et ces chemins, comme les sentiers magiques qui serpentent dans les forêts de légende, ne s'ouvraient qu'à leur seul passage pour se refermer aussitôt sur leurs pas. Ils se sentaient, et tout particulièrement Gabriel et Michaël, le corps brûlé par un feu inconnu, pris de vitesse jusqu'au vertige, et ils ne trouvaient de repos qu'aux confins de leur passion qu'ils épuisaient à force de danse, de lutte, de course ou de chasse à travers bois. »

¹⁹¹ Sur cette pratique dans l'Antiquité, voir Konstantinos Melidis, « Des chantres castrés dans les églises de l'empire byzantin ? À propos du terme "antiphonos" », in *Classica et Mediaevalia*, n°62, 2011, p. 233-253.

vocales, leur animalité, leur différence ou leur indétermination sexuelle¹⁹² font en effet de ces personnages des figures de la transgression.

Les musiciens du corpus expérimentent aussi la limite entre l'humain et le divin : Raphaël a un nom d'archange, K. est présenté par Bauchau comme « le messager du ciel et de la musique envoyé à Antigone¹⁹³ », qu'on a « châtré tout enfant, pour préserver sa voix qui est divine » (A, 49). La mention systématique de sons ou d'une tessiture vocale aigus et d'une « pureté » ou d'une « perfection » sonore témoigne aussi de cette idée¹⁹⁴. Relevons ainsi la voix « si pure, si merveilleuse » (LN, 327) de Raphaël, les « sons incroyablement élevés » (A, 71) de K., la « perfection des sons » (A, 94), les « sons purs » (A, 140), « aussi purs, aussi continus que la lumière des étoiles » (A, 139). La luminosité et la blancheur sont également des caractéristiques privilégiées de la musique des personnages : « Sa voix très blanche avait des accents et des sons inouïs » (LN, 206) écrit Germain au sujet de Raphaël ; Alcyon accomplit avec sa voix « le parcours lumineux et terrible des voyelles » (Æ, 91) ; Antigone regrette de ne pas « avoir la voix d'Io pour lancer le chant, le son du blanc ultime » (A, 28) et la musique de K. fait briller ses auditeurs (A, 72). La manière dont la musique et plus particulièrement la voix sont présentées ici correspond d'ailleurs à ce qui était valorisé dans l'Antiquité. Selon Konstantinos Melidis, en effet, la voix qui est recherchée et considérée comme parfaite est la voix aiguë, qualifiée de « blanche » ou de « lumineuse » (λαμπρά, *lampra*)¹⁹⁵. Les images convoquées dans les témoignages antiques comme dans les romans de Germain et Bauchau sont celles du ciel, des astres, de la lumière – sur les vases grecs, les chanteurs ont la tête tournée vers le ciel. Cette imagerie appelle la notion de transcendance : la musique produite par la voix chantée permet d'accéder à un monde céleste donc suprahumain, sans doute divin. Mais elle marque aussi une limite entre la vie et la mort et désigne l'art musical comme un jeu dangereux. Ainsi, Raphaël perd sa voix et disparaît à l'issue d'une représentation d'*Orfeo* où il chante de manière inouïe : « Il avait traversé l'espace, les corps de tous, et avait disparu. C'est que sa voix, trop loin portée, trop haut lancée, l'avait quitté. » (LN, 328) De même, la voix de K. « s'élève follement haut », les sons qu'il profère « sont trop

¹⁹² Au sujet du Vasco d'*Antigone*, dans lequel on ne peut pas ne pas voir une préfiguration du Vasco de *L'Enfant bleu*, Bauchau écrit dans son journal « je ne dois pas savoir qui il est, ni même s'il est une femme ou un homme » (*Journal d'Antigone*, op. cit., p. 451).

¹⁹³ Propos de Bauchau recueillis par Jean-Luc Tingaud pour *L'Œil-de-Bœuf*, op. cit., p. 11.

¹⁹⁴ Par opposition, Vasco a une « voix de bronze » (EB, 163). Cependant, lorsqu'il « embouche son saxo » il est capable de produire « les sons immenses, désespérés, célestes de sa vraie musique » (EB, 163).

¹⁹⁵ Voir Konstantinos Melidis, « The Vocal Art in Greek and Roman Antiquity », op. cit.

purs, trop limpides, bien trop immenses » (A, 355) pour qu'il puisse « leur survivre » et, dans *L'Enfant bleu*, « la voix de Paule mont[e] si haut » (EB, 139) qu'elle risque de se briser.

Les figures de la transgression – et de la transcendance – que sont les musiciens des romans de notre corpus¹⁹⁶ font voir la grande plasticité de la matière musicale que l'écriture romanesque, selon toute vraisemblance, cherche à reproduire. Bauchau se demande en effet pour lui-même « [c]omment capter les couleurs insensées, les sons célestes ou sauvages de l'imagination profonde¹⁹⁷ » et développe fréquemment un parallèle entre la musique et l'écriture, par exemple lorsqu'il cherche à reconnaître sous sa plume « [le] son de [sa] voix, [ses] rythmes, les pulsions de [sa] langue et celles de [son] corps¹⁹⁸ ». N'est-ce pas à travers l'écriture romanesque, du reste, que retentissent le chant des « racines de l'arbre de l'amour » (A, 71) ou le « hennissement » (EB, 137) de la « harpe éolienne¹⁹⁹ », cet instrument fabriqué en imagination par Orion, dans un arbre, avec un crâne et des « ailes de condor » (EB, 137), et que le vent fait également mugir « comme une femme sauvage qui a froid » (EB, 139) ? Bien que la musique ne relève « ni des images ni des mots » (NA, 119), l'écriture et les images qu'elle convoque cherchent à capter l'« élan très nu » (NA, 120) qu'elle représente et qui la rend pareille au vent : « La musique de sa flûte semblait 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 indicible » (CE, 88). Empruntant à la musique ses qualités dionysiaques, l'écriture romanesque cherche à abolir les frontières d'un genre qui, par son essence, cantonnerait son lecteur à une expérience muette et solitaire²⁰⁰. Et en effet, on ne peut que constater l'effort

¹⁹⁶ Dans l'Antiquité, il faut distinguer les figurations mythologiques de la musique et le rôle de celle-ci dans la société mais aussi les activités musicales du citoyen athénien, *παιδευμένος* (*pepaideumenos*, « instruit dans l'art musical »), et le monde des musiciens. Dans son ouvrage *Des Lyres et cithares. Musique & musiciens de l'Antiquité* (Les Belles Lettres, « Signets », 2010), Séline Gülgönen, montre bien les pouvoirs ambivalents de la musique dans la pensée grecque : « Elle peut rendre sage et fou, adoucir les mœurs comme renverser les lois et parfois même émouvoir les dieux. Ces qualités en font un thème privilégié des mythes et un sujet de fascination pour les penseurs : la musique révèle le divin, l'ordre du cosmos et les lois mathématiques autant que la complexité des affects humains, le désordre et le sensible. »

¹⁹⁷ Henry Bauchau, « L'innocence de l'oreille », in *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 147-155, ici p. 155. Notons combien le titre du recueil, *L'Écriture à l'écoute*, est signifiant à l'égard de notre propos. Nous avons précédemment observé chez Bauchau la sexualisation de l'écriture en tant que « matière féminine » générant une ambiguïté de l'acte d'écrire exprimée dans *La Déchirure* : « Tu devinais que pour le jeu total des mots, il faut être à la fois fille et garçon » (*op. cit.*, p. 220).

¹⁹⁸ Henry Bauchau, « La Circonstance éclatante », *op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁹ Le nom de l'instrument fait doublement signe vers l'Antiquité : la harpe évoque la lyre dont s'accompagne l'aède et l'adjectif « éolienne » convoque la figure du dieu des vents, Éole.

²⁰⁰ Voir Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, *op. cit.*, p. 150-151 : « [L]es textes contemporains, parce qu'ils sont essentiellement polyphoniques, pluriels, n'ont pas pour but l'appartenance à un genre unique. Un modèle de description fondé sur le postulat de la « pureté » – sur l'existence idéale de genres essentiels – ne peut être qu'inadéquat à une littérature où sont valorisés le « mélange », l'intertextualité, le « métissage » des cultures. Nul doute, de ce point de vue, que nous vivions encore aujourd'hui sur le rêve symboliste de l'« Œuvre

accompli par les deux romanciers pour rendre compte de la musique produite par la diégèse et faire participer leurs lecteurs à une expérience inouïe, *a priori* ineffable.

Cependant, le travail scriptural de transposition de la musique dans les textes romanesques passe par un modèle qui a précisément vocation à conjuguer matière sonore et matière textuelle : la tragédie, elle-même domaine de Dionysos, s'il en est.

La musique tragique

Parmi les nombreux instruments mentionnés dans notre corpus, il faut relever une large prédominance de la flûte – avec soixante-cinq occurrences – dans laquelle nous sommes tentée de voir le souvenir de l'aulos grec²⁰¹ – instrument associé à Dionysos – et de son rôle dans la tragédie²⁰². En effet, l'épisode de la « la petite flûtiste » (EM, 59) dans la dernière « enluminure » de *L'Enfant Méduse* et sa légende pointe très clairement vers la tragédie en recourant aux notions tragiques de « pitié » et d'« effroi » pour décrire les effets produits par la mélodie jouée à la flûte par Pauline Limbourg, la sœur endeuillée d'une des victimes de Ferdinand Morrogues. La narratrice compare en effet l'air de flûte au « bêlement indécis » d'un mouton, à « sa voix plaintive qui semble sourdre chaque fois des confins de la terre, de la peur, – de la pitié enfin » (EM, 57). Elle note également que la jeune flûtiste parvient à peine à « engourdir sa propre peine, son effroi » (EM, 61). De plus, reprenant – intuitivement ou consciemment – l'idée, exprimée par Loraux, selon laquelle « dans la musique [...] de l'aulos, la tragédie entend une voix qui pleure²⁰³ », Germain écrit que la musique de Pauline « tintait [aux] tempes [des passants] avec un bruit de larmes » et, en transcrivant les pensées de ceux-ci remarque : « c'est Pauline qui joue ainsi, bien sûr, mais n'est-ce pas aussi Anne-Lise qui pleure à travers elle ? » (EM, 61). Enfin, lorsqu'elle conclut la « Troisième enluminure » en disant : « la flûte lance sa voix dans l'espoir d'un dialogue » (EM, 58), il est probable qu'elle fasse référence au dialogue instauré dans la tragédie grecque entre la voix de

total » et de la correspondance des « arts », bien davantage que sur l'idée « classique » d'une distinction et d'une autonomie des arts. Mais ce qui paraît nouveau (du moins depuis la fin du siècle dernier), c'est la volonté explicite et systématique d'une synthèse des genres qui amène l'auteur à emprunter ses moyens à un autre art. »

²⁰¹ Néanmoins, on considère aujourd'hui l'aulos plus proche de la clarinette ou du hautbois. Voir André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, op. cit., chapitre IX, en particulier p. 228-256.

²⁰² Voir Florence Dupont, « La Musique tragique », Postface d'*Antigone* de Sophocle, L'Arche, « Scène ouverte », 2007, p. 87-94. L'aulos y est présenté comme « l'instrument par excellence de la tragédie », p. 88. Ajoutons que la majeure partie du répertoire musical antique conservé jusqu'à nous aujourd'hui est constitué de στάσιμα (*stasima*), c'est-à-dire des parties musicales de la tragédie.

²⁰³ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, op. cit., p. 91.

l'acteur et celle de l'aulos²⁰⁴. Ce faisant, n'annonce-t-elle pas le destin tragique de Lucie ? La suite du roman peut en effet se concevoir comme un dialogue entre la voix de Lucie et la flûte de Pauline dont la jeune héroïne conservera toujours la mémoire. Du reste, le récit mythique de l'origine de l'aulos, que Pindare raconte dans les *Pythiques* XII, assure le lien entre la figure de la Gorgone Méduse et le son de l'aulos puisqu'Athéna aurait fabriqué cet instrument pour imiter les lamentations funèbres des sœurs de Méduse, à qui Persée venait de couper la tête²⁰⁵. Le recours à cet instrument dans le récit se justifie fortement d'un point de vue thématique mais il permet aussi de reproduire textuellement le dispositif sonore de la tragédie.

Dans *Œdipe sur la route*, la flûte est d'abord l'instrument d'Alcyon, l'ami de Clios, issu du « clan de la musique », mais c'est l'utilisation qu'en fait Œdipe lui-même qui rappelle la tragédie. En effet Œdipe, à qui Clios a offert une flûte, « en fait naître une musique barbare, à l'opposé de celle d'Alcyon » (*Œ*, 121-122). Or, comme le rappelle Loraux, l'adjectif « barbare » est volontiers attribué à l'aulos dont la naissance est sans doute phrygienne, par opposition à la lyre, et, par son intermédiaire, au spectacle tragique lui-même dans son ensemble²⁰⁶. En outre, cette musique incite Clios à danser d'une manière pour lui inédite, « dans l'espace étroit de la cabane, à peine éclairée par les braises du feu » (*Œ*, 122). Cette « danse aiguë, presque sur place » (*Œ*, 122), au son de la flûte, n'est pas sans rappeler la danse du chœur tragique dans l'espace relativement restreint de l'orchestra, les parties chantées et dansées du spectacle tragique, en alternance avec les épisodes de jeu, étant justement nommées *stasima*, « sur place²⁰⁷ ». Cette scène annonce sans aucun doute l'invention du drame tragique que raconte en arrière-plan du récit principal le roman *Antigone*. Au chapitre XXII, alors qu'elle s'éteint doucement dans la grotte où elle est enfermée, l'héroïne entend, sur une scène qu'elle devine être celle que Clios a sculptée dans la montagne, la voix d'Io chantant les épisodes de sa propre vie, à laquelle K. répond « par les notes inouïes, qu'il parvient à tirer encore de ses instruments » (*A*, 351). Plus loin, Antigone remarque qu'elle entend couler les larmes des personnages du drame « dans les sons essentiels que K. parvient encore à tirer de ses percussions » (*A*, 352). Bien qu'il s'agisse ici

²⁰⁴ Dans la tragédie, l'aulos accompagne les chants et les danses du chœur mais également les monodies des acteurs ainsi que les *kommoi* – dialogues lyriques entre le chœur et un ou plusieurs personnages. Voir Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, op. cit., p. 73-76.

²⁰⁵ Françoise Frontisi-Ducroux, « Athéna et l'invention de la flûte », *Musica e storia* II, 1994, p. 230-267 et Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, op. cit., p. 195.

²⁰⁶ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, op. cit., p. 94.

²⁰⁷ Voir Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, op. cit., p. 1044 : les dérivés du mot στάσις (*stasis*), au sens intransitif, « fait d'être debout, emplacement, position ».

de percussions – dont on peut penser qu’elles accompagnaient aussi le spectacle tragique²⁰⁸ – et non plus de l’aulos, on retrouve bien l’idée des pleurs transmis par la musique tragique. Dans ce chapitre, les actions chantées et jouées par Io viennent redoubler celles qui se sont produites dans l’ensemble du roman, telles qu’elles ont été vécues et racontées par Antigone²⁰⁹. Elles contribuent ainsi à présenter le texte romanesque comme une partition muette qui ne demande qu’à être mise en musique. De fait, les deux romans thébains de Bauchau ont été adaptés pour l’opéra à l’initiative du compositeur Pierre Bartholomée. L’opéra *Œdipe sur la route* a été créé au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en 2003 et *La Lumière Antigone*, variation sur le dernier chapitre du roman, en 2008. Bauchau est lui-même l’auteur des deux livrets²¹⁰.

Enfin, de manière plus indirecte, la référence à l’*Orfeo* de Monteverdi, dont la narratrice du *Livre des Nuits* nous raconte une représentation, constitue vraisemblablement une réminiscence du spectacle tragique, non seulement à cause de son sujet mythologique mais aussi de son orchestration très animée et contrastée où se distingue la mélodie des flûtes²¹¹. Dans le récit, le chanteur qui incarne Orphée est « précipité jusqu’à la folie dans la passion de son rôle » et se met à « cri[er] plus que chant[er], d’une voix affolée par les larmes [...] "Dove, ah, dove, te’n vai..." » (LN, 327). Il sert alors de référent symbolique au héros du roman, Nuit-d’Or, dont l’épouse a été assassinée à Sachsenhausen. Ce faisant, il fait de l’œuvre de Germain un équivalent littéraire du drame chanté qui s’origine dans la tragédie grecque.

L’étude de la musique produite par les personnages romanesques dans la diégèse révèle une fois encore l’influence du modèle antique et plus particulièrement de la tragédie sur Germain et Bauchau. Elle confirme également la volonté des deux auteurs de donner à leurs textes une dimension performative, ne serait-ce que symboliquement d’abord, mais aussi réellement dans le cas des romans bauchaliens. Et l’utilisation qu’ils font de la musique dans

²⁰⁸ Les aulètes antiques étaient parfois équipés de κρούπεζαι (*kroupezai*), *scabelli*, en latin, instruments composés de deux plaques de bois reliées par une charnière auxquelles pouvaient être fixées de petites cymbales. Voir Annie Bélis, « Kroupezai, Scabellum », in *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 112, n°1, 1988, p. 323-339.

²⁰⁹ « Je vois sa forme de fumée qui fait face à Créon, à son esprit de roc, à son cœur emmuré » (A, 350) raconte par exemple Antigone en parlant d’Io.

²¹⁰ Sur la question, voir Pierre Bartholomée, « Bauchau en scène et en musique. Roman, livret, opéra : source, invention, écriture, récritures », in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°7, op. cit., p. 237-244. La revue recense en outre toutes les adaptations scéniques des textes bauchaliens jusqu’en 2015 (p. 251-261). Notons qu’en 2000, Frédéric Dussenne a par ailleurs mis en scène *Œdipe sur la route* à la manière d’une tragédie grecque, à partir d’une adaptation du texte réalisée par la dramaturge Michèle Fabien.

²¹¹ Voir Philippe Beaussant, *Le Chant d’Orphée selon Monteverdi*, Fayard, 2002.

leurs romans, en dehors des performances de musiciens ne fait que corroborer ce constat, comme nous allons le voir.

2. 2. 2. Musique en support et en marge du texte romanesque

Il sera ici question de la musique qui accompagne explicitement l'existence et les actions des personnages dans la diégèse romanesque, mais aussi, d'autre part, de celle que les romans suscitent « en creux », dans les blancs du texte.

La musique comme soutien du texte romanesque

La musique peut être envisagée comme un soutien du texte, à la manière dont se déroulaient les récitations poétiques dans l'Antiquité – ou, plus proche de nous, à la manière d'une bande originale au cinéma. C'est d'ailleurs le dispositif mis en place pour l'adaptation radiophonique d'*Œdipe sur la route* sur France-Culture en 2001 : le texte romanesque y est accompagné d'une musique composée par le propre petit-fils de l'écrivain, Rodolphe. Les termes choisis par Bauchau pour commenter le résultat dans son journal nous paraissent éloquentes : « J'ai surtout été heureux de la musique de Rodolphe, qui soutient bien le texte et atteint souvent une belle puissance²¹². » La musique y est vue comme un élément permettant de valoriser le texte et de lui conférer un surcroît de puissance, c'est-à-dire d'une énergie à même de toucher l'auditeur. Toutes les adaptations scéniques des romans de Bauchau y ont eu recours. Cependant nous pensons que le procédé est déjà présent à l'intérieur même de ses textes ainsi que de ceux de Germain, lorsque la narratrice ou le narrateur mentionne une musique, parfois une œuvre musicale connue, qui accompagne les personnages dans leurs actions. La narration ne se concentre plus sur la musique elle-même et sa production, comme nous l'avons vu dans les exemples précédents, mais reste focalisée sur les actions que la musique met en valeur par les ambiances qu'elle installe ou les symboles qu'elle mobilise. L'effet produit sur le lecteur est de susciter en lui une musique qu'il s'invente à mesure de sa lecture grâce à la narrativisation dont elle fait l'objet ou, dans le cas d'une musique connue, qu'il se rejoue mentalement grâce à ses souvenirs d'auditeur. Citons, dans le premier cas, « les éclats de cors et de tubas » (LN, 226) du récit de la mort violente d'Elminthe, dans *Le Livre des Nuits*, « le fracas des cymbales » (NA, 108) dans le rêve de Thadée – fils d'Elminthe et de Victor-Flandrin Pénier – et encore les « bruits discordants de cors et de cymbales » (NA,

²¹² Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 341.

112) qui résonnent dans la tête du jeune homme lorsqu'il va déclarer son amour à Tsipele ; le chant du crapaud Melchior dans *L'Enfant Méduse*, dont la « mélopée règne sur le lieu, sur la nuit, sur la paix de la nuit [et] scande la montée de la lune dans le ciel²¹³ » (EM, 31) ; la musique qui accompagne la mort d'Antigone dans la grotte : « J'entends, comme une espérance de l'oreille, ma voix que je croyais perdue, elle chante dans une autre voix, qui n'est pas et qui est la mienne » (A, 345). Dans ce dernier exemple, la voix d'Io et la musique de K. viennent combler la solitude de l'héroïne dans son tombeau. Pour elle, mais aussi pour le lecteur, ils adoucissent sa mort imminente en traçant une continuité entre son existence et l'art – musical et dramatique – qui continuera de la célébrer.

Dans leurs romans, Germain et Bauchau mobilisent aussi des références musicales qu'ils peuvent partager avec leurs lecteurs. Ainsi, Jasmin Desdouves, l'ami de Charles-Victor Péniel, est mis en scène en train de siffloter *Que reste-t-il de nos amours ?* (NA, 189) de Charles Trenet. Cela contribue à le présenter, en opposition au protagoniste, comme un personnage soucieux des événements du passé et gardien de leur mémoire. Dans le même roman, la narratrice note que « Nuit-d'Ambre per[d] son pucelage sur accompagnement des Fantasiestücke de Schumann » (NA, 206) et multiplie les références musicales pour accompagner le séjour parisien de son héros. Plus tard, en effet, le personnage rencontre Ulyssea qui « sifflot[e] l'air de *La Valse triste* » (NA, 229) et lui répond « en reprenant un autre air, celui du *L'Invitation à la Valse* » (NA, 229). Puis, deux couplets et deux refrains de la chanson *Sixteen tons* (NA, 250-252) sont cités lorsque Nuit-d'Ambre, qui s'apprête à faire la connaissance des futurs assassins de Roselyn, les entend dans la rue. Cette référence nous paraît faire doublement sens dans le récit, d'une part parce que l'univers de la mine de charbon évoque la jeunesse de Nuit-d'Or, le grand-père du protagoniste, et ainsi le poids de l'héritage sur les épaules du jeune homme, d'autre part parce qu'elle annonce la manière dont Charles-Victor va « vendre son âme » (« I owe my soul to the company store » dit la chanson) à ses amis. De manière plus implicite, la narratrice de *L'Enfant Méduse* nous semble se référer à la chanson « Nantes » de Barbara à chaque fois qu'elle mentionne le nom de la rue de la maison de Lucie, « rue de la Grange-aux-larmes²¹⁴ », ce qui peut être une manière d'annoncer l'inceste que va subir la petite fille. Elle fait écho, en effet, à la « rue de la Grange-au-loup »

²¹³ Le chant de ce « doux génie du lieu » (EM, 31) est garant de la paix dans l'univers de Lucie si bien que sa mort et le silence qui en est le signe sont aussi très significatives pour le sort de la petite fille.

²¹⁴ Le toponyme est mentionné à dix reprises dans le roman.

de la chanson que Barbara consacre à la mort de son père incestueux²¹⁵. Enfin, dans *L'Enfant bleu*, la narratrice mentionne à plusieurs reprises *La Flûte enchantée* de Mozart qu'elle associe à des moments de joie pour le personnage d'Orion : « Nous partons, il est heureux, il siffle des fragments de *La Flûte enchantée* qu'il affectionne » (EB, 230) dit-elle par exemple²¹⁶.

Dans tous les cas, la narration fait volontairement naître une musique dans l'esprit du lecteur qui accompagne le récit et en souligne les enjeux. Cependant nous voulons explorer pour finir une autre possibilité : celle d'une substitution virtuelle du texte par de la musique.

« *La Musique au lieu de la Poésie*²¹⁷ »

L'idée de la musique comme *alternative* au texte romanesque et non plus comme contenu ou comme soutien vient du constat, effectivement réalisé par les écrivains, que la musique peut dire autre chose que ce que dit le texte, ou le dire autrement, voire, peut en dire plus que lui. De fait, lorsque le compositeur Bartholomée prodigue ses conseils au librettiste néophyte qu'est Bauchau en charge de l'adaptation de ses propres romans, il met en exergue les spécificités du langage de la musique : « À l'opéra il faut peu de mots car la musique a besoin de temps. La musique en charge du non-dit (*sic*)²¹⁸. » Analysant de son côté les livrets réalisés par Bauchau, Mireille Calle-Gruber observe que « le librettiste cherche à faire lever des voix une tonalité musicale dans les déchirures des phrases avant que de monter un récit²¹⁹ ». Cette notion de déchirure et l'idée d'une musique qui s'élèverait à partir des blancs du texte est particulièrement intéressante et peut être mise en perspective avec la scène du concert dans le jardin de *L'Enfant bleu*, lorsque Vasco et Gamma interprètent *L'Arbre d'Homère*, « musique de Vasco sur des fragments d'un poème de Véronique » (EB, 162) :

Les mots, que le poème avait assemblés avec tant de peine et de travail, sont là. Disloqués, tordus, désunis mes mots sont là, et l'œuvre dévastée, la forêt de l'amour abattue deviennent sublimes dans la musique. Les résistances, le trésor enseveli, le génie sauvage de Vasco apparaissent.

²¹⁵ On relève une semblable insistance sur le toponyme qui est dans les deux cas inventé. Rappelons que l'image du loup y est aussi très présente pour symboliser le violeur, Ferdinand. Pour une analyse des enjeux de la chanson de Barbara voir Myriam Watthee-Delmotte, *Dépasser la mort*, op. cit., p. 220-224.

²¹⁶ Voir aussi p. 338 : « Tous les jours on écoute un peu *La Flûte enchantée*, c'est le disque que Jean a donné, c'est un peu comme s'il était là. »

²¹⁷ Françoise Siguret, « Boulez/Mallarmé/Boulez : pour une nouvelle poétique musicale », in *Études françaises*, vol. 17, n°3-4, 1981, p. 97-109, ici p. 108.

²¹⁸ Pierre Bartholomée, « Bauchau en scène et en musique », op. cit., p. 222.

²¹⁹ Mireille Calle-Gruber, « De l'écriture pour l'opéra. La voix Bauchau », in *Revue Henry Bauchau*, n°7, op. cit., p. 207-220, ici p. 208.

[...] Je perds pied ensuite, puis Vasco et Gamma sont là. Ils m'entourent en retournant à la maison. Je n'ai rien fait, rien que pleurer sans comprendre et c'est moi qui suis épuisée. Peu importe, ils sont près de moi, c'est mon poème écartelé qu'ils ont chanté, c'est par lui qu'ils se sont trouvés. (EB, 163)

La musique de Vasco, qui jaillit ici pour la première fois dans sa vérité profonde, s'élabore en effet dans les déchirures du texte de la narratrice et même sur ses décombres, faisant paradoxalement accéder celui-ci au sublime. Or, la « transmutation » du poème de Véronique par Vasco et Gamma est comparable au travail accompli par Boulez à partir des poèmes de Mallarmé²²⁰ où « le poète "centre et absence" génère l'œuvre du compositeur²²¹ », ou « le sonnet tout entier est tu, proprement inouï²²² » comme l'analyse Françoise Siguret :

La transmutation boulézienne nous invite à lire ailleurs. La poétique musicale du compositeur ne recourt aux poètes que pour nous inviter à ce déplacement. Poésie en lieu de Musique qui est aussi Musique au lieu de Poésie²²³.

Imaginons de même un « Roman en lieu de Musique qui serait aussi Musique au lieu de Roman », ou l'inscription en creux d'une œuvre musicale dans les textes de notre corpus. Ainsi, *Le Livre des Nuits* peut faire également signe, avec son deuxième volet, *Nuit-d'Ambre*, vers le « Livre » de Mallarmé²²⁴ que le poète imaginait parfaitement symétrique et réversible et qui a fortement inspiré Boulez. L'incipit du roman ouvre en effet, dans un « cri d'inouï silence », une « histoire du monde comme un grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu » (LN, 12) dont on nous dit dans l'excipit qu'il « ne se referm[e] pas pour s'achever, se taire » car :

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, de nouveaux visages [...]²²⁵. (LN, 337)

²²⁰ Nous n'avons trouvé aucune référence explicite à Boulez chez nos auteurs (mais une référence à Olivier Messiaen qui fut son maître dans le *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 291) qui demeure un représentant de la musique contemporaine à laquelle la littérature contemporaine peut être, selon nous, comparée de manière fructueuse. L'importance que le compositeur accorde à la dissonance rejoint de fait ce que nous avons pu dire concernant la langue de nos auteurs. Par ailleurs, on sait l'admiration que Germain et Bauchau vouent tous deux à Mallarmé comme en témoignent pour l'une son essai *Rendez-vous nomades* où elle le cite à plusieurs reprises, pour l'autre ses journaux. Rappelons pour finir que le personnage de Vasco doit son nom aux vers du poète.

²²¹ Françoise Siguret, « Boulez/Mallarmé/Boulez : pour une nouvelle poétique musicale », op. cit., p. 105.

²²² *Ibid.*, p. 109

²²³ *Ibid.*, p. 108.

²²⁴ Voir Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, 1957.

²²⁵ De même, l'incipit de *Nuit-d'Ambre* indique : « Le livre ne se refermait pas. Il repartait, page à page » (NA, 18). Voir Laurent Demanze, « Le diptyque effeuillé », op. cit., p. 61 : « les deux livres se tiennent en miroir, comme le soulignent les très beaux seuils de chacun d'eux qui, à force de répétitions et d'échos, d'annonces et de reprises, font de chaque récit le double de l'autre ».

La structure en feuillets mobiles du « Livre » de Mallarmé se retrouve assez clairement dans les pages « feuilletées » puis « effeuillées » du livre de Germain. Elles ont aussi fortement inspiré Boulez, par exemple pour ses œuvres *Troisième sonate pour piano* ou *Éclat/multiples*²²⁶.

Il est intéressant de revenir alors sur « le cri d'inouï silence » qui inaugure le roman germanien – et éventuellement sur les autres occurrences du terme « inouï » qui émaillent le corpus²²⁷. L'adjectif, appliqué aux sons de la diégèse dans le sens de « jamais entendu auparavant » ou « prodigieux » peut, appliqué au texte romanesque, se comprendre, au sens littéral de « ce qui n'est pas entendu, qui est tu » – mais reste présent dans le texte qui en garde la trace. Il ouvre alors à un parcours auditif virtuel venant implicitement se superposer au parcours visuel des mots tracés sur la page. De même, Boulez a bâti une partie de son œuvre sur l'idée de différents parcours de lecture possibles que les interprètes choisiraient ou non d'exécuter, comme en témoigne son « système de signes fléchés indiquant des parcours labyrinthiques à travers le blanc qui conduisent d'une même entrée à une même sortie²²⁸ ». Ce système est inauguré sur feuillets mobiles, donc, dans la partie intitulée « Constellation-Miroir » de sa *Troisième Sonate*. Il nous ramène irrésistiblement aux labyrinthes tracés par Orion dans *L'Enfant bleu* de Bauchau, dont il peut éclairer la lecture. Car la musique de Vasco, que l'intéressé lui-même désire ardemment faire advenir dans les premiers chapitres du roman, est destinée à « éleve[r] avec des sons » le parcours d'Orion « le handicapé, qui marche, qui avance, cruellement égaré dans les labyrinthes d'"on ne sait pas" » (*EB*, 162), tout comme Véronique, la narratrice, le réalise dans la poésie et, derrière elle, l'auteur, dans son roman. Il importe peu que cette musique soit effectivement entendue. En marge du texte, une autre œuvre existe, musicale, qui ne se réalisera jamais vraiment : même si un compositeur voulait effectivement transposer pour la musique un roman de Germain ou Bauchau²²⁹, le résultat serait nécessairement différent de l'œuvre musicale virtuelle imaginée par les romanciers. Cependant il y a chez nos auteurs l'idée que l'œuvre existe au-delà des contingences génériques ou artistiques qui la réalisent : elle existe virtuellement dans le dessin, la sculpture, la poésie ou la musique, même si le roman est finalement seul à la réaliser, qui exige néanmoins du lecteur qu'il soit en même temps spectateur et auditeur.

²²⁶ Le titre de cette œuvre de Boulez rappelle – sans qu'on puisse déterminer si elle l'a inspiré – à l'éclat d'or dans l'iris de Victor-Flandrin et à sa multiplication dans son œil et dans ceux de ses enfants.

²²⁷ Il y a dix-huit occurrences du mot dans le corpus, voir le tableau des relevés lexicaux.

²²⁸ Françoise Siguret, « Boulez/Mallarmé/Boulez : pour une nouvelle poétique musicale », *op. cit.*, p. 103.

²²⁹ C'est le cas de Bartholomée avec *Œdipe sur la route* et *Antigone*.

Cette utilisation de la musique « en marge » du texte confirme donc bien ce que nous avons pu observer à travers les performances musicales des personnages mais aussi à travers l'utilisation des sons et des bruits en général dans l'ensemble des romans de notre corpus : il y a chez Germain et Bauchau la volonté de livrer leurs textes dans une expérience sensible, vivante, à un lecteur devenu auditeur ou spectateur.

Cela rejoint également ce que nous avons pu établir concernant la « matière plastique » avec laquelle la matière romanesque cherche aussi à se confondre. Toutes les solutions artistiques sont explorées et mimées par les écrivains dans leurs textes pour pouvoir partager avec leur lecteur la réalité, intime, sociale et historique, dont ils veulent témoigner. Ils suivent en cela la proposition formulée par la narratrice de *Nuit-d'Ambre* au sujet de Jasmin Desdouves et Charles-Victor Péniel : « Le réel. Ils le prenaient comme un matériau brut, une pierre à tailler et sculpter, une glaise à pétrir et modeler, un corps à mettre en mouvement, en scène – théâtre et danse et chant mêlés. » (NA, 194) En effet, à partir du « matériau brut » du réel, que le cri peut symboliser, Germain et Bauchau ont fait une matière plastique, acoustique, romanesque qu'il s'agit donc de transmettre et de partager selon un processus qui cherche à remémorer sinon, là encore, mimer, l'événement d'une performance artistique. C'est ce que nous aurons à explorer pour finir.

II. LA PERFORMANCE

L'étude des romans de Germain et Bauchau au travers du prisme de la matière nous a permis de montrer l'importance accordée au caractère concret, multidimensionnel et multisensoriel, d'une certaine manière plus « vivant », de l'œuvre d'art mais aussi du texte littéraire. Cela nous conduit à tenter de saisir dans sa globalité l'événement énonciatif que représente pour les deux romanciers l'expérience artistique, c'est-à-dire à suivre son processus au plus près du vécu de ses participants, à la fois « producteurs » et « récepteurs ».

De fait, les romans du corpus témoignent d'un intérêt marqué pour les performances artistiques dont ils racontent le déroulement, représentant des artistes en train de faire de la musique, chanter, danser ou jouer la comédie, peindre ou sculpter devant des spectateurs, dans un cadre spatio-temporel déterminé. Or, comme nous le montrerons par des allers-retours entre la diégèse romanesque et le discours auctorial émanant de textes théoriques et éventuellement des romans eux-mêmes, il y a dans ces images une constante mise en abyme de la figure de l'écrivain, du lecteur et de l'acte de lire, lequel est hissé de la sorte au rang de performance. Par ce biais, Germain et Bauchau expriment leur volonté de faire vivre les mythes dont ils s'inspirent, mais aussi leur certitude que ceux-ci ont ainsi la capacité d'agir fortement sur leurs récepteurs. En développant une approche anthropologique de la performance artistique dans l'antiquité, l'« ethnopoétique²³⁰ », a en effet montré que les mythes, inséparables des circonstances dans lesquelles ils sont énoncés, se définissent par leurs effets pragmatiques sur une société donnée.

Nous voulons donc montrer ici comment les textes romanesques de Germain et Bauchau, en reproduisant le processus d'une performance artistique et en se présentant symboliquement comme telle, cherchent un impact direct sur leurs lecteurs, à la fois physique et émotionnel, intellectuel et éthique. Pour ce faire, nous nous intéresserons d'abord à la mise en place du cadre énonciatif avant d'aborder l'événement que constitue la performance proprement dite.

1. Le cadre énonciatif

Confrontant les romans contemporains sur lesquels nous travaillons aux situations énonciatives de l'Antiquité – rhapsodies, récitations lyriques ou représentations tragiques – qui suscitaient pour les auditeurs ou les spectateurs grecs les histoires et les figures mythologiques, nous pouvons mesurer l'écart qui existe *a priori* entre celles-ci et la lecture de romans²³¹. Tandis que les performances étaient organisées en public, dans un cadre spécifique

²³⁰ Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca (dir.), *La Voix actée, pour une nouvelle ethnopoétique*, op. cit.

²³¹ Le décalage entre les deux est d'abord chronologique, y compris dans l'Antiquité. Dans sa *Poétique*, Aristote s'attache à distinguer l'art de la *diegesis*, qu'illustre le genre épique, et celui de la *mimèsis*, c'est-à-dire de l'« imitation » ou de la « représentation » (sur la traduction du mot, voir les commentaires de Dupont-Roc et

et sur un temps restreint, la lecture d'un roman, comme son écriture, est le plus souvent un acte solitaire, opéré dans un cadre privé, intime et sur un temps relativement long. Pourtant, les romans de Germain et Bauchau mettent régulièrement en scène des performances artistiques comme s'ils cherchaient par l'imitation de la représentation à en retrouver le principe. Aussi s'intéressent-ils au cadre énonciatif que suppose toute performance et qui conditionne celle-ci : cadre spatial et cadre temporel que nous étudierons tour à tour.

1. 1. Le lieu

Il est possible d'envisager le cadre spatial d'une performance à la fois en tant que lieu architectural – qui lui est éventuellement dédié – et en tant qu'espace formé par l'assemblée des spectateurs ou des auditeurs. Ce sont ces deux aspects que nous envisagerons l'un après l'autre en étudiant la manière dont Germain et Bauchau mettent en lumière dans leurs romans les lieux des performances qu'ils décrivent. Parallèlement à cela, nous nous demanderons dans quelle mesure le texte romanesque peut lui-même se constituer en espace théâtral.

1. 1. 1. L'espace théâtral

Nous nous intéresserons ici au lieu théâtral en tant qu'architecture, tel qu'il est évoqué dans la diégèse des romans – et même « inventé » par les personnages bauchaliens –, de manière à comprendre quelles caractéristiques et quelles fonctions les deux romanciers lui attribuent. Cela nous conduira à nous demander dans quelle mesure et de quelle manière le roman peut représenter lui-même symboliquement un espace théâtral.

L'invention du lieu

D'*Œdipe sur la route à Antigone*, Bauchau a l'ambition de raconter l'invention du théâtre en tant que bâtiment architectural. C'est le chemin tracé par Œdipe pendant son errance et

Lallot dans l'édition que nous utilisons). Mais d'autre part, il opère une distinction entre le texte théâtral (sa fable, sa composition, ses personnages) et le spectacle dramatique, distinction que Dupont juge contraire à l'essence même de la tragédie (voir *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*), mais qui intéresse tout de même notre démonstration, c'est pourquoi nous y reviendrons.

avant son arrivée à Colone qui, dessiné par Antigone puis sculpté par Clios²³², révèle la forme d'un théâtre grec :

Chaque parcours, du couchant au levant ou d'est en ouest, forme une sorte de marche ou de degré semi-circulaire. La plus large est en haut, la plus étroite, en bas, donne sur une surface rectangulaire que Clios a appelé le plateau. (A, 97)

On reconnaît bien dans cette description les gradins du θέατρον (*theatron*) et l'espace rectangulaire du προσκήνιον (*proskénion*) : la scène, d'ailleurs souvent appelée « plateau » dans le milieu théâtral. Cependant les protagonistes d'*Antigone* ne savent pas d'emblée quelle est la fonction de ce lieu : « Cette forme est très importante même si nous n'en pénétrons pas encore le sens » (A, 172) déclare en effet la narratrice. Or, le roman se fait l'écho d'une double interrogation menée en parallèle par les personnages : d'une part, donc, sur la fonction de la forme sculptée par Clios, d'autre part sur l'existence d'un lieu où le caractère dramatique et tragique des événements de l'existence pourra être exprimé. C'est autour de la notion d'« événement » que se cristallise en effet ce questionnement. Le mot revient à dix-neuf reprises dans le texte²³³, désignant systématiquement une action ou une situation à la fois dramatique et tragique²³⁴ tels le suicide de Jocaste et l'automutilation d'*Œdipe*. Au chapitre XVII, par exemple, l'événement qui « enfièvre » (A, 252) Antigone est l'assaut imminent des Nomades et, un peu plus loin, la mort « irréfutable » (A, 269) de ses frères. Au chapitre suivant, « la grandeur de l'événement » (A, 279 et 280) qui saisit Créon renvoie au sacrifice de Jour et de Vasco sur le bûcher d'Étéocle. Enfin, dans « La colère », l'événement tragique de l'abandon du corps de Polynice et l'acte d'Antigone pour le recouvrir sont inscrits dans le corps même de l'héroïne qui doit « cracher, vomir et cesser de contenir les tumultueux événements de [son] corps » (A, 304). Or, un épisode fait sentir à la narratrice que ce type d'événements et les émotions qu'ils charrient ont besoin d'un lieu dédié où être montrés et exprimés, il s'agit du « cri d'Antigone », au chapitre XIII :

²³² Notons que cette proposition est anachronique car les premiers lieux de spectacle, dans la Grèce archaïque, n'étaient probablement pas des bâtiments pérennes, construits en dur. Voir Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, op. cit., p. 33 : « Le mot *theatron* prit peu à peu un sens architectural, attesté avec certitude chez Thucydide à propos du "théâtre de Dionysos à Mounichie" (VIII, 93), mais certainement plus ancien. Il ne désignait pas, à l'origine, un bâtiment entièrement en pierre, mais plutôt un espace dont la pente naturelle avait été aménagée pour recevoir des gradins artificiels (en bois ou en terre) conduisant à une aire circulaire ou rectangulaire, dénommée *orchestra*. Les premiers théâtres en pierre apparaissent dans le courant du V^e siècle [...] »

²³³ Il apparaît également seize fois dans *Œdipe sur la route* et neuf dans *L'Enfant bleu*.

²³⁴ À cet égard, il constitue une bonne traduction du mot grec δράμα (*drama*).

Il ne suffit pas que la chose soit vue, il faut qu'elle soit parlée, plus haut, beaucoup plus haut. Qu'elle soit criée, que son terrible langage soit entendu, qu'il déborde ici et maintenant, puisque le lieu où il devrait être proféré, puisque ce lieu n'existe pas. (A, 196)

Parce que l'espace théâtral destiné à accueillir le cri n'existe pas encore, Antigone se met à crier sur l'agora. Celle-ci préfigure d'ailleurs l'orchestra du théâtre grec et la colonne devant laquelle se prosterne la jeune femme, la thymélé. Les gamins des rues qui, « derrière les colonnes [et] sur les toits », regardent Antigone « comme si quelque chose devait se produire » (A, 195) représentent quant à eux les spectateurs. Mais Vasco vient l'interrompre brusquement, au motif que « [c]e n'est pas le lieu pour cela » (A, 197). Bauchau met ici en scène la volonté de séparer le lieu de spectacle et celui de la vie publique qui apparaît en effet chez les Grecs au début du V^e siècle²³⁵. Antigone prend elle aussi conscience de la nécessité d'une séparation entre le lieu de la vie, des décisions politiques, et le lieu d'une méditation sur la vie humaine, la mémoire, le deuil²³⁶. Mais, surtout, elle comprend progressivement que la forme sculptée par Cléos dans la montagne représente ce lieu qui manque et qui attend l'événement²³⁷ :

Le long de ces demi-cercles qui vont en s'élargissant vers le haut on peut marcher, on peut s'asseoir, on peut attendre et voir un événement.

« Quel événement ? demande K.

— Je ne sais pas, pas encore. Les événements peuvent survenir si vite dans la vie. Un matin j'ai vu Jocaste avec des yeux désespérés mais, pour moi, comme pour les autres, toujours belle, toujours la reine. Une heure plus tard elle était morte et mon père s'était crevé les yeux. Une part de ma vie s'est brisée alors, mais c'est allé si vite que je n'ai pas pu comprendre.

— Dans ce lieu on pourra comprendre ?

— Peut-être mieux. Les enfants quand ils jouent au loup, est-ce qu'ils n'apprennent pas un peu ce qu'est un loup et comment se défendre ? » (A, 172)

Au travers de la réflexion d'Antigone, Bauchau met en avant la fonction modélisante et par là heuristique du jeu mimétique que la fiction, dramatique en l'occurrence, emprunte à la

²³⁵ Demont et Lebeau observent que le *theatron* représente d'abord une partie de la place publique aménagée en « lieu de spectacle », un endroit de l'agora appelé *choros*, avant qu'apparaisse, à l'époque des réformes démocratiques de Clisthène, autour des années 500, la volonté de séparer le lieu de la politique et le lieu de spectacle qui conduiront à l'installation de l'*ecclesia* sur la colline de la Pnyx et du théâtre, sanctuaire de Dionysos, sur l'Acropole (*Introduction au théâtre grec antique, op. cit.*, p. 15 et p. 33).

²³⁶ Voir le chapitre II de *La Voix endeuillée* de Loraux, intitulé « Le théâtre de Dionysos n'est pas sur l'Agora » (*op. cit.*, p. 29-44).

²³⁷ « Il est vrai qu'au bas de ces marches en demi-cercle, il y a place pour un événement. À Colone l'événement a eu lieu, Œdipe est redevenu voyant et, en nous quittant, n'a pas cessé de poursuivre en nous sa route. Est-ce un événement de cet ordre qui apparaîtra un jour dans ce lieu énigmatique que Cléos est en train de faire naître ? » (A, 98) ; « C'est peut-être le lieu qui manque, celui que j'espère sans savoir ce qu'il sera » (A, 210).

« feintise ludique » de la petite enfance²³⁸ – « jouer au loup ». Il adopte en cela le point de vue d'Aristote – contre Platon – selon lequel « la mimésis est bien une opération cognitive, au double sens du terme, au double sens où elle est mise en œuvre d'une connaissance et où elle est source de connaissance²³⁹ ». Le théâtre sculpté dans la montagne est le cadre pensé pour mettre en œuvre un tel processus de connaissance. En l'occurrence, il s'agit de comprendre « peut-être mieux » ce qui fait basculer le destin des individus²⁴⁰, ce qui « brise » leur vie, les faisant passer de vie à trépas, de la royauté à la cécité ou de la gloire à la misère, c'est-à-dire de comprendre le malheur et l'instabilité de la vie humaine, comme le permet en effet le drame tragique. Antigone emploie pour le dire autrement la métaphore du loup dont nous avons vu qu'elle symbolise les violences intrafamiliales dans l'ensemble de notre corpus et sert en particulier à désigner les jumeaux fraticides²⁴¹. Ce choix est donc particulièrement signifiant dans ce contexte puisqu'Antigone a le désir de mieux comprendre ses frères pour mieux accepter leur destin.

Nous avons pu voir que le roman – du moins ceux de notre corpus – partage avec la tragédie une même ambition heuristique à l'égard du malheur et de la souffrance, et, en tant que récit fictif, une même fonction mimétique à l'égard du réel, mais peut-on aller jusqu'à le considérer lui-même comme un espace théâtral ?

Le roman comme espace théâtral

Il faut postuler ici l'idée d'une « théâtralité non dramatique²⁴² » et plus précisément celle du roman comme espace théâtral. La manière dont Germain et Bauchau appréhendent l'écriture et les personnages romanesques est particulièrement intéressante à cet égard. Nous avons déjà eu l'occasion d'observer chez nos auteurs l'importance que revêtent les personnages dans le processus de l'inspiration. Nous avons pu constater par exemple que Germain compare à des suppliants de tragédie grecque les personnages qui viennent la solliciter²⁴³. En filant la métaphore, nous pouvons considérer l'univers mental de l'auteur.e

²³⁸ Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit.

²³⁹ *Ibid.*, p. 56.

²⁴⁰ Nous avons convoqué la notion aristotélicienne de *περιπέτεια* (*péripétēia*, « péripétie ») dans notre premier chapitre, pour décrire précisément ce « renversement de situation » ou « point de bascule » caractéristique de la tragédie.

²⁴¹ Rappelons les paroles prononcées par Main d'or au sujet des deux frères : « Les loups avec leurs griffes... avec leurs dents... les loups mourront... ils mourront dans leur peau de loup ! » (*A*, 138).

²⁴² L'expression est employée par Myriam Watthee-Delmotte dans un article intitulé : « Le théâtre empêché d'Henry Bauchau », op. cit., p. 133. Elle conclut à un « théâtre plus intériorisé que générique » chez Bauchau (p. 139).

²⁴³ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 16.

comme un théâtre d'ombres où les personnages jouent les scènes qui seront ensuite transcrites dans le roman. Les nombreuses remarques de Bauchau sur les « visions » qu'il a de ses personnages corroborent cette idée. Le mot « vision » mais aussi les verbes « voir » et « apparaître²⁴⁴ » que l'auteur emploie fréquemment pour décrire le processus d'écriture romanesque place en effet le romancier en position de spectateur de son théâtre intérieur, les personnages y faisant des « apparitions » comme des acteurs réclamés par leur public. De fait, ces « visions » imprégnées d'une aura mystique, parfois données en songe²⁴⁵, sont vraisemblablement attendues par Bauchau comme des éléments décisifs pour la progression de son récit. En effet, elles offrent à l'écrivain des personnages (K., Main d'or, et Vasco dans *Antigone*) et des situations, tel le cri poussé par Antigone sur l'agora de Thèbes, dans le roman éponyme, ou Antigone blessée au fond du ravin dans *Œdipe sur la route*. Il doit alors accepter ce qui s'impose à lui²⁴⁶, et même, tout mettre en œuvre pour transcrire ce qu'il a vu, dans le récit qu'il est en train de faire²⁴⁷. Ces « visions » finalement transposées dans le texte romanesque sont extrêmement valorisées par Bauchau qui les considère comme ce qu'il y a de plus valable dans ses romans. Le labeur de l'écriture s'y fait sentir moins que jamais ; l'auteur s'efface ; seuls subsistent les personnages et le spectacle qu'ils donnent alors au lecteur. Et pourtant, c'est bien l'écriture qui fait advenir la miraculeuse incarnation des personnages, jusqu'alors réduits à des voix et semblables à des ombres. Ainsi, « l'homme noir » qui apparaît aux côtés d'Antigone dans les visions de Bauchau et qui est d'abord désigné par le terme « Noir » dans les brouillons de l'auteur, s'incarne pour le lecteur sous le nom de Vasco grâce à l'écriture et au travail transtextuel qui y a lieu, puisque ce nom est emprunté aux vers de Mallarmé : « Par son chant reflété jusqu'au / Sourire du pâle Vasco²⁴⁸ ». Cet exemple est particulièrement signifiant car en passant de « l'homme noir » au « sourire du pâle Vasco », le personnage passe de l'ombre à la lumière, comme l'acteur entre sur la scène éclairée du théâtre. Cette épiphanie du personnage souligne toute la valeur

²⁴⁴ Au sujet du cri d'Antigone, Bauchau évoque ainsi dans son journal « [c]e cri qui est apparu presque à [son] insu sous [sa] plume » (*Journal d'Antigone*, op. cit., p. 215).

²⁴⁵ On pense par exemple au rêve qui lui fait voir Antigone comme une « sœur de Kafka » et qui est à l'origine de la création du personnage de K. (voir *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 107).

²⁴⁶ « Ce livre est un livre de visions, j'ai tenté parfois exagérément de les comprendre au lieu de me contenter de les dire en les écrivant » note-t-il par exemple dans *Jour après jour*, op. cit., p. 254.

²⁴⁷ Nous avons déjà évoqué l'anecdote concernant l'épisode de la transformation d'Œdipe en géant qui permet d'en témoigner : « J'ai cru que je devrais abandonner cette scène et cependant j'avais vu, au bord du ruisseau où ils avaient bu avidement, Antigone blessée, à bout de forces » (*Journal d'Antigone*, op. cit., p. 364-365).

²⁴⁸ Stéphane Mallarmé, « Au seul souci de voyager... », in *Poésies* (1899), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 40.

phénoménologique, voire théologique, que Germain et Bauchau confèrent à la notion d'incarnation.

Cependant, le corollaire de cette épiphanie est le retrait de l'auteur qu'évoque Cixous lorsqu'elle compare l'écriture théâtrale et le jeu des acteurs dans un court essai lu et commenté par Bauchau en 1987, « Qui es-tu ? ». Il y est donc question de l'oubli de soi auquel le dramaturge d'une part et les comédiens de l'autre doivent nécessairement parvenir pour faire place aux personnages :

Pour que la porte s'ouvre qui donne sur Toi, le personnage désiré, il faut que moi-qui-ne-suis-pas-toi ait réussi à s'oublier. Tel est le secret que l'auteur doit découvrir. Tel est le secret, exactement le même, que découvre le comédien dans sa quête du personnage : « C'est moi » doit rester à la porte du Théâtre²⁴⁹.

Ainsi, en écho au texte de la dramaturge, Bauchau confirme : « S'effacer pour laisser place à une autre présence, ici celle du théâtre, est très dur, pourtant c'est la voie²⁵⁰. » De même, le romancier fait dans le roman l'« expérience passionnante, mais assez douloureuse » de devenir « le lieu de l'autre » comme le dit Cixous²⁵¹. L'expérience d'Io dans *Antigone* crée une mise en abyme troublante de ce processus puisqu'au travers du jeu de l'actrice, qui déclare ne plus savoir qui elle est²⁵², être « l'autre » – en parlant d'Antigone –, être « la vraie²⁵³ » (A, 356), c'est le travail du romancier qui se donne à voir. « Si j'écris, si je vis Antigone, elle, par sa présence, me transforme et m'invente²⁵⁴ » constate celui-ci dans son journal en 1993, tandis qu'à la fin du roman, il fait dire à son héroïne au sujet d'Io : « Elle me transfigure en elle et elle se transfigure en moi » (A, 351). Ce parallélisme confirme bien la

²⁴⁹ Hélène Cixous, « Qui es-tu ? », in *L'Indiade, ou L'Inde de leurs rêves : et quelques écrits sur le théâtre*. Texte cité par Chiara Elefante, dans « La scène "au jour le jour". Le tissage d'un intertexte sur l'écriture théâtrale dans les journaux d'Henry Bauchau », in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°7, *op. cit.*, p. 161-179, ici p. 171.

²⁵⁰ Henry Bauchau, *Jour après jour*, *op. cit.*, p. 214. Analysant les écrits diaristes de Bauchau dans un article intitulé « Les Journaux d'Henry Bauchau : de moi à soi, se parcourir », Isabelle Vanquaethem, observe en effet que « le "je", au contact de ses personnages, se retire et "s'altère" : il s'efface aussi bien qu'il s'efforce de devenir "alter", autrui » (in Jean Leclercq et Nicolas Monseu (dir.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 211-222, ici p. 212).

²⁵¹ Hélène Cixous, « Qui es-tu ? », cité par Chiara Elefante, *op. cit.*, p. 173.

²⁵² On peut aussi penser à Ornicar, le comédien des rues et transformiste fou de *Nuit-d'Ambre* qui se perd littéralement dans les personnages d'animaux qu'il incarne.

²⁵³ Antigone commente de son côté le jeu de l'actrice en mettant en valeur sa faculté à devenir l'autre – tout en restant elle-même : « Comment fait Io, elle est Antigone, elle est plus Antigone que moi et elle est en même temps une femme qui a sa vie, un homme, une maison, des enfants ? Tout ce qui me manque, elle le vit dans son corps, son art et son existence quotidienne. Elle me transfigure en elle et elle se transfigure en moi, car dans son chant elle est vierge comme je suis, elle a porté tous mes fardeaux, ses oreilles sont emplies du cri de mes frères tombant des remparts de Thèbes, ses narines ont été envahies par la puanteur du corps décomposé de Polynice » (A, 351).

²⁵⁴ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 286.

similitude de la démarche du romancier et celle des acteurs, du point de vue de Bauchau. De la même manière, dans *Les Personnages*, Germain formule le désir, au sujet du « je » de l'auteur « Qu'il s'oublie » : « S'oublier. S'oublier au cœur même de la vigilante attention portée au texte que l'on est en train d'écrire. Se perdre de vue pour se voir autrement, pour se découvrir autre²⁵⁵. »

Toutes ces considérations permettent donc de créer un parallèle entre le roman le théâtre en tant que lieu de représentation, ce que viennent conforter le choix de personnages issus de la tradition théâtrale, dans les romans thébains de Bauchau ainsi que les nombreuses analogies opérées par Germain entre ses personnages romanesques et les figures de la tragédie. Enfin, les divers espaces scéniques représentés dans la diégèse, notamment chez Bauchau, et en particulier le théâtre sculpté par Clios dans *Antigone*, recomposent par mimétisme le lieu d'une performance théâtrale. Mais que devient l'expérience du spectateur dans un tel théâtre ?

1. 2. 2. Le théâtre des spectateurs

Nous voulons interroger ici la place et le rôle des spectateurs dans l'espace théâtral. Et c'est en passant de nouveau par la diégèse romanesque et l'évocation qui y est faite des spectateurs que nous pourrions comprendre la manière dont Germain et Bauchau envisagent le cadre énonciatif d'une performance, qu'ils souhaitent selon nous donner pour modèle à l'énonciation de leurs romans. Après avoir observé comment le théâtre se définit, dans notre corpus, en tant qu'assemblée de spectateurs, nous nous intéresserons aux qualités immersives de l'espace théâtral.

L'assemblée des spectateurs

En grec ancien, le mot θέατρον (*theatron*) peut désigner à la fois le théâtre en tant que lieu de représentation, la place d'où l'on regarde le spectacle (les gradins) et l'assemblée des spectateurs²⁵⁶. Par leur seule présence physique, ceux-ci peuvent donc définir l'espace du spectacle, lequel est d'ailleurs conditionné par eux : il n'existe en tant que tel que parce qu'il est vu. Germain et Bauchau en sont parfaitement conscients. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, le théâtre new-yorkais où se produit Raphaël n'a de réalité dans le texte qu'au travers des « gens dans la salle » (LN, 327), de « l'assistance » qui écoute le chanteur (LN, 328). La narratrice ne

²⁵⁵ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 80.

²⁵⁶ Voir Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, op. cit., p. 425.

s'intéresse nullement à l'architecture du lieu mais plutôt à « l'espace » et aux « corps de tous » (*LN*, 328) que traverse la voix du personnage. Dans d'autres contextes, on observe que l'espace théâtral est créé par un public assis sur des bancs ou des sièges rapidement installés en demi-cercle – par Nuit-d'Or dans son grenier ou David, l'ami de Véronique, au fond de son jardin. De là découle l'idée que n'importe quel lieu peut devenir un théâtre au sens étymologique, c'est-à-dire un lieu de spectacle où une performance a lieu devant un public : un grenier, un coin de jardin, une rue, un atelier et même un champ de bataille²⁵⁷. Quand il ne s'agit pas d'un dispositif prévu à l'avance par un personnage, il peut y avoir un attroupement improvisé. Ainsi, le numéro de transformiste d'Ornicar attire « une foule de curieux [qui] s'était massée au pied du monumental Balzac » (*NA*, 225) tandis que, dans *L'Enfant bleu*, le défilé des grandes bannières emmené par Mnouchkine aboutit à une performance préparée avec soin « près de l'entrée des Tuileries, derrière le Jeu de Paume » :

Ariane forme avec les bannières un grand demi-cercle, les manifestants se rassemblent derrière nous. Le ciel est toujours menaçant mais, entre les nuages, les rayons intermittents du soleil viennent éclairer les couleurs des bannières. Tout est très simple, rien que l'appel des noms des artistes massacrés, emprisonnés ou disparus. Une grande fraternité s'élève de ce coin de Paris qui a connu tant de scènes tragiques. (*EB*, 276)

Les « manifestants se rassembl[ant] » derrière les bannières significativement placées « en grand demi-cercle » sont comme les spectateurs assis dans l'amphithéâtre pour assister à des « scènes tragiques ». Cependant Mnouchkine situe le lieu de l'énonciation au cœur de la cité, dans un « coin de Paris » qui rappelle aux spectateurs des événements historiques pour évoquer des artistes réellement « massacrés, emprisonnés ou disparus ». En somme, elle brouille les frontières entre le domaine politique et le domaine artistique que les Grecs avaient séparés²⁵⁸. Elle s'adresse aux spectateurs non seulement en tant que communauté humaine, « fraternelle », mais aussi en tant que collectivité politique : des « manifestants », des citoyens

²⁵⁷ *Le Livre des Nuits* raconte une performance inattendue, accomplie par un soldat noir dans les tranchées et rapportée par Augustin Pénier : « 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. À chanter comme ils chantent chez eux. 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 » (*LN*, 157-158). Tandis que les corps « en lambeaux » de ses camarades dessinent un espace scénique pour le moins macabre dans lequel le soldat se met à danser, de nombreux spectateurs l'observent depuis les tranchées, côté allié et côté allemand, avant qu'il ne soit pris pour cible et abattu.

²⁵⁸ Hérodote rapporte un fait historique qui illustre bien cette volonté de séparation entre les deux domaines : alors que Phrynichos avait fait pleurer le théâtre en rappelant les malheurs de la prise de Milet, il dut s'acquitter d'une amende et, à partir de là, les Athéniens interdirent de prendre pour sujet de tragédie un drame de ce genre, c'est-à-dire qui les touche de trop près (*Histoires*, t. VI : Livre VI : *Erato*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Les Belles Lettres, « CUF », 2019 [1948], p. 18).

de Paris, qui n'ont pas oublié les « scènes tragiques » de l'Histoire de France. Toutefois, elle ne renonce pas totalement au principe de distanciation, ni au pouvoir de symbolisation et de reconfiguration du réel par l'art grâce aux bannières exposées « en grand demi-cercle » – dont le Démon d'Orion –, ni Bauchau, derrière elle, qui fait jouer dans le ciel le spectacle de l'ombre et de la lumière, et, avec « les rayons intermittents du soleil », vient « éclairer les couleurs des bannières ».

Au-delà des performances chantées et dansées, dramatiques, voire oratoires, il faut donc aussi compter celles des plasticiens au travail. Car les romanciers, Bauchau en particulier, ont le souci quasi systématique de donner des spectateurs aux peintres et sculpteurs qu'ils mettent en scène en train de créer²⁵⁹ : Œdipe, Clios et Antigone sculptent et peignent sous leurs regards mutuels dans *Œdipe sur la route*, Clios recommence sa fresque devant Antigone et Narsès dans « Le Temple rouge », Antigone sculpte sous les yeux d'Ismène, Orion et Roland sous ceux de Véronique. Dans certains cas, ce choix conditionne le récit lui-même : en effet, c'est parce qu'elle observe Orion que Véronique peut rendre compte de ses gestes dans la narration, de même pour Clios et Antigone dans le chapitre liminaire du roman éponyme. Mais au-delà de l'aspect purement narratologique – qui n'est pas toujours en jeu – il y a vraisemblablement une volonté de l'écrivain de donner des témoins à la performance pour valoriser le processus créatif et donner à l'art sa pleine dimension. Il s'agit en effet de montrer comment une œuvre est adressée par un artiste à un public désigné pour la recevoir. En faisant du Théâtre du Soleil de Mnouchkine le lieu où Orion élabore aux yeux de tous le grand démon blanc de sa bannière, Bauchau souligne à quel point, en effet, le processus de création picturale appartient au domaine du spectacle vivant. Dans les halles de la Cartoucherie de Vincennes se côtoient d'ailleurs des plasticiens et des comédiens, des musiciens, des poètes et des metteurs en scène, tour à tour acteurs et spectateurs des œuvres qui s'y créent, quelle que soit leur nature. Et s'il n'y a aucun personnage témoin de la performance à laquelle se livre un personnage d'artiste, comme c'est le cas par exemple lorsque Ruth peint le portrait de son père, dans *Le Livre des Nuits*, le lecteur en constitue lui-même le spectateur ultime, par l'entremise de la narratrice ou du narrateur. Le rôle de ces multiples scènes performatives – qu'il s'agisse d'arts plastiques, de musique ou de danse – n'est-il pas justement de désigner le lecteur en tant que spectateur ?

²⁵⁹ Voir Irène Poutier, « Henry Bauchau : de la nécessité dans la création », *op. cit.*, p. 84 : « ce qui est très frappant et récurrent dans l'œuvre d'Henry Bauchau est le fait qu'il dépeint l'artiste en train de créer : ce dernier n'est plus seul dans son atelier et dans son espace. »

Or, selon Mondzain, le spectateur, le θεατής (*théatès*), n'est pas seulement « l'homme qui se sert de ses yeux quand tous ses autres sens sont au repos » – comme c'est *a priori* le cas du lecteur – mais « celui qui regarde ou contemple ce que le monde ou un autre homme lui donne à sentir pour le lui faire comprendre²⁶⁰ », dans un dispositif qui engage donc tous ses autres sens. Non seulement le spectateur définit l'espace théâtral, comme nous venons de l'observer, mais en outre il fait partie intégrante du spectacle qui lui est donné à voir et à ressentir pleinement, ce que favorisent certaines caractéristiques spatiales que nous nous proposons maintenant d'aborder.

Un espace immersif

Il y a dans notre corpus très peu de scènes conventionnelles de « théâtre bourgeois », comme dirait Barthes, c'est-à-dire à l'italienne : la scène new-yorkaise, à peine suggérée, du *Livre des Nuits*, une tournée de concerts effectuée par Vasco et Gamma, considérée de loin dans *L'Enfant bleu*. L'essentiel se joue ailleurs, dans des espaces qui abolissent la « rupture physique entre le spectacle et ses spectateurs », privilégiant la « circularité du lieu scénique et son ouverture²⁶¹ », comme dans le théâtre grec :

Dans le plein air, le spectacle ne peut être une habitude, il est vulnérable, donc irremplaçable : la plongée du spectateur dans la polyphonie complexe du plein air (soleil qui bouge, vent qui se lève, oiseaux qui s'envolent, bruits de la ville, courants de fraîcheur) restitue au drame la singularité d'un événement. De la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire : le premier est d'évasion, le second de participation²⁶².

Nous avons déjà observé comment la forme creusée par Clios « dans le flanc de la montagne » (A, 172), reproduit l'architecture des théâtres grecs avec ses « sorte[s] de marche[s] ou de degré[s] semi-circulaire[s] » (A, 97) aboutissant à « une surface rectangulaire » appelée « plateau ». Les caractéristiques de circularité et d'ouverture y sont donc bien conservées. En outre, elles sont reprises systématiquement dans les scènes de performance artistique racontées dans les romans de Bauchau. En effet, celles-ci prennent place dans la montagne, telles les scènes de musique et de danse entre Clios et Alcyon, dans la campagne grecque, dans *Œdipe sur la route*, dans un jardin – ceux d'Ismène et d'Antigone, dans le roman éponyme, ou des amis de Véronique dans *L'Enfant bleu* – et dans la forêt

²⁶⁰ Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, op. cit., p. 14.

²⁶¹ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 76.

²⁶² *Ibid.*, p. 77. Voir également Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, op. cit., p. 65 : « Dans le *theatron* à 230°, les gestes et les regards des acteurs incorporaient l'auditoire dans le champ spatial de la performance. L'action n'était pas limitée par le quatrième mur inventé par le cadre de scène du théâtre à l'italienne, mais projetée vers le public grâce à la présence permanente du chœur dans l'*orchestra*. »

tropicale imaginaire de « l'île Paradis n°2²⁶³ » (EB, 138). Alors effectivement, « l'air du soir » (CE, 187), le « frais » de « la nuit tomb[ante] » (EB, 162) et la proximité de l'océan, « l'arbre » (A, 72) ou « l'herbe » (A, 140) font partie intégrante du spectacle : « La musique de sa flûte semblait monter de la terre elle-même, avec sa charge d'herbes, de fleurs et de montagnes et s'élever dans l'air » (CE, 88) raconte ainsi Clios au sujet d'Alcyon. Encore une fois, l'écriture de Bauchau est donc attentive à l'ouverture et à la circularité du regard, aux sensations du corps soumis aux signes visuels, sonores, olfactifs et météorologiques de l'environnement extérieur. Par exemple lorsque son amie conseille à la narratrice de *L'Enfant bleu*, « de prendre des pulls et des écharpes » (EB, 162) pour profiter du concert donné « au fond du jardin », elle anticipe les sensations physiques qui seront indissociablement liées ensuite pour tous les spectateurs à cette performance musicale²⁶⁴. Car le cadre spatial de la représentation engage physiquement le spectateur en l'immergeant dans un réseau de sensations qui s'entremêleront à celles du spectacle lui-même.

Or, l'attention portée par Bauchau aux conditions d'un spectacle donné en plein air est intimement liée à la manière dont il pratique lui-même l'écriture. Jusque dans son dernier journal, il témoigne en effet de son besoin d'écrire dehors au soleil, dans un jardin, face aux fleurs – et du plaisir que cela lui procure²⁶⁵. En choisissant de rendre compte dans ses romans de la corporalité du spectateur, Bauchau nous paraît chercher symboliquement à impliquer physiquement son lecteur pour le faire participer à ce qui advient dans l'écriture romanesque. Plus que cela : en élargissant ainsi l'horizon du lecteur, en donnant à la situation d'énonciation les dimensions du monde, il manifeste l'enjeu existentiel de la lecture. Pour reprendre une formulation de Ouaknin, nous pourrions dire que, grâce à ce dispositif, « le lecteur est tiré de sa passivité, de son oisiveté et entre dans le jeu de l'écriture²⁶⁶ ». Le livre

²⁶³ Même le Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes est envisagé selon sa proximité avec la forêt qui rend Orion heureux (EB, 257).

²⁶⁴ On peut penser alors aux couvertures distribuées aux spectateurs de la Cour d'honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon.

²⁶⁵ Voir par exemple *Les Années difficiles*, op. cit., p. 374 : « Aujourd'hui, écrivant dans ce petit jardin tout vert, où des fleurs s'élèvent non sans grâce avec un certain désordre. [...] L'herbe sous mes pieds nus, quelques arbres, des fragments de maison sans beauté, mais sans laideur excessive. Le bruit d'un jardinier qui travaille [...] » ; *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 263 : « Au travail, cet après-midi, comme ce matin sur notre petite terrasse. Depuis un an elle est entourée de roses trémières dont certaines montent très haut, à plus de deux mètres cinquante. » ; *Le Présent d'incertitude*, op. cit., p. 37 : « J'écris maintenant assis sur un banc de la Roseraie où je me suis si souvent promené avec L. »

²⁶⁶ Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats*, op. cit., p. 141.

s'ouvre à lui comme un monde dans lequel il pourra expérimenter les possibles de son existence par le biais de son « identité narrative²⁶⁷ ».

Pour conclure, nous avons pu percevoir l'influence du modèle grec dans la définition de l'espace théâtral en tant que lieu architectural d'abord, en tant qu'espace circonscrit par le regard des spectateurs et enfin en tant que lieu immersif qui incorpore le public au spectacle. D'autre part, nous avons mis au jour les liens métaphoriques et symboliques tissés par Germain et Bauchau entre le théâtre et le roman, entre le lecteur et le spectateur, confirmant ce que nous avons pressenti dans la première partie de ce chapitre : l'ambition des deux écrivains est de donner une dimension événementielle à l'acte littéraire en recréant symboliquement le cadre spatial d'une performance. Cela ne se fait pas sans difficulté et, pour ainsi dire, sans sacrifice de leur part puisque cette ambition exige de l'écrivain.e qu'il ou elle s'efface, laissant le champ libre aux personnages qui pourront véritablement s'incarner aux yeux du lecteur. Il y a là un enjeu éthique et même existentiel puisque cette liberté d'incarnation est aussi la possibilité offerte au lecteur de se projeter dans le monde du texte pour mieux se préparer à la vie réelle. La spatialisation du texte romanesque et l'immersion qu'elle favorise pour le lecteur font en effet de la lecture une « propédeutique de l'existence²⁶⁸ », selon l'expression de Boblet. Comme elle, nous pensons, que « la littérature œuvre à une sorte d'anthropogenèse²⁶⁹ », ce que souligne la miraculeuse incarnation des personnages dans l'espace du roman. L'exemple de Mnouchkine dans *L'Enfant bleu* de Bauchau introduit par ailleurs une réflexion sur les enjeux politiques de l'événement artistique. Elle interroge en effet le statut du spectateur envisagé au sein d'une communauté civique, ainsi que le rôle de l'art, à la fois dans la préservation de la mémoire collective et dans l'éveil des consciences concernant les faits tragiques du présent. Ces réflexions nous conduisent à étudier maintenant la dimension temporelle d'une performance artistique.

²⁶⁷ Le concept de Ricœur est repris par Ouaknin (*ibid.*, p. 148).

²⁶⁸ Marie-Hélène Boblet, « Le roman germanien et les variations du contrat de lecture : de l'immersion à l'interprétation ou "nous sommes tous d'Athènes" », *op. cit.*, p. 87.

²⁶⁹ *Ibid.*

1. 2. Le temps

Une performance artistique constitue, du point de vue du spectateur, une expérience temporelle *a priori* très différente de la lecture personnelle d'un roman²⁷⁰ : celle-ci se fait généralement sur un temps long, morcelé, tandis que celle-là est une expérience ramassée et d'un seul tenant. Les textes de Germain et Bauchau témoignent d'ailleurs du caractère ponctuel et relativement instantané des performances artistiques mises en scène dans la diégèse. Pourtant, nous pensons qu'il y a chez nos auteurs un désir de hisser le texte romanesque au rang d'événement – au sens où quelque chose est en train d'advenir – et de faire coïncider l'expérience de la lecture avec le processus de l'énonciation. Mais, comme nous le verrons ensuite, le présent n'est pas seul en jeu dans le geste de l'artiste qui cherche à y articuler d'autres dimensions temporelles.

1. 2. 1. Le présent de la performance

C'est d'abord en observant les exemples intra-diégétiques que nous pourrions percevoir l'importance du moment présent dans la performance artistique. Nous nous intéresserons ensuite au texte romanesque en tant que potentielle représentation.

Performances intra-diégétiques

De nombreuses performances artistiques sont relatées dans tous les romans du corpus, qu'elles soient musicales ou dramatiques, chantées ou dansées, ou encore qu'elles relèvent d'un travail de plasticien. Pensons par exemple aux concerts de Raphaël dans *Le Livre des Nuits*, de Baladine dans *Nuit d'Ambre*, de Vasco et Gamma dans *L'Enfant bleu* ; aux performances chantées et dansées des triplés Péniel, de Tsipele, Alma ou Néciah chez Germain, d'Alcyon, Clios, Œdipe, Antigone, K. ou Io chez Bauchau, ainsi qu'aux performances des plasticiens Mathurin et Ruth Péniel, Œdipe, Clios, Antigone ou Orion. Toutes ces performances, qui sont pour la majorité d'entre elles improvisées, mettent en avant l'importance du moment présent par l'emploi de tournures ou de verbes inchoatifs, par exemple le verbe « commencer » ainsi que le semi-auxiliaire d'aspect « se mettre à »,

²⁷⁰ Ce type de lecture doit être distingué des lectures performatives et autres mises en voix qui ont par exemple été faites à partir des romans de Bauchau. Beaucoup d'entre elles sont recensées dans la *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°7, *op. cit.*, p. 251-261.

particulièrement représentés dans tous les romans²⁷¹. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, Augustin Péniel écrit au sujet d'un soldat noir dans les tranchées : « Alors il s'est assis au milieu de ces débris de corps et il s'est mis à chanter. [...] Et là, au milieu du cercle tracé par ses camarades en lambeaux, il s'est mis à danser » (LN, 157-8). L'adverbe « alors » fait du chant la conséquence directe de l'explosion qui vient d'avoir lieu. Le processus créatif est donc saisi dans son caractère irrépressible. Il correspond à une urgence qui ne souffre aucun délai et constitue en cela un événement du présent. De même, dans *Œdipe sur la route*, Clios explique à Œdipe qu'il « [se] m[et] à danser ce que [lui] inspir[e] [la] musique [d'Alcyon] » (Œ, 79). De son côté, le protagoniste déclare, face à la falaise où il veut sculpter la vague, qu'« il faut commencer tout de suite » (Œ, 134). Et Véronique raconte dans *L'Enfant bleu*, comment, à plusieurs reprises, Orion « se met immédiatement à dessiner » (EB, 211), à peindre ou à sculpter sous ses yeux ; comment « Vasco se met à composer, en jouant parfois quelques notes au piano » (EB, 111) ou Gamma « commence à chanter » (EB, 162) devant ses amis spectateurs. Le caractère urgent et irrépressible de la création s'accompagne donc logiquement d'une rapidité et d'une sûreté d'exécution : « Le soir même elle avait brossé un portrait de son père à grands coups de pinceaux » (LN, 253) raconte ainsi, la narratrice du *Livre des Nuits* au sujet de Ruth. De même, dans le chapitre liminaire d'*Antigone*, la performance de Clios, dans le Temple rouge, se caractérise par l'urgence du désir de peindre puis la rapidité de réalisation de la fresque :

[Clios] se précipite sur ses pinceaux et ses couleurs. Il appelle Narsès à l'aide, il m'appelle : « Vite, reprenons le chemin du rouge, tant qu'il est en moi tout brûlant. » [...] Je voudrais réfléchir aux questions que j'ai posées et qui ont si fortement bouleversé Clios. Il ne m'en laisse pas le temps, il me met des pinceaux dans les mains, m'indique avec sa précision rapide quelles couleurs utiliser et où je dois les poser. Il veut que je commence tout de suite, pendant qu'avec Narsès il prépare de nouveaux rouges. (A, 13-14)

Enfin, Orion manifeste une maîtrise du geste artistique surprenante compte tenu de ses difficultés pour parler et écrire : « Je suis étonnée de la rapidité et de la sûreté de son dessin pourtant très sinueux » remarque en effet Véronique avant de constater : « il a fait ce dessin en cinquante minutes. Je n'en reviens pas » (EB, 30). Ces différentes scènes montrent aussi des personnages-narrateurs – Augustin, Clios, Antigone ou Véronique – attentifs à l'œuvre qui advient sous leurs yeux et dont ils suivent le déroulement : modulations d'une voix ou

²⁷¹ On compte cinquante-six occurrences du verbe « commencer » (dont trente-cinq dans le seul *Enfant bleu*) employé comme transitif direct avec un complément désignant une œuvre – un chant, une danse, un dessin, une sculpture – ou en tant que semi-auxiliaire et trente-six occurrences du semi-auxiliaire « se mettre à » (dont treize dans *Nuit-d'Ambre*) suivi d'un verbe de création.

d'un instrument, rythmes du corps, tracés du burin, dessins du crayon ou du pinceau. Ce faisant, ces narrateurs cherchent à éveiller une semblable attention chez le lecteur. En effet, outre qu'elles interviennent dans le présent des personnages qui en sont les acteurs et les spectateurs, ces performances sont rendues présentes au lecteur dans le sens où la narration les re-présente²⁷² – comme l'ensemble des actions romanesques, d'ailleurs.

La re-présentation romanesque

En tant que dispositif mimétique, le roman re-présente les événements vécus par les personnages et les rend d'autant plus actuels aux yeux du lecteur que le récit est mené au présent, comme c'est le cas dans les trois romans de Bauchau ainsi que dans *L'Enfant Méduse* de Germain. Certes il ne s'agit pas d'un présent « déictique », « il n'indique pas que le procès est contemporain du moment d'énonciation²⁷³ » mais ce présent généralisé²⁷⁴ a pour but, selon nous, de faire comme si²⁷⁵. Ce phénomène est favorisé par une construction narrative en « scènes » ou épisodes – thématiques par les titres de chapitre – qui « convi[ent] » le lecteur « à s'imprégner d'ambiances²⁷⁶ » comme le remarque Watthee-Delmotte au sujet d'*Œdipe sur la route*, ce qui correspondrait aussi bien aux « tableaux²⁷⁷ » de *L'Enfant Méduse* de Germain. La notion d'imprégnation conforte en effet celle d'une intense présence de l'œuvre, des personnages et de leurs actions pour le lecteur. Or, certains épisodes semblent particulièrement rechercher un effet d'actualité. C'est le cas par exemple de la Légende de la Deuxième sanguine de *L'Enfant Méduse* qui montre Lucie allongée sur son lit, dans l'attente terrifiée de la venue de son violeur. Le passage est émaillé de déictiques, souvent placés à l'ouverture des paragraphes : « Ce secret » (EM, 92), « C'est elle » (EM, 92), « Cette odeur » (EM, 93), « Eh bien oui » (EM, 94), « Voilà un long moment qu'elle est réveillée » (EM, 104),

²⁷² La « représentation » est un des deux sens donnés au mot *mimèsis* chez Dupont-Roc et Lallot qui définissent le concept aristotélien comme « relation d'imitation » ou « relation de représentation » (*op. cit.*, p. 156-158) – qui consiste à rendre présente une chose absente. Schaeffer analyse la notion en ces termes : « Dans le premier cas, la mimèsis serait conçue comme copie, alors qu'en tant que synonyme de la relation de représentation elle serait définie au contraire comme objet sémiotique propre qui ne renvoie pas en arrière vers son origine (l'original imité) mais en avant vers ses effets (notamment pragmatiques) » (*Qu'est-ce que la fiction ?*, *op. cit.*, p. 103). Il en conclut que « toutes les fictions, qu'il s'agisse des jeux fictionnels ou de la fiction au sens canonique du terme, sont des représentations au sens où il s'agit d'événements qui sont à propos d'autres événements auxquels ils réfèrent, qu'ils dénotent, qu'ils dépeignent, qu'ils donnent à voir, etc. » (p. 104).

²⁷³ Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, *op. cit.*, p. 152.

²⁷⁴ Il ne s'agit pas de créer un contraste avec le reste de la narration qui serait au passé simple et à l'imparfait. Maingueneau observe cet emploi généralisé chez de nombreux écrivains dans la littérature contemporaine.

²⁷⁵ Au chapitre IV, nous avons analysé la valeur du présent dans une conception épique du récit mais aussi dans sa chronicité.

²⁷⁶ Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau : Œdipe sur la route*, *op. cit.*, p. 88.

²⁷⁷ Notons que le terme peut être entendu dans son acception dramaturgique et non seulement picturale.

« Voilà vraiment longtemps qu'elle a entendu du bruit » (*EM*, 107). Tout est fait de la part de la narratrice pour provoquer chez le lecteur un sentiment de participation à l'expérience temporelle du personnage.

De même, dans les derniers chapitres d'*Antigone*, l'emploi de nombreux déictiques temporels donnent au lecteur l'impression de vivre les événements avec les personnages à mesure qu'ils se déroulent, cherchant vraisemblablement à traduire dans le roman la règle d'unité de temps de la tragédie. Le procédé apparaît d'abord dans « L'Assaut », relaté au chapitre XVII, l'un des chapitres les plus longs du roman. Mais tandis que, à longueur égale, le chapitre XI, « Polynice », se déroule sur plusieurs semaines, celui-ci se concentre sur une matinée seulement, le temps de la bataille, jusqu'à la fin de l'assaut et la mort des frères. La narration est jalonnée d'indications temporelles : « au milieu de la nuit » (*A*, 251), « l'obscurité commence à se dissiper » (*A*, 253), « le ciel s'éclaircit » (*A*, 254), « le soleil [arrive] au zénith » (*A*, 269). À la fin du chapitre, Antigone prend conscience d'une certaine dilatation du temps – se répercutant dans l'étendue de la narration – et d'une disjonction entre la durée réelle des événements et la conscience qu'elle en a²⁷⁸. Le même phénomène se retrouve concernant l'ensevelissement de Polynice, rapporté au chapitre XIX, « La colère ». L'acte transgressif d'Antigone est également accompli à l'aube. Là encore, la narration guette les « premières lueurs de l'aube » (*A*, 295) avant de suivre le mouvement ascendant du soleil dans le ciel. « Le soleil s'est levé dans le ciel, il enflamme [le] visage [d'Antigone] » lorsqu'elle est emmenée par les gardes devant les remparts « aveuglants » de la ville (*A*, 306). Puis, les événements se déroulent avec une telle rapidité – le passage devant le tribunal de Créon, la condamnation et l'exécution de la sanction – que la lumière du soleil brille encore lorsqu'Antigone est enfermée dans la grotte. Ces choix narratifs rappellent donc l'unité de temps de la tragédie, c'est-à-dire la concentration en une seule journée de l'action tragique. Selon Aristote, dans la tragédie antique et la tragédie classique, cette règle visait à réduire au maximum l'écart entre le temps de l'action dramatique et la durée de l'action représentée sur scène au nom de la vraisemblance²⁷⁹. Dans le roman, elle nous paraît chercher à donner l'impression que le procès de la lecture est contemporain de celui de l'énonciation, qui se veut

²⁷⁸ Nous avons évoqué ce phénomène au sujet de la crise tragique.

²⁷⁹ Aristote, *Poétique*, chapitre 5, 49 b 12-13 : ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν : « la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter » (*op. cit.*, p. 49).

lui-même contemporain des événements racontés²⁸⁰, non pas dans un objectif de vraisemblance mais de participation du lecteur. Comme nous l'avons dit au sujet du cadre spatial, l'immersion temporelle qui a lieu pour le lecteur contribue au caractère éthique et existentiel de la lecture – comme de l'écriture d'ailleurs. La coïncidence temporelle que l'auteur.e cherche à créer entre la lecture et les événements du récit favorise en effet une « identité narrative » par laquelle le lecteur construit ou consolide son ipséité.

Nous avons donc pu observer d'une part l'importance donnée par les romanciers au temps de la performance dans la diégèse et d'autre part la volonté d'inclure le lecteur dans le présent de l'énonciation romanesque, comme au théâtre. Cependant, tout ne se joue pas dans l'instant de la représentation. La performance artistique s'élabore dans une profondeur temporelle qu'il convient d'explorer.

1. 2. 2. Entre passé et futur

Le don de l'image est don d'une temporalité commençante qui va produire l'œuvre de mémoire. Alors seulement le passé habitera le présent de manière signifiante et ouverte au futur. Seule cette mémoire ouvre à la transmission de ce qui est antérieur et nous accompagne dans nos propres commencements. L'acte de naissance, celui qui fait naître le spectateur, est par excellence le geste d'art en tant qu'il est offre d'un départ et d'un horizon²⁸¹.

La philosophe Mondzain cherche à montrer ici comment, à travers l'art, « les dimensions temporelles du passé et du futur » sont « mises en relation » dans le présent et avec lui²⁸². Or, cette attention portée à l'articulation des différents temps nous semble au cœur des romans de Germain et Bauchau dont nous avons vu l'intérêt pour le passé à la fois historique, patrimonial et littéraire. Le recours au mythe en témoigne d'ailleurs au premier chef. Et la posture éthique qui est la leur les engage à penser le futur en partant du passé, en mettant en

²⁸⁰ En outre, l'évocation de l'incarnation d'Antigone par Io sur la scène du théâtre bâti par Clios, à l'ultime fin du roman, favorise pour le lecteur l'impression qu'il vient d'assister à une représentation théâtrale. Au sujet de ce roman, *Antigone*, Raymond Michel note que « la situation narrative [homodiégétique] est invraisemblable (on ne peut vivre et raconter en même temps), d'autant plus que le narrateur-personnage meurt à la fin » (« Le journal d'Antigone ou les mouvements de l'écriture », *op. cit.*, p. 196), ce qui ne l'empêche pas de créer des effets de sens intéressants.

²⁸¹ Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, *op. cit.*, p. 117. Cette élaboration de l'« œuvre de mémoire » dans le geste artistique s'oppose au « présentisme » contemporain qu'Hartog décrit dans son essai : « Le 20^e siècle est celui qui [...], surtout dans son dernier tiers, a donné l'extension la plus grande à la catégorie du présent : un présent massif, envahissant, omniprésent, qui n'a d'autre horizon que lui-même, fabriquant quotidiennement le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin » (*op. cit.*, p. 200).

²⁸² Voir François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 19. L'auteur se réfère dans ce passage au *Futur passé* de Koselleck.

jeu la notion de mémoire²⁸³. Les performances d'artistes telles qu'ils les montrent dans leurs romans – et qui modélisent le geste artistique de l'écriture romanesque – sont donc des expériences temporelles singulières qu'il importe d'interroger²⁸⁴. Ainsi nous montrerons que l'aptitude du geste artistique à offrir « un départ » et un « horizon » au spectateur est parfaitement prise en compte et mise en scène dans les œuvres de notre corpus, à travers les arts plastiques, le chant et le théâtre, selon des moyens qui leur sont propres mais qui ont en commun d'être réinvestis par l'écriture romanesque.

*Vocation mémorielle de l'image plastique*²⁸⁵

Parmi les différentes techniques artistiques évoquées dans les romans, certaines ont une vocation mémorielle, clairement mise en évidence : l'art pariétal, la technique de la fresque et la photographie.

L'art pariétal²⁸⁶, apparaît de manière implicite chez Germain et explicite chez Bauchau. Dans *Le Livre des Nuits*, il est évoqué par la lanterne magique que Nuit-d'Or rapporte à la ferme. Celle-ci fait « surgir des animaux fantastiques dans l'obscurité du grenier » (LN, 104) comme des peintures rupestres éclairées par une torche au fond d'une grotte²⁸⁷. Cependant, c'est dans la préhistoire des Pénies que les images lumineuses et colorées de la lanterne ramènent les personnages, « les conduis[ant] plus loin encore, dans les coulisses du temps et de la nuit, là où les morts gardent séjour²⁸⁸ » (LN, 105). L'allusion au « séjour » des morts nous semble relier les images, projetées dans un grenier obscur par l'intermédiaire d'une lampe, à un rite funéraire tel qu'ont sans doute pu en pratiquer les premiers artistes de l'humanité dans des grottes éclairées par des torches²⁸⁹. Plus précisément, la lanterne – sans aucun doute « magique » en cela – rappelle au protagoniste sa grand-mère défunte, Vitalie.

²⁸³ Voir Anne-Claire Bello, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit. Ce que nous espérons apporter de nouveau par rapport à cette thèse concerne le rôle des références mythologiques et de la mise en abyme du geste artistique dans le projet mémoriel de l'auteure.

²⁸⁴ Hartog s'intéresse par exemple dans son ouvrage aux performances aédiques de *L'Odyssée* que Bauchau met lui-même en scène dans ses romans thébains (*Régimes d'historicité*, op. cit., p. 56, sqq).

²⁸⁵ C'est le fait que ces images soient systématiquement produites sous les yeux de spectateurs – et du lecteur – qui nous autorise à les inclure dans cette réflexion sur la performance.

²⁸⁶ Dans son ouvrage *Homo spectator*, Mondzain étudie justement les enjeux ontologiques et éthiques de l'art pariétal.

²⁸⁷ Dans l'incipit du roman *Hors champ* (op. cit., p. 11), le personnage principal, Aurélien, fait fonctionner une « vieille visionneuse au boîtier en métal, contenant une série de reproductions de peintures préhistoriques » qui n'est pas sans rappeler la lanterne magique du *Livre des Nuits*.

²⁸⁸ La référence à Proust et à *La Recherche du temps perdu*, que nous avons précédemment évoquée souligne l'enjeu temporel et mémoriel de l'épisode de la lanterne.

²⁸⁹ Voir Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, op. cit., p. 26 : « Ces lieux sont choisis pour les images et souvent pour le culte des morts. »

Mais les performances ritualisées que constituent les projections familiales dans le grenier ouvrent aussi un horizon aux enfants Pénél, « enluminant [leur] imagination de contes fabuleux » (NA, 101), par exemple celle de Thadée qui s'en souvient des années plus tard. Chez Bauchau, l'art pariétal apparaît dans le premier chapitre d'*Antigone*, avec l'épisode du Temple rouge. Là, les couleurs appliquées par le peintre sur la paroi de la grotte ont pour vocation de raviver la mémoire d'un lieu « noirci par le temps²⁹⁰ » : « J'ai eu besoin du rouge » (A, 13) répond en effet Clios à Antigone qui lui demande « [p]ar où [il a] commencé ». C'est le même « rouge ancien, immémorial d'une terre [...] trouvée dans un creux de la falaise » (CE, 339) qu'Antigone applique sur un masque d'Athéna modelé par Œdipe ou le « rouge ancestral » (EB, 264) qu'Orion utilise pour sa bannière, dans *L'Enfant bleu*. Il ressortit à un art « primordial » ou « primitif²⁹¹ » qui a pour ambition de remémorer le passé le plus ancien²⁹² tout en signifiant un renouveau, une ouverture vers l'avenir. Ainsi, Clios commence par peindre en rouge le seuil de la grotte, symbole d'un commencement – dans un chapitre qui se situe lui-même au seuil du roman. Et l'œuvre achevée, qui représente la lutte mythique d'Apollon contre Python, paraît à Thésée exprimer « l'espérance d'Athènes » (A, 18). On peut associer aux images pariétales de ce Temple rouge celle de la vague d'*Œdipe sur la route* qui relève plus précisément de l'art rupestre mais affiche la même ambition : celle d'éclairer l'avenir des Athéniens tout en constituant un témoignage symbolique des événements affrontés par Œdipe dans le passé.

La durabilité des techniques évoquées ici, l'incision de la pierre à même le rocher et la peinture sur les parois d'une grotte, garantit aux œuvres une pérennité qui amplifie leur dimension mémorielle. Sur ce point, on peut rapprocher ces techniques de celle de la fresque,

²⁹⁰ Les couleurs effacées témoignent du passage du temps et de l'oubli comme le remarque Antigone à propos du manteau que lui a donné Diotime : « [Ismène] me donne une robe, sa couleur me rappelle un peu le manteau que m'a donné Diotime en un temps que je ne savais pas plus heureux que celui-ci. Il me semble que, comme le manteau de Diotime, tous mes souvenirs heureux ont été usés et déchirés par le travail incessant, l'inquiétude obstinée de ces dernières semaines » (A, 186).

²⁹¹ Voir Ernst H. Gombrich, *La Préférence pour le primitif*, Phaidon, 2004. L'ouvrage figure dans la bibliothèque que Bauchau a léguée au fonds de l'UCL.

²⁹² Voir par exemple Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 100 : « Il me reste de ces jours enfouis la couleur bleu foncé des mûres, qui emplît toujours mon regard, le rouge de nos écorchures, le blanc teinté d'un peu de jaune ou de gris de nos paniers. » Dans *Antigone*, il fait dire à son héroïne qui pénètre pour la première fois dans la maison d'Ismène : « C'est notre enfance, les couleurs de notre maison » (A, 48). Les couleurs sont donc une rémanence du passé que le geste pictural permet de raviver. Bauchau commente par exemple les toiles de Staël en observant que « ces couleurs raniment en [lui] des plaisirs, des sensations, des instants évanouis » (*Le Présent d'incertitude*, op. cit., p. 69-70). Les couleurs sont aussi ce qui reste du rêve lorsqu'il se dissipe au réveil : « Impression, en m'éveillant, d'avoir fait un très beau rêve, mais il s'est éparpillé ne laissant en moi que des poussières de clarté et de couleurs. » (*Journal d'Antigone*, op. cit., p. 324.) De la même façon, Ismène évoque « une nuit de songes en labyrinthe, avec du rouge, avec du gris » (A, 120). Il y a vraisemblablement chez Bauchau un rapport similaire entre le passé et le présent d'une part, le rêve et la réalité d'autre part.

également évoquée par Bauchau mais aussi par Germain dans la dernière partie de *L'Enfant Méduse*. La technique *a fresco*, a en effet la particularité de fixer les pigments en profondeur dans le mur, bien mieux que la peinture à l'huile ou à l'œuf sur une toile. Cette caractéristique conduit Isabelle de Le Court à formuler l'hypothèse selon laquelle « l'image finale de *L'Enfant Méduse* est destinée à hanter la mémoire du lecteur de manière durable, tout comme la fresque fait partie intégrante du mur lui servant de support²⁹³ ». Cette hypothèse nous semble également valable pour « La vague » et « Le chemin du soleil », la fresque de Clios qui constitue elle-même l'image finale d'*Œdipe sur la route* – même et surtout si le mur qui sert de support à cette fresque est voué à disparaître, frappé par la foudre –, ainsi que pour la lutte d'Apollon et Python à l'ouverture d'*Antigone*. En donnant à leurs chapitres les titres « Fresque », « La vague », « Le chemin du soleil » et « Le Temple rouge », soit le nom de la technique picturale, le titre de la sculpture ou de la fresque même, les écrivains jouent d'ailleurs pleinement sur la confusion entre l'œuvre littéraire et l'œuvre plastique, cherchant sans doute pour leurs textes un semblable retentissement dans le temps et dans l'esprit du lecteur. Car l'évocation de techniques médiévales, archaïques et, *a fortiori*, préhistoriques, met en exergue les profondeurs temporelles dans lesquelles les romans de notre corpus s'enracinent mais également la capacité qu'ont certaines œuvres du passé à nous faire signe dans notre présent. Le temps n'est donc plus appréhendé dans sa linéarité puisque l'œuvre transcende le temps historique, ce que manifeste le caractère cyclique d'un rituel tel que celui de la lanterne magique. L'œuvre s'installe dans un « hors-temps » qui est à la fois un « tous-temps ». Selon nous en effet, Germain et Bauchau ont une conception « sédimentaire » du temps, qui envisage la coexistence ou la superposition permanente du passé, du présent et du futur²⁹⁴. Ce faisant, l'œuvre constitue une réserve de sens disponible pour le spectateur et son existence à venir.

À l'autre extrémité de l'histoire des arts, la technique photographique, que nous pouvons élargir au cinéma, est présente dans le diptyque germanien à travers les photographies de Ruth Pénier et, de manière plus symbolique, à travers l'inscription des images de la guerre dans la pupille de Deux-Frères. Ces différentes évocations mettent en exergue le procédé de l'impression qu'ils relient à la faculté mémorielle, par exemple au sujet du travail de Ruth :

²⁹³ Isabelle de Le Court, « Sylvie Germain et la peinture », *op. cit.*, p. 115.

²⁹⁴ Nous avons abordé cette idée au sujet de la conception de l'Histoire des deux écrivains, dans notre deuxième chapitre.

Il lui semblait que tant les visages de ses enfants que les portraits qu'elle avait réalisés d'eux se doubleraient de surimpressions. La photographie particulièrement exacerbait ce phénomène ; à travers la fixité de ces portraits arrachés au temps, des traces d'autres visages, plus anciens, et parfois même crus oubliés, se profilaient. Toutes ces photos qu'elle avait prises et développées depuis des années, afin de ne pas oublier ce qu'elle voyait alors, la surprenaient maintenant. Car à présent lorsqu'elle regardait ces photos, ce qu'elle y retrouvait était moins les expressions fugitives qu'elle avait alors voulu capter au jour le jour de ses enfants, que des expressions beaucoup plus prégnantes et anciennes. (LN, 271-272)

Le geste photographique opéré dans le présent par anticipation d'un futur où le présent aura disparu se charge d'un passé que la photographe croyait avoir oublié, puisqu'à l'impression photographique des visages effectivement fixés par Ruth – ceux de ses enfants – s'ajoutent en surimpression les visages de son passé : ceux de ses parents et de ses frères. Par la magie de l'imagination romanesque, le même phénomène se produit dans la pupille gauche de Deux-Frères à son retour de la guerre. Ses yeux sont en effet décrits comme des objectifs photographiques : « La pupille de l'œil droit était resserrée en un étroit point noir, celle de l'œil gauche était complètement dilatée » (LN, 170). « Cette pupille béante », comme les lentilles des premières caméras, permet à la fois la prise de vues et la projection d'images « déjà gravées en creux dans son fond » (LN, 171). Elle fixe ainsi les souvenirs des événements et des visages du passé qu'elle tient à la disposition des spectateurs du présent. En l'occurrence, elle fait surgir pour Nuit-d'Or les visages des soldats de la Grande Guerre que, dans le même temps, l'écriture romanesque sauve de l'oubli pour les mettre sous les yeux des lecteurs. Le protagoniste du *Livre des Nuits* y voit aussi son propre visage passé et « à la croisée de tous ces visages [...] un autre visage encore, qu'il avait pourtant cru oublié [...] celui de son père, Théodore-Faustin, avec sa bouche distordue par la blessure du sabre et par un accès de mauvais rire » (LN, 171). Le texte romanesque condense dans une seule image toutes les strates temporelles dont il est lui-même constitué. En outre, il mêle l'histoire intime du personnage avec l'Histoire du xx^e siècle dans une même perspective mémorielle, invitant le lecteur à faire lui-même acte de mémoire et à se considérer dans la pluralité de son histoire. Comme l'écrivain Camille de Toledo l'exprime dans son roman *Thésée, sa vie nouvelle*, Germain et Bauchau pensent en effet que

nous ne sommes pas des corps isolés
ni des consciences séparées
la matière porte une mémoire, une intelligence plus vastes qui nous relie

nous sommes un flux continu d'apparitions et de disparitions traversé de mille désastres²⁹⁵

On voit donc que l'image photographique joue pour les individus le même rôle mémoriel que les techniques anciennes : elle est un rappel du passé et plus précisément un pont jeté depuis le présent, par le geste de l'artiste, entre le passé et le futur. En cela, elle est investie d'un fort enjeu éthique pour le spectateur puisqu'elle concerne la construction de son identité dans sa dimension intime et collective ainsi que sa capacité de projection dans le futur. Cette fonction et cet enjeu sont réinvestis par les textes romanesques qui produisent eux-mêmes des images, à commencer par les images picturales ou photographiques créées par les personnages qu'ils mettent en scène. Mais ce n'est pas tout, car le roman hérite aussi du rôle mémoriel du chant aédique auquel il tend à se substituer par moments.

Transmission du chant aédique

Outre les œuvres plastiques évoquées, certains chants proférés dans les textes du corpus ont aussi une vocation mémorielle, en particulier les chants aédiques des romans thébains de Bauchau. Œdipe, dans *Œdipe sur la route*, puis Dirkos, dans *Antigone*, incarnent en effet des aèdes dont la vocation est de chanter la gloire de ceux qui sont morts, mais pas seulement dans le jadis d'un passé révolu, coupé du présent²⁹⁶. En effet, leurs chants célèbrent des héros dont la mort est récente et s'adressent à des personnages qui les ont connus. Ainsi, lorsqu'il chante « la gloire d'Adraste » et célèbre « l'histoire menacée des Hautes Collines » (*Œ*, 325), Œdipe s'adresse à Constance, le propre frère d'Adraste et relaie par son chant le récit que celui-ci lui a fait. Car la poésie orale vise aussi à sauver du silence une parole sans elle « vouée à l'oubli, promise à la disparition immédiate²⁹⁷ ». De même, Dirkos chante pour Antigone les exploits de son père qu'il a entendu chantés par « Œdipe lui-même » ou « par d'autres aèdes » :

Je suis celui qui vient après, ce que je chante est incomplet, souvent fautif et abîmé, bien que je tente d'être fidèle. Pourtant pour ceux qui m'écoutent Œdipe redevient présent et sa parole est entendue. Oui, c'est par de pauvres chanteurs, de vieux débris comme moi qu'Œdipe et Antigone continueront de vivre. (*A*, 179-180)

²⁹⁵ Camille de Toledo, *Thésée, sa vie nouvelle*, Verdier, 2021, p. 94. Nous reprenons la mise en page et la typographie choisies par l'auteur.

²⁹⁶ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 67 : « [La] charge particulière [de l'aède] est de chanter la gloire (*kleos*) de ceux qui sont morts : il leur assure le *kleos*, il a charge de leur mémoire. Célébrant ceux qui ont passé, il fabrique, si l'on veut, du passé, mais un passé sans durée, révolu. Il crée du passé à la demande, produisant une césure à l'instant même où il s'élance dans son chant. »

²⁹⁷ Marcel Détienne, *L'Invention de la mythologie*, op. cit., p. 84.

Les paroles du vieil aède mettent clairement en relation le passé d'Œdipe, « après » lequel il « vient » lui-même, le présent de la performance, qui fait revenir le passé en le re-présentant, et le futur vers lequel tend la chaîne des « pauvres chanteurs », assurant à Œdipe et Antigone une gloire immortelle. Il y a là une évidente mise en abyme qui inclut Bauchau dans la succession des « pauvres chanteurs » mais assimile également le roman au chant épique dont il se réapproprie l'ambition de perpétuer la vie d'Œdipe et Antigone en les rendant de nouveau présents²⁹⁸.

Avec le portrait de Néçah Péniel, dans *Nuit-d'Ambre*, Germain nous paraît proposer une version contemporaine et féminisée de l'aède parcourant – comme Œdipe – les chemins de la Grèce archaïque :

[E]lle s'asseyait [...] sur le bord d'un chemin et, les mains posées sur la poitrine, grandes ouvertes sur les seins, elle se mettait à chanter en balançant le buste et inclinant la tête d'une épaule à l'autre. Elle chantait d'une voix grave, presque rauque, et très chaude, qui semblait lui monter du profond des entrailles, et qui scandait un rythme levé du fonds des âges. Et tous ceux qui entendaient ces chants sonores [...] se sentaient pris de désir. Pris de désir comme par une force, un élan. (NA, 413-414)

La référence au chant aédique est certes plus vague que dans les romans bauchaliens mais subsiste encore, selon nous, dans l'évocation d'« un rythme levé du fonds des âges », « scand[é]²⁹⁹ » par la jeune femme au « bord d'un chemin » et offert à qui l'écoute. Bien que ce chant n'ait pas d'objet précis ou soit peut-être même sans paroles, il est chargé d'une mémoire « du fond des âges » que le lecteur, à ce moment du récit – la fin du second volet du diptyque – peut deviner : l'histoire des parents de Néçah, Tsipele dont le père, juif, a été assassiné à Dachau et de Thadée, le rescapé, puis celle des autres membres de la famille Péniel dont le récit a accompli l'anamnèse. Or, la romancière nous paraît insister ici sur le lien qui existe entre la mémoire représentée par le chant et le désir que ce chant met en branle dans chaque auditeur. Elle manifeste ainsi sa conviction que la mémoire n'est pas synonyme de repli sur soi, dans un « présentisme » mortifère, miné par la « revenance » du passé³⁰⁰, mais

²⁹⁸ Dans *À ce stade de la nuit*, la romancière Maylis de Kerangal découvre elle aussi que la forme contemporaine du roman peut capter et restituer le chant épique : « Il [le roman] était là, tapi dans la tradition orale, pulsait dans ce mouvement, dans ce chant qui relançait la mémoire, les mythes et les dieux. Pour écrire, j'ai pensé qu'il fallait capter ce chant qui subsistait d'un temps où le livre n'existait que sous sa forme chantée et je me suis dit qu'il était temps d'aller chercher la femme nomade » (Verticales, « Minimales », 2015, p. 46).

²⁹⁹ Le verbe pourrait se référer à la métrique antique.

³⁰⁰ Bello a bien montré les enjeux éthiques liés à la mémoire dans les romans de Germain, au travers des notions de « présentisme », de « revenance » et de « crypte », formulant la nécessité pour les personnages – et pour tout individu – de « trouver un juste équilibre entre hypermnésie et hypomnésie » (*La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 310).

au contraire une ouverture vers l'avenir. Ainsi, la connaissance du passé n'est pas considérée comme une fin en soi, comme le montre clairement le caractère vague et sans doute inarticulé du chant de Néçah. Celui-ci offre l'exemple d'une mémoire non pas « littérale » mais « exemplaire », une « mémoire heureuse³⁰¹ » qui doit permettre aux individus d'agir dans le présent. Et là encore, le chant proféré se confond avec la parole romanesque dans une subtile mise en abyme. À cet égard, il faut remarquer que Germain emploie le même vocabulaire pour décrire le chant de Néçah que lorsqu'elle explique sa démarche de romancière³⁰². Il s'agit de se mettre à l'écoute du « désir de jour » des personnages abrités par la mémoire, venus des confins de « l'épaisse rumeur du temps », et de convertir leur élan en « chants » dans le présent d'une œuvre romanesque. L'allusion au « clameurs de l'Histoire » apporte une dimension particulière à la démarche scripturale de Germain que nous pourrions qualifier d'« historiopoiétique », pour reprendre un terme forgé par Calame³⁰³. Cette dimension, qui n'est pas directement présente dans les romans thébains de Bauchau, se retrouve explicitement dans l'opéra *La Lumière Antigone* qui associe aux chants mêlés d'Antigone et d'Hannah des images de l'Histoire antique, moderne et contemporaine, non seulement remémorées dans le texte du livret mais aussi projetées sur un écran, à la vue du spectateur.

Les différentes performances chantées que nous venons d'évoquer font donc apparaître clairement d'une part le rôle du chant dans la mise en place d'une éthique de la mémoire, d'autre part le prolongement de cette fonction dans le texte romanesque. Cela passe aussi éventuellement par une autre forme de chant et un autre type de performance : dramatique, qu'il nous reste à explorer pour finir.

Perpétuation du chant dramatique

Le modèle dramatique apparaît dans les romans de Bauchau, notamment dans le dernier chapitre d'*Antigone* qui raconte la mort du personnage éponyme. L'ensemble du chapitre XXII entremêle les motifs du chant et de la lumière qui constituent un horizon pour la jeune femme enfermée dans l'obscurité de la grotte, en accompagnant son « change[ment]

³⁰¹ Ces expressions sont empruntées à Todorov (mémoire « littérale » et « exemplaire ») et à Ricœur (mémoire « heureuse ») dont Bello reprend la pensée dans sa thèse (*ibid.*, p. 314).

³⁰² Nous nous référons en particulier à la quatrième de couverture des *Personnages* (*op. cit.*) déjà citée dans notre Introduction.

³⁰³ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie ?*, *op. cit.*, p. 269 : « Hérodote le déclare explicitement dans l'introduction même à son enquête. Son *historía* a pour fonction d'éviter que les hauts faits et les actes étonnants des Grecs comme ceux des barbares échappent à la gloire (*akléa*) ; il faut empêcher qu'avec le temps ils ne s'effacent de la mémoire. » L'auteur propose quelques pages plus loin de qualifier l'entreprise historiographique d'Hérodote d'« "historiopoétique", sinon même [d]"historiopoétique" pour jouer sur la référence de *poieîn* à la création poétique et fictionnelle » (p. 274).

d'existence³⁰⁴ » (A, 354). Ainsi, c'est la lumière des torches qui lui donne l'impression synesthésique, « l'illusion d'entendre une musique » (A, 340), elle-même désignée comme une « espérance de l'oreille » (A, 345). Par-là, l'auteur montre symboliquement comment Antigone peut se survivre à travers la musique et le chant, ce qu'il démontrera de manière plus éclatante encore dans l'opéra *La Lumière Antigone*, créé avec Bartholomée à partir de cet ultime chapitre du roman. Cependant, à la musique de K. se superpose bientôt la voix d'Io. Le chant se fait alors chant dramatique, celui-ci venant en effet relayer la parole épique dans l'entreprise de conservation de la mémoire des héros et des événements que ceux-ci ont vécus. Ainsi, l'actrice Io³⁰⁵, dont la « voix [est] faite pour parler au cœur de tous et traverser le temps », devient « l'Antigone du futur » (A, 350). En arrière-plan du récit de la mort d'Antigone se donne en effet à entendre et à voir une nouvelle héroïne, revivant, sur la scène du théâtre de Clios, le parcours accompli par l'héroïne dans le roman – qui est ainsi représenté au lecteur dans une virtuose mise en abyme. D'autre part, la postérité dramatique de l'histoire des Labdacides est annoncée dans *Œdipe sur la route* par l'apparition de Sophocle en rêve au protagoniste :

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 peur. Il s'arrête. Une lumière, car il n'est peut-être plus aveugle, lui indique que quelqu'un, venu de très loin, arrive à sa rencontre et l'attire irrésistiblement vers lui.

Il est heureux en s'éveillant, mais quel est celui qui vient de si loin à sa rencontre, en portant une lumière ? Ce n'est pas Thésée. C'est quelqu'un de plus proche, une sorte de père. Une sorte de fils que le rêve lui promet sans dévoiler sa voix ni son visage. (Œ, 346)

Sophocle, dont le nom apparaît ensuite à Œdipe, est présenté comme « une sorte de père » et « une sorte de fils³⁰⁶ ». Pour Bauchau, il s'agit en effet de montrer comment l'œuvre du poète tragique est à la fois en amont et en aval de sa version romanesque, qu'elle constitue à la fois une mémoire – celle de l'écrivain et du lecteur contemporain – et une ouverture pour l'avenir. Car il croit fermement au théâtre en tant qu'« art de la mémoire³⁰⁷ », ce que l'on perçoit aussi,

³⁰⁴ Dès le début du roman, le chant sans paroles de K. confère à Ismène et Antigone auxquelles il s'adresse une aura lumineuse dont on peut penser qu'elle représente la gloire immortelle (le *kléos*) dont elles bénéficieront après leur mort : « Je tourne la tête vers Ismène, que ma sœur est belle, je crois voir sur son corps un reflet de la gloire qui était dans la voix et qui est toujours dans le ciel. Je lui dis : "Comme tu brilles." Elle répond : "Toi aussi, c'est la musique qui est entrée en nous." » (A, 72).

³⁰⁵ Il faut signaler que seuls les hommes étaient acteurs (*ὑποκριτής*, *hypocritès*) dans l'Antiquité grecque mais Bauchau ne vise pas l'exactitude historique, nous l'avons déjà dit.

³⁰⁶ Dans une mise en relation finalement assez similaire, Sophocle fait mourir Œdipe, à la fin de sa pièce posthume *Œdipe à Colone*, là où lui-même est né.

³⁰⁷ Formule de Monica Fiorini au sujet du théâtre de Cixous, citée par Chiara Elefante, « La scène "au jour le jour" », *op. cit.*, p. 174.

quoique plus discrètement dans les romans de Germain³⁰⁸. Il l'exprime dans ses journaux concernant les spectacles de Mnouchkine, aptes, selon lui, à plonger les spectateurs dans un « présent qui se souvient », à travers lequel perce « l'espérance³⁰⁹ ». Cette capacité de la metteuse en scène à relier dans ses projets le passé, le présent et le futur est d'ailleurs valorisée dans *L'Enfant bleu* où elle apparaît en tant que personnage :

Pendant ces dernières années Ariane et son théâtre ont monté d'admirables spectacles. Ils ont donné des formes nouvelles à des tragédies anciennes ou suscité la création de tragédies de notre temps. (EB, 255)

Nul doute que l'écrivain se retrouve lui-même dans l'ambition du Théâtre du Soleil³¹⁰, lui qui a donné une « forme nouvelle », romanesque, aux « tragédies anciennes » d'Œdipe et d'Antigone et a créé avec l'histoire d'Orion – dont certains chapitres se déroulent à la Cartoucherie de Vincennes – une « tragédie de notre temps ». Et c'est à travers le recours au mythe que peut s'effectuer dans ses romans, ainsi que dans ceux de Germain, l'articulation des différentes dimensions temporelles, « un mythe qui se plonge dans le passé de notre civilisation, tout en gardant le pouvoir d'un regard aigu sur le présent » selon la formule de Chiara Elefante³¹¹. Bauchau dit ainsi de la figure mythologique d'Antigone qu'« [elle] est un personnage du présent. Elle est présente dans notre passé, dans notre avenir, et surtout dans notre aujourd'hui³¹² ». Cette réflexion peut être élargie à tous les mythes s'il est vrai que, comme l'exprime Calame, « les versions multiples des mythes grecs nous entraînent dans des mondes de création fictionnelle qui invitent à de constantes réinterprétations, et à de puissantes créations³¹³ ».

Ainsi, le recours aux mythes grecs souligne chez Germain et Bauchau la volonté de tisser des liens depuis le présent de la création artistique avec le passé et le futur. À cet égard, le texte romanesque se définit lui-même comme une re-présentation au sens littéral, qui happe le

³⁰⁸ La narratrice de *Nuit-d'Ambre* évoque le « théâtre » du ciel qui s'ouvre sur une mémoire « de millions d'années » (NA, 101). Par ailleurs, elle raconte, concernant le personnage d'Octobre Péniel, qu'« [i]l devenait théâtre d'ombres où sa mémoire [celle de sa mère] enfin s'articulait » (NA, 70). Cependant, en devenant lui-même le « théâtre » où se joue la mémoire de sa mère, Octobre offre un exemple délétère du phénomène d'« inhabitation des morts dans la chair du vivant » (*Perspectives sur le visage*, op. cit., p. 166). De fait, il débouche sur l'acte d'automutilation d'Octobre qui se tranche la langue avant de la « flaqu[er] comme une gifle dans la face de sa mère » (NA, 360). Cette survivance spectrale du passé qui a lieu pour le personnage est bien suggérée par la mention du « théâtre d'ombres ».

³⁰⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 67.

³¹⁰ Nous avons développé cette idée dans notre introduction en évoquant le spectacle des Atrides, vu et commenté par Bauchau dans son journal.

³¹¹ Chiara Elefante, « La scène "au jour le jour" », op. cit., p. 174.

³¹² Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 499.

³¹³ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie ?*, op. cit., p. 10.

lecteur dans l'histoire racontée pour mieux l'interpeller sur les enjeux du temps présent, en lien avec l'histoire des peuples et la mémoire des individus mais aussi avec les espérances et les responsabilités de demain.

Le cadre énonciatif, à la fois spatial et temporel, que suppose toute performance, fait donc l'objet d'une attention et d'une représentation minutieuses de la part de Germain et Bauchau qui se réfèrent fréquemment pour cela à celui des spectacles antiques. Ils font ainsi de toute performance artistique une expérience unique qui se déroule dans le présent pour un public donné et dans un espace clairement déterminé, mais qui tire aussi son unicité et son intensité de sa capacité à projeter le spectateur dans un ailleurs spatial et temporel en mobilisant son imaginaire et en éveillant sa conscience éthique, sur la question de la mémoire en particulier. Par ailleurs, des jeux récurrents de mise en abyme créent un effet d'ouverture et de « spatialisation » du texte romanesque, permettant une pleine immersion du lecteur et conférant à la lecture elle-même une dimension éthique et existentielle. Une fois ce cadre posé, il nous appartient à présent d'explorer l'événement qui y a lieu.

2. L'événement

La notion d'« événement » désigne tout « ce qui arrive et qui a quelque importance pour l'être humain³¹⁴ », que ce soit sur le plan intime ou historique et peut renvoyer ainsi commodément à ce qui est représenté par les arts mimétiques : peinture, théâtre ou roman. Comme nous l'avons constaté, elle est donc choisie par Bauchau pour désigner les différents moments tragiques de l'histoire des Labdacides, qu'il transforme en péripéties romanesques, mais aussi et surtout ce qui doit advenir sur la scène du théâtre bâti par Clios, à la fin d'*Antigone*. Or, le choix du terme « événement » pour exprimer ce qui se passe lors d'une performance artistique dans un cadre énonciatif précis souligne selon nous l'importance de ce qui a lieu pour ceux qui en sont partie prenante : artistes et récepteurs, acteurs et spectateurs. Il permet de décrire un processus complexe incluant le geste artistique et ses effets pragmatiques mais aussi peut-être quelque chose qui demeure de l'ordre de l'indicible. Nous

³¹⁴ Définition donnée par *Le Robert*.

proposons donc de reprendre cette notion pour en explorer toutes les implications à l'aune des romans de notre corpus. Laissant néanmoins de côté l'idée d'un « coup médiatique », qui nous paraît à l'opposé des démarches germanienne et bauchalienne³¹⁵, nous montrerons l'importance que les deux romanciers accordent au geste créateur et aux effets pragmatiques qu'il peut avoir sur le récepteur à la faveur d'un échange où se mêle une part d'indicible, que l'on pourrait appeler sacré. Ce faisant, nous montrerons en quoi les textes de Germain et Bauchau peuvent en eux-mêmes être considérés comme des événements³¹⁶, au-delà de ceux qui sont mis en scènes dans la diégèse romanesque.

2. 1. Le geste artistique et la dynamique de l'œuvre

Nous l'avons dit, les romans du corpus représentent de manière récurrente les personnages en train de créer. Après avoir considéré le cadre spatio-temporel des scènes de création, nous voulons nous intéresser aux gestes accomplis. Et par le mot « geste », nous entendons d'abord les mouvements corporels de l'artiste en train de créer : gestes des doigts, des mains, de la bouche ou du corps entier pour produire une œuvre plastique³¹⁷ ou pour faire naître des sons ; mouvements des danseurs ou acteurs sur la scène pour imiter les mouvements du réel ou s'agencer en rituel symbolique. Mais, à l'instar de Barthes³¹⁸, nous souhaitons distinguer le geste de l'acte. Aussi voudrions-nous considérer, si cela est possible, les raisons

³¹⁵ Mais non pas totalement celle de scandale qui peut être pertinente pour désigner certaines propositions artistiques faites par les personnages du corpus.

³¹⁶ Voir Nathalie Heinich, « Qu'est-ce qu'un événement artistique ? Contribution à une sociologie de la singularité » (1999), in Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction, op. cit.*, p. 105-122, en particulier p. 107 : « En littérature encore, l'événement ne peut, comme on dit "éclater" que s'il y a scandale lors de la mise à disposition au public – la publication des *Fleurs du mal*, par exemple. C'est que la durée d'élaboration d'une œuvre est incompatible avec le critère d'immédiateté propre à un événement dans la longue durée de l'histoire littéraire, mais il ne le fut pas dans cette forme subjective de longue durée que fut l'histoire de son écriture. [...] Une pièce de théâtre, un morceau de musique ne font eux aussi événement qu'au moment de leur représentation au public, c'est-à-dire dans un espace-temps très circonscrit, autorisant le sentiment de surgissement *hic et nunc* ; en tant qu'œuvres conçues par leur auteur et diffusées sous forme imprimée, elles ne peuvent, là encore, être considérées comme des événements que sur un très long terme [...]. » Si la notion d'événement est *a priori* éloignée du champ littéraire, elle nous paraît en effet opérante concernant les romans de Germain et Bauchau, comme nous nous efforcerons de le montrer.

³¹⁷ À partir des années 1970, la notion de performance désigne le courant artistique consistant à présenter une œuvre plastique en cours de réalisation pour en faire un spectacle, spécialement lorsque l'artiste utilise son corps comme moyen d'expression. Voir Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, Al Dante, « & », 2004.

³¹⁸ Barthes définit le geste « comme le supplément d'un acte », « la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresseuses qui entourent l'acte d'une atmosphère au sens astronomique du terme » et distingue « le message, qui veut produire une information, le signe, qui veut produire une intellection, et le geste, qui produit tout le reste (le "supplément") » (Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, op. cit.*, p. 147-148).

subjectives et affectives qui accompagnent les mouvements physiques, faisant de l'art un processus complexe, un événement, que le spectateur pourra partager et non seulement observer – ou consommer.

Or, le geste artistique est éphémère, il ne surgit dans l'instant de la performance que pour disparaître aussitôt. À cet égard, la mimésis romanesque est capable de témoigner des différents gestes artistiques accomplis par les personnages, comme nous le verrons dans un premier temps. Mais que reste-t-il, dans les romans, du geste des écrivains eux-mêmes ? Nous observerons dans un second temps, que le geste d'un ou d'une artiste subsiste encore dans la dynamique que celui-ci ou celle-ci a su imprimer à son œuvre. Dès lors, les romans eux-mêmes pourront accéder au statut d'événement.

2. 1. 1. Le geste artistique

Grâce aux personnages d'artistes et aux différentes scènes de création rapportées dans les romans de notre corpus, nous observerons dans un premier temps comment le geste artistique surgit et fait advenir l'œuvre. Ce sera l'occasion de comprendre, dans un second temps, en quoi le geste permet aussi de donner naissance à l'artiste.

De la « bouche qui crie » à la « bouche qui crée »

Par l'analyse des premières peintures pariétales de l'histoire de l'humanité, Mondzain, développe l'idée que le geste artistique est, dès l'origine, corrélé au cri :

L'homme va se livrer à deux sortes d'opérations, soit qu'il enduise sa main de matières colorées, soit qu'il remplisse sa bouche de ces pigments sous une forme plutôt liquide. Pour cela la bouche doit cesser d'être une bouche qui saisit, déchire, avale. Elle redevient la bouche du premier cri, celle qui respire, un orifice qui aspire et qui souffle. Mais à présent quand elle se vide, elle inscrit, car ce n'est pas une bouche qui crache ni une bouche qui crie. Cette bouche expire avec son souffle la matière des signes³¹⁹.

L'analyse de la philosophe nous permet de revenir au thème du cri qui a occupé toute la première partie de cette étude et de reprendre la réflexion entamée dans notre troisième chapitre sur la relation entre le cri et le geste créateur. Mondzain laisse de côté la dimension triviale de la bouche, d'abord envisagée dans ses fonctions de manducation et d'ingestion (« saisir », « déchirer », « avaler ») pour en venir à la « bouche du premier cri ». Le geste

³¹⁹ Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, op. cit., p. 28. Germain s'intéresse aux traces ainsi laissées par les premiers artistes des temps préhistoriques sur les parois des cavernes, par exemple dans *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 91-92 ou *L'Esprit de Marseille*, op. cit., p. 19-21.

artistique qu'elle s'apprête à décrire est d'emblée relié à l'image originelle de la naissance – selon une analogie que nous avons pu observer dans les textes de Germain et Bauchau – et, à travers elle, à celle du souffle vital, lequel devient souffle inspiré et souffle créateur³²⁰. La description concrète de la technique de peinture par projection des pigments soufflés par la bouche permet en effet de filer la métaphore du souffle et de la généraliser à toute forme d'art. Comme nous l'avons montré à travers les textes de notre corpus, l'art est donc présenté comme un principe vital. Il est aussi ce qui vient se substituer au cri et donc à la haine, à la violence, à la colère ou à la douleur, car la bouche qui crée « n'est pas une bouche qui crache ni une bouche qui crie », ainsi, il permet de transcender la violence et de survivre à la douleur.

Cette interprétation est corroborée par bon nombre de récits de création dans les différents romans de notre corpus. De manière récurrente, ces épisodes s'insèrent dans un contexte violent et mettent en scène des individus eux-mêmes en proie à une violence plus ou moins vive, parfois explicitement adressée, parfois plus intériorisée. Cela se vérifie particulièrement dans les scènes de performance plastique. Ainsi, la violence de Ruth est clairement dirigée contre son père lorsqu'elle colle ses cheveux « en travers du visage » qu'elle lui a peint, « comme un grand coup de fouet » (*LN*, 253), tandis que la manière dont Clios « se rue sur la fresque et semble la blesser, la contraindre » semble plutôt le vestige d'une colère ancienne³²¹ qui trouve à s'extérioriser et à se convertir en geste créateur. Dans *L'Enfant bleu*, la violence intérieure du jeune héros psychotique se donne par exemple à voir dans « l'éclair avec lequel il coupe en deux avec force le centre de sa feuille » au point que le dessinateur est effrayé par son propre geste : « Reste, Madame », supplie-t-il alors, « ça orage et c'est foudroyé partout, sans toi on va brûler » (*EB*, 117). L'énergie du geste artistique est donc intimement liée à la violence et à son symptôme, le cri, que nous avons étudiés dans notre première partie. La peinture produite par le jeune Roland, un autre patient de Véronique dans *L'Enfant bleu*, en témoigne de manière explicite : son « 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 » (*EB*, 195). « Ce bonhomme, je n'ai aucun doute, c'est lui-même » (*EB*, 195) constate alors la narratrice, mais déjà, tandis que la bouche du dessin est ouverte sur un cri, lui ne crie plus. L'énergie du cri a été transférée dans le geste du plasticien, ce que l'on

³²⁰ Nous avons déjà signalé l'article de Goulet, « L'air, le souffle, le vent : l'écriture pneumatique de Sylvie Germain », qui analyse l'importance du motif du souffle dans l'œuvre de la romancière.

³²¹ Voir aussi l'attitude d'Œdipe dans « L'Arbre fou » : « il s'élance, se rue vers le tronc. Avec de grands cris, il donne un coup, deux coups ». Irène Poutier décrit cette scène comme une « "rencontre" avec l'arbre en un corps à corps vibratoire » (« Henry Bauchau : de la nécessité dans la création », *op. cit.*, p. 74-87, ici p. 84).

constate aussi dans d'autres cas. On peut ainsi penser à Ruth Péniel qui devient « la proie d'images fantastiques, flanquées de couleurs *criardes*³²² » à mesure que les hommes meurent autour d'elle mais qui se met à créer, plutôt que crier :

[D]es cents (*sic*) d'autres corps s'étaient mis à lui traverser le sien, réclamant d'elle une existence³²³. Alors, pour répondre à ces appels, elle s'était armée de crayons, pinceaux, couleurs et couteaux, et avait traqué les formes sur la toile et le papier, dans la glaise, la pierre et le bois. Mais ces formes ne cessaient de se distordre, de vouloir mettre à nu, à cru, leur force. Elle avait déshabillé ces corps, désarticulé leurs membres, ouvert en grand leurs bouches et déchiré leurs yeux. Elle avait fait violence à leurs visages en les creusant, les bouleversant, – une violence à la mesure de la pitié et de la folie qui les rongeaient. (*LN*, 251)

Les gestes accomplis par la peintre sont décrits de manière métaphorique comme des actes de guerre répondant au contexte guerrier dans lequel ses œuvres sont effectivement réalisées. Ils permettent cependant à l'artiste de supporter, si ce n'est dépasser les souffrances engendrées par l'Histoire. De même, dans le récit de la guerre des tranchées, l'« envie de crier » (*LN*, 158) d'Augustin Péniel se traduit, chez le soldat noir, par un besoin irrépressible de danser : ses gestes de danseur extériorisent donc la violence que fait jaillir en lui l'horreur de la guerre. Nous pouvons enfin penser à Lucie, qui exprime dans ses dessins le cri de vengeance et de détresse qu'elle ne peut réellement proférer : « Tous [s]es dessins sont pleins de couleurs ardentes et contrastées, et elle cerne chaque figure d'un épais contour noir (*EM*, 201) » rapporte la narratrice. Le jeu violent des couleurs, ailleurs désigné comme « bariolage *criard* » (*EM*, 254), est symptomatique d'un esprit piégé par ses obsessions³²⁴, à l'égard des yeux notamment³²⁵. Mais Lucie trouve malgré tout dans le dessin un moyen d'expression, sinon un exutoire, ses dessins chargés d'yeux pouvant renvoyer au rôle apotropaïque de Gorgô. Tous les exemples que nous venons d'évoquer montrent comment un individu cherche à transcender sa propre violence ou à sublimer sa souffrance à travers un geste artistique.

³²² Nous soulignons.

³²³ Voir le discours de Germain sur la création romanesque dans *Les Personnages*, *op. cit.*

³²⁴ Michelet-Jacquod remarque que « l'imagination verbale de Lucie se dessèche comme se rétrécit l'imaginaire de la fillette obnubilée par l'idée de vengeance » (« Les mots dans les romans de Sylvie Germain », *op. cit.*, p. 131), mais c'est sans compter le geste artistique qu'elle a encore la possibilité d'accomplir.

³²⁵ Cette obsession est déjà évidente dans la vision hallucinée des champs de tournesols et de coquelicots que Lucie traverse à bicyclette. Elle voit en effet dans les fleurs des « [y]eux et bouches confondus qui s'écartèlent autour de leurs pupilles éteintes, de leurs gosiers étouffés de silence. Yeux et bouches frappés de folie, de détresse, à force de ne pouvoir ni regarder, ni respirer, de ne pouvoir crier » mais « comprend les regards d'aveugles de ces fleurs sauvages, [et] entend leurs cris muets. Cris de vengeance » (*EM*, 196). Le passage associe clairement le motif des yeux aux notions de silence, de folie et de vengeance. Lucie, s'identifiant à Irène, la fillette morte et enterrée – donc privée de parole –, projette dans ces fleurs des champs la souffrance de ne pouvoir elle-même parler de ce qu'elle subit et du désir de vengeance qui l'anime.

Cependant, un artiste peut aussi prendre en charge la souffrance d'autrui et transformer son cri d'impuissance ou de désespoir en geste compassionnel, comme le montre le cas de Vasco dans *L'Enfant bleu*. Ainsi, après avoir « embouch[é] » son instrument, le musicien « crie dans son saxo », au nom « [d]es aveugles, [d]es navrés, [d]es psychotiques » (EB, 162). Le geste qu'il accomplit ici en fait clairement un double de Bauchau dont l'ambition est bien, tout comme celle de Germain, de prendre en charge le cri de ceux qui souffrent³²⁶ et de la transcender par l'écriture. Le verbe « crier », significativement employé par Bauchau pour désigner l'acte par lequel le saxophoniste souffle dans son instrument, renvoie à la manière dont le romancier utilise lui-même le lexique et le motif du cri dans ses romans. Mais le « cri » proféré par le musicien ou l'écrivain doit être compris comme une métaphore puisqu'alors « [sa bouche] expire avec son souffle la matière des signes », pour reprendre les propos de Mondzain.

En produisant des formes, des couleurs, des notes de musique ou des mots, et bientôt des images, des mélodies ou des récits, l'artiste produit en effet des « signes » qui bouleversent sa relation au monde en lui permettant de le reconfigurer. Il ou elle « transform[e] un rapport de force où le réel l'écrase en un rapport imaginaire » selon la formule de Mondzain. Ainsi, face à la vague qui symbolise la violence du réel et des épreuves traversées, Œdipe, Antigone et Clio sculptent une barque et trois rameurs qui ont leurs propres traits et qui « se ser[vent] de l'énorme force de l'adversaire pour lui échapper » (Œ, 137). Ce faisant, ils « transforment » clairement « le rapport de force » du réel en « rapport imaginaire », où ils ne sont plus des victimes tragiques mais bien les acteurs de leur propre vie. De même, dans *Le Livre des Nuits*, l'art de la photographie permet à Ruth de voir « réaffleur[e]r » « [s]a famille, son histoire, et son Dieu » et de « ressaisir [sa] mémoire » (LN, 273). Mais Mondzain ajoute que ce nouveau rapport instauré par l'artiste avec le monde « confère [à celui-ci] sa capacité de naître, donc d'être cause de lui-même, de se mettre au monde³²⁷ ». C'est cette idée de « mise au monde » que nous nous proposons d'explorer à présent.

L'engagement du corps et la naissance de l'artiste

Les romans de Germain et Bauchau montrent, en même temps que le jaillissement de l'œuvre, la naissance de l'artiste, en tant qu'artiste et en tant qu'individu, à travers sa capacité

³²⁶ C'est ce que nous avons démontré dans notre troisième chapitre. Remarquons que derrière « les aveugles, les navrés, les psychotiques », on reconnaît Œdipe, Antigone, Orion...

³²⁷ *Ibid.*, p. 27.

à redéfinir son corps, à se comprendre lui-même et à assumer une approche subjective du monde.

Le geste artistique permet à l'artiste de redéfinir son corps, non seulement parce que celui-ci le représente, comme Œdipe, Clios et Antigone représentent leurs corps et leurs visages dans la falaise, mais aussi parce qu'il ou elle engage son corps dans l'acte de création. C'est particulièrement évident dans les romans bauchaliens, par exemple lorsqu'« Œdipe cherche avec son corps, dans la confusion native de la falaise, la forme de la barque qui doit y être » puis qu'il « la dessine avec son corps dans la pierre » (*Œ*, 133). De même, Antigone remarque, au sujet de Clios qui s'apprête à reprendre la peinture de la fresque du Temple rouge : « Tout son corps aspire à l'action et veut nous entraîner, nous soumettre à son rythme. » (*A*, 13) Elle-même raconte, lorsqu'elle se trouve face à la pièce de bois où elle doit sculpter la figure de Jocaste, qu'elle « la parcour[t] de [ses] mains », « me[t] [ses] joues et [son] front contre elle » (*A*, 99). Ces scènes de performance manifestent aussi une communion de l'artiste avec la matière comme le remarque Ismène au sujet de sa sœur (*A*, 116), au point qu'il s'agit même, parfois, de laisser une part de son corps dans l'œuvre, telle Ruth qui « s'était coupé les cheveux très courts sur la nuque³²⁸ et les avait collés sur la toile encore humide » (*LN*, 253) ou Œdipe qui « marqu[e] de son sang la falaise », tandis qu'il « parcourt à nouveau le rocher pour y reconnaître la vague [...] glisse parfois et se déchire les mains » (*Œ*, 134). Dans tous les cas, il y a donc un véritable investissement corporel de l'artiste qui assimile le geste du plasticien au geste du danseur – chez Clios par exemple (*A*, 14) – ou de l'acteur. Or, cela correspond à l'expérience même des deux romanciers. Germain dit ainsi des mots qu'ils « sonnent dans la tête, fredonnent dans le corps, [...] fluent dans les mains, pulsent au bout des doigts³²⁹ » tandis que Bauchau note dans son journal : « c'est dans mon corps, mes épaules, parfois mes mains que je ressens si une phrase est juste et si dans le mouvement de ce que j'écris je suis dans ma vérité ou pas³³⁰ ». L'emploi du possessif pour déterminer le nom « vérité » dit clairement qu'au-delà de l'œuvre elle-même, l'enjeu de

³²⁸ Il y a dans le geste de se couper les cheveux un fort enjeu identitaire car elle le fait en pensant « au crâne nu [de sa mère] sous sa perruque d'épouse », pour se révolter contre l'idée que son père veut « lui prendre ses cheveux à elle aussi, la dépouiller de sa force, de ses images et de son corps multiple pour la réduire à un simple corps sous tutelle » (*LN*, 252).

³²⁹ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 114.

³³⁰ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne Graine*, *op. cit.*, p. 27. Voir à ce sujet Myriam Watthee-Delmotte, « Pour une langue de l'affect. Écriture et résistance chez Henry Bauchau », in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°8, *op. cit.*, p. 47-60, en particulier p. 57 où l'auteure évoque la « voix "du corps", [...] sensoriellement chargée » de Bauchau et « l'aspect concret du travail littéraire opéré sur la langue : qualité sonore, valeurs rythmiques, tonalités, vibrations, qui relèvent du sensible et s'avèrent directement en prise sur le corps. »

l'artiste est donc existentiel. « Bauchau s'est lancé dans la création artistique, avide de découvrir ce que la matière "enseigne à celui qui la travaille" » écrit Lauriane Sable en reprenant une expression de l'auteur lui-même³³¹. L'idée apparaît explicitement dans *Antigone*, lorsque l'héroïne doit réaliser la première statue de Jocaste :

Dans ce bois brut et qui me fait horreur, Jocaste et Polynice, pleins de vie et de passions, se trouvent déjà. Ce que je dois faire exister par mon travail ce n'est pas eux, ils n'existent que trop, c'est moi. C'est Antigone, le sculpteur qui, chaque jour, à travers son chagrin et ses peurs n'aura pas d'autre rôle que d'enlever patiemment ce qui les cache encore aux regards. (A, 99)

Le travail de la sculpture apparaît ici comme une méthode heuristique visant à se découvrir et se comprendre soi-même³³². *A contrario*, le personnage de Ferdinand Morrogues, dans *L'Enfant Méduse*, au sujet duquel la narratrice précise qu'il « n'écrivait nul poème, ne chantait ni ne jouait d'un instrument, et ne peignait ou ne sculptait pas davantage » est incapable de comprendre vraiment qui il est.

Mais plus qu'une métaphore de ce nouveau rapport au monde instauré par l'artiste, la naissance est une catégorie philosophique, par laquelle Arendt célèbre l'ipséité humaine, la capacité de chacun à innover, c'est-à-dire non seulement à créer du neuf mais à se créer en tant qu'être neuf et unique³³³. Or, il nous semble qu'à travers l'art, particulièrement, l'individu a la possibilité d'exprimer sa singularité, d'instaurer un rapport totalement neuf et subjectif au réel. Le geste artistique pourrait donc correspondre à ce que la philosophe attend de l'action humaine : qu'elle produise de l'inattendu et distingue l'individu de la masse. Bauchau semble adhérer pleinement à cette conception lorsqu'il déclare :

L'approche subjective du monde qui est celle de mes romans, la présence ou la proximité du « je » est sans doute une réaction à la vision objective, ou souvent prétendue telle, de la pensée dominante de l'époque³³⁴.

³³¹ Lauriane Sable, « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? », *op. cit.*, p. 56. La citation de Bauchau est tirée du journal *Passage de la Bonne-Graine*, *op. cit.*, p. 348.

³³² La narratrice de *L'Enfant Méduse* indique à la fin du roman que Lucie « s'est remise à dessiner, et fait aussi de la sculpture sur bois » (*EM*, 274). On peut voir dans l'image de la sculpture une métaphore du travail psychanalytique. Cet aspect est mis en évidence dans l'ensemble des contributions de la *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°2, intitulée « Henry Bauchau et les arts » (*op. cit.*). Quoi qu'il en soit, la dureté des matériaux – le bois et la pierre – symbolise bien la difficulté du travail effectué sur soi-même.

³³³ Voir Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Pocket, « Agora », 1999, en particulier chapitre V, « L'action » : « La révélation de l'agent dans la parole et l'action », p. 234 : « Le fait que l'homme est capable d'action signifie que de sa part on peut s'attendre à l'inattendu, qu'il est en mesure d'accomplir ce qui est infiniment improbable. Et cela à son tour n'est possible que parce que chaque homme est unique, de sorte qu'à chaque naissance quelque chose d'uniquement neuf arrive au monde. »

³³⁴ Henry Bauchau, *Le Présent d'incertitude*, *op. cit.*, p. 112.

Et de fait, son *Enfant bleu* est un hymne à la singularité de l'artiste, qu'il s'agisse de Vasco, en quête de « sa vraie musique³³⁵ », de Gamma, ou d'Orion. Dès le début du roman, la narratrice est frappée par la singularité des dessins du jeune psychotique. Cette singularité est ensuite valorisée à chaque œuvre, dessin, gravure ou sculpture que le personnage produit – quelle que soit par ailleurs leur qualité –, de sorte qu'on peut affirmer, en reprenant les mots d'Arendt, qu'à chaque fois, « quelque chose d'uniquement neuf arrive au monde³³⁶ ». Et finalement, c'est la mise au monde d'Orion en tant qu'« artiste peintre et sculpteur », mais aussi en tant qu'être libre et autonome que raconte le roman³³⁷. Le récit de la remise du premier prix de sculpture à Orion pour sa *Jeune Fille préhistorique* consacre bel et bien la naissance d'un artiste dont la vision profondément subjective et originale³³⁸ est grandement valorisée par la narratrice – tandis que le préfet, « stupéfait » (EB, 299) par l'œuvre qu'il ne comprend pas³³⁹, se rassure sur son savoir-faire artisanal.

On peut donc conclure que ce qui advient dans la performance, par le geste artistique, c'est non seulement l'œuvre mais également l'artiste qui se construit et se découvre à travers elle et finalement, l'être profondément singulier qu'il ou elle représente. Néanmoins, le processus créateur ne s'arrête peut-être pas là et on pourrait considérer qu'il trouve plutôt son aboutissement dans le dépassement de l'individu qui le met en œuvre. Selon Bauchau, celui-ci se fond en effet dans « une instance plus vaste que celle qui a vécu l'expérience³⁴⁰ » et Joëlle Caullier remarque qu'« à partir de là [...], l'œuvre quitte son créateur pour s'ouvrir à l'humanité et la nourrir de ce qu'elle a découvert au cours de son élaboration³⁴¹ ». C'est une idée qui mérite d'être explorée. Mais avant d'évoquer cette ouverture et l'échange qu'elle suppose entre l'artiste et son public, il nous faut prendre de nouveau en considération le fait qu'un roman ne constitue pas *a priori* en lui-même un geste artistique et qu'il en est plutôt la

³³⁵ L'expression est employée à trois reprises. C'est un des enjeux du roman qui trouve sa résolution au onzième chapitre : « La musique de Vasco ».

³³⁶ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 234.

³³⁷ Ce dernier point est primordial et explique les réticences de Bauchau à l'égard de l'Art Brut. Voir la démonstration de Fanny Rojat dans « Par-delà l'Art Brut, *L'Enfant bleu* comme espace en liberté », in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°2, op. cit., p. 88-98.

³³⁸ On pourra consulter en annexe (3, 3) deux œuvres de Lionel : le dessin du *Minotaure* et la sculpture de la *Jeune fille préhistorique*.

³³⁹ La narratrice fustige durement ce personnage lorsqu'elle remarque : « Cette statue est une enfant du désir préhistorique et d'un futur qui n'appartient pas à l'univers bureaucratique » (EB, 299). Derrière l'adjectif « bureaucratique », on retrouve la pensée d'Arendt sur la masse, le conformisme et la banalité du mal.

³⁴⁰ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 151.

³⁴¹ Joëlle Caullier, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange » op. cit., p. 39.

trace, conservée dans un objet édité en milliers d'exemplaires. C'est pourquoi nous nous demanderons ce qui subsiste du geste initial de l'auteur.e dans cette « trace ».

2. 1. 2. La dynamique de l'œuvre

Nous voudrions établir que le geste de l'écrivain.e, comme celui de l'artiste peintre, subsiste dans l'œuvre grâce à une dynamique propre. Nous montrerons comment les textes romanesques, en s'inspirant de la peinture – notamment à travers le procédé de l'*ekphrasis* –, du théâtre ainsi que de la danse, mettent en évidence le mouvement, la force et l'efficacité qui les habitent.

Les ekphraseis : de l'image au mouvement

Contrairement aux Grecs qui considéraient les arts plastiques comme inférieurs à la poésie du fait de leur fixité³⁴², les romanciers contemporains voient dans la peinture une source d'énergie dont la littérature peut s'inspirer : « La peinture ne raconte pas d'histoire, elle produit de l'énergie³⁴³ » note ainsi Bauchau dans son journal. Nous pensons donc que le procédé de l'*ekphrasis*³⁴⁴ permet aux auteurs – entre autres – d'intégrer au texte romanesque l'énergie de la peinture, éventuellement de la sculpture. Cette idée est corroborée par le caractère extrêmement dynamique des descriptions proposées même lorsqu'il s'agit de portraits ou de paysages.

Tandis que dans la peinture, « la gestualité représentée [...] met l'image en mouvement » et « d'un instantané fait une action narrative³⁴⁵ », l'*ekphrasis* romanesque transforme effectivement en action narrée les gestes peints ou sculptés : par exemple ceux des rameurs de la sculpture d'*Œdipe sur la route*, ceux d'Apollon et du serpent Python dans la fresque

³⁴² Voir Pindare, *Néméennes*, V, v. 1-3 : Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος / ἑσταότ'· ἀλλ' ἐπὶ πάσας ὀλκάδος ἔν τ' ἀκάτῳ [...] : « Je ne suis point statuaire ; je ne fais pas des figures qui restent dressées sur leur base, immobiles » (texte établi et traduit par Aimé Puech, *Les Belles Lettres*, « CUF », 2003 [1923], p. 68). Précisons qu'il s'agit alors d'une poésie orale, très éloignée du genre romanesque.

³⁴³ Jean-Paul Kaufmann, *La Lutte avec l'ange. Sur Delacroix*, cité par Bauchau dans *Passage de la Bonne-Graine*, *op. cit.*, p. 374.

³⁴⁴ Le procédé est néanmoins déjà présent chez les auteurs antiques, que l'on pense à Homère et au célèbre bouclier d'Achille, décrit au chant XVIII de *L'Iliade* (v. 478-608), ou aux tragiques, en particulier Euripide qui l'a souvent utilisé. Sur ce point, voir Geneviève Hoffmann, « Peinture et sculpture dans l'œuvre d'Euripide », in *Pallas*, 2008, n°76 : « Voyages en Antiquité : Mélanges offerts à Hélène Guiraud », p. 19-29.

³⁴⁵ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, *op. cit.*, p. 291.

d'*Antigone*, ceux de Thésée et du Minotaure dans les dessins d'Orion³⁴⁶ ou encore ceux des bergers dans la fresque de Gaddi décrite par la narratrice de *L'Enfant Méduse*³⁴⁷. Mais, alors, le texte romanesque concentre en quelques phrases toute l'énergie d'une action condensée à l'extrême, au travers de gestes saisis à leur apogée. Ainsi, la barque d'Œdipe est représentée au moment où elle « plonge dans la profondeur », alors que « sa proue déjà se redresse » et qu'« elle se glisse sous la vague » (*Œ*, 137) ; les « formes » d'Apollon et de Python sont montrées en train de « s'étreindre » (*A*, 16) ; dans le dessin d'Orion « Thésée tient à la main une sorte d'épée qu'il enfonce en criant, avec une résolution désespérée, dans le corps du Minotaure qui le domine de sa haute taille » (*EB*, 63), de même que, chez Gaddi, les bergers « tournent leurs visages étonnés vers le nuage lumineux » (*EM*, 262). Dans ces exemples, le vocabulaire de la description picturale s'efface pour laisser toute la place aux verbes d'action, conjugués au présent de narration. S'installe alors dans le texte romanesque une ambiguïté forte entre discours narratif et discours descriptif. Bauchau joue clairement de cette confusion dans *L'Enfant bleu* en mêlant à l'inverse au récit d'Orion le lexique de la création picturale : « On a grimpé dans le chêne avec les lianes à la gouache. On a fixé les ailes du condor à l'encre de Chine, parfois un peu diluée et on les a tendues pour que le vent les fasse musiquer comme les orgues de Bach » (*EB*, 136). Ce faisant, il témoigne avec netteté du dynamisme que l'artiste est capable de conférer à l'image qu'il crée, y compris aux portraits et aux paysages, *a priori* plus statiques.

Les portraits d'Hortense dessinés par Mathurin Pénier³⁴⁸ dans *Le Livre des Nuits*, les « tableaux » de *L'Enfant Méduse*³⁴⁹ ou encore les paysages d'Orion dans *L'Enfant bleu* sont empreints d'une telle énergie que l'*ekphrasis* tend vers l'hypotypose. Il y a en effet une dimension spectaculaire dans l'image du corps d'Hortense s'animant sous les yeux du lecteur. La description rend compte des gestes effectués par le dessinateur : « il multipliait ses bras et ses jambes, tantôt mettait le feu à ses cheveux ou les chargeait d'essaims d'abeilles, tantôt crevait tout son corps de bouches énormes » (*LN*, 150), mais aussi des mouvements de

³⁴⁶ Notons que ces deux derniers sujets mythologiques sont largement représentés par l'iconographie antique – mais également moderne. Sur les représentations de Thésée en particulier, voir Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, *op. cit.*, chap. VII : « Thésée l'athénien en héros iconographique pour légitimer une politique d'expansion maritime » p. 281-320.

³⁴⁷ Cet exemple est un peu différent des autres dans la mesure où il concerne une œuvre réelle et non une œuvre réalisée par un personnage de fiction cependant le procédé de l'*ekphrasis* est employé de manière similaire.

³⁴⁸ La narratrice souligne aussi la « vivacité » des « figures naïves » dessinées par Hortense qui « exprimait plus justement son amour et son désir » (*LN*, 149) que l'écriture.

³⁴⁹ Isabelle de Le Court a montré, concernant ces « tableaux », comment l'image fixe devient mobile, transformant le « modèle pictural » en « modèle cinématographique » (« Sylvie Germain et la peinture. Analyse visuelle, évocation et imaginaire », *op. cit.*, p. 114).

l'image elle-même qui s'autonomise lorsque les différents éléments dessinés ou peints deviennent sujets de verbes pronominaux³⁵⁰ : « [l]e corps [...] se mit alors à se distordre », « des coquelicots s'ouvraient à la pointe de ses seins », « des campanules et des ronces s'entortillaient à ses membres », « des renoncules [...] s'enlaçaient à ses doigts » (*LN*, 150-151). La suite du chapitre précise les enjeux d'une telle évocation, lorsque Mathurin représente sa vision personnelle du « Chemin des Dames » au bout duquel il dessine « une rose, immense, insoumise au vent, au feu et à la mort qui soufflaient tout autour », « un chemin de ronces et de mort que défiait, et exaltait, la beauté plus violente encore d'une rose de chair » (*LN*, 152-153). La force intrinsèque de la fleur figurée, en écho à celles qui fleurissent sur le corps d'Hortense, s'oppose aux forces de mort qui environnent le dessinateur dans sa réalité. Germain dote ainsi les images créées par Mathurin d'une force supérieure à celle des mots que son jumeau, Augustin, a renoncé à utiliser. Elles semblent en effet plus à même de résister face à l'horreur du réel, c'est pourquoi l'écrivaine cherche à réinvestir leur pouvoir dans le texte romanesque, mettant en exergue leur capacité à « bondir hors du support³⁵¹ » pour agir dans la réalité même. D'une certaine manière, le défilé des cent bannières contre la dictature, relaté par Bauchau dans *L'Enfant bleu*, illustre aussi ce phénomène puisque les œuvres peintes par les artistes – dont Orion et Véronique dans la fiction – sont destinées à être brandies et promenées dans la ville, cherchant un impact direct sur les spectateurs au-devant desquelles elles se portent.

Il est donc possible de considérer que les dessins, peintures ou sculptures décrits dans les romans relèvent de l'*enargeia* (ἐνάργεια), au sens où l'entend par exemple Aristote³⁵², c'est-à-dire qu'elles conjuguent la mise sous les yeux (ἐναργής, *enargès*) et le dynamisme descriptif (ἐνέργεια, *energeia*), dans un but à la fois rhétorique, philosophique et poétique³⁵³. Assurément, cela rapproche le texte romanesque du théâtre³⁵⁴ qui est aussi un agencement de

³⁵⁰ Le même procédé est employé par Bauchau concernant les dessins de l'île-Paradis n°2 dans *L'Enfant bleu* : « la poupe s'est échouée sur la rive », « de nombreuses tortues se hâtent vers la mer », « une ancre noire s'enfonce à demi dans le sable » (*EB*, 133).

³⁵¹ Dans *Tobie des Marais*, le peintre Ragouël est obsédé par « l'iconographie du cri » et en particulier par les œuvres de Francis Bacon et du Caravage, dont la Méduse est ainsi évoquée : « Il y a la Méduse peinte sur un petit bouclier et dont la tête coiffée de serpents qui se contorsionnent semble sur le point de bondir hors du support convexe où elle est représentée. » (Sylvie Germain, *Tobie des Marais*, Gallimard, 1998, p. 170.)

³⁵² Précisons cependant qu'Aristote a vécu bien avant la naissance du roman en tant que genre.

³⁵³ Voir Aristote, *La Poétique*, chap. 26, 62a ainsi que la note 8 de Dupont-Roc et Lallot, *op. cit.*, p. 409-411.

³⁵⁴ De fait, le dessin du meurtre du Minotaure par Thésée est décrit par Véronique avec un vocabulaire théâtral. Elle évoque par exemple le « masque » qu'Orion a fait à Thésée et se déclare frappée par « le caractère dramatique de la scène » (*EB*, 63).

gestes. Or, il y a une théâtralité dans les romans, qui existe aussi en dehors des *ekphraseis* et que nous nous proposons d'explorer à présent.

Le masque et le geste : une théâtralisation du texte romanesque

Alors que nous avons maintes fois évoqué dans cette étude les figures tragiques qui ont inspiré les personnages romanesques de Germain et Bauchau, nous voulons nous intéresser à présent aux acteurs et à la manière dont ils donnent vie et mouvement au texte qu'ils servent³⁵⁵. S'il y a très peu de personnages d'acteurs dans les romans³⁵⁶, il y a en revanche, de la part des romanciers, une manière de présenter et d'animer les personnages qui rappelle le jeu des acteurs. Mais pour que ce « jeu » soit visible, il doit s'appuyer sur des codes et des conventions clairement marqués comme ceux du théâtre antique³⁵⁷.

Le masque, d'abord, est une convention permettant aux romanciers de relier explicitement leurs personnages romanesques au domaine théâtral et, tout en rappelant ainsi l'origine des figures mythologiques qu'ils convoquent, de capter quelque chose de la force dramatique dont il est investi³⁵⁸. Le masque sculpté par Œdipe dans *Œdipe sur la route* témoigne bien de l'impact d'un tel objet, sur Antigone en l'occurrence : « Œdipe est debout, il lui paraît énorme car il a revêtu son visage du masque d'Athéna où quelque chose fait peur. » (*Œ*, 337-338) Elle constate un peu plus loin que « le masque effraie et finalement rit » (*Œ*, 339). C'est pratiquement le seul passage du corpus à évoquer le masque de théâtre en tant que réalité référentielle³⁵⁹, les autres occurrences servent à désigner de manière symbolique ou

³⁵⁵ Sur la manière d'envisager le jeu d'acteur par le mouvement, voir Jacques Lecoq (dir.), *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*, Bordas, 1987 et *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale* (avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias), Arles, Actes Sud « Papiers », 1999. Avec la notion de « corps poétique », Lecoq – qui fut le maître de Mnouchkine, entre autres – reprend l'idée grecque qu'une tragédie « se fait » (ποιεῖν, *poieîn*) (Oliver Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, cité par Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, op. cit., p. 47).

³⁵⁶ Seul le personnage d'Œdipe dans *Antigone* a le statut d'actrice, sans compter la saltimbanque Ulyssea, dans *Nuit-d'Ambre*, et les quelques acteurs de la troupe du Soleil que l'on aperçoit fugacement dans *L'Enfant bleu*.

³⁵⁷ Voir Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, op. cit., p. 159 : « L'hupokritès fait apparaître visuellement et musicalement le personnage au moyen de trois sortes de conventions : le masque et le costume déterminaient des types de personnages animés par des postures corporelles précises et des signes produits par les mains et les bras, le registre plus ou moins aigu et les modulations de la voix traduisaient les émotions exprimées. »

³⁵⁸ Même si, selon Moretti, « les visages représentés marquent une recherche de naturalisme », la bouche des masques « était surdimensionnée par rapport à la réalité », ce qui pouvait constituer une traduction visuelle du cri et devait créer une forte impression sur les spectateurs. (Quant à la fonction de porte-voix de l'orifice, elle ne semble pas avérée.) On sait par exemple, d'après la *Vie d'Eschyle*, qu'à l'entrée du chœur des *Euménides*, le peuple aurait été à ce point frappé de stupeur que « des enfants moururent et des femmes avortèrent » (Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, op. cit., p. 143 et p. 277).

³⁵⁹ Mentionnons aussi le « masque rouge vermillon pourvu d'un long bec effilé » d'Ulyssea dans *Nuit-d'Ambre*.

métathéâtrale, le rôle assigné aux personnages³⁶⁰. L'évocation du masque est par exemple très présente dans *L'Enfant Méduse* où elle constitue une métaphore filée, figeant les personnages dans un schéma et des postures tragiques. Aloïse est en effet représentée sous le « masque grimaçant et tout échevelé » (*EM*, 79) de Médée³⁶¹, son époux, Victor, est affublé d'un « masque de héros » (*EM*, 159), quant à Lucie, elle se pare du masque vengeur de Méduse ou de l'Érinye. Il lui est inspiré par le visage d'Irène, la petite fille qui s'est suicidée après avoir été violée par Ferdinand :

Cette image imprimée sur un papier journal est devenue pour Lucie un masque posé à fleur de mort, un masque grand ouvert sur la mort. Un masque dont elle pare en rêve son propre visage, et dont elle s'arme comme d'un heaume de guerre pour fourbir en secret son regard de haine et de vengeance³⁶². (*EM*, 145)

On mesure clairement ici la force du masque, doté d'un pouvoir d'action : celui de protéger, de venger, de grimacer ou d'effrayer, tel « le masque effrayant dont le parricide et l'inceste avaient recouvert [le] visage d'Œdipe³⁶³ » (*Œ*, 313). Dans *Antigone*, le mot « masque » désigne soit l'armement thébain qu'Ismène et Antigone revêtent avant l'assaut, soit les masques funéraires³⁶⁴ placés sur le visage d'Étéocle puis de Polynice mais renvoie aussi symboliquement aux rôles tragiques assignés aux enfants d'Œdipe et de Jocaste.

Les personnages romanesques de Germain et Bauchau se réfèrent donc aux masques du théâtre grec qui permettent d'incarner sur scène les figures tragiques. Or, le masque est associé à une gestuelle qu'il contribue à mettre en valeur³⁶⁵. Dans les romans de notre corpus, nous pouvons observer une théâtralisation des actions qui passe, selon nous, par une attention portée aux gestes, désignés comme tels, des personnages. La notion de « geste », au

³⁶⁰ L'image souligne plutôt la personnalité multiple et le talent de transformiste d'Ornicar, l'ami de Nuit-d'Ambre, dont la peau du visage est « tendue et recousue » comme un « masque mal ajusté » (*NA*, 221).

³⁶¹ On relève une deuxième occurrence du terme pour désigner le visage d'Aloïse plus loin dans le roman.

³⁶² À la fin du roman, la narratrice montre « la pluie ruissell[ant] sur le masque de Méduse que l'éclair le plus frêle vient de faire choir du cœur » (*EM*, 258) de Lucie, signalant ainsi l'aboutissement du projet de vengeance de la fillette.

³⁶³ Ce masque que les événements ont assigné malgré lui au roi de Thèbes est « lavé patiemment » par Antigone sur la route, selon Constance. L'image de l'eau lavant le masque comme un maquillage sur un visage est proche de celle de la pluie employée par Germain.

³⁶⁴ On pense au texte de Jacques Lacarrière sur Épidaure dans *L'Été grec*, dans lequel il raconte son expérience de la scène et décrit bien la stylisation de la gestuelle (« Épidaure et l'aube du théâtre », in *L'Été grec. Une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Plon, « Terre humaine », 1975, p. 149-167). Nous reviendrons ultérieurement sur le caractère sacré du masque, en particulier du masque funéraire, également évoqué par Germain au sujet d'Irène.

³⁶⁵ Vasseur-Legangneux remarque que « la redécouverte du masque dans le théâtre contemporain date du début du XX^e siècle et correspond à une période d'exaltation du corps et de l'expression corporelle ». Elle ajoute, en pensant peut-être à Jacques Lecoq ou Dario Fo, que, pour « les théoriciens », « le port du masque permet à l'acteur de mieux mettre en valeur sa gestuelle » (Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, op. cit., p. 164).

sémantisme flou, a en effet tendance à couper les personnages romanesques d'une réalité référentielle pour les insérer dans la performance d'un rituel ou d'une cérémonie, comme des acteurs de théâtre antique³⁶⁶. Or, concernant notre corpus, le mot « geste » n'est pas utilisé dans n'importe quel contexte mais, de manière privilégiée, dans des scènes d'amour, de naissance, de supplication et de mort. Ce sont les gestes des sages-femmes pour accoucher Mélanie (LN, 91), le « geste fou » de Nuit-d'Or pour dénuder le corps de Ruth (LN, 247) ou les « gestes doux et affolés » de Rose-Héloïse et Nicaise « qui accomplissaient un rituel magique » (NA, 166). Ce sont aussi les gestes mortifères du soldat prussien, ceux de chasseur de Nuit-d'Or et d'assassin de Nuit-d'Ambre ou encore le « geste de désespoir » (EB, 143) d'Irène Vassal dans *L'Enfant Méduse*. Ce sont enfin les gestes de suppliants de Vitalie Péniel et d'Hyacinthe Daubigné, d'Œdipe, Clios, Antigone ou Polynice³⁶⁷ ; les gestes de tendresse entre parents et enfants – les gestes maternels de Pauline à l'égard de Baladine (NA, 90), ceux d'Antigone envers Œdipe – ou entre frères et sœurs³⁶⁸, et les soins accordés aux malades et aux morts – Théodore Faustin, Petit-Tambour ou Polynice –, qui renouvellent la proxémie³⁶⁹ du théâtre grec. Bauchau reprend d'ailleurs à la culture grecque le fait de toucher ou d'embrasser les genoux en signe de supplication : après avoir tenté de le tuer, Clios « dépose son javelot et son glaive aux pieds d'Œdipe, s'agenouille, le saisit aux genoux et dit : “Ne me

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 85-86 : « Le texte [antique] se place obligatoirement dans le cadre d'une gestuelle fixée (*actio*). Au risque sinon de devenir irrecevable, incompréhensible dans le public. Car la reconnaissance par les spectateurs se réalise uniquement dans le cadre de l'univers spectaculaire et non dans un rapport image / réalité. » Voir aussi Florence Dupont, *L'Acteur-Roi*, *op. cit.*, p. 84-85 : « Un personnage, c'est donc un enchaînement de gestes codifiés comme dans un ballet, choisis dans le catalogue général de la chironomie, de l'orchestique et des expressions du visage, en fonction de son rôle. »

³⁶⁷ Dans son article consacré à la peinture et à la sculpture dans l'œuvre d'Euripide, Hoffmann remarque, concernant le geste de suppliant, que le geste théâtral se superpose à celui de la statue : « le poète ne néglige pas l'effet visuel de la sculpture pour souligner le pathétique que le corps doit exprimer autant que la parole. Il suscite ainsi par le pathos de la supplication, un sentiment de pitié qui suspend tout jugement ». Elle prend notamment l'exemple d'Hécube dans la pièce éponyme, v. 836-840 (Geneviève Hoffmann, « Peinture et sculpture dans l'œuvre d'Euripide » *op. cit.*, p. 26).

³⁶⁸ Bauchau met en scène à cinq reprises un geste calqué sur l'embrassement des genoux mais qui ne semble pas attesté dans la culture grecque : l'embrassement de l'épaule. Les occurrences du mot ὄμος (*ómos*, l'épaule) à l'accusatif dans le corpus homérique (trente occurrences) et dans le corpus tragique montrent inversement le geste de frapper l'épaule, par exemple dans *Les Phéniciennes* d'Euripide : Étéocle vise de son arme l'épaule de son frère Polynice (v. 1396) tandis que chez Bauchau il l'embrasse au moment de mourir (A, 265).

³⁶⁹ La proxémie consistant en gestes de soutien ou d'embrassement est la *mimésis* des relations de *philia*, c'est-à-dire des relations de respect et d'affection réciproque à l'intérieur de la famille. Vasseur-Legangneux observe que ces gestes sont « dramatisés » au théâtre dans le contexte d'une société où les contacts physiques sont rares, et constate une disparité entre le théâtre d'Eschyle, où ils sont inexistantes, celui de Sophocle, où « la proxémie réintègre les héros isolés dans le cadre humain » et celui d'Euripide où « [l]es corps souffrants sont, à la différence de chez Sophocle, touchés, bercés, entourés de soins » (*Les tragédies grecques sur la scène moderne*, *op. cit.*, p. 176).

rejette pas, Œdipe, je viens à toi en suppliant [...]» (Œ, 37)³⁷⁰. Tous ces gestes mis bout à bout composent le spectacle de la condition humaine³⁷¹, comme l'exprime la narratrice du *Livre des Nuits* au moment de la tentative de suicide de Nuit-d'Or :

Et les hommes n'étaient rien d'autre que des gestes plus ou moins amplement déployés par ce corps très obscur enroulé sur son interminable songe. Lui-même, Victor-Flandrin Pénier, qu'était-il donc sinon ce geste lourd retombant lentement vers les profondeurs de la nuit après avoir décrit quelques courbes inachevées et semé au passage quelques éclats de ce rêve infiniment plus vaste et long que sa propre vie ?

Il n'était qu'un geste parmi des milliers d'autres. (LN, 300)

Le personnage, observé à l'aune de l'existence terrestre, est considéré comme un acteur ou un danseur à la partition réglée d'avance, dont le temps de représentation, éphémère, s'achève. Chacun, cependant, a sa grâce propre et son propre rythme. Si Nuit-d'Or est désigné par sa lourdeur, sa petite-fille, Néçah, qui possède le « don du geste » (NA, 334), est habitée par la grâce. De même, si le uhlan de 1870 accomplit « d'amples gestes infatigables » (LN, 42), les survivants de Dachau, Tsipele et Chlomo, ont des « gestes infiniment lents et tâtonnants » (LN, 311), qui évoquent une danse macabre. Bauchau reprend plus explicitement encore les codes antiques pour faire se mouvoir ses personnages de souverains et guerriers thébains³⁷² : il met ainsi en évidence « le pas [...] majestueux d'Œdipe » et « le port admirable d'Antigone » (Œ, 355), tel « geste superbe » d'Étéocle (Œ, 255) et les « gestes si beaux de Polynice³⁷³ » (A, 166). Les personnages peuvent donc être définis par leurs gestes et une façon de se mouvoir que les romanciers règlent, à l'instar des metteurs en scène, « toute rupture [...]

³⁷⁰ De même, Polynice, lorsqu'il retrouve son père « se jette impétueusement aux genoux d'Œdipe, les étreint, les embrasse en pleurant. Il le supplie de lui pardonner son crime et de venir aujourd'hui à son aide » (Œ, 367). On relève six occurrences du mot « genoux » employé dans ce contexte précis dans *Œdipe sur la route* et huit dans *Antigone*. Sur ce geste, voir Flavio Ribeiro de Oliveira, « La supplication chez Homère : geste concret et abstraction », in *Gaia*, n°14, 2011, p. 67-72, en particulier p. 68 : « il est certain que le contact physique entre le suppliant et les genoux du supplié est fondamental dans les rituels de supplication chez Homère. Ce geste comporte des variantes (parfois le suppliant saisit et embrasse les genoux du supplié, parfois le suppliant touche les genoux de la personne qu'il supplie et en même temps lui baise les mains, d'autres fois il touche son menton et embrasse ses genoux, d'autres encore il lui touche le menton et saisit ses genoux), mais dans toutes ces variantes le suppliant, en cherchant un contact physique avec les genoux du supplié, adopte toujours une contenance qui reflète son infériorité par rapport au supplié, montrant qu'il est donc inoffensif. » Notons que ce geste est aussi présent dans la tragédie, par exemple Euripide, *Andromaque*, v. 528 ; *Hécube*, v. 839 ; Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 1607.

³⁷¹ Cela rejoint l'idée du *theatrum mundi*, abordée précédemment.

³⁷² Voir Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, op. cit., p. 161 : « les acteurs adoptaient les attitudes que le public athénien attendait de gens de la classe supérieure, par exemple une démarche régulière sans excès de lenteur ni de précipitation pour les hommes ».

³⁷³ On peut lui opposer les « gestes saccadés » (EB, 289 et 335) d'Orion dans *L'Enfant bleu*.

indiqu[ant] un changement de statut du personnage dû à la péripétie tragique³⁷⁴ ». En effet, dans *Le Livre des Nuits*, Margot Pénier, abandonnée au matin de ses noces par son fiancé, « mim[e] au ralenti » chaque jour du reste de son existence « la hâte de partir à l'église » (LN, 207), reproduisant sans fin, dans une mécanique déréglée, les gestes accomplis ce matin-là. Dans *L'Enfant Méduse*, Lucie acquiert à partir du viol une gestuelle caractérisée par de « vifs ondoiements » (EM, 91), tandis qu'Aloïse, après l'accident de Ferdinand, adopte des « gestes flottants » (EM, 183). Dans *Œdipe sur la route*, Clios est frappé, au moment où Œdipe et Antigone arrivent à Colone, par leur pas « trébuchant » (Œ, 355) : « Je ne retrouve plus le pas tâtonnant et majestueux d'Œdipe ni le port admirable d'Antigone [...], dans la nuit finissante, ils semblent blêmes, gris de poussière et de fatigue et peut-être d'appréhension » (Œ, 355). Et sur la scène du théâtre bâti par Clios, à la fin d'*Antigone*, la chute d'Œ, qui incarne l'héroïne tragique, symbolise en même temps qu'elle révèle aux spectateurs la détresse physique du personnage à l'agonie³⁷⁵.

Germain et Bauchau manifestent donc la volonté évidente d'animer le texte romanesque pour en faire une performance à l'instar d'une représentation théâtrale. Cela passe par la gestuelle masquée des personnages romanesques, qui rappelle en effet le dispositif de la tragédie attique en particulier. Or, ce choix a des conséquences sur le statut de ces personnages et sur le rapport que le lecteur peut établir avec eux, comme nous permettent de le comprendre les observations de Calame sur le drame tragique, cette « manifestation non seulement rituelle, mais aussi masquée » :

Contrairement à ce qu'insinue la lecture à laquelle nous invite une tragédie réduite à son unique manifestation textuelle, les protagonistes du drame classique ne sont ni des êtres de papier, ni des personnages incarnés par des acteurs : leur « réalité » se situe toujours à la bonne distance qu'instituent dans l'affrontement participatif avec le public masque et costume³⁷⁶.

Cette analyse nous invite à considérer les personnages romanesques de Germain et Bauchau non comme « des êtres de papier », donc, ni même comme des acteurs jouant un rôle, mais comme des êtres dotés d'une certaine « réalité³⁷⁷ », avec lesquels le lecteur peut dès lors entrer en relation. Sur ce point, les masques et les codes mis en place autour de ces

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 161. Inversement, on peut aussi constater une évolution positive de la gestuelle de Nuit-d'Ambre après sa lutte avec l'ange.

³⁷⁵ *Ibid.* : « L'abandon du corps est toujours signe d'une grande émotion. C'est surtout la maladie, l'extrême souffrance physique ou morale qui est représentée par un corps qui s'abandonne, s'effondre, s'agite. »

³⁷⁶ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, op. cit., p. 351.

³⁷⁷ C'est ce que nous avons d'ailleurs perçu en évoquant le processus de l'inspiration et l'idée du roman comme « espace théâtral ».

personnages favorisent un « affrontement participatif », sur le modèle du spectacle tragique. Il s'agit en effet d'interpeller le lecteur et de le faire symboliquement participer à ce qui est représenté en l'intégrant à un rituel. Le travail accompli par Germain et Bauchau sur les personnages est donc fondamental dans la mise en place des effets pragmatiques du texte romanesque. Ce travail d'analogie est induit par l'origine dramatique des figures mythologiques dont ils s'inspirent. Mais les romanciers vont plus loin encore dans leur démarche en mettant en scène la danse des lettres, des mots ou du livre même.

Danse des lettres, des mots, du livre

Les Grecs de l'Antiquité considéraient la parole rhétorique ou poétique comme une parole en mouvement, capable de « pénétrer en tous lieux³⁷⁸ », une « parole ailée³⁷⁹ », semblable à des oiseaux voltigeant dans l'air, ou encore, à des « flocons de neige³⁸⁰ ». L'image des oiseaux se retrouve d'ailleurs à plusieurs reprises dans les textes de Germain, par exemple dans *L'Enfant Méduse*, au sujet des messages radiodiffusés par Hyacinthe Daubigné, lequel « lan[ce] sa voix dans l'espace comme un de ces oiseaux des marais » (EM, 245). De même, dans *Nuit-d'Ambre*, Jason se caractérise par sa capacité à mémoriser les livres qu'il lit et à « laiss[er] proliférer leurs mots en lui », de sorte que « sa mémoire évoqu[e] moins une bibliothèque qu'une vaste volière » (NA, 333). La dynamique propre du langage oral est aussi mise en évidence par la narratrice de *L'Enfant bleu* lorsqu'elle compare la parole imaginative, suscitée par les dessins de « l'île Paradis n°2 », à « une présence, une musique, une danse inouïe des mots » (EB, 141). Or, les rêveries auxquelles se livrent oralement Véronique et Orion – et qui ont, pour la narratrice, la force d'une performance artistique – se trouvent transcrites dans le texte du roman qui cherche très vraisemblablement à en répercuter la force.

Mais dans certains textes de Germain, ce sont directement les lettres composant les mots à l'écrit, qui se mettent à voltiger dans l'espace, comme si le texte romanesque cherchait à s'émanciper de la bi-dimensionnalité de la page. Reprenant la métaphore homérique des oiseaux, la romancière décrit ainsi le travail de l'écrivain à l'égard des mots :

³⁷⁸ Pindare, *Néméennes*, V, v. 3 : ἀλλ' ἐπὶ πάσας ὀλκάδος ἔν τ' ἀκάτω : « mes chants pénètrent en tous lieux » (op. cit., p. 68).

³⁷⁹ Nous reprenons la formule homérique des ἔπεα πτερόεντα.

³⁸⁰ Cette métaphore des « flocons de neige » se rapporte aux paroles d'Ulysse au chant III de l'*Illiade* (v. 222 : ἔπεα νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερίησιν). Sur ce passage et les nombreux commentaires qu'il a suscités, voir Sylvie Perceau, « Des mots ailés aux mots en flocons : quelques portraits de héros en orateurs dans l'*Illiade* », in Hélène Vial (dir.), *Poètes et orateurs dans l'antiquité. Mises en scène réciproques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2013, p. 23-37.

Il les fait bruire *en noir sur blanc*, comme ces cortèges d'oiseaux partant en migration que l'on aperçoit, haut dans le ciel, traçant à vive allure des lignes mouvantes et bruissantes, parfois stridentes ; la vue et l'ouïe se confondent, l'œil entend, l'oreille voit. Là est l'un des paradoxes de l'écrivain : envoyer immobilement les mots en migration, leur donner muettement une sonorité³⁸¹.

De fait, l'image de la danse des lettres est récurrente dans son œuvre, dans *Nuit-d'Ambre* en particulier où elle est associée au protagoniste mais également à son oncle, Thadée, et à sa cousine, Néçah. Pour le jeune Thadée Péniel qui, à l'âge de seize ans, se découvre une passion pour l'astronomie grâce à un livre de la Librairie Boromée³⁸², le motif des lettres se confond en effet avec celui des mouvements célestes. À partir de ce moment fondateur, toute la vie du personnage est dominée par ce double motif qui se colore d'une signification théologique – la danse des lettres étant un motif judaïque par excellence – lorsque le jeune homme, détenu à Dachau, observe la nuit étoilée pendant l'interminable appel des prisonniers : « Cette comète filant dans son frou-frou de nébuleuse était peut-être l'une des Lettres de l'Alphabet qui avaient défilé devant Dieu lorsqu'il avait voulu créer le monde [...]. » (NA, 103) La suite du texte développe une rêverie autour des lettres hébraïques défilant dans le ciel nocturne³⁸³. Or, le thème de la création³⁸⁴ ici développé nous semble l'indice que nous assistons en fait à une autopoïèse, une image de l'œuvre romanesque en train d'être composée, lettre à lettre, mot à mot, sous les yeux du lecteur-spectateur. Il en va de même concernant les gestes accomplis par Néçah – l'enfant que Thadée a eue avec Tsipele, la fille de son compagnon de détention –, lesquels forment une « écriture fluide, légère, ondoyant dans la transparence de l'air » (NA, 136). La métaphore qui assimile les gestes de la fillette à une écriture fait inversement de l'écriture – potentiellement celle du roman que nous lisons – une danse, un geste artistique mis sur le même plan que la musique puisque la narratrice présente Néçah comme « le premier maître de Baladine en musique³⁸⁵ » (NA, 137). En outre, la notion de « justesse » (NA, 136), employée pour caractériser ces gestes est particulièrement pertinente pour désigner à la fois le travail de l'écrivain – en quête du « mot juste » –, celui du musicien et celui de l'acteur.

³⁸¹ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 113-114. L'italique est employé par l'auteure.

³⁸² Parallèlement, son jumeau, Baptiste, tombe amoureux de la fille des libraires, Pauline qui deviendra la mère de Charles-Victor, dit *Nuit-d'Ambre*.

³⁸³ Sur ce point, on constate l'influence sur Germain de Levinas, Ouaknin, ou encore Jabès, auxquels elle se réfère constamment dans ses écrits théoriques, *Rendez-vous nomades* par exemple.

³⁸⁴ Nous avons eu l'occasion de montrer l'importance de ce thème dans notre corpus et la manière dont il est relié à la création romanesque.

³⁸⁵ Rappelons que Baladine devient violoncelliste.

L'image de l'écriture comme une danse aérienne constitue par ailleurs une métaphore filée sur l'ensemble du roman, associée au personnage éponyme dans son expérience de la lecture³⁸⁶ et de l'écriture³⁸⁷ ainsi que dans ses rêves :

Alors des signes qu'il ne connaissait pas, mi-chiffres mi-lettres, apparurent, avançant par à-coups à la façon des hippocampes³⁸⁸. Ces signes hybrides ne se laissaient pas lire, ils s'écrivaient par vifs éclairs en tournoyant. Et ils bruissaient sous ses paupières comme des papiers que l'on froisse. Dans les yeux enserrés de Nuit-d'Ambre un livre était en train de chercher à s'écrire, un récit rassemblait ses mots dans la hâte, le désordre. Mais la nuit à nouveau emporta tout, elle engloutit le livre, noya les signes. (NA, 168-169)

Ce qui est en jeu dans cette scène onirique où le protagoniste lutte avec un oiseau – qui préfigure l'Ange de la cinquième « Nuit » –, c'est le roman lui-même, le livre de Nuit-d'Ambre, raconté par Germain, dont l'existence est conditionnée par celle du personnage éponyme. Sans cesse menacé par la dissolution, l'effeuillement, le livre tente en effet de se raconter, les mots de s'assembler, dans une danse qui mime le mouvement de la vie humaine³⁸⁹ et en traduit aussi la précarité³⁹⁰. Ce faisant, il s'offre en spectacle au lecteur et cela de manière explicite dans les prologues et épilogues du diptyque. Un « grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu » (LN, 12) surgit en effet dans l'incipit du *Livre des Nuits* pour se refermer à la fin mais non « pas pour s'achever, se taire », au contraire pour « se retourn[er] », « s'effeuill[er] à rebours, se désœuvrer et puis recommencer » (LN, 337). Le prologue et l'épilogue de *Nuit-d'Ambre* offrent à leur tour un spectacle similaire où le livre, au centre de l'attention³⁹¹, apparaît dans sa dimension d'objet renvoyant à celui que le lecteur

³⁸⁶ Nuit-d'Ambre passe beaucoup de temps à lire lorsque, étudiant, il est gardien de nuit dans un hôtel. Parfois, « après quelques heures de lecture », il a l'impression que les mots s'animent et se détachent de la page, « ces petits clous de lettres se mett[ant] alors à danser devant ses yeux » (NA, 214).

³⁸⁷ À la fin de son séjour parisien, le personnage se rend compte que tous les mots écrits à sa sœur Baladine – dans des lettres jamais envoyées et conservées dans une valise – se sont « échappés » : « Tous les mots, lettre par lettre, par milliers, s'étaient brusquement envolés en une formidable trombe de signes, pareils à de minuscules insectes d'encre » (NA, 280).

³⁸⁸ L'image des mots-hippocampes, que l'on peut relier aux gestes-écriture-méduse de Néçah, se retrouve plus tard dans le roman, concernant les rêveries de Baladine endeuillée. Elle contribue à élaborer l'image secondaire de l'écriture considérée plus particulièrement comme un ballet aquatique.

³⁸⁹ Cette image de la vie comme un « grand livre d'images » (EM, 69) est constante dans l'œuvre de Germain : des « images bariolées, sonores et odorantes, [d']images en mouvement qui dansent ou qui frappent » (EM, 69).

³⁹⁰ C'est ce que montrent par exemple les lettres de Charles-Victor à sa sœur, dont les mots se sont envolés et qui demeurent de simples « feuilles de papier marquées de brûlures, de trous » (NA, 280). Elles rappellent d'ailleurs les lettres de Juliette à Augustin, diluées par la pluie et transpercées par une balle : « Lorsque les feuillets eurent enfin séché et qu'Augustin put les déplier il s'aperçut que l'humidité avait tellement estompé l'encre qu'il ne restait que peu à lire. Les mots semblaient avoir fondu les uns dans les autres. Le trou fait par la balle qui avait traversé la sacoche répercutait son vide de page en page » (LN, 149).

³⁹¹ Le mot apparaît une fois dans le prologue et neuf fois dans l'épilogue du *Livre de Nuits* (sur vingt-huit occurrences), quatorze fois dans le prologue et quatre fois dans l'épilogue de *Nuit-d'Ambre* (sur soixante-douze occurrences).

tient entre ses mains. Le geste de l'écrivaine semble donc se prolonger dans le livre qui manifeste toute sa force intrinsèque dans son mouvement d'émancipation à l'égard de sa créatrice. Toute distance spatiale ou temporelle est dès lors abolie entre le geste initial et sa réception par le lecteur qui expérimente la lecture romanesque comme une véritable performance artistique.

Ces images révèlent en même temps une conception de la lecture comme herméneutique, héritée de la tradition talmudique³⁹². Il n'est donc pas étonnant qu'elles soient associées à des personnages juifs dans le roman de Germain. Mais Ouaknin a montré dans son ouvrage *Lire aux éclats*, qu'elle pouvait s'appliquer avec profit au domaine littéraire. Le philosophe incite en effet le lecteur, quel qu'il soit, à ne pas considérer le texte dans un sens univoque, qui serait donné par l'auteur et qu'il s'agirait de comprendre :

Le lecteur n'entre pas dans un texte déjà façonné avant lui, dont les sens sont figés et qu'il ne ferait que parcourir passivement, les significations venant à lui sûrement, sans ambiguïté³⁹³.

Il prône au contraire une « logique de l'ambiguïté, de la plurivocité, de l'équivocité » : « la lecture est toujours singulière, créatrice de sens multiples ; lecture plurielle³⁹⁴ ». Cette façon de lire est adoptée par Jason dans *Le Livre des Nuits*, dont la narratrice souligne d'ailleurs la singularité. Ce personnage lit en effet les livres, en « laiss[ant] proliférer leurs mots en lui, se métamorphoser en images, en sons, en mouvements » (*LN*, 333), autrement dit, il laisse infuser en lui la pluralité des significations que les textes portent en eux. De manière significative donc, sa mémoire rappelle « moins une bibliothèque qu'une vaste volière ou une grande serre » (*LN*, 333), renvoyant par analogie aux « éclats » de sens évoqués par Ouaknin et que seule le geste de la « caresse » peut permettre d'appréhender, à rebours de toute tentative de prise ou de capture. Cette approche nous paraît particulièrement pertinente à l'égard des grands textes mythologiques qui ont inspiré Germain et Bauchau, dont les deux romanciers contemporains renouvellent le sens et dont ils mettent en évidence la richesse sémantique. Mais il y a surtout un enjeu éthique dans ce mode de lecture-interprétation : car, de même que « [l]es textes pren[nent] vie en lui » (*NA*, 333), le lecteur est convié à projeter sa

³⁹² Le Midrash désigne, entre autres, la pratique qui consiste à lire un texte « lettre après lettre », en faisant éclater l'unité sémiotique et sémantique du mot, est directement lié aux particularités de la langue hébraïque : « la racine hébraïque, formée le plus souvent de trois consonnes espacées, ouvre un champ de signification d'une ampleur extraordinaire ; l'absence des voyelles est d'une grande importance. Elle supprime l'exclusivité d'un sens en laissant la racine dans son indétermination initiale, susceptible d'être diversement informée » (Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats*, op. cit., p. 149-150).

³⁹³ *Ibid.*, p. 139.

³⁹⁴ *Ibid.*

vie en eux et, à travers eux, à rêver le sens de son existence, pour mieux la vivre réellement ensuite³⁹⁵. Dans *Nuit-d'Ambre*, les lettres qui viennent danser de manière récurrente autour du protagoniste semblent ainsi l'inviter à composer le sens de sa vie. Or, cette conception a également une implication politique dont on peut collectivement tirer parti. Elle correspond en effet à une attitude d'être au monde qui laisse place à l'altérité, à la différence entre les êtres et à la singularité de chacun, contrairement au système totalitaire qui « vise toujours à supprimer [...] cette infinie diversité des individus au profit de l'espèce » mais aussi « à supprimer cet *en plus* de chacun qui lui confère son humanité de par sa singularité³⁹⁶ ». La rêverie de Thadée autour de l'alphabet hébraïque, la nuit, au camp de Dachau, tandis que les prisonniers sont appelés par leur numéro³⁹⁷ doit être interprétée dans cette perspective. Par ailleurs, les romans de Germain comme ceux de Bauchau illustrent clairement la philosophie de l'altérité, comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer.

La métaphore de la danse du livre, après celle des mots et des lettres, vient donc compléter une série de procédés rendant manifeste le caractère intrinsèquement dynamique du texte littéraire : l'*ekphrasis*, qui cherche à réinvestir dans le roman l'énergie de la peinture, ainsi que la théâtralisation des personnages et des actions. Tout cela contribue à la mise en place d'un dispositif énonciatif particulièrement puissant, visant à interpeller le lecteur et même à l'inclure dans l'événement que constitue le texte romanesque. Il y a donc bien une manière de prolongement du geste artistique dans l'œuvre romanesque, geste « paradoxal » de l'écrivain qui consiste à « envoyer immobilement les mots en migration, leur donner muettement une sonorité », dans l'espoir que cette « sonorité travaillée par l'auteur se répercute ensuite à la lecture³⁹⁸ » et entre en vibration avec le corps du lecteur, dans une sorte de performance qui, pour être différée, n'en recherche pas moins une efficacité sur le réel. C'est donc sur les effets pragmatiques de la performance ou de l'œuvre que nous poursuivrons notre étude.

³⁹⁵ Sur la question, voir Marie-Hélène Boblet, « Le roman germanien et les variations du contrat de lecture : de l'immersion à l'interprétation ou "nous sommes tous d'Athènes" », *op. cit.*, mais également Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, *op. cit.*, notamment le chap. X : « Pourquoi le roman », p. 177-192.

³⁹⁶ Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats*, *op. cit.*, p. 315.

³⁹⁷ L'utilisation par les nazis de numéros pour désigner les prisonniers dans les camps de concentration est bien sûr un effet du système totalitaire qui vise à déshumaniser ceux qui ne correspondent pas aux critères établis : « le nom des hommes se retournait et s'effondrait en numéro » (*NA*, 104) écrit Germain.

³⁹⁸ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 114.

2. 2. Effets pragmatiques de l'œuvre

Dans son essai *Qu'est-ce que la mythologie ?*, Calame observe que le mot *μῦθος* (*mûthos*) renvoie, à l'époque archaïque, « à toute espèce de discours qui a un effet sur son public³⁹⁹ ». Que ce soit sous une forme épique, lyrique ou dramatique, le mythe se donne donc dans une performance qui, selon les mots de Segal, « suscite chez l'auditeur [ou spectateur] une réaction totale, physique et émotionnelle aussi bien qu'intellectuelle. La poésie dite et/ou chantée dans ce cadre instaure un rapport personnel intense entre l'aède et son public⁴⁰⁰ ». De fait, les performances artistiques – majoritairement inspirées par la mythologie grecque⁴⁰¹ – que Germain et Bauchau mettent en scène dans leurs romans, suscitent de la part des personnages-spectateurs des réactions qui sont scrutées avec attention par les narrateurs et ont un impact sur le récit. Conscients de la dimension pragmatique des mythes qu'ils réinvestissent eux-mêmes dans leurs textes, multipliant par ailleurs les procédés visant à hisser symboliquement la parole romanesque au rang d'événement performatif, les deux romanciers cherchent donc, selon nous, à avoir un impact sur le réel. Les visées pragmatiques de leurs romans – qui tendent à se confondre – ont pu être identifiées tout au long de cette étude : faire entendre les cris du monde, tenir le lecteur en éveil, susciter sa compassion à l'égard du « peuple du désastre », entretenir une espérance pour demain... Comment sont-elles mises en œuvre dans les textes ? C'est ce que nous essaierons de montrer ici en sondant les réactions physiques et émotionnelles d'une part, intellectuelles d'autre part, de spectateurs qui sont d'abord, dans la diégèse, les personnages romanesques mais potentiellement aussi, ne serait-ce que symboliquement, par un jeu de mise en abyme, les lecteurs de Germain et Bauchau.

2. 2. 1. Un engagement physique et émotionnel

Nous nous proposons d'analyser dans un premier temps les réactions physiques et émotionnelles des personnages romanesques mis en position de spectateurs ou d'auditeurs

³⁹⁹ Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie ?*, *op. cit.*, p. 27. Il précise que cette « parole [est] dite "performative" par les Anglo-Saxons, mais qu'il est préférable [de l'] envisager dans sa dimension plus largement pragmatique (pour réserver le concept de "performatif" à l'acte de langage) ».

⁴⁰⁰ Charles Segal, « L'homme grec, spectateur et auditeur », *op. cit.*, p. 253.

⁴⁰¹ Raphaël chante l'*Orfeo* de Monteverdi, Œdipe les exploits d'Héraclès ou ses propres exploits, de même que Dirkos, et Gamma chante le poème de Véronique « L'Arbre d'Homère » ; Œdipe, Clios et Antigone se représentent-eux-mêmes sur la falaise, Clios peint la lutte d'Apollon et de Python, Orion dessine le labyrinthe et la confrontation de Thésée avec le Minotaure ; Io joue sur scène la vie et la mort d'Antigone.

face aux performances artistiques réalisées dans la diégèse des romans de Germain et Bauchau. Une telle étude ne manquera pas de nous ramener au concept aristotélicien de catharsis qu'il conviendra de confronter aux textes de notre corpus. Cependant nous aurons aussi à nous interroger sur le phénomène de la lecture et en particulier de la lecture de romans : quel engagement physique et émotionnel peut-on en attendre de la part des lecteurs ?

La réaction du spectateur-auditeur

L'idée d'un engagement physique et émotionnel du spectateur est très présente dans les romans de Germain et Bauchau, qu'il s'agisse du spectacle vivant ou des arts plastiques. L'impact de l'œuvre sur le corps du récepteur est en effet systématiquement pris en compte par les romanciers et transcrit dans les motifs du souffle, du silence, de la paralysie, du cri ou des larmes. Ainsi, Augustin est « comme paralysé » (LN, 158) face à la beauté du chant du soldat noir qui lui donne « envie de crier » quand d'autres se mettent à pleurer dans la tranchée. De même, les spectateurs d'*Orfeo* ont « pendant un temps perdu le souffle, laissant un silence presque terrifiant se lever dans l'espace » (LN, 327) après la prestation de Raphaël. Enfin, dans *Antigone*, Clios et Main d'or « sont subjugués par ce qu'ils entendent et entrevoient » d'Io sur la scène, au point qu'ils sont eux aussi paralysés : « Clios, à sa façon, voudrait bondir, voudrait clamer : "Io, jamais tu n'as chanté ainsi, tu égales Alcyon, tu es Orphée." Mais il ne bouge pas, il écoute, il entend mourir ses deux Antigone » (A, 355). Par ailleurs, l'héroïne éponyme de Bauchau observe des traces de larmes sur le visage d'Ismène et relève l'émotion d'Étéocle jusqu'alors « impassible » (A, 128) face aux sculptures qu'elle a réalisées. Du reste, les émotions peuvent aussi être mentionnées explicitement, par exemple lorsqu'Antigone, contemplant elle-même la représentation de Jocaste peinte par Clios avec ses deux fils, rapporte qu'elle est « saisie de joie, puis de détresse et presque de terreur⁴⁰² » (A, 56). Nous pouvons ainsi observer que les œuvres et les performances mentionnées provoquent des émotions fortes chez les personnages de spectateurs et d'auditeurs : réactions de terreur, cris⁴⁰³, larmes qui ne sont pas sans rappeler les affects mis en branle par la tragédie et l'effet

⁴⁰² Dans un autre ordre d'idée, Véronique, qui touche la sculpture réalisée par Orion, s'exclame en « pass[ant] la main sur le bas de la statue, parfaitement poli » : « c'est une joie pour la main » (EB, 299).

⁴⁰³ Dans ce contexte, il nous faut mentionner une anecdote présente dans un des journaux de Bauchau au sujet d'une lecture d'*Antigone* à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon en 2000, racontée dans une lettre par un ami : « Le passage du cri est arrivé avec une telle force contenue, hors de tout pathos, qu'une spectatrice, atteinte par cette montée progressive, n'a pu retenir un terrible et magnifique cri. Qui a cessé aussi clairement qu'il avait commencé. Valérie [Schwartz, la lectrice], après quelques instants de trouble où de grosses larmes ont coulé, s'est bien ressaisie. Vous pouvez imaginer l'intensité des mots qui ont suivi : "Assez, assez, ici c'est la vie (...)" ».

cathartique qu'Aristote leur a attribué⁴⁰⁴, surtout quand les œuvres en question se réfèrent précisément aux figures tragiques. L'héritage aristotélicien semble d'ailleurs assumé de manière explicite, par exemple lorsque Germain dit du tableau peint par Ruth qu'il est « terrifiant » et suscite « autant de violence et d'intransigeance que de douleur et de pitié » (LN, 254) ou emploie les termes de « pitié » et d'« effroi » pour commenter les effets de la mélodie de la petite flûtiste de *L'Enfant Méduse*.

Mais concernant l'impact physique et émotionnel du spectacle sur le spectateur, les textes de Germain et Bauchau doivent aussi beaucoup aux théories d'Artaud, à la notion de vibration en particulier, présente dans « Le Théâtre de la Cruauté⁴⁰⁵ ». Cela a été démontré par Irène Poutier concernant les textes de Bauchau :

Les deux approches [de Bauchau et d'Artaud] ont ceci de commun que dans leur conception la puissance et la « justesse » de l'expression artistique se mesurent à leur réception par et dans le corps de celui qui crée, et de celui qui reçoit. La qualité particulière d'une création artistique accomplie mise au monde, donnée au monde, se mesure à sa réception corporelle par l'auditoire ou le spectateur. Si le corps ne vacille pas sous l'énergie vitale décuplée de la création, c'est le signe d'un manque, d'une non-incarnation de l'œuvre. C'est le signe d'une œuvre inerte, une œuvre mort-née⁴⁰⁶.

Le geste de l'artiste – dont il a été question précédemment – trouverait donc son parachèvement dans le corps même du spectateur. *L'Enfant bleu* illustre parfaitement ce processus avec la musique de Vasco. Dans les premiers chapitres du roman, le jeu du personnage, au demeurant parfaitement maîtrisé, ne produit pas sur l'auditoire l'émotion escomptée : « C'est beau et pourtant nos corps ne sont pas émus » (EB, 159) regrette Véronique à l'issue d'une performance à la flûte. Alors, Gamma se propose « d'adapter au pied levé la musique de Vasco au violon » :

Gamma commence, c'est le même morceau, ce n'est pas la même musique, ce sont les mêmes notes mais chargées d'une autre intensité. Gamma ne s'adresse pas au goût, à l'intelligence, à notre culture musicale. Elle parle à nos corps, un langage plus chaud, plus

où est le lieu " Nous étions subitement projetés entre théâtre et réalité, où le plus obscur peut éclater » (*Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 279).

⁴⁰⁴ Moretti note que les spectateurs athéniens du V^e siècle « réagissaient de manière très émotive, sans toujours faire le départ entre la fiction et la réalité, du moins dans la tragédie » et rapporte à titre d'exemple l'effet violent produit par l'entrée du chœur des *Euménides* d'Eschyle, ou les larmes provoquées chez le tyran Alexandre de Phères par « le grand Théodoros ». Il ajoute : « C'est dans ce contexte que se comprend l'effet purificateur que ce fils de médecin qu'était Aristote attribue à la tragédie : suscitant pitié et crainte elle opère la purgation (*katharsis*) de ce genre d'émotions » (*Théâtre et société en Grèce ancienne*, op. cit., p. 277).

⁴⁰⁵ Il y a une certaine continuité entre les théories d'Artaud et la catharsis aristotélicienne prise au sens physiologique et médical de « purgation » comme en témoigne en particulier l'essai sur « Le Théâtre et la peste ».

⁴⁰⁶ Irène Poutier, « Henry Bauchau : de la nécessité dans la création », op. cit., p. 76.

brûlant, au bord de la souffrance. Je suis à côté d'elle, je vois qu'elle saute des notes, des accords, qu'elle crée des béances, des discordances qui font vivre plus fort la musique. (EB, 159)

Avec son improvisation, Gamma montre la voie à Vasco, tandis que Véronique retrouve pour en rendre compte le langage d'Artaud. En effet, les ruptures mélodiques et les écarts de ton, les « béances » et « discordances » qui font vibrer les corps des auditeurs sous l'archet de la violoniste rappellent fortement les recommandations du « Théâtre de la Cruauté ». Vasco les met en pratique le lendemain soir en livrant au saxophone une performance bouleversante adaptée du poème de Véronique, « L'Arbre d'Homère ». De même, dans *Le Livre des Nuits*, Orphée n'est jamais aussi émouvant pour les spectateurs de l'opéra de Monteverdi que lorsqu'il « cri[e] plus qu'il ne chant[e], d'une voix affolée par les larmes » : « Dove, ah, dove, te'n vai... » (LN, 327). Enfin le chant du Père Delombre dans lequel « les voyelles se f[ont] béantes » (NA, 424) et sont modulées « jusqu'à la douleur, la douceur, la folie » (NA, 424) bouleversent *Nuit-d'Ambre* à la fin du roman éponyme. Et pour traduire encore plus explicitement la résonance de la voix chantée dans le corps de l'auditeur, Germain et Bauchau recourent tous deux à l'image de la musique pénétrant et circulant dans l'organisme. « Et les mots de ce chant se mirent tout doucement à battre dans son pouls, à rouler sous sa peau, à remonter jusqu'à son cœur » (NA, 423) rapporte par exemple la narratrice de *Nuit-d'Ambre*⁴⁰⁷ tandis qu'Antigone, dans le roman éponyme, raconte comment la voix de K. « traverse [ses] yeux fermés et par les canaux enchantés de l'oreille descend vers le cœur dont le muscle ardent s'accélère⁴⁰⁸ » (A, 72). À travers ces exemples transparaît le désir, qui fut celui d'Artaud, « qu'une image lancée provoque son ébranlement dans l'organisme, pose sur lui une empreinte qui ne s'effacera plus », en d'autres termes « qu'une représentation théâtrale [ne puisse] laiss[er] le public intact⁴⁰⁹ ». La lutte de Jacob avec l'ange, chère à Germain et Bauchau, pourrait symboliser cet échange, l'Ange étant cette « image lancée » posant sur le corps de Jacob, sur sa hanche en particulier, « une empreinte qui ne s'effacera plus⁴¹⁰ ».

⁴⁰⁷ Voir aussi dans *Nuit-d'Ambre* au sujet de Néciah : « Et tous ceux qui entendaient ces chants sonores [...] se sentaient pris de désir. Pris de désir comme par une force, un élan. C'était comme si depuis la nuit de ses dix-sept ans Néciah avait soufflé sur le feu du monde, avivant tout autant les feux du ciel et de la nuit, que ceux qui couvent dans la terre, et dans la chair des humains » (NA, 414).

⁴⁰⁸ Voir aussi dans *Œdipe sur la route* : « 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 mémoire » (Œ, 187).

⁴⁰⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 92.

⁴¹⁰ Nous allons revenir sur la dimension sacrée de ce symbole.

Les œuvres plastiques et les performances mises en scène dans les romans de notre corpus sont l'occasion pour les deux auteurs de montrer l'impact physique et émotionnel de l'art sur le public et l'échange qui peut ainsi avoir lieu entre l'artiste et le récepteur. Ils font même de cet impact le garant de la « justesse » ou de la « vérité » de l'œuvre, suivant en cela les théories d'Artaud. Cependant Artaud centre ses réflexions sur le spectacle et lui seul, au détriment du texte, tandis que les analyses d'Aristote sur la tragédie valent aussi bien pour le spectacle que pour le texte lui-même⁴¹¹. Il convient donc de s'interroger à présent sur les enjeux de réception du texte littéraire tels qu'ils sont perçus par Germain et Bauchau.

Lire avec son corps : une phénoménologie de la lecture

Alors que dans l'Antiquité gréco-romaine, la culture poétique est orale⁴¹² et partagée, la pratique contemporaine de la littérature, romanesque en particulier, consiste le plus souvent en une lecture solitaire et silencieuse des textes. Celle-ci constitue une expérience essentiellement cérébrale par opposition à celle-là, qui « sollicite tout le corps des chanteurs et des auditeurs – qui souvent sont les mêmes – en mobilisant leurs sens, et crée un lien social, parfois éphémère entre tous les participants⁴¹³ ». Cependant Germain et Bauchau demeurent clairement attachés à une pratique orale de la littérature qui, parce qu'elle mobilise en effet le corps et rend possible un échange entre lecteurs et auditeurs, devient un événement⁴¹⁴. Leurs écrits théoriques et leurs romans permettent en effet de comprendre comment ils envisagent la lecture et éventuellement comment ils espèrent être lus. Ainsi, le roman *Nuit-d'Ambre* développe une véritable phénoménologie de la lecture à travers l'expérience du héros éponyme, par exemple lorsqu'il lit à haute voix ses auteurs préférés⁴¹⁵ :

Il ne reprenait pas place sur sa chaise mais se mettait à arpenter l'espace, lisant à mi-voix le livre qu'il tenait à la main, à hauteur de visage. Il lui fallait bouger, zigzaguer dans le hall, articuler les mots, les faire rouler dans sa bouche. Il lui fallait lire avec tout son corps, –

⁴¹¹ Voir William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, op. cit., p. 115 : « On l'a déjà souligné : la représentation théâtrale en tant que telle n'intéresse pas le philosophe. À ses yeux, tout ce que fait la tragédie fonctionne aussi bien avec le simple lecteur qu'avec le spectateur. »

⁴¹² Ainsi, même si Aristote considère les tragédies en tant que textes et non seulement en tant que spectacles, il faut considérer que ces textes étaient lus oralement et non silencieusement comme on pourrait le faire aujourd'hui. Sur la question, voir Florence Dupont, *L'Invention de la littérature*, op. cit.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹⁴ Voir Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 394 : « Souvenir soudain en moi de la soirée au TNP où Antoine Vitez et Alain Badiou ont lu en alternance des poèmes de Mallarmé. Soirée mémorable, toute dans le vif, le tranchant, l'ineffable des pouvoirs de la langue. »

⁴¹⁵ « Cette année-là ses préférences allaient pêle-mêle à Héraclite, à Empédocle, à Eschyle, à Sophocle, à Plotin et à Schelling » (*NA*, 216) précise la narratrice. C'est donc à la fois de la philosophie et du théâtre que lit le personnage et essentiellement des auteurs antiques, ce qui lui permet de renouer avec une pratique orale de leurs textes.

muscles et nerfs et bouche et pieds, et pas seulement avec ses yeux suivant les lignes, avec ses doigts tournant les pages. (NA, 216)

Dans ce passage, les verbes de mouvement et le champ lexical du corps, associé à la polysyndète, insistent clairement sur l'engagement physique du personnage en train de lire. Il semble ainsi y avoir une corrélation entre les gestes et les déplacements que Nuit-d'Ambre accomplit et le trajet des mots dans sa bouche au cours des différentes étapes de la phonation. Tout cela obéit à une impérieuse nécessité, indiquée par l'anaphore de la proposition « Il lui fallait », que l'on peut comprendre comme un trouble obsessionnel du personnage mais aussi comme une recommandation implicite de la narratrice à l'égard de son lecteur. Un autre épisode, qui met en scène Nuit-d'Ambre dans la bibliothèque de Roselyn, fait par ailleurs de la lecture une expérience multisensorielle⁴¹⁶. En effet, les pages du dictionnaire, tachées d'auréoles colorées laissées par des fleurs fanées et exhalant une « senteur douceuse où se mêlaient l'odeur un peu poussiéreuse du papier et le parfum des fleurs fanées » (NA, 299) mobilisent la vue et l'odorat du personnage. Le goût et le toucher entrent ensuite en jeu lorsque celui-ci se remémore le poème de Trakl sur Gaspard Hauser car « ces vers chargés d'ombre lui mont[ent] à la bouche ainsi qu'un flux de salive brûlante » (NA, 301) et « le poids de ces mots [est] même si lourd qu'il [a] l'impression que ses mâchoires [vont] craquer » (NA, 302). C'est dire les implications éthiques de l'acte de lire, qui engage totalement le lecteur. Ces exemples témoignent de l'importance accordée par l'auteure à la profération des textes et à leur résonance dans le corps du lecteur. Ils pourraient même constituer une invite à lire le roman de cette manière, du moins à en percevoir la dimension matérielle, le « souffle⁴¹⁷ ». L'image inaugurale du « grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu » (LN, 12), déclinant le « souffle » dans les motifs du « vent » et du « feu » pourrait bien, d'ailleurs, constituer une métaphore de la lecture proposée au lecteur au seuil du *Livre des Nuits*⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Melidis remarque que le vocabulaire de la voix dans l'Antiquité grecque donne une large place aux sensations : la voix peut être lumineuse (λαμπρά, *lampra*), amère (πικρά, *pikra*), perçante (δριμεῖα, *drimeia*), rugueuse (τραχεῖα, *tracheia*) ou sourde (κωφή, *kôphê*) (Konstantinos Melidis, « The Vocal Art in Greek and Roman Antiquity », *op. cit.*).

⁴¹⁷ Le terme est significativement présent dans le corpus avec quatre-vingt-sept occurrences chez Germain et soixante-et-une chez Bauchau. On peut lui associer dans les romans germaniens le motif du vent, encore plus présent (deux-cent-vingt-six occurrences sans compter les cent-soixante-et-onze de l'épiclèse du héros Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu), dont il partage sans doute pour elle une partie du contenu sémantique, notamment lorsqu'il est relié au feu. Sur ce motif, nous renvoyons de nouveau à l'article d'Alain Goulet, « L'air, le souffle, le vent : l'écriture pneumatique de Sylvie Germain », *op. cit.*

⁴¹⁸ Reprenant la terminologie de Lévi-Strauss dans son essai sur *L'Invention de la littérature*, Dupont oppose à la culture « froide » des bibliothèques et des écoles, la culture « chaude » des Anciens, celle, vivante, de la fête, des banquets ou du théâtre. C'est à cette culture « chaude » que fait penser l'image germanienne.

C'est par ce terme de « souffle », traduit du πνεῦμα (*pneuma*) grec⁴¹⁹, qu'Albert Palma commente les romans de Bauchau qu'il s'applique à lire – et à « vivre » – avec son corps⁴²⁰. Parlant des poètes tragiques, il observe qu'« ils rendirent à la poésie grecque sa faculté d'embrasser tout ce qui est humain et de l'exprimer avec un souffle qui nous stupéfierait sans doute aujourd'hui, perforant l'être de part en part » avant de conclure : « c'est bien ce souffle que vous avez réactivé dans le cycle d'Œdipe et d'Antigone⁴²¹ ». Il s'agit bien entendu d'un point de vue subjectif, affectif même, sur l'œuvre de Bauchau mais il nous renseigne sur la manière dont le texte bauchalien peut être perçu par un lecteur et correspond, à n'en pas douter, aux aspirations de l'auteur concernant la manière dont son œuvre doit être lue : comme elle est écrite, avec le corps. De nouveau, l'image de la lutte de Jacob avec l'Ange peut alors être convoquée. Elle l'est en effet par Anne-Gaëlle Weber qui, dans un article consacré à Germain, en fait « la pierre de touche de la définition de l'écriture et de la lecture romanesques⁴²² ». Autrement dit, la lecture – comme l'écriture – est un corps à corps qui ne doit pas laisser le lecteur indemne. L'image célèbre de Kafka dit la même chose différemment : « Un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous⁴²³. »

⁴¹⁹ Sur les sens et enjeux physiologiques, philosophiques et religieux du « plus spirituel des éléments matériels » (p. 11), voir Edoarda Barra-Salzedo, *En soufflant la grâce : âmes, souffles et humeurs en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Millon, « Horos », 2007.

⁴²⁰ Voir Albert Palma, *Le Peuple de la main*, *op. cit.*, p. 4 : « Aborder l'œuvre d'Henry Bauchau suppose une double approche. La première nous est familière. Elle fait appel à la critique littéraire et linguistique dont l'appareil est arrivé sous nos latitudes à un haut degré d'analyse et parfois de sophistication. La seconde, apparemment plus simple, n'est pas encore de nos mœurs, et fait partie de cette branche de la phénoménologie que l'Occident a scindée depuis que la notion de souffle (*pneuma*) a été évacuée de cette enveloppe abstraite qu'est devenu l'esprit. En d'autres termes depuis que le corps ne participe plus des actes connaissant, ces derniers étant placés sous l'autorité du seul intellect. [...] C'est cette seconde approche qui attire toute mon attention. Henry Bauchau l'a nommée lecture du corps. Je la vois scindée en deux fonctions : le corps lisant, le corps lu. » Bauchau répond à Palma qui lui a écrit : « Vous dites que vous n'êtes pas un critique, vous êtes mieux que cela, un vrai lecteur qui vit le texte » (cité par Palma, p. 53).

⁴²¹ *Ibid.*, p. 102. Il continue en s'adressant directement à Bauchau : « Dans le *Journal d'Antigone*, vous avez écrit cette phrase lourde de sens "Le théâtre doit frapper les corps, les sens, qui sont le lieu véritable du sacré". elle rejoint ce que le public exigeait du poète tragique : qu'il ait le don de l'*ekplexis*, celui de frapper le spectateur à l'estomac par des effets visuels et sonores d'une puissance irrésistible. Souvenons-nous que l'ouvrage antique *La Vie d'Eschyle* rapporte que lorsque apparurent les furies dans *Les Euménides*, des enfants perdirent connaissance et plusieurs femmes firent une fausse couche. La culture orale d'Eschyle roulait toute la matérialité du monde dans le flot vocal, et ses énoncés provenaient des "tripes", du "diaphragme", du "souffle". » Sur le style d'Eschyle, parodié par Aristophane dans *Les Grenouilles* (voir notamment v. 924-925 et v. 1004), voir Alain Moreau, *Eschyle : la violence et le chaos*, Les Belles Lettres, « Vérité des mythes », 1985 ; Jacqueline de Romilly, *La Crainte et l'Angoisse dans le théâtre d'Eschyle* [1958], Les Belles Lettres, « Études anciennes », 2011.

⁴²² Anne-Gaëlle Weber, « La voix des anges », *op. cit.*, p. 107.

⁴²³ Elle est recopiée par Bauchau dans son *Journal d'Antigone* (*op. cit.*, p. 353) et évoquée par Mireille Lévy dans son article sur l'œuvre de Germain, « L'enfance à travers la philosophie de l'existence ; parole et corps dans l'identité narrative », *op. cit.*, p. 68.

Cependant il ne s'est agi jusqu'à présent que d'expériences solitaires et intimes. Or, quoique discrètement, les romans du corpus mettent aussi en scène la lecture en tant que processus interactionnel. Par exemple, dans *Le Livre des Nuits*, Baptiste lit à haute voix un extrait de *La Princesse de Clèves*, suscitant le commentaire ému de Pauline : « ... mais comme vous avez lu cela !... » (LN, 261). De même, Véronique se remémore dans *L'Enfant bleu* : « j'entends la voix brûlante ou charmée de mon père quand il me lisait des poèmes de Victor Hugo qu'il aimait ou certains passages d'Homère⁴²⁴ ou de Sophocle » (EB, 22). Les personnages de lecteurs et les personnages d'auditeurs sont puissamment reliés à travers le processus de profération du texte. Qu'il soit roman, poésie, épopée ou théâtre, le texte lu bascule de la culture « froide » vers la culture « chaude » – pour reprendre la terminologie employée au sujet des textes de l'Antiquité gréco-romaine. C'est ce que suggère le choix de l'adjectif « brûlant » rapporté à la voix du père dans *L'Enfant bleu* ; il crée un événement mémorable, de l'ordre de la performance⁴²⁵. Certains témoignages de lecteurs consignés par Bauchau dans son journal prouvent d'une part que ses textes appellent à la profération et confirment d'autre part que cela correspond bien à un souhait profond de l'auteur⁴²⁶.

Cependant la lecture peut devenir une véritable performance scénique lorsqu'elle est publique. À cet égard, il faut remarquer le nombre important de lectures publiques ou de « mises en voix » qui ont été faites des romans de Bauchau, en concurrence avec les

⁴²⁴ On peut penser ici à *Jean le Bleu* de Giono, lorsque le narrateur découvre les poèmes homériques grâce à l'« homme noir » : « Il avait, en lisant, une science du texte – je sais, à présent, ce que c'est ; il entrait sensuellement dans le texte – une telle intelligence de la forme, de la couleur, du poids des mots, que sa voix m'impressionnait non pas comme un son, mais comme une vie mystérieuse créée devant mes yeux. Je pouvais fermer mes paupières, la voix entrait en moi. C'est en moi qu'Antiloque lançait l'épieu. C'est en moi qu'Achille damait le sol de sa tente, dans la colère de ses lourds pieds. C'est en moi que Patrocle saignait. C'est en moi que le vent de la mer se fendait sur les proues » (op. cit., p. 174).

⁴²⁵ Remarquons d'ailleurs que, dans *L'Enfant bleu*, les lectures du père sont mises sur le même plan que les performances musicales de Vasco qui leur sont comparées.

⁴²⁶ Voir Henry Bauchau, *Le Présent d'incertitude*, op. cit., p. 206-7 : « Lettre d'un lecteur : Mon père, psychanalyste lacanien, vient de subir un accident cérébral et se trouve privé de parole et de bras droit. La communication lui est donc supprimée ou tout au moins modifiée dans sa plus grande partie, même s'il reste très conscient et très présent. Un lien, une relation se sont mises en place, entre nous, au travers de votre livre. Quand nous sommes seuls, je lui lis, de jour en jour, votre texte de *L'Enfant bleu* [...], il y a partage. Ce matin je viens de lui lire « La harpe éolienne » où il est question du délire d'Orion. La puissance de votre écriture, les mots prononcés, inscrits, projetés, dits dans cette chambre d'hôpital, dans cette relation duelle, m'ont, et je crois pouvoir dire, « nous » ont fortement bouleversés et c'est très émus que nous nous sommes quittés, sans pouvoir ajouter quelque mot que ce soit. Je dois dire que j'avais lu, précédemment, ce texte en lecture silencieuse mais, certes les circonstances n'étaient pas les mêmes, je n'avais pas senti autant d'élan, autant de puissance dans l'écriture, dans la projection de ce qui est dit. J'ai le sentiment que par cette étape un nouveau maillon s'est mis en place dans notre relation père/fils, un nouveau rapport se fait jour, se parle. » Le choix de Bauchau de rapporter cette lettre pratiquement *in extenso* cautionne bien la pratique oralisée de la lecture. Voir aussi le témoignage d'un lecteur de Germain dans l'entretien de la romancière avec Xavier Houssin, *Écrire, écrire, pourquoi ?*, op. cit., p. 18 : « J'ai prêté la semaine dernière *La Pleurante de Prague* à une amie, qui m'a dit le lire à voix haute tant votre écriture est musicale. »

adaptations théâtrales, radiophoniques et autres spectacles de marionnettes⁴²⁷. Cela corrobore l'idée que les textes romanesques de notre corpus sont écrits pour être proférés et pour être entendus, c'est-à-dire qu'ils visent un effet pragmatique sur leur lectorat, à commencer par une réaction physique et émotionnelle. Mais il faut bien avouer que dans l'immense majorité des cas, les livres de Germain et Bauchau font l'objet d'une lecture muette et solitaire. Dans quelle mesure peut-on alors parler de réactions de ce type ? Peut-on, dans ce cas-là, invoquer la catharsis d'Aristote ?

Catharsis et narrativité : une reconceptualisation de la poétique aristotélicienne

Dans la lignée des travaux de Meir Sternberg⁴²⁸, Raphaël Baroni propose d'adapter aux récits configurés par une intrigue le concept aristotélicien de *catharsis* et les notions de *terreur* et de *pitié* qui y affèrent⁴²⁹, remplaçant celles-ci par les notions de *suspense*, de *curiosité* et de *surprise*⁴³⁰. Il s'agit pour lui de mettre en évidence la « fonction thymique⁴³¹ du discours narratif », c'est-à-dire les « effets poétiques de nature "affective" ou "passionnelle" [que celui-ci instaure] tels que la tension narrative, le suspense ou la curiosité par exemple⁴³² ». Ses travaux nous paraissent particulièrement intéressants pour évoquer les effets émotionnels de romans bâtis sur des hypotextes tragiques. En effet, selon Baroni :

le contexte « transtextuel » des récits joue [...] un rôle capital dans la dynamique narrative : polarisation de l'interprétation vers un dénouement attendu, anticipation correcte ou erronée d'un développement, surprise, etc., dépendent très souvent des régularités génériques, de relations hyper- ou intertextuelles et de « pactes de réception » qui peuvent être passés par voie de paratexte⁴³³.

⁴²⁷ Le site internet du Fonds Henry Bauchau recense huit spectacles de ce type concernant les romans de notre corpus du début des années 2000 à l'année 2019. URL : <https://Bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?article60> (page consultée le 02/05/2021).

⁴²⁸ Meir Sternberg, *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1978.

⁴²⁹ Aristote, *La Poétique*, chapitre 6, 1449 b 27-28 : δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν : « en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions » (*op. cit.*, p. 52-53). Baroni emploie le mot « terreur », pour traduire le mot grec φόβος, c'est pourquoi nous l'avons repris ici.

⁴³⁰ Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, « Poétique », 2007.

⁴³¹ *Ibid.* p. 20. La notion de « thymie » dérivée du grec θυμός (*thumos*, « cœur » et « affectivité » mais aussi « désir » et « colère ») que Baroni place au centre de sa théorie trouve aussi sa place à côté de la catharsis, notion complexe et polémique, pour déterminer la finalité du discours tragique qui serait, selon Elizabeth Belfiore de réguler le *thumos* des citoyens athéniens « en l'habituant à devenir amical plutôt qu'agressif envers les *philoï*, c'est-à-dire les amis ou les proches » (Elizabeth Belfiore, « Tragédie, *thumos*, et plaisir esthétique », in *Les Études philosophiques* 2003/4, n° 67, Presses Universitaires de France, p. 451-465, ici p. 452).

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *Ibid.*, p. 29.

De fait, la lecture des romans thébains de Bauchau est nécessairement influencée par le modèle sophocléen. Le dénouement tragique de l'histoire des Labdacides est connu, attendu et finalement redouté, avec la mort d'Œdipe d'une part, celle de Polynice et Étéocle et enfin celle d'Antigone d'autre part. Cependant les caractéristiques romanesques de la réécriture bauchalienne – à commencer par la durée – introduisent une tension narrative qui ne manque pas de bouleverser le lecteur. Le roman *Antigone* en particulier repose sur la tentative de l'héroïne éponyme d'empêcher la guerre entre ses frères donc leur mort, qui risque d'entraîner la sienne propre, ainsi qu'elle le pressent elle-même. Antigone se déclare prête à « tout » pour empêcher la guerre fratricide et « échapper à la mort » (A, 39) mais derrière la phrase restrictive, « Tout sauf abandonner Polynice et Étéocle à leurs crime » (A, 39), se profile l'ombre de la mort. Cependant, d'autres personnages ont bien l'intention de la sauver malgré elle, constituant autant d'obstacles à l'accomplissement des événements tragiques : d'abord Clios puis, comme on le découvre au fur et à mesure du roman, Hémon, K., Main d'or et Ismène. Car Antigone est une figure très entourée et aimée par les autres personnages romanesques, à l'instar du romancier lui-même qui a entrepris son histoire pour prolonger l'aventure avec elle après la fin d'*Œdipe sur la route*⁴³⁴. Bauchau témoigne d'ailleurs dans son journal de la difficulté qu'il éprouve à faire mourir son héroïne⁴³⁵ mais, comme le souligne Ammour-Mayeur, « le récit ne pourra pas, indéfiniment, construire autre chose que ce que le lecteur connaît déjà du mythe d'Antigone⁴³⁶ ». Or, la tension intérieure ressentie par l'écrivain se répercute dans le texte romanesque :

[L]es forces tensionnelles dans le texte s'y agencent dans le mouvement d'une écriture qui donne le temps, c'est-à-dire suspend aussi longtemps que possible la mort du personnage, et qui, grâce à cette suspension même, fait arriver le moment fatidique à point nommé. L'art de l'écriture permet ainsi de retenir d'une part ce qu'il fait advenir d'autre part⁴³⁷.

⁴³⁴ Voir Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., quatrième de couverture : « De 1989 à 1997, le personnage d'Antigone n'a cessé de m'habiter et d'orienter mes pensées et mon travail. Ce n'est cependant qu'au cours de l'été 1992 que j'ai senti qu'il fallait que je tente d'écrire ce livre. Pourquoi cette décision tardive ? Je pensais avant cela que j'avais dit tout ce que je pouvais dire sur Antigone dans mon roman précédent. Je ne me suis aperçu que lentement qu'Antigone avait continué à vivre et à évoluer en moi, depuis l'achèvement d'*Œdipe sur la route*, et que je devais me risquer avec elle dans une aventure toute nouvelle. »

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 483 : « Nuit de Noël, fête de Noël. Le passage par la nuit permet d'accéder à la fête. C'est autour de cette fête et du solstice d'hiver, dans cet exil de la lumière qu'aura lieu la fin d'Antigone. Je vais dire ses dernières heures et sa mort, mais je ne cesserai plus de la vivre, de la faire vivre et d'être vécu par elle. C'est un grand bonheur qui m'est échu, une lourde tâche que j'ai longtemps tenté de fuir. »

⁴³⁶ Olivier Ammour-Mayeur, « Henry Bauchau et l'esthétique zen du tir à l'arc », op. cit., p. 282.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 277. Tandis qu'Ammour-Mayeur développe dans son article une comparaison entre la narrativité du roman et « l'esthétique zen du tir à l'arc », nous proposons d'y voir un parallèle avec le processus de tension et de détente qui définit la catharsis arisotélicienne.

Cette tension narrative est instaurée par le choix d'une réécriture romanesque de la tragédie de Sophocle. Mais en outre, le mécanisme de tension et de détente émotionnelles qui survient dans la catharsis aristotélicienne⁴³⁸, grâce à la relation empathique du spectateur – ou lecteur – avec les personnages, nous semble ici reconduit, conférant « des traits passionnels à l'acte de réception⁴³⁹ ».

De tous les romans de notre corpus, *Antigone* est celui qui se prête le mieux à un tel parallèle. Cependant, les effets de suspense, de curiosité et de surprise sont aussi présents dans les autres romans du corpus, dont nous avons montré qu'ils sont écrits « à l'aventure » : suspense lorsque la narration adopte un déroulement chronologique, mais également curiosité quand un événement attendu ou annoncé est retardé – par exemple l'assassinat de Roselyn par Nuit-d'Ambre – et surprise – lorsqu'on apprend le viol de Lucie, auquel on ne s'attendait pas. Le lecteur peut suivre le parcours de personnages exposés aux catastrophes de l'Histoire et aux violences intimes, et compatir à leur sort, tel le spectateur athénien avec les protagonistes tragiques⁴⁴⁰. Se met alors en place une « dysphorie narrative », investie selon Baroni d'une valeur positive, « contrairement à la dysphorie qui se rencontre dans les situations "réelles"⁴⁴¹ ». Cette notion de « dysphorie positive » reprend l'idée développée par Aristote d'un plaisir tragique causé par l'imitation⁴⁴². Ce plaisir est lié à la portée heuristique de la représentation⁴⁴³ mais aussi au « bénéfice éthique⁴⁴⁴ » que le spectateur peut retirer du

⁴³⁸ Nous nous appuyons ici sur l'interprétation physiologique qu'en fait Marx dans *Le Tombeau d'Œdipe* (*op. cit.*, p. 97-115).

⁴³⁹ Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p.18.

⁴⁴⁰ Voir le témoignage d'Olga Ozolina qui relate une expérience de lecture de deux romans de Germain, *Opéra muet* et *L'Enfant Méduse* par des étudiants de quatrième année du Département des Langues Romanes de la Faculté des Langues Modernes de l'Université de Lettonie : « Sylvie Germain en Lettonie », in Toby Garfitt (dir.), *Rose des vents et de l'ailleurs*, *op. cit.*, p. 95-105, en particulier p. 99 : « Il est à noter que les œuvres de Sylvie Germain n'ont laissé personne indifférent. Tous reconnaissent leur pouvoir extraordinaire de tenir le lecteur en éveil constant, de le mettre sans cesse en arrêt, de garder et d'aiguiser son attention tout au long de la lecture des livres. Ces deux romans nous ont marqués profondément. Personne n'a su se soustraire au pouvoir suggestif de leur auteur. »

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁴² Aristote, *La Poétique*, chap. 14, 53 b 11-13 : ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποητέον : « Or, comme le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative, il est évident que c'est dans les faits qu'il doit inscrire cela en composant » (*op. cit.*, p. 80-81).

⁴⁴³ *Ibid.*, chap. 4, 1448 b 10-17. Voir Elizabeth Belfiore, « Tragédie, *thumos*, et plaisir esthétique », *op. cit.*, p. 451 : « prendre plaisir à l'imitation, c'est apprendre, et, dans une certaine mesure, s'engager dans la contemplation philosophique ». L'idée est reprise par Baroni concernant le dispositif narratif : « Émotion et compréhension apparaissent [...] comme deux facettes d'un même phénomène : l'expérience d'un heurt entre nos attentes et l'altérité que leur oppose le texte ; expérience qui nous contraint à réviser nos préjugés de manière à produire une compréhension renouvelée du texte et du monde. Dans l'espace du récit, les leçons que nous tirons habituellement des épreuves que nous réserve l'existence peuvent être enseignées sans danger : le vécu passionnel se convertit en histoire passionnante. »

spectacle – ou de la lecture – tragique. Belfiore défend ainsi « une interprétation allopathique de la *katharsis*, d’après laquelle la pitié et la crainte tragiques suppriment les émotions qui leur sont opposées, c’est-à-dire les émotions agressives, impudentes et hybristiques, autrement dit les émotions associées à un *thumos* excessif⁴⁴⁵ ». Cette interprétation nous semble s’accorder parfaitement à la démarche de Germain et Bauchau. Nous pensons en effet que les romans de notre corpus ont également pour ambition de valoriser des émotions telles que la compréhension et la compassion⁴⁴⁶ et, de surcroît, de l’inspirer à leurs lecteurs. D’abord, en effet, ils proposent en modèles des figures de la compassion qui s’opposent à des personnages caractérisés par « un *thumos* excessif ». Parmi ceux-ci, nous pouvons mentionner Théodore Faustin, Pauline et Baptiste Pénier, Nuit-d’Ambre, Aloïse, Ferdinand et Lucie, Polynice et Étéocle...

Dans *L’Enfant Méduse* en particulier, Germain a clairement construit ses principaux personnages à partir des catégories de passions recensées par Platon : « la colère, la crainte, le plaisir, le chagrin, l’envie ou les désirs ». Selon le philosophe, elles « dominent tyranniquement dans l’âme » de sorte qu’elles y « créent [...] du dommage⁴⁴⁷ ». Nous avons constaté comment l’« âme » d’Aloïse est ainsi dominée par le chagrin (*λύπη*, *lupês*) du deuil. Ses enfants incarnent quant à eux les deux autres espèces de « fautes⁴⁴⁸ » mentionnées par Platon dans *Les Lois*⁴⁴⁹ : Ferdinand le plaisir et les désirs (*ἡδονῆς καὶ ἐπιθυμιῶν*) et Lucie, « l’abandon des espérances et de l’opinion vraie en ce qui concerne le meilleur⁴⁵⁰ ». Par opposition à ces personnages « hybristiques », guidés par un « *thumos* excessif » et parmi lesquels on compte plusieurs criminels, d’autres incarnent plutôt un modèle de douceur, de compréhension et de compassion. Parmi les personnages germaniens, citons Vitalie Pénier, Violette-Honorine, le père Delombre, Madeleine Ancelot... Chez Bauchau, nous pourrions évoquer Diotime, en plus d’Antigone et Véronique⁴⁵¹, lesquelles ont par ailleurs le statut de narratrices homodiégétiques, ce qui n’est certes pas pour rien dans l’impact que ce modèle peut avoir sur le lecteur. Au travers de ces figures, les romans de notre corpus manifestent

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.* L’idée est reprise par Aurélie Damet dans son ouvrage *La Septième porte*, *op. cit.*

⁴⁴⁶ Nous renvoyons de nouveau à l’article de Germain « Expressions de la compassion », *op. cit.*

⁴⁴⁷ Voir Platon, *La République*, IV, 444 b-c et *Les Lois*, IX, 863 e 5-9.

⁴⁴⁸ Nous reprenons ici le concept de Suzanne Saïd (*La Faute tragique*, *op. cit.*).

⁴⁴⁹ Platon, *Les Lois*, IX, 864 b-c (*Œuvres complètes*, t. XII : *Les Lois*, livres VII à X, texte établi et traduit par Auguste Diès, 2003 [1956], p. 114).

⁴⁵⁰ Texte cité et traduit par Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, *op. cit.*, p. 508.

⁴⁵¹ Nous avons émis l’hypothèse que le nom de ce personnage vienne de sainte Véronique, figure évangélique de la compassion.

donc une compassion à l'égard de ce vaste « peuple du désastre » qui compte aussi bien des enfants martyrisés – Charles-Victor Pénier, Lucie, Orion – que des « réprouvés irrémédiables⁴⁵² » – Nuit-d'Ambre, Ferdinand, Œdipe, Clio, Polynice et Étéocle, pour ne citer que les plus importants. L'impact de ces modèles peut être perçu dans le témoignage de lectrice que Germain adresse à Bauchau, à l'occasion de la publication de *L'Enfant bleu* :

Admiration pour votre art de tisser les fils si complexes du psychisme, des êtres appartenant au « peuple du désastre » sur une solide trame romanesque. Et émotion, car votre connaissance de ce peuple du désastre ne se limite pas à un savoir d'analyste mais est soulevée, irriguée, éclairée par une compassion profonde, une fraternité authentique. Et cette intelligence de fraternité (comme on parle d'intelligence de l'amour), qui préserve l'esprit d'enfance (au sens évangélique, et aussi d'Antigone), fait se déployer toute la force – aussi douce que ferme – de jeunesse qui est en vous – force de jeunesse sans cesse épurée et vivace avec l'âge⁴⁵³.

Le témoignage de la lectrice renvoie aussi en miroir à la démarche de la romancière. En mettant en exergue l'émotion produite par le texte bauchalien, il confirme l'ambition, réalisée par l'un, souhaitée par l'autre, de toucher le lecteur par le biais d'un dispositif narratif. Et il s'agit plus particulièrement de susciter chez lui ce que Germain désigne par les mots « compassion » et « fraternité authentique », qui peuvent correspondre à la « pitié » aristotélicienne⁴⁵⁴ ainsi qu'à la *philia* – au sens d'attention portée aux êtres chers – mise en scène par les tragiques, dans la figure d'Antigone par exemple, et proposée en modèle aux spectateurs athéniens⁴⁵⁵. Cependant, c'est bien la forme romanesque qui a été choisie par les deux écrivains et non la forme dramatique. C'est elle, en effet, qui leur permet de « tisser les fils si complexes du psychisme, des êtres appartenant au "peuple du désastre" sur une solide trame », car la polyphonie⁴⁵⁶ romanesque et la durée du récit peuvent mettre en lumière toute

⁴⁵² L'expression « réprouvés irrémédiables » est employée par Germain dans le roman *Immensités*, qui développe ce thème à travers la figure d'un « vagabond errant aux confins de la mémoire des hommes – qu'il fût Caïn, Pilate ou l'Isariote » (Gallimard, 1993, p. 149).

⁴⁵³ Henry Bauchau, *Le Présent d'incertitude*, op. cit., p. 170-1.

⁴⁵⁴ Nous avons déjà eu l'occasion de souligner l'origine chrétienne de la notion de « compassion » mobilisée par nos auteurs.

⁴⁵⁵ Un témoignage comme celui d'Assia Djebar, elle aussi écrivaine et lectrice de Bauchau corrobore encore cette idée : « Je reçois une lettre bouleversante de l'écrivain Assia Djebar qui me dit que, en 1995, elle a lu *Œdipe sur la route* et en a été très émue car cela s'est passé à un moment où elle s'occupait beaucoup de son père très malade, tout en vivant douloureusement avec lui les événements d'Algérie. Elle me dit : "Jusqu'à sa mort, je me suis littéralement accrochée à votre roman comme à une bouée. Je le lisais, je le relisais. Dans l'ordre, dans le désordre, je le portais sur moi..." » (*Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 40).

⁴⁵⁶ Par là nous entendons d'abord la pluralité des voix des personnages, permise par les procédés de focalisation et de discours rapporté mais aussi tout le jeu d'intertextualité que nous avons mis en évidence dans notre quatrième chapitre.

la complexité de l'âme humaine d'une manière qui ne soit plus seulement stylisée⁴⁵⁷. En outre, le parcours de certains protagonistes, que l'on pourrait, à cet égard, qualifier d'initiatique, révèle la primauté accordée par les écrivains aux valeurs compassionnelles, puisque les nombreuses expériences vécues par eux et déployées dans le récit les font clairement passer des « émotions agressives, impudentes et hybristiques » à des émotions plus apaisées. C'est le cas de Crève-Cœur et de Charles-Victor dans *Nuit-d'Ambre*, de Lucie dans *L'Enfant Méduse*, d'Œdipe et Clios dans *Œdipe sur la route* mais aussi d'Orion dans *L'Enfant bleu*. Ajoutons à cela la voix constante de la narration, incarnée par Antigone et Véronique chez Bauchau, qui exalte les valeurs de compassion et de fraternité tout au long du roman.

Nous avons cherché à montrer combien les romanciers de notre corpus s'intéressent aux réactions physiques et émotionnelles suscitées par les performances artistiques mais aussi comment, loin de considérer la lecture d'un texte littéraire comme une activité « froide », ils escomptent provoquer des réactions similaires avec leurs romans. Cependant la portée pragmatique des événements artistiques mis en scène dans les romans associe généralement aux effets physiques et émotionnels des réactions intellectuelles qu'il convient à présent d'analyser.

2. 2. 2. Un engagement intellectuel, éthique et politique

Chez Germain et Bauchau, l'effet pragmatique des œuvres créées dans la diégèse romanesque s'appuie clairement sur une réaction physique et émotionnelle du spectateur pour mieux toucher son intellect et l'engager à une réflexion politique et éthique sur le sens du collectif, le bien des individus et de la société. C'est ainsi, nous le verrons, que les auteurs de notre corpus envisagent aussi l'impact de leurs propres œuvres. Bien plus, ils semblent attendre de leurs lecteurs qu'ils participent activement à l'élaboration des textes romanesques comme nous le mettrons en évidence dans un second temps.

⁴⁵⁷ Nous entendons par là la représentation de personnages réduits à leurs « caractères les plus typiques » et en recourant à une « configuration conventionnelle » (voir la définition du cnrtl, URL : cnrtl.fr/definition/stylisation), ce à quoi les romanciers n'ont pas totalement renoncé, comme nous espérons l'avoir montré dans notre premier chapitre.

Les œuvres artistiques et les performances données dans la diégèse des romans du corpus ont une portée éthique et politique que les personnages de spectateurs, pris dans leurs affects, ont malgré tout la capacité de percevoir à moins qu'elle ne soit soulignée par le discours narratif. Dans la guerre des tranchées racontée par *Le Livre des Nuits*, l'action du soldat noir de « jet[er] son fusil [et] son casque » puis d'« arrach[er] ses vêtements » pour danser nu « au milieu du cercle tracé par ses camarades en lambeaux » (LN, 158) peut être considérée comme un acte pacifiste. Augustin Pénier, qui raconte la scène, est sensible à la dimension esthétique de la danse et du chant : « C'était beau » (LN, 158) écrit-il, tandis que son frère, Mathurin, sent confusément que cet acte exprime l'absurdité de la guerre – et celle de l'existence – lorsqu'il s'exclame : « C'est plus possible, la terre va s'arrêter de tourner » (LN, 158). Les dessins qu'il réalise lui-même s'opposent, nous l'avons dit, à la destruction et à la mort charriées par la guerre même si cette portée, échappant aux personnages⁴⁵⁸, est surtout perceptible par le lecteur. Chez Bauchau, les sculptures de Jocaste réalisées par Antigone ont également une vocation pacifiste puisqu'en rendant manifeste la préférence de la mère pour Polynice elles doivent inciter celui-ci à renoncer à la guerre contre Thèbes. Dans le récit, l'effet pragmatique escompté échoue, comme le prédit Ismène⁴⁵⁹, mais cela ne remet en cause ni l'intention de l'artiste, ni la vérité des œuvres⁴⁶⁰ – ni d'ailleurs leur beauté. D'autre part, l'acte pacifiste que constitue la création des sculptures se prolonge dans les actions d'Antigone, que la mise en scène de sa vie sur le théâtre construit par Clios contribue à mettre en exergue : « Antigone ne veut pas être défendue. Pas au prix du sang » (A, 352). La mort de la jeune femme est réinterprétée par Bauchau comme un sacrifice visant à empêcher une nouvelle guerre civile entre Hémon et Créon. Cependant, la tragédie d'Antigone jouée par Io sur le théâtre constitue aussi un acte de révolte contre l'oppression :

La voix, sœur terrestre de celle d'Alcyon, m'atteint, me brise et transperce aussi Clios. Il ne peut supporter, après le jugement de Créon, de me voir traînée au supplice par les soldats,

⁴⁵⁸ Au moment où il réalise son dessin illustrant « Le Chemin des Dames », Mathurin ne connaît pas encore la réalité du front, il considère le toponyme « comme une invitation pour une promenade du dimanche » (LN, 152). Le point de vue d'Hortense sur les dessins qui lui sont adressés n'est pas rapporté par la narration.

⁴⁵⁹ « Tes sculptures sont une œuvre d'amour. Elle touchera, elle blessera les jumeaux, elle ne les arrêtera pas » (A, 127).

⁴⁶⁰ Voir Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 199 : « La vie de Gandhi, comme celle d'Antigone, se termine par un échec. Il est incapable de persuader ses partisans comme ses adversaires de renoncer à la partition de l'Inde. Sa lucidité, sa compréhension ne serviront à rien et, peu après, il sera assassiné. Antigone ne parvient pas à persuader ses frères de renoncer à leur rivalité et à la guerre. [...] L'accomplissement du parcours initiatique n'a rien à voir avec le succès extérieur et final d'une vie. »

liée à Stentos. Quand je tombe, que je ne puis me relever et qu'il entend Stentos me saisir par les cheveux et redresser son Antigone hurlante, Clios n'est plus que colère sauvage et fureur de tuer. Il se rue vers la barricade pour rejoindre les femmes et les enfants de la ville engloutie. Ils vont combattre, ils vont périr mais il ne sera pas dit – jamais, jamais – qu'Antigone n'a pas été défendue et que l'infamie a eu lieu sans combat. Si Antigone est condamnée pour l'acte de vérité qu'elle a accompli, nous ne voulons plus être vivants dans cette cité ni dans la Grèce ni sur la terre. (A, 351)

Le discours de la narratrice permet de constater l'impact du spectacle et du chant tragique sur le spectateur qu'est Clios à ce moment-là, même si son amitié pour Antigone le rend aussi partie-prenante de l'histoire. Celle-ci confond d'ailleurs dans leurs déroulements respectifs le temps de l'intrigue – celle d'Antigone, de Stentos, des femmes et des enfants de la barricade – et celui de la représentation où Clios rejoint Io sur la scène. Il y a bien là, nous semble-t-il, la volonté de montrer le pouvoir de l'art, en l'occurrence de la représentation tragique, sur le réel. Le thème de l'art au service de la dénonciation de l'oppression est également présent dans *Le Livre des Nuits* avec le portrait que Ruth fait de son propre père. La « figure de son père bafoué » (LN, 253) est un acte de révolte⁴⁶¹ contre celui qui cherche à « la réduire à un simple corps sous tutelle » (LN, 253) comme il a fait avec son épouse, la mère de Ruth. En tant que spectateur, le père s'en rend parfaitement compte, qui renie purement et simplement sa fille, célébrant pour elle le kaddish des morts. Le même thème apparaît enfin dans *L'Enfant bleu* avec la figure de Mnouchkine et le défilé des cent bannières contre la dictature qu'elle organise pour « soutenir les artistes sud-américains, emprisonnés ou chassés par leurs dictateurs » (EB, 274) et auquel participent Orion et Véronique. Alors, l'art descend dans la rue à la rencontre des citoyens, avec un impact qui se mesure à l'ampleur de la foule et à la présence de « nombreux photographes de presse » qui « prennent le plus souvent en photo » la bannière d'Orion (EB, 273). L'effet pragmatique de l'art sur les individus est donc bien établi dans les romans du corpus, et concerne aussi bien le collectif.

Mais que dire de la relation entre l'art et l'institution politique ? Dans *Œdipe sur la route* puis dans *Antigone*, l'instance politique incarnée par Thésée ratifie l'importance des œuvres artistiques au sein de la société. Ainsi, le roi d'Athènes témoigne de l'effet produit sur lui par la vague sculptée par Œdipe, Clios et Antigone :

⁴⁶¹ Nous avons eu l'occasion de mettre en évidence l'énergie du geste accompli par Ruth pour coller ses propres cheveux coupés « sur la toile encore humide en travers du visage comme un grand coup de fouet » (LN, 253). La narratrice met d'ailleurs en valeur le geste de l'artiste avec la paronomase constituée par les mots « fouet » et « bafoué » dans la phrase suivante.

« Œdipe, en revenant des pays du Nord, j'ai vu la vague que vous avez sculptée pour la mer, pour les marins et pour moi. Nous avons arrêté nos navires pour mieux la regarder et voir comment il faut traverser les tempêtes. Puisse cette image m'éclairer et éclairer Athènes. » (Œ, 243)

De même, il considère que la fresque d'Apollon et Python peinte par Clios dans le Temple rouge « exprim[e] l'espérance d'Athènes » (A, 18) au-delà du « triomphe [qui] est bref et [de] la beauté [qui] n'est qu'un passage ». Ces deux jugements érigent les artistes en visionnaires et leurs œuvres en modèles inspirants pour l'ensemble des citoyens. Mais ils sont proférés dans l'espace-temps imaginaire des héros de la Grèce archaïque par un locuteur qui est lui-même une figure héroïque. Au contraire, dans le cadre spatio-temporel très différent de *L'Enfant bleu*, Bauchau met en scène l'incompréhension qui peut exister entre l'univers de la création artistique et celui de la politique au sens « bureaucratique » (EB, 299), lorsque le préfet censé remettre à Orion le premier prix de sculpture « a l'air stupéfait en voyant les fissures qui sabrent le visage et le corps de la statue » au point qu'il « a l'air de douter du choix du jury et de craindre un canular » (EB, 299). Dès lors, dans les sociétés où l'art n'est pas reconnu par le politique et où l'artiste est marginalisé⁴⁶², celui-ci doit se saisir lui-même des sujets politiques ou éthiques qui le préoccupent. Dans le cadre des romans de notre corpus, il s'agit justement en particulier de prendre la défense des plus faibles et des oubliés. Ainsi, dans *Nuit-d'Ambre*, les chants de Néçah entretiennent la mémoire des victimes et des oubliés de l'Histoire officielle tandis que dans *L'Enfant bleu*, la musique de Vasco consacre la reconnaissance du « peuple du désastre⁴⁶³ ». C'est du moins ce que Véronique entend dans les « cris » proférés par le musicien à travers son saxophone : « Non, je n'abandonnerai plus l'arbre d'Homère. Oui, promet la voix insurgée de Gamma, les aveugles, les navrés, les psychotiques peuvent chanter et partager avec tous leur amour » (EB, 162).

Évidemment, derrière le positionnement politique et éthique des artistes de la diégèse, il faut lire celui des deux romanciers. Leur propre engagement en faveur du « peuple du désastre » n'est plus à démontrer. Ce qui reste à établir cependant c'est la propension de la littérature à se constituer en acte pour toucher le lecteur dans sa conscience.

⁴⁶² Bauchau montre toute l'ambiguïté de la figure de l'artiste en faisant d'Œdipe et de Clios, les parias, des artistes finalement reconnus par Thésée ; de même, Orion, le jeune homme psychotique, reçoit un premier prix de sculpture. D'autre part, chez Germain, Ruth est une exilée, Raphaël Péniel un albinos qui devient mendiant et Ulyssea une saltimbanque.

⁴⁶³ Notons aussi que la lecture que fait *Nuit-d'Ambre* du poème de Trakl consacré à Gaspard Hauser fait accéder le protagoniste au sentiment de compassion à l'égard de celui qu'il vient de faire assassiner sous ses yeux.

L'écriture romanesque comme acte politique

Dans son ouvrage, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Gisèle Sapiro rappelle que « la loi fait de la publication un acte, elle confère aux discours un pouvoir performatif⁴⁶⁴ », ce qui donne aux auteurs une responsabilité. Celle-ci s'est construite au XIX^e siècle en lien notamment avec la figure romantique du poète charismatique et puissant⁴⁶⁵ d'abord, ensuite à travers celle de l'écrivain réaliste puis naturaliste investi du rôle social de dévoiler les maux que la société refuse de voir. À cet égard, la manière dont Zola défend le roman *Germinal*, qu'il vient d'achever, nous paraît intéressante à mettre en regard avec la position de Germain et de Bauchau :

Ce que j'ai voulu, c'est crier aux heureux de ce monde, à ceux qui sont les maîtres : « Prenez garde, regardez sous terre, voyez ces misérables qui travaillent et qui souffrent. Il est peut-être temps encore d'éviter les catastrophes finales. Mais hâtez-vous d'être justes, autrement, voilà le péril : La terre s'ouvrira et les nations s'engloutiront dans un des plus effroyables bouleversements de l'Histoire [...].
Oui, un cri de pitié, un cri de justice, je ne veux pas davantage. Si le sol continue à craquer, si demain les désastres annoncés épouvantent le monde, c'est qu'on ne m'aura pas entendu⁴⁶⁶.

Pour commenter la posture de Zola, Sapiro en appelle à la notion d'« éthique de conviction⁴⁶⁷ » développée par Weber : « C'est la conscience morale de sa responsabilité d'auteur qui conduit Zola à prendre la parole publiquement : écrire engage, cela implique une éthique de la vérité, de la liberté et de la justice⁴⁶⁸. » D'une part, nous pensons que les auteurs

⁴⁶⁴ Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Seuil, 2011, p. 8. Sur la question, voir également Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française XX^e/XXI^e siècles*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, « Écritures », 2015, ainsi que Marie-Hélène Boblet, Anne Gourio (dir.), *Dire et lire les vulnérabilités contemporaines*, ELFe XX-XXI, n°9, 2020 et Marie-Hélène Boblet et Simon Bréan, *Modes de Présence et Fonctions de l'écrivain dans la cité*, ELFe XX-XXI, n°10, 2021.

⁴⁶⁵ L'auteure développe entre autres l'exemple du groupe romantique de *La Muse française*, mené par Alexandre Soumet. Celui-ci écrit à propos des *Nouvelles Odes* de Victor Hugo en 1824 que les poètes souhaitent désormais « que leurs ouvrages [soient] jugés comme des actions, avant de l'être comme des écrits ». Ils ne « reculeront jamais devant les conséquences, devant les dangers d'une parole courageuse, et ils se rappelleront que le dieu qui rendait les oracles du temple de Delphes avait été représenté sortant d'un combat » (*ibid.*, p. 165). Cet exemple nous intéresse en particulier parce qu'il mobilise l'image de la lutte d'Apollon et de Python que Bauchau fait peindre à Clios dans le Temple rouge, lui apportant une signification supplémentaire : celle du poète aux prises avec son sujet.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 505.

⁴⁶⁷ Cette « éthique de conviction » donne à l'écrivain le « devoir de défendre des valeurs universelles (vérité, liberté, justice) contre l'arbitraire des institutions et la défense des intérêts particuliers. [Elle] fonde une définition autonome de la responsabilité, qui universalise des valeurs intellectuelles comme la vérité et la liberté » (*ibid.*, p. 511).

⁴⁶⁸ *Ibid.* Sapiro ajoute que Zola « invente ainsi la figure de l'intellectuel moderne, qui possède nombre de traits idéaltypiques du prophète tel que l'a défini Max Weber ». Cette image du prophète n'est pas étrangère, comme nous l'avons vu, à la poétique mise en œuvre par Germain et par Bauchau.

de notre corpus s'inscrivent tout à fait dans cette démarche ; d'autre part nous voulons réagir à l'emploi par le romancier du nom « cri » – à deux reprises – et du verbe « crier ». Dans son discours, le cri – revêtu de différentes significations : avertissement, appel à la pitié et demande de justice – métaphorise l'écriture romanesque en général et le roman *Germinal* en particulier. La métaphore est pertinente dans la mesure où elle met en abyme un motif particulièrement présent dans le texte lui-même⁴⁶⁹. Mais ce n'est pas tout, elle a aussi une efficacité propre. Car, mieux que l'écrit, le cri a une dimension performative évidente – le cri *est* avertissement, il *est* élan de commisération ou demande de justice –, ainsi qu'une pragmatique claire : il s'agit de se faire entendre. Autrement dit, le cri est un acte et c'est bien pourquoi Zola recourt à cette image pour présenter son œuvre et sa démarche. C'est pour la même raison, pensons-nous, que Germain et Bauchau font du cri un motif et un thème majeur de leurs romans : parce qu'ils veulent considérer leurs romans comme des actes, parce qu'ils écrivent pour être entendus⁴⁷⁰. Mais pour le démontrer plus avant, nous nous proposons de revenir sur la scène fondamentale du cri d'Antigone dans le roman éponyme⁴⁷¹. En voici le texte :

Je mets mon panier de mendiant devant moi et j'attends en murmurant des prières, derrière les colonnes, sur les toits je vois les gamins d'hier et beaucoup d'autres qui me regardent comme si quelque chose devait se produire. Je les oublie, je ne les vois plus ni ceux qui passent et qui me jettent peut-être quelques sous. Toute mon attention est requise par ce qui se passe en moi et qui vient de bien plus profond. Il y a une colère, une étrange et brusque fureur qui grandit en traversant mon corps et va produire un cri. Le cri d'un enfant malingre, enfermé, abandonné dans une cave et qui entrevoit, à travers les millénaires ténébreux, l'espérance, l'existence de la clarté. C'est le cri vers la lumière de ceux qui sont nés pour elle et qui en ont été indéfiniment exilés. Le cri progresse sauvagement en moi, il me déchire, il me brise sur un sol sans devenir et me force à verser mes larmes les plus dures. Le cri, le crime, plane au-dessus de la ville et il n'est plus question de le retenir mais seulement de l'expulser en douleur et en vérité pendant tout le temps qu'il exigera pour naître.

⁴⁶⁹ On relève deux-cent-dix occurrences du nom et du verbe (contre trente-sept dans *La Curée*, par exemple).

⁴⁷⁰ Sapiro observe que « les questions éthiques refont surface, de nos jours, aussi bien dans le débat public que dans les travaux portant sur la littérature. Non pas qu'elles avaient disparu jusque-là des préoccupations des écrivains eux-mêmes. Mais ils se sont écartés de la prétention de Zola d'ériger la littérature au rang d'une science. Ils ne la conçoivent pas non plus comme l'incarnation d'une philosophie, à l'instar de Sartre ou Camus. Pour autant, contrairement aux discours qui dénoncent le formalisme et le nombrilisme de la "littérature française" depuis le nouveau roman, les écrivains les plus novateurs ne se sont pas désintéressés de l'histoire, de la politique, des rapports sociaux, des mœurs ou de la psychologie. Ils ont exploré les techniques narratives ou les modes de représentation ou de symbolisation adéquats pour en traiter littérairement, et c'est dans cette exploration qu'il faut rechercher les formes que revêt aujourd'hui la question de l'éthique de responsabilité de l'écrivain. [...] Rompant avec les procédés classiques du réalisme qui avait, le premier, introduit le monde ouvrier dans le roman, diverses formes ont été adoptées pour témoigner, de cette réalité et donner voix – fût-elle fictive – à ceux qui n'en ont pas, du roman à la poésie, en passant par l'enquête ethnographique et par l'essai » (*op. cit.*, p. 715-6). Nous pensons que cette analyse correspond parfaitement à Germain et Bauchau.

⁴⁷¹ Nous avons déjà évoqué ce passage à plusieurs reprises, concernant la genèse du roman et la corporalité d'Antigone, aussi ne reviendrons-nous pas sur ces aspects.

Je suis perdue, plus perdue que jamais dans l'obscurité de mon existence mais je sens que je ne suis plus seule. Des gens, beaucoup de gens sont accourus à mon appel, certains pleurent avec moi, d'autres m'apportent une part de ce qu'ils croyaient à eux et ne peuvent plus garder.

Je voudrais les remercier, leur dire : Assez, c'est assez ! Je ne peux plus retenir un autre cri, le second qui ressemble à celui d'une femme en amour ou d'une ville forcée. J'entends des gens, encore des gens qui accourent. Ils jettent des pièces dans mon panier qui déborde de dons. On pose des pains, des galettes tout autour de moi. Je reconnais la voix tremblante de la boulangère qui dit : "Arrête, Antigone, ou je te donnerai tout. Tout ce que je devrais vendre. Mon mari ne t'entend pas, certains, c'est incroyable, ne t'entendent pas. Si je te donne plus, il me battra à mort."

J'ai pitié d'elle, je me prosterne, le front contre le sol, pour ne plus appeler, ne plus hurler comme un enfant perdu. Le cri veut s'élever encore, je tente de le contenir dans mon ventre qui se crispe, de le barricader dans ma gorge qui s'étrangle, malgré tout il jaillit : Non ! Non, il n'y a pas assez de malheurs, de hontes, de crimes, pas assez d'absurdes désastres, de vies détruites, d'espérances piétinées. Pas assez de sang, d'enfants tués, de destructions et de folies sur la terre. Il faut que la chose grandisse encore, montre enfin au grand jour sa tête hideuse et molle et dévoile sa puanteur. Il ne suffit pas que la chose soit vue, il faut qu'elle soit parlée, plus haut, beaucoup plus haut. Qu'elle soit criée, que son terrible langage soit entendu, qu'il déborde ici et maintenant, puisque le lieu où il devrait être proféré, puisque ce lieu n'existe pas.

Le cri me déchire et me force à me relever tandis qu'il se termine en sanglots saccadés. Je parviens à ouvrir les yeux, il y a autour de moi une foule qui me regarde et qui pleure en silence. Oui, de cette ville belliqueuse, avare et dure, tous ces gens sont venus pour pleurer avec moi, pleurer sur le malheur qui est, sur celui qui s'annonce et dont le cri leur a fait entrevoir l'imprévisible étendue. Il devait porter aussi quelque obscure espérance puisqu'ils ont apporté tout cet argent et cette prodigieuse quantité de dons qui m'entourent.

Submergée par la misère des pauvres et des malades dont elle s'occupe dans sa petite maison, Antigone a décidé de venir mendier sur l'agora de Thèbes, lorsque « se produit » un cri qu'elle ne maîtrise pas et qui traverse son corps avec violence. Elle recourt alors à quatre métaphores pour tenter de le définir : « un enfant malingre enfermé, abandonné dans une cave », les « exilés » de la lumière, « une femme en amour », « une ville forcée ». À travers ces images qui renvoient implicitement au destin d'Œdipe, de Jocaste et de Thèbes, Antigone semble, dans un premier temps, prendre en charge les malheurs de sa propre famille. Œdipe, d'abord, est cet enfant « abandonné » par ses parents, voué à une fatale méconnaissance de lui-même, que symbolise la « cave ». Il est aussi cet homme destiné à être roi, qui est « né pour la lumière » mais en a été « indéfiniment exilé », exilé de sa cité, aveugle, mendiant sur les routes de Grèce pendant dix ans. Autre « exilée de la lumière⁴⁷² », Jocaste est cette « femme en amour », devenue l'épouse de son propre fils et la mère de ses petit-enfants. Thèbes, enfin, est une « ville forcée », accaparée par Étéocle et assiégée par Polynice, allié au

⁴⁷² Nous avons déjà souligné le fait que, dans les textes grecs, l'image de la lumière est intimement liée à la vie et celle de l'obscurité à la mort.

peuple des Nomades. Les images convoquées par Antigone font jouer les champs lexicaux antithétiques de l'obscurité et de la lumière, à travers les mots « cave », « ténébreux », « clarté », « lumière », symboles de malheur et de bonheur, de mort et de vie, de désespoir et d'espérance, qui traversent tout le roman et même, comme nous avons pu le constater, l'ensemble de notre corpus. Ces symboles concernent finalement la narratrice elle-même, quand elle évoque, « l'obscurité de [s]on existence ». Elle semble alors envahie par un sentiment profond de dérégulation comme le marquent la répétition du participe à valeur adjectivale, « perdue », et la forme superlative « plus perdue que jamais ». De fait, l'ombre portée des Labdacides sur Antigone annonce l'issue fatale de son combat pour la paix.

Cependant, les dons commencent à affluer et, avec eux, les confidences de la boulangère qui ne peut « donn[er] plus » sous peine d'être « batt[ue] à mort » par son mari. Et ces paroles prononcées d'une « voix tremblante » font rejaillir le cri d'Antigone. La double itération de l'adverbe « non », sur le mode exclamatif, marque néanmoins une évolution : là, Antigone commence à incarner une sorte de « philosophie du non⁴⁷³ », que l'on va voir se déployer au tribunal, face à Créon, et qui va transcender sa propre existence. Ce « non », qu'accompagne, selon Bauchau, un « désir du "oui"⁴⁷⁴ » relève de « l'éthique de conviction » de Weber et nous paraît résonner pleinement avec le texte de Zola. Il tente en effet de s'opposer aux forces de mort à l'œuvre dans le monde et dans l'Histoire pour leur substituer les valeurs de justice, de compassion et de fraternité. À travers l'énumération du quatrième paragraphe, Bauchau, derrière Antigone, procède d'abord à un état des lieux de la misère du monde, à l'aide de termes génériques : « malheurs », « crimes », « désastres », « sang », « enfants tués », « destructions », « folies », presque tous au pluriel. Or, l'anaphore de la négation partielle « pas assez », qui scande cette énumération, ainsi que la septuple injonction sur laquelle elle débouche, justifient selon nous le recours à l'écriture comme outil de médiatisation, l'écriture romanesque de préférence.

Par son ampleur et sa durée, le roman permet en effet un état des lieux plus exhaustif des malheurs du monde, qui ne soit pas de l'ordre de l'évocation ni du symbole mais de la

⁴⁷³ Celle-ci doit moins à l'épistémologie de Bachelard qu'à la responsabilité de Levinas. Ouaknin désigne par cette expression la posture qui consiste à « faire obstacle au dogmatisme de la raison » à « faire échec à la vérité, par laquelle et au nom de laquelle est perpétré un ensemble de violences injustifiables et intolérables » (*Lire aux éclats*, op. cit., p. 260). C'est dans ce sens-là que nous proposons de la comprendre.

⁴⁷⁴ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 396 : « Je relis mon adaptation de *Prométhée enchaîné* dont je me souvenais mal. Son « non » à Zeus précède celui d'Antigone. [...] je suis frappé du « non » dans mon œuvre : le « non » de Gengis Khan à l'humiliation et à la misère des Mongols, celui du narrateur de *La Déchirure* à la renonciation, le « non » de Pierre et Johnson à l'esclavage des Noirs. Tous ces « non » s'accompagnent du désir du « oui » qui a fait le fond de ma vie et de mes livres. »

description naturaliste, sollicitant l'ouïe et la vue ainsi que l'odorat, comme le suggère le mot « puanteur ». Celui-ci annonce l'odeur du cadavre putréfié de Polynice, auquel Antigone sera confrontée dans la suite du roman, mais nous ramène aussi, dans les romans germaniens, à la puanteur des cadavres de Noémie et de Jean-Baptiste – le « Grand Putois » –, celle des soldats « embêtaiés » (NA, 142) dans les cales d'un bateau en partance pour l'Algérie ou suant face à un jeune berger torturé, mais aussi celle de l'haleine avinée de Ferdinand, et celle, encore, de la vieille mendiante au citron moisi⁴⁷⁵ que Nuit-d'Ambre croise dans un dépotoir parisien.

Le roman permet également un état des lieux de l'ordre de la narration : il peut en effet raconter dans le détail les « hontes », les « crimes », les « destructions », les « folies », dire quand, comment et par qui les « vies » sont « détruites », les « espérances piétinées », les enfants « tués ». Sur ce dernier point, notre corpus fournit de nombreux exemples : Herminie-Victoire, violée par son père et morte en couches ; Sylvestre, Samuel, Suzanne et Yvonne, les enfants de Victor-Flandrin et de Ruth, déportés à Sachsenhausen avec leur mère et exterminés ; Alma et Benoît-Quentin, massacrés par les nazis devant leur maison ; Jean-Baptiste, accidentellement tué par des chasseurs ; Belaïd, torturé à mort par les soldats français en Algérie ; Anne-Lise Limbourg et Irène Vassal, violées et assassinées par Ferdinand, mais aussi l'enfant de Véronique mort *in utero* à cause d'un accident de voiture. En outre, le roman rend possible une vision diachronique des malheurs humains, surtout lorsqu'il prend justement la forme d'une chronique comme ceux de Germain et de Bauchau. Il peut rendre compte non seulement du « malheur qui est », mais aussi de celui qui a été et de « celui qui s'annonce », donnant ainsi à voir son « imprévisible étendue », selon les mots d'Antigone dans le texte. Du point de vue de la diégèse, le « malheur qui est » est celui des thébains, causé par la guerre civile : l'appauvrissement de la population, le développement des maladies et l'afflux de blessés ; « celui qui s'annonce » est le double fratricide, la prise de pouvoir par Créon et la mort d'Antigone, racontées dans la deuxième partie du roman – la scène du cri se situant effectivement au milieu du récit. Mais il est aussi question ici de « millénaires ténébreux » offrant une perspective temporelle beaucoup plus vaste sur les malheurs humains et permettant de relier la période archaïque au présent du romancier⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ On pense aussi au clochard de *Hors champ* qui vide la rame de métro dans laquelle monte Aurélien, à cause de sa puanteur (*op. cit.*, p. 111).

⁴⁷⁶ Le livret de *La Lumière Antigone* évoque plus explicitement différentes périodes de l'Histoire caractérisées par leur violence et les maux qu'elles ont provoqués : les conquêtes d'Alexandre le Grand, la crucifixion de Jésus, les croisades, la Révolution française, la guerre de 14-18, la Shoah, le Kosovo, Tchernobyl, le 11 septembre 2001... (*op. cit.*, p. 31-35).

C'est d'ailleurs ce que fait Germain à l'échelle d'un siècle, dans le diptyque des *Nuits*. De même, la souplesse narrative de la forme romanesque permet d'envisager les malheurs dans toute leur étendue spatiale : au-delà de la « ville belliqueuse, avare et dure » que représente Thèbes aux yeux d'Antigone, le cri cherche en effet à en proposer une vision élargie à « la terre » entière. Ainsi la narratrice du *Livre des Nuits* met-elle en parallèle, dans les derniers chapitres, une scène de théâtre new-yorkais, les décombres de la ville de Berlin et le petit village de Terre-Noire au bord de la Meuse, grâce aux points de vue de Raphaël, devenu chanteur lyrique à New York, des *obergrenadiere* Gabriel et Michael, tués dans la bataille de Berlin, et des autres membres de la famille Pénier. Quant à *L'Enfant bleu* de Bauchau, qui se déroule à Paris, il se déporte ponctuellement au Rwanda, par le biais d'un reportage télévisé vu par Orion (*EB*, 336) ou en Amérique du Sud, à travers le personnage de Myla et l'évocation des dictatures.

Or, l'état des lieux objectif des misères du monde s'accompagne d'une vision subjective, assumée par le romancier ou la romancière et portée par la voix de la narration ou de certains personnages. Dans la scène du cri, les émotions d'Antigone sont explicitement mentionnées : la « colère », la « fureur », la « douleur » et la « pitié », ou suggérées par les adjectifs « terrible » et « hideuse », et soulignées par la description physiologique des « pleurs ». Et l'on reconnaît ici les émotions que la tragédie est censée mettre en scène : la colère, la fureur et la douleur, ou provoquer : la terreur et la pitié. Antigone a parfaitement conscience que ces émotions devraient être exprimées dans un lieu spécifique – que le lecteur comprend être une scène de théâtre – mais pour elle, « ce lieu n'existe pas » encore. C'est pourquoi elle se plie à la nécessité du *hic et nunc* : « que [ce] terrible langage soit entendu, qu'il déborde ici et maintenant⁴⁷⁷ ». Or, ce lieu existe bel et bien et c'est le roman, qui offre au cri de se déployer et de retentir en l'absence d'espace dédié pour l'accueillir.

On touche ici à quelque chose de fondamental, lié au choix générique opéré par Bauchau, et sans doute Germain également. Dans l'esprit de l'auteur, le roman garantit en effet au cri d'exister mieux que ne le fait le théâtre, pour les raisons que nous venons d'explicitier mais aussi pour d'autres raisons qui lui sont personnelles. Premièrement, Bauchau considère avoir échoué à être le dramaturge qu'il rêvait d'être au début de sa carrière, car pendant longtemps, les pièces de théâtre qu'il a écrites n'ont pas pu être représentées ou très peu de temps et sans

⁴⁷⁷ Notons que Germain a donné ce titre, « Ici et maintenant », à un texte publié dans le recueil *Quatre actes de présence*, op. cit., p. 23-34.

le succès escompté⁴⁷⁸. Deuxièmement, Bauchau aurait voulu écrire une pièce de théâtre sur Antigone mais n'a pas réussi à le faire⁴⁷⁹, ce qui rend d'ailleurs bien compte des obstacles que représentent pour lui l'écriture dramaturgique et le passage à la scène. L'écriture romanesque, finalement plus évidente pour lui, n'a, en revanche, besoin de personne pour exister, du moins en tant que processus. Par rapport au théâtre, elle n'exige aucune contrainte matérielle : seuls comptent la disponibilité de l'auteur, son envie d'écrire ou son besoin profond et irrépensible d'écrire, métaphorisé dans ce texte par la manière dont le cri s'impose à Antigone. Tout le texte est dominé par les tournures impersonnelles, souvent injonctives : « il y a », « il n'est plus question », « il faut que », à plusieurs reprises, et « il ne suffit pas ». D'autre part, le cri est souvent mis en position de sujet des verbes tandis que le pronom personnel désignant Antigone est en position de complément. Ainsi, venu de « bien plus profond » que sa conscience, le cri « progresse sauvagement en [elle] », [la] déchire, [la] brise ». La métaphore du corps « traversé » et « déchiré », l'emploi des verbes « expulser », « naître », et l'expression « montre enfin au grand jour sa tête » assimilent le cri à un enfant et sa profération à un accouchement. Or, nous avons mis en évidence les rapports établis par Bauchau mais aussi Germain entre la création littéraire et la gestation ainsi que la naissance. Le recours aux mêmes symboles permet d'associer le cri à l'œuvre romanesque elle-même.

Mais, bien sûr, pour que le cri ait un sens, pour que sa visée politique soit prise en compte, il faut qu'il soit entendu. À cet égard, la phrase hypothétique de Zola : « Si le sol continue à craquer, si demain les désastres annoncés épouvantent le monde, c'est qu'on ne m'aura pas entendu », trouve un écho dans le « sol sans devenir » de Bauchau. Cependant, dans la diégèse, le cri d'Antigone est entendu, sinon par tous, du moins par un nombre suffisant de personnes pour former une « foule », une communauté politique, solidaire et fraternelle : « je ne suis plus seule. Des gens, beaucoup de gens sont accourus à mon appel, certains pleurent avec moi, d'autres m'apportent une part de ce qu'ils croyaient à eux et ne peuvent plus garder ». La pragmatique du cri est donc très nette au sein du récit : la réaction des auditeurs est à la fois émotionnelle, puisque beaucoup pleurent avec Antigone, et politique. Les dons reçus en « prodigieuse quantité » : « pains », « galettes » et « argent », vont en effet pouvoir aider les miséreux de la ville. La boulangère lui prête même un effet

⁴⁷⁸ Voir le dossier de la Revue Internationale Henry Bauchau, n°7, op. cit.

⁴⁷⁹ Voir Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 43 : « En venant ici [sur son lieu de vacances] j'espérais commencer une *Antigone* pour le théâtre, entreprendre de but en blanc d'écrire une pièce me semble pour le moment impossible. »

suraturel du fait que certains « [n'] entendent pas » – ce qu'elle juge « incroyable » –, et qu'elle-même, à l'inverse, ne puisse s'empêcher de donner. Antigone décèle dans toutes ces réactions « quelque obscure espérance ». Bien qu'elle soit minimisée par le déterminant indéfini et la tournure oxymorique, cette espérance subsiste dans le récit et, par là-même, en dehors de lui. Il y a en effet une dimension performative dans l'affirmation d'une espérance, de sorte que, du point de vue de Bauchau, le texte romanesque fait naître l'espérance que le cri d'Antigone soit entendu et qu'il porte ses fruits en dehors de la diégèse.

Comme la performance artistique et l'œuvre plastique, le texte littéraire, est donc pour les auteurs de notre corpus, un acte qui engage leur responsabilité vis-à-vis de celles et ceux à qui ils s'adressent. Leur engagement relève d'une éthique de conviction qu'il s'agit de partager avec les lecteurs au sein d'une communauté de pensée. Cela implique que leurs lecteurs ne soient pas seulement des récepteurs mais également des co-constructeurs de l'œuvre.

Le principe de l'appel et de la réponse : une co-construction de l'œuvre

Selon Sapiro, l'écriture est une « pratique individuelle libre et souvent désintéressée [...] qui tire son pouvoir [...] du seul charisme de son auteur sur un public de lecteurs dont il rencontre les attentes⁴⁸⁰ ». Or, les écrivains de notre corpus – dont le charisme ne saurait être remis en question – proposent, à rebours du principe d'individualité, un modèle collaboratif dans lequel le lecteur devient le co-constructeur de l'œuvre⁴⁸¹. Il ne s'agit pas de dire que le lecteur prend part activement à la production du texte mais il participe à l'élaboration du sens. Pour Germain et Bauchau, l'écriture est en effet envisagée comme un dialogue : « 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 livres⁴⁸² ». De son côté, Bauchau avoue avoir besoin « d'être déchiffré par l'autre » : « On ne sait pas exactement ce qu'on fait ni ce qu'on dit, on espère confusément que l'autre le saura et c'est parfois ce qui se passe⁴⁸³. » Le lecteur est l'autre sous le regard duquel l'œuvre prend sens et même, d'une

⁴⁸⁰ Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, op. cit., p. 20.

⁴⁸¹ La présence dans les romans de ce que nous avons nommé des forces transtextuelles remet déjà en cause l'idée d'une pratique individuelle de la littérature, comme nous l'avons montré précédemment au chapitre IV.

⁴⁸² Sylvie Germain, *Céphalophores*, op. cit., p. 27.

⁴⁸³ « C'est sans doute la raison pour laquelle une œuvre qui ne trouve pas de lecteurs fait tant souffrir » ajoute Bauchau, avant de rajouter, bien plus tard : « Ce qui compte c'est de la donner aux autres. » (*Les Années difficiles*, op. cit. p. 88 et p. 329.) Cette idée se retrouve dans tous ses journaux. Dans le *Journal d'Antigone* il écrit aussi, par exemple : « À lui [au lecteur] de faire de ce livre son propre livre », au sujet de *Diotime et les lions* (op. cit., p. 383-384). Watthee-Delmotte en fait un aspect central de l'œuvre bauchalienne dans *Sous l'éclat de la Sibylle* : « Henry Bauchau souligne avec force combien le sens de l'œuvre ne se trouve que dans l'échange avec le lecteur, qui fait de tout travail d'écriture d'abord une main tendue en un geste d'espérance » (op. cit.,

certaine manière, prend vie⁴⁸⁴. Ainsi, Watthee-Delmotte propose de voir celle-ci comme une « partition musicale à interpréter⁴⁸⁵ ». L'image a retenu notre attention car elle se retrouve mise en scène dans les romans de notre corpus. On voit en effet Baladine Pénier interpréter au violoncelle les gestes de la petite Néjah – comparés à « une sorte d'écriture » (*NA*, 137) dans l'espace – ; on voit aussi Gamma interpréter au violon les partitions créées par Vasco et celui-ci transposer en musique les poèmes de Véronique. Dans les deux cas, la « partition » à partir de laquelle l'œuvre musicale s'élabore est donc, de manière significative, l'écriture – fût-ce métaphoriquement. D'autres situations de création dans les romans répètent avec des variations ce modèle interactionnel : Gabriel et Michaël Pénier interprètent par leurs danses les chants de leur frère Raphaël, comme fait Clios avec la musique d'Alcyon ; Antigone élabore ses statues grâce aux récits d'Ismène ; Orion crée ses dessins à partir des histoires que Véronique lui a racontées – celle du Minotaure – ou fait lire – *Vendredi ou la vie sauvage*.

Selon nous, le lecteur est donc envisagé par Germain et Bauchau comme l'interprète d'une œuvre, c'est-à-dire comme un acteur au sens littéral du terme : quelqu'un qui réagit, qui agit à son tour, prolongeant l'œuvre par les moyens – éventuellement artistiques – qui sont les siens : écriture, dessin, musique... – comme les romanciers sont eux-mêmes les interprètes et les prolongateurs d'histoires, de figures ou de personnages qui les précèdent dans le temps⁴⁸⁶. Clios, spectateur, à travers l'incarnation d'Io, de l'histoire d'Antigone, devient lui-même acteur à ses côtés, à la fin du roman de Bauchau, nous donnant une claire image du processus interactionnel pensé par l'auteur puisque l'histoire à laquelle il réagit – dans un mouvement qui est à la fois émotionnel, politique et artistique – est précisément celle que le roman vient de dérouler, celle que le lecteur vient de lire. En dehors de la fiction, les relations et interactions créées autour de l'œuvre de Bauchau corroborent pleinement notre hypothèse, que l'on pense aux calligraphies créées par Palma⁴⁸⁷ à partir de ses textes, aux musiques

p. 79). Cette image de la main tendue est aussi très présente dans l'œuvre de Celan. Voir la lettre à Hans Bender du 18 mai 1960, dans laquelle Celan s'explique sur le « métier » de poète : « Seules des vraies mains écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence de principe entre un poème et une poignée de main » (in *Le Méridien et autres proses*, édition bilingue de Jean Launay, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle, 2002, p. 44).

⁴⁸⁴ Voir Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 305 : « L'aventure est terminée, le livre, le corps vivant, souffrant et parfois éclairé du livre, s'est à jamais séparé de moi – deuil qui commence à m'étreindre – comme un cri d'allégresse, adressé de très loin aux lecteurs inconnus qui vont faire vivre notre histoire. »

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁸⁶ Au même titre que les peintres et compositeurs qui s'en sont saisis au cours du temps, par exemple Goya avec son portrait de Cronos ou Monteverdi avec son opéra *Orfeo* qui sont tous deux évoqués par Germain, le premier dans *Nuit-d'Ambre*, le second dans *Le Livre des Nuits*.

⁴⁸⁷ Voir Albert Palma, *Le Peuple de la main*, op. cit. Dans une lettre adressée à Bauchau, Palma annonce qu'il a « étendu la lecture d'une partie de [son] œuvre au domaine de la main et composé quelques ouvrages », à savoir « sept tableaux d'assez grand format essentiellement liés au cycle œdipien » (p. 177). Il cite par ailleurs

composées par Bartholomée pour l'adaptation d'*Œdipe sur la route* et *Antigone* à l'opéra⁴⁸⁸, ou aux nombreux metteurs ou metteuses en scène, acteurs et actrices qui ont adapté, monté et joué les romans⁴⁸⁹, jusqu'aux marionnettistes du spectacle *Anywhere*⁴⁹⁰. Il est aussi possible d'inclure dans cette énumération les écrivains étrangers qui ont pris l'initiative de traduire dans leur langue les textes de Bauchau⁴⁹¹, et finalement tous les lecteurs qui ont pris la plume pour écrire à l'auteur ce qu'ils ont ressenti et pensé en lisant ses œuvres, y compris Germain⁴⁹², comme nous avons déjà pu le remarquer.

L'œuvre, qui se construit donc dans le « dialogue » établi entre l'auteur et le lecteur, s'enrichit bientôt des différentes lectures opérées au sein d'une « communauté » ou d'une « constellation » :

J'ai éprouvé une fois de plus, cette fois avec beaucoup de force, que l'œuvre s'élabore dans une étonnante et nécessaire participation de l'auteur et du lecteur. Les lecteurs, en découvrant des aspects demeurés inaperçus de l'écrivain, élargissent, approfondissent et même transforment l'œuvre initiale. Que l'œuvre d'art n'appartienne pas seulement à celui

Baudelaire, « pensant à Delacroix qui peignait à Saint-Sulpice dans le concert des orgues » : « Les arts aspirent sinon à se suppléer l'un l'autre, au moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles » (p. 134).

⁴⁸⁸ « C'est l'écriture de Bauchau, "irréductible et sans hérédité", cette écriture romanesque d'essence pleinement poétique, qui, plus encore que le matériau thématique du roman m'a, en quelque sorte, enjoint de "faire" d'*Œdipe sur la route* un opéra » explique Bartholomée dans son article « Bauchau en scène et en musique », *op. cit.*, p. 237.

⁴⁸⁹ Voir Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-graine*, *op. cit.*, p. 181-182 : Au sujet d'une mise en scène d'*Œdipe* à Bruxelles : « Adaptatrice, metteur en scène et acteurs ont fait de mon livre une œuvre nouvelle, différente, car la forme théâtrale est tout autre chose que la lecture, mais sans la trahir. En somme, *Œdipe* est passé par le regard d'une génération nouvelle qui en a retenu les éléments qui lui convenaient, mettant l'accent parfois sur des choses que je n'avais pas vues ou pas explicitées. »

⁴⁹⁰ La notice du site internet du Fonds Henry Bauchau indique : « Le spectacle *Anywhere* (Théâtre de l'Entrouvert), spectacle de marionnette de glace et matières animées, d'après *Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau, a été représenté tout au long de l'année 2017 (tournée d'une douzaine de dates). » URL : <https://Bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?article60> (page consultée le 17/05/2021). On peut également consulter ce site pour une vue d'ensemble des spectacles adaptés des textes bauchaliens ainsi que la *Revue Internationale Henry Bauchau* n°7, *op. cit.*

⁴⁹¹ D'Adriano Marchetti, le traducteur italien de ses romans, Bauchau note : « Nous n'avons eu l'occasion de converser comme il l'écrit, "que d'une façon presque fugitive" et pourtant j'ai senti, lui aussi, que nous nous sommes vraiment rencontrés. Ce qu'il me dit de mon livre [*Œdipe sur la route*] va très loin, plus loin que n'ont été la plupart de mes lecteurs. » (*Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 192) Dans ce journal, le romancier se réfère douze fois à Marchetti mais aussi par exemple sept fois à Yotaro Miyahara, son traducteur japonais, chez qui il sent « un vrai mouvement du cœur et de l'esprit, une adhésion qui n'est pas seulement de métier ou de politesse » (p. 91).

⁴⁹² On observe une nette disparité entre Germain et Bauchau concernant les informations qui touchent à la réception de leurs œuvres respectives. Cela peut s'expliquer par une volontaire discrétion de Germain à l'égard de sa vie intime et, chez Bauchau au contraire, un désir d'accompagner et de médiatiser dans ses journaux la réception de ses textes. Voir l'entretien de Germain avec Houssin, *Écrire, écrire, pourquoi ?*, *op. cit.* : « un écrivain est parvenu à demeurer "incognito" : Maurice Blanchot ; en dehors de mon admiration pour son œuvre, j'en éprouve aussi pour le fait qu'il ait réussi à échapper toute sa vie aux photos et à toute forme de médiatisation. Mais je pense que le phénomène Blanchot serait impossible à l'heure actuelle. J'aurais pourtant bien aimé pouvoir écrire sous un pseudonyme qui n'indique même pas si l'on est homme ou femme, quel âge on a, d'où l'on vient... »

qui l'a suscitée en lui (plutôt que créée) mais provienne d'une constellation liée au lieu, à l'époque, à l'immensité du passé et de l'avenir, a toujours été une de mes rares certitudes⁴⁹³.

Cette certitude est clairement partagée par Germain pour qui les personnages « n'appartiennent pas à leur seul auteur, mais à une communauté⁴⁹⁴ » – pas plus que les figures mythologiques n'appartiennent aux dramaturges tragiques. Autour des romans des deux auteurs contemporains se recrée, plus ou moins virtuellement⁴⁹⁵, la communauté des auditeurs de la poésie grecque ou des spectateurs de la tragédie dont Loraux considère qu'ils étaient « sollicités individuellement ou collectivement moins comme membres de la collectivité politique que comme appartenant à cette collectivité [...] qu'est le genre humain⁴⁹⁶ ». De nombreux témoignages de Bauchau lui-même, de chercheurs ou d'artistes appartenant à sa « constellation » montrent comment se tissent en effet autour des textes et des personnages romanesques des liens humains très forts, à la fois émotionnels et intellectuels. Ainsi par exemple, à l'issue d'une représentation du spectacle *Antigone*, adapté de son roman par Christine Delmotte et Michel Bernard⁴⁹⁷, Bauchau note dans son journal : « Durant cette soirée, j'ai eu le sentiment d'avoir été entouré par des spectateurs émus par la présence toujours actuelle d'Antigone⁴⁹⁸. » Puis, après être allé voir une deuxième fois le spectacle à Bruxelles, il rapporte :

⁴⁹³ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-graine*, op. cit., p. 362-363. L'auteur évoque le colloque de Cerisy qui fut consacré à son œuvre en juillet 2001. Voir aussi le *Dernier journal*, op. cit., p. 538 : « Je suis frappé de voir que mon œuvre progresse ainsi par une sorte de semaison amicale. »

⁴⁹⁴ Sylvie Germain, *Les Personnages*, op. cit., p. 30 : « [Le personnage] debout sur ses pieds d'ombre étoffée de mots, irriguée de sens, pour aller se confronter à l'imaginaire des autres, des lecteurs, après s'être nourri de celui de l'auteur. Prêt à tenter alors, auprès de chaque lecteur qui ouvrira le livre où il figure, l'aventure d'une nouvelle petite incarnation. Car tout lecteur qui remarque un personnage, trouvant en lui matière à émotions, à rêverie ou à réflexions, lui refait don d'un peu de vie, si infime soit ce peu. Les personnages n'habitent qu'en apparence dans les livres qui les ont délivrés de leurs limbes, ils n'aspirent qu'à s'en aller déambuler en tous sens, à transhumer d'un imaginaire à un autre, à visiter beaucoup de pays mentaux. Ils n'appartiennent pas à leur seul auteur, mais à une communauté. »

⁴⁹⁵ Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec le point de vue d'Elefante selon lequel Bauchau, sensible à « l'écho venant du public » serait « à l'unisson avec Cixous et avec sa distinction entre l'écriture narrative (que l'écrivaine appelle "le texte") et l'écriture théâtrale, une distinction qui dépend du fait que "le texte s'écrit solitairement et est lu aussi solitairement. [...] Le texte reste silencieux. [...] Ça change tout quand on a une expérience de théâtre, avec un public qui fait écho et donc un partage." » (Chiara Elefante, « La scène "au jour le jour" », op. cit., p. 165.) Sans remettre en question les particularités de la « cérémonie théâtrale », nous pensons que la lecture du texte peut aussi renvoyer un « écho venant du public » et permettre un partage au-delà de la régulation des relations entre auteur et public opérée par le « système littéraire global » (l'expression est empruntée à Jean-Marie Schaeffer, « De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique », in Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, op. cit., p. 37-57, en l'occurrence p. 47).

⁴⁹⁶ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, op. cit., p. 131.

⁴⁹⁷ La musique de ce spectacle a été créée par son petit-fils Rodolphe.

⁴⁹⁸ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 403.

Une discussion intéressante a eu lieu ensuite pour une large partie du public demeurée dans la salle. J'ai été frappé par la conclusion de l'intervention d'un professeur de droit : « Que peut-on faire aujourd'hui, sur le plan juridique et selon l'esprit d'Antigone, face au malheur du monde ? Une réponse irréductiblement réalisable se trouve dans le *Journal d'Antigone* :

Dans les champs du malheur

Planter une objection

Car planter c'est toujours espérer activement⁴⁹⁹.

Cette anecdote montre qu'il y a bien une pragmatique sociale et éthique, si ce n'est politique de l'œuvre bauchalienne, ouvrant sur un partage intellectuel entre l'auteur et ses lecteurs, puisque le professeur de droit dont l'intervention est rapportée s'interroge sur l'attitude à avoir dans le monde contemporain, « face au malheur⁵⁰⁰ ». Certes, cet échange a lieu à la suite d'une représentation théâtrale, mais la citation empruntée par le locuteur au *Journal d'Antigone* prouve que celui-ci, avant même d'assister au spectacle qui en est l'adaptation scénique, a fréquenté l'œuvre de Bauchau en lecteur et a pu nourrir une réflexion à partir d'elle sur son engagement juridique et social dans la société qui est la sienne. L'exemple de ce lecteur-spectateur et le fait même que les romans bauchaliens aient fait l'objet de nombreuses performances scéniques permet d'observer que l'expérience de la lecture provoque et favorise l'échange qui a lieu dans le réel. Inversement, celui-ci amplifie, approfondit et enrichit l'échange qui a d'abord eu lieu au plan littéraire.

Ainsi nous voulons croire que les romans contemporains de Germain et Bauchau, par leur forme poétique et leur force intrinsèque – pouvant se convertir en performances scéniques – continuent d'assurer aux mythes et aux figures mythologiques une capacité d'inspiration et d'action sur le réel.

Nous espérons avoir montré comment sont pris en compte dans les romans de notre corpus les différents effets pragmatiques entraînés par une performance artistique ou, plus largement, une œuvre d'art : effets physiques et émotionnels mais aussi intellectuels, éthiques et politiques sur lesquels se fonde un véritable échange entre les artistes – y compris les romanciers – et les récepteurs de leurs œuvres. Cependant notre réflexion serait incomplète si elle n'abordait une autre dimension en jeu dans la création artistique : celle du sacré, des rites et rituels qui y affèrent. S'il est vrai, comme le dit Walter Benjamin, « que les plus anciennes

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 405.

⁵⁰⁰ Voir Jean-Yves Carlier, « L'étoile Bauchau, de l'objection poétique à l'objection juridique », *op. cit.*, p. 376 : « l'objection poétique précède et guide l'objection juridique, comme la lumière d'Antigone précède son ombre. Elle permet de s'habiter pour habiter le monde en paix ».

œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux⁵⁰¹ », nous devons nous interroger sur ce qui subsiste de cette sacralité héritée des temps archaïques⁵⁰² dans les expériences artistiques que montrent Germain et Bauchau mais aussi potentiellement dans l'expérience que constitue la lecture de leurs romans.

2. 3. Une expérience du sacré

Dans la première partie de cette étude, nous avons observé la manière dont Germain et Bauchau expriment dans leurs romans une certaine tension entre le sacré et un monde contemporain désacralisé. Si nous revenons à présent sur cette notion c'est pour montrer comment l'art participe d'une tentative de resacralisation du monde⁵⁰³ dont il convient d'interroger les modalités et l'arrière-plan métaphysique. L'art est-il conçu, au sein du corpus, comme un principe transcendantal permettant d'accéder à une forme de divin ? Ou bien est-il l'occasion d'une « réincorporation au cœur du lien et de l'activité des hommes de l'élément sacré qui les a toujours modelés du dehors⁵⁰⁴ », selon la formule de Gauchet ? Dans tous les cas, nous voulons montrer comment, chez Germain et Bauchau, le sacré est « littéralement mis en œuvre, mis en mouvement⁵⁰⁵ », à la faveur d'une performance, par le geste artistique qui relie l'artiste au spectateur et le poète à l'auditeur – ou le romancier au lecteur. D'abord, nous établirons l'idée que, dans les romans du corpus, l'art se présente effectivement comme une ouverture vers le « divin » ou ce que les romanciers nomment aussi l'infini ou encore le

⁵⁰¹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, édition établie par Lambert Dousson, trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, Gallimard, « Folio plus/philosophie », 2008, p. 18. Les goûts littéraires et artistiques de Benjamin, les influences philosophiques qu'il a connues ou qu'il a fait naître nous semblent le rendre proche de nos auteurs. Le *Dernier journal* de Bauchau confirme bien l'adhésion du romancier à la pensée du philosophe (*op. cit.*, p. 98 en particulier).

⁵⁰² Germain et Bauchau puisent leurs références au sacré dans la mythologie et la culture grecques mais aussi bien, comme nous le verrons, dans les religions, judéo-chrétiennes notamment, ou orientales. Voir Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, *op. cit.*, p. 58-59 : « La part d'inconnu à lui-même que l'homme porte en soi est immense, inépuisable, les chemins d'exploration de ces contrées obscures, "primitives", sont nombreux – les mythologies, la science, la philosophie, l'histoire, la psychanalyse, l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, la création artistique, la littérature... frayent chacune leur voie d'accès et de pénétration dans ces territoires des confins [...] mais l'horizon visé n'en demeure pas moins toujours insaisissable, et puissamment intrigant. »

⁵⁰³ L'idée que l'art est sacralisé par les sociétés où le sacré tend à disparaître n'est pas nouvelle. Elle apparaît notamment dans l'essai de Benjamin, où le philosophe définit par les notions d'authenticité et d'unicité (« *hic et nunc* ») ce qu'il appelle l'*aura* de l'œuvre.

⁵⁰⁴ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

mystère de l'invisible⁵⁰⁶. Mais nous observerons ensuite que le sacré ne saurait se résumer à cela pour nos auteurs qui cherchent parallèlement à le redéfinir au travers des notions d'humanité, d'intériorité et de quotidienneté, comme s'il s'agissait de « réintrodui[re] une part de mystère au cœur du quotidien et [d']envisage[r] le sacré, telle la "survivance des lucioles"⁵⁰⁷, dans ses incertitudes et dans sa fragilité bouleversante⁵⁰⁸ ». Nous achèverons notre réflexion sur la sacralité de la rencontre permise par l'art entre l'œuvre et son public.

2. 3. 1. L'art comme principe transcendant

Comme la tête d'Orphée qui remonte l'Hèbre en chantant témoigne encore pour ceux qui prennent la peine de l'écouter « d'un monde pénétré de sacré, tissé de relations vivaces entre l'humain, le minéral, les animaux, le végétal et le divin. Un monde empli de mystérieuses résonances, d'accords et de correspondances⁵⁰⁹ », l'art apparaît dans les romans de Germain et Bauchau comme un principe transcendant, en tant qu'il donne accès au « divin », non seulement pour l'artiste qui s'y engage mais également, comme nous le verrons dans un second temps, pour le récepteur de son œuvre.

Transcendance de l'artiste : ivresse, trances et extases

Dans les romans de notre corpus, l'art se caractérise clairement par un mouvement transcendant dans le sens où le geste artistique ouvre à celui ou celle qui l'accomplit un accès à quelque chose de l'ordre du « divin⁵¹⁰ », autrement désigné comme le mystère de l'invisible ou l'infini⁵¹¹. Aussi ce mouvement s'accomplit-il souvent dans un geste qui va de la terre vers le ciel comme les flammes soufflées par Néciah Péniel vont dessiner dans le ciel « une nouvelle constellation » (*NA*, 413), la voix du chanteur K., née des « racines de l'arbre de l'amour », « s'élève » et vient briller dans le ciel (*A*, 71) et les gestes de danseuse d'Antigone,

⁵⁰⁶ Voir les différentes contributions de l'ouvrage *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, *op. cit.*

⁵⁰⁷ L'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* (Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2009), reprend l'allégorie inventée par Dante et reprise par Pasolini dans son texte de 1975 (*Corriere della sera*, 25 Mars 1975) dans un discours plus optimiste sur la capacité du monde contemporain à émettre encore et à capter les « images-lucioles », potentiels symboles du sacré.

⁵⁰⁸ Anne-Claire Bello et Olivier Belin, « Présentation du dossier » de la *Revue internationale Henry Bauchau*, n°10 : « Traces du sacré », *op. cit.*, p. 45.

⁵⁰⁹ Sylvie Germain, *Céphalophores*, *op. cit.*, p. 43.

⁵¹⁰ Le nom « dieu », renvoyant soit au monothéisme judéo-chrétien soit au polythéisme antique apparaît deux-cent-quatre-vingt-douze fois dans le corpus et vingt-trois fois la notion de « divinité ».

⁵¹¹ Les notions de « mystère », d'« invisible » et d'« infini » apparaissent respectivement en quatre-vingt-treize, soixante-dix-sept et quatre-vingt-dix-sept occurrences dans le corpus. Voir détails en annexe (2, 1).

nourris par une « vigueur souveraine [qui] mont[e] du sol », viennent s'inscrire dans un « parcours mémorable » « prescri[t] par l'instance céleste » (A, 139).

Ces exemples montrent en outre comment l'art met l'artiste en contact avec une force mystérieuse qui peut le faire « sortir » de lui-même, de sa conscience ou même de son corps. Cela se vérifie tout particulièrement dans les nombreuses scènes de danse⁵¹² qui jalonnent les textes de notre corpus. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, les triplés Péniel donnent l'exemple de « chant et [de] danses pouva[nt] durer si longtemps que les trois enfants finissaient par entrer dans un profond état de transe⁵¹³ » (LN, 206). De même, dans *Nuit-d'Ambre*, Sang-Bleu « danse pour [son fils] jusqu'à la transe » (NA, 109), depuis l'au-delà⁵¹⁴. Les romans de Bauchau multiplient aussi les scènes de danse, autour de Clios notamment, qui appartient au « clan de la danse » : « danse profonde » qui fait tomber le personnage « à la renverse » (Æ, 78), « danse tournoyante du peuple des ténèbres » entamée par les « sectateurs de l'Apollon nocturne » (Æ, 188) au soir du solstice d'été, ou danse qui « s'empare » (A, 27) d'Antigone sous la lune et qu'elle ne peut bientôt « plus arrêter ni contrôler » (A, 28). À travers ces exemples, on observe donc bien comment la danse est reliée au sentiment du divin dans les textes de Germain et Bauchau. Elle s'exprime par une communion des corps des danseurs entre eux⁵¹⁵ ainsi qu'avec le cosmos, en particulier avec la lune qui entre très souvent en jeu dans les exemples que nous avons donnés, mais aussi les étoiles, les arbres et la nature entière que la narratrice d'*Antigone* anime d'une présence divine :

On dirait que le grand dessin des étoiles va se mettre à danser comme le fait à tout petits pas la lumière de la lampe sur le mur glorifié de la cave. Je ne vais pas rester sans rien faire alors que partout les dieux des forêts, des mers et des montagnes dansent pour eux-mêmes dans la nuit. (A, 138)

La danse devient alors une expérience sacrée permettant à l'héroïne d'accéder elle-même au « divin » par le biais de la transe⁵¹⁶ :

⁵¹² Sur les liens très forts qui unissent les rituels et la danse – des rituels balinais tirés de Ramanyana au *Sacre du printemps* de Stravinski – voir Anne Décoret-Ahiha, « Rituels », Parcours thématique de *Numeridanse*, URL : <https://www.numeridanse.tv/themas/parcours/rituels?t> (page consultée le 09/06/2021). Et sur l'image de la danse chez Homère, voir Pablo Cavallero, « La danse du bouclier d'Achille (*Iliade* 18 : 590-606) », in *Gaia*, n°7, 2003. p. 189-203.

⁵¹³ Le fait que ces trois personnages aient des noms d'archanges n'est assurément pas anodin à cet égard.

⁵¹⁴ Dans une scène empreinte d'onirisme, Thadée observe à la lunette astronomique sa mère en train de danser sur la lune.

⁵¹⁵ On observe également ce phénomène dans les scènes de danse imaginaires de *L'Enfant bleu*, qui rassemblent Orion, Véronique, Paule et Bernadette sur « l'île-Paradis n°2 ».

⁵¹⁶ Cela évoque le principe du chamanisme que Bauchau a mis explicitement en scène dans *Le Régiment noir* au travers de l'Indienne Shenandoah en particulier. Sur le sujet, voir Corine Sombrun, *Mon initiation chez les Chamanes*, Albin Michel, 2004.

[J]e suis saisie d'enthousiasme. Je quitte celle qui danse et je deviens celle qui s'élève et grandit dans un effrayant mouvement d'allégresse. Je dépasse les toits, les tours et les remparts et je me fonds dans la nuit étincelante, très loin au-dessus de Thèbes. Je suis obscure, je suis lumière, je ne suis rien, je ne suis plus rien et du haut du grand arbre du ciel, j'aperçois mon Antigone terrestre, Hémon et Main d'or et j'entends les sons purs de K. qui précèdent dans le ciel le parcours de mon instant. (A, 139-140)

Du reste, le caractère transcendantal de la danse fait l'objet d'une réflexion relativement explicite de la part de nos auteurs. Bauchau écrit ainsi dans son journal : « je me rends compte que j'ai toujours associé dans mes perceptions confuses, non portées jusqu'aux mots, le divin et la danse⁵¹⁷ » ou affirme par ailleurs : « La danse [...] me semble plus proche du divin qu'aucun autre art justement parce que c'est un art qui atteint à la grâce par une lutte avec la pesanteur⁵¹⁸ ». Cette idée de « lutte avec la pesanteur » est également développée par Germain lorsqu'elle commente la fresque de la *Lutte de Jacob avec l'Ange* peinte par Delacroix : « on a l'impression que cette lutte est aussi une danse, un tango, un élanement/enlacement érotique⁵¹⁹ » et présente en effet dans son roman la lutte de Nuit-d'Ambre avec un homme-oiseau comme un « étrange tango » (NA, 171)⁵²⁰. Le protagoniste rêve qu'il pénètre dans une « forêt de lutrin » (NA, 170) avec un groupe de bûcherons. Les oiseaux des pupitres s'animent soudain et s'envolent avant de devenir des hommes-oiseaux qui l'assaillent :

Il se bat avec les hommes-oiseaux. Il se bat à coups de hache. L'un des hommes-oiseaux pose pied à terre et vient lutter au corps à corps avec lui. Mais l'homme-oiseau danse plus qu'il ne se bat. C'est un étrange tango qu'ils dansent tous les deux, totalement enlacés l'un à l'autre. Ils dansent parmi les lutrins, parmi les livres dont les pages se plient et se déplient ainsi que des soufflets d'accordéons.

Les lutrins tournent comme des éoliennes, et le vent fait vibrer les pages des livres. Les pages se déchirent, s'envolent en tous sens. Pages d'antiphonaires.

L'homme-oiseau dans sa danse le fait se cabrer, le force à toucher terre, — le renverse brutalement sur le dos. (NA, 171-172)

Le texte met très explicitement en relation la danse avec le « divin » à travers les références à la liturgie catholique : les lutrins, les « pages d'antiphonaires » et ces « hommes-oiseaux » rappelant les évangélistes ailés du tétramorphe. Par ailleurs, l'épisode biblique de la lutte de

⁵¹⁷ Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine*, op. cit., p. 370. Dans *L'Enfant bleu*, le romancier met Véronique et Vasco en train de « danser face à face, [...] danser comme Dieu fait. S'il existe ? » (EB, 251)

⁵¹⁸ Henry Bauchau, cité par Albert Palma, *Le Peuple de la main*, op. cit., p. 88.

⁵¹⁹ Entretien de Germain avec Houssin, *Écrire, écrire, pourquoi ?*, op. cit., p. 11.

⁵²⁰ Dans sa thèse, Bello associe le motif de la danse au thème christique du pardon, confirmant le lien que la danse peut avoir avec le divin : « La danse correspond à la surimpression de l'immémorial dans les pas de l'homme, tout comme elle était associée au pardon rédempteur des coupables – pardon qui témoignait déjà indirectement de la trace divine. Elle traduit une forme de libération et d'exaltation dans la fusion d'un même mouvement avec l'Autre » (*La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, op. cit., p. 577).

Jacob avec l'ange sert clairement d'intertexte à ce passage⁵²¹. Le combat que Nuit-d'Ambre tente vainement de mener contre les « hommes-oiseaux » se transforme en effet en « lutt[e] au corps à corps » avec l'un deux, et finalement en danse. La danse est donc présente à travers le lexique : le verbe « danser » est employé en trois occurrences ainsi que les substantifs « danse » et « tango ». D'autre part, la comparaison des livres qui « se plient et se déplient ainsi que des soufflets d'accordéon » fait implicitement résonner une musique qui s'accorde avec le tango. Or, à travers cette danse qui se substitue au combat initial, le héros est dépossédé de sa violence et pris malgré lui dans cet « élancement/enlacement » que Germain identifie comme un mode de relation au mystère, à l'inconnu. C'est, en fait, une expérience de l'altérité qui a lieu pour le personnage, comme le confirme la modification de son apparence au lendemain de cette nuit de lutte avec l'homme-oiseau. La tache de son œil est en effet devenue mobile et se met à danser « à travers son iris » (*NA*, 172), lui valant le surnom définitif de Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu. Du reste, le vent est une composante essentielle de la scène et de sa sacralité. Le motif du vent apparaît dans le texte avec les comparants « soufflets » et « éoliennes⁵²² », puis le substantif « vent » et la forme verbale « s'envolent ». Nous avons déjà eu l'occasion de constater, dans la poétique germanienne, l'importance de ce motif souvent associé au « mystère de l'invisible⁵²³ ». Est-il provoqué par les ailes de l'homme-oiseau et les tournolements des personnages enlacés ? En tout cas il confère à la scène de danse une violence certaine puisqu'il « déchir[e] les pages des livres qui s'envolent en tous sens ». Mais s'il est parfois destructeur, le vent a aussi un pouvoir « fécondant, fertilisant⁵²⁴ », ce qui se vérifie ici pour le personnage et pour le récit. En effet, le vent de cette scène de danse relance la narration au moment où le protagoniste s'apprête à quitter Terre-Noire pour Paris. Celui-ci est donc à l'aube d'une vie nouvelle qu'il lui reste à inventer, comme semble d'ailleurs l'indiquer l'image des livres déchirés.

Plus discrètement, la peinture peut aussi ouvrir aux personnages un espace de transcendance, par exemple dans l'épisode du Temple rouge, lorsque Clios « affronte » la fresque « dans une danse ou un combat plein de gestes d'amour » (*A*, 14) et « aspire si fortement [Antigone et Narsès] dans sa spirale de gestes et d'émotions, dans sa course et ses

⁵²¹ Nous avons déjà dit combien cette image est fondamentale dans la démarche romanesque de Germain. Elle est reprise dans la dernière partie du roman où Nuit-d'Ambre lutte toute une nuit durant dans la forêt avec un « inconnu » (*NA*, 401).

⁵²² Il n'est pas interdit de voir dans l'emploi du nom « éoliennes » la volonté de se référer implicitement à une autre figure sacrée : celle du dieu des vents de la mythologie grecque, Éole.

⁵²³ Voir Alain Goulet, « L'air, le souffle, le vent : l'écriture pneumatique de Sylvie Germain », *op. cit.*

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 60.

bonds de cerf altéré qu'[ils] oubli[ent] tout le reste », entraînés par sa « danse savante et sauvage » (*A*, 14). Quant au chant, il est aussi apte à transcender l'artiste tel le chant sans paroles d'Alcyon qui évoque à Clios « l'envol souverain d'un oiseau » (*CE*, 89) ou celui au travers duquel K. se fond dans l'« unanime » (*A*, 355), à la fin d'*Antigone*. Les différents exemples de transcendance que nous venons d'évoquer constituent pour les personnages un mouvement de libération à l'égard de la forme contingente de leur existence, de leur corps. C'est donc une expérience dynamique de l'altérité qui est aussi possiblement une fusion avec le cosmos et une ouverture à toutes les potentialités du réel.

Or, nous pensons que ces états de transe et de transcendance provoqués par l'art peuvent être mis en relation avec l'expérience de l'écriture et de la lecture.

Expérience mystique de l'écriture et de la lecture

Les romanciers de notre corpus témoignent d'une certaine ivresse de l'écriture. Ainsi, commentant la phrase d'une amie : « Écrire, c'est ta façon de contempler », Bauchau note dans son journal : « Sans doute y a-t-il dans la contemplation, comme dans la création, matière à vertige car on s'ouvre à un tout, à un plein et en même temps à un abîme⁵²⁵ ». En termes sans doute volontairement flous⁵²⁶, l'auteur confirme l'idée que la création – littéraire notamment, pour ce qui le concerne – est une expérience spirituelle, quasi mystique, qui met l'artiste en contact avec une réalité transcendante difficilement discernable. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, l'écrivain évoque à plusieurs reprises dans son journal les « visions » qu'il tente de retranscrire. Bien qu'elles n'aillent pas jusqu'à provoquer chez lui « des états d'extase et de bonheur mystique⁵²⁷ » tels qu'en connaissent « plusieurs personnages de [ses] livres », elles constituent pour lui une expérience transcendante. Quant aux « états [...] mystique[s] » vécus par ses personnages, l'auteur déclare les avoir tellement « intériorisé[s] » qu'il les a lui-même « vécus d'une certaine façon » : « j'ai connu des états mystiques à travers les mots⁵²⁸ ».

Chez Germain, l'image de la jeune Néciah « écriv[ant] une ligne » dans le « livre infini et mouvant » du monde, « [u]ne brève ligne de quelques mots » bientôt changés en « flammes »

⁵²⁵ Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 31.

⁵²⁶ Bauchau récuse toute obédience particulière à une religion mais s'inspire de différents modèles spirituels et religieux, des saints et mystiques chrétiens au taoïsme et à sa mystique quiétiste reprise par le zen japonais – auxquels il mêle dans ses écrits des références à la pensée grecque, à la phénoménologie ou encore à la poésie (de Rimbaud par exemple). Voir le dossier de la *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°10, op. cit.

⁵²⁷ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 321-322.

⁵²⁸ *Ibid.*

puis en « cigales ivres d'odeurs et de chaleur », « stridulant » dans « l'immensité du ciel » (NA, 412) et enfin en étoiles, témoigne selon nous à sa façon de l'expérience mystique que peut en effet représenter le geste scriptural. Encore une fois, la conception germanienne de l'écriture et de la lecture nous semble pouvoir être reliée à l'approche talmudique que Ouaknin érige en modèle philosophique dans *Lire aux éclats*. Les « éclats » de l'écriture et de la lecture sont tous ces éclats de vie, ces éclats de voix des personnages, par l'intermédiaire desquels les romanciers font l'expérience de l'altérité et de l'oubli de soi. L'écriture, avant même la lecture, est ouverture à tous les possibles, libération par l'imagination et fusion avec le monde du texte. C'est ainsi que nous proposons de comprendre le phénomène de l'extase qu'évoque Bauchau : l'ex-tase, c'est se tenir hors de soi, dans le monde du texte, c'est-à-dire dans les personnages dont le romancier épouse les contours, la voix et la pensée, mais aussi bien « dans la nuit étincelante » (A, 139) par lui créée et dans laquelle il a la possibilité de se « fondre » comme Antigone.

Ce rapport au texte inspiré de la pratique talmudique est confirmé, dans le diptyque de Germain, par la présence et la mention récurrente du « livre⁵²⁹ », parfois noté avec une majuscule et toujours désigné avec l'article défini, à l'instar du livre par excellence, τὸ βιβλίον, la Bible : « Le livre se retournait. Il allait s'effeuiller à rebours, se désœuvrer, et puis recommencer. Avec d'autres vocables, de nouveaux visages » écrit-elle par exemple à la fin du *Livre des Nuits*. L'image de l'effeuillement et du désœuvrement offre des connotations identiques à celle des « éclats » de Ouaknin. En outre, les « autres vocables » et « nouveaux visages » que mentionne la narratrice constituent autant de « variations imaginatives⁵³⁰ », de « nouvelles configurations possibles de la pensée et de l'action⁵³¹ », ici offertes au lecteur par le biais du texte romanesque. Or, Germain nous semble clairement vouloir faire participer le lecteur à l'expérience mystique qui a lieu en déchaînant « le vent et le feu » (LN, 12) autour de l'objet-livre, qui ne manque pas de ramener le lecteur à celui qu'il tient dans ses mains. En faisant « vibrer les pages » et tourner en « tous sens » les « pages d'antiphonaires » (NA, 171), comme pour mieux faire jaillir et se répondre les « voix » qui les habitent, elle cherche selon nous à faire se lever en chaque lecteur le sentiment du sacré.

⁵²⁹ On compte quatre-vingt-dix-neuf occurrences du mot « livre » dans le diptyque, sur cent-vingt dans le corpus germanien et cent-quarante-trois dans l'ensemble de notre corpus.

⁵³⁰ Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats*, op. cit., p. 58. L'expression est empruntée par l'auteur à Husserl et Ricœur.

⁵³¹ *Ibid.*

Ainsi, l'acte d'écrire constitue pour Germain et Bauchau une expérience mystique à laquelle le lecteur est lui aussi convié pour peu qu'il se prête au jeu imaginatif qui l'ouvre à une radicale altérité. Mais la sacralité de l'art en général tient aussi à son pouvoir de révélation pour ceux à qui il s'adresse.

L'art comme révélation du « divin » et horizon de transcendance

Ce qui advient pour les récepteurs d'une expérience artistique est de l'ordre de la révélation, comme le constate Watthee-Delmotte dans les textes de Bauchau :

[L]'art est révélation : il permet l'accomplissement de ce que l'on attendait sans même le savoir, l'émergence de ce qui ne se dit pas dans le langage verbal mais peut passer par le corps et par la matière : il rend ainsi discernables des réalités jusque-là imperceptibles, et sensibilise aux forces et aux présences de l'ordre de l'invisible qui régissent l'existence⁵³².

Cette idée de « révélation » est explicitement mise en scène par Bauchau dans *Antigone* lorsque Clios fait découvrir à l'héroïne sa nouvelle fresque, en suivant une sorte de rituel sacré. La grotte devient alors un « sanctuaire » (A, 15) dans lequel Antigone et Narsès ne peuvent entrer n'importe comment : « Retournez sur le seuil, et avancez lentement comme des suppliants » leur dit Clios (A, 15). Ensuite, la fresque, qui était « voilée d'une toile » (A, 15) est progressivement dévoilée aux yeux des spectateurs qui s'apparentent ainsi aux initiés d'un mystère. Il y a donc dans le récit de Bauchau une forme d'initiation qui rappelle les traditions initiatiques grecques – les Mystères d'Éleusis par exemple –, elles-mêmes sans doute à l'origine du mythe platonicien de la caverne⁵³³. Cette scène liminaire révèle à Antigone le destin de ses frères et son propre rôle dans leur conflit. Tandis qu'ils contemplent la fresque d'Apollon et Python, Clios interprète en effet les images qu'il a lui-même créées comme une

⁵³² Myriam Watthee-Delmotte, *Sous l'éclat de la Sibylle*, op. cit., p. 148. Mais pour parvenir à ces « réalités imperceptibles », le geste artistique qui cherche à les faire advenir doit être authentique et vrai. La notion de vérité est importante et soulignée par Bauchau dès le premier chapitre d'*Antigone* car la fresque du combat entre Apollon et Python que Clios a d'abord peinte sur le mur de la grotte paraît fausse aux yeux d'Antigone : « Clios a fait un admirable travail mais dans des vérités froides qui ne répondent pas à l'insondable opacité du rouge qui ne cesse de m'exalter » (A, 11). Le peintre doit recommencer son travail pour atteindre la justesse attendue.

⁵³³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., article « caverne », p. 180 : « De nombreuses cérémonies d'initiation commencent par le passage de l'impétrant dans une caverne ou une fosse : c'est la matérialisation du *regressus ad uterum* défini par Mircea Eliade. C'était notamment le cas du rituel éleusinien où, la logique symbolique était rigoureusement transcrite dans les faits, les initiés étaient enchaînés dans la grotte, ils devaient s'en échapper pour gagner la lumière. » Les mystères d'Éleusis étaient traditionnellement consacrés à Déméter et à sa fille Perséphone, mais aussi à Hadès, c'est-à-dire aux divinités de la terre et des morts – ainsi qu'à Dionysos, associé dans plusieurs cultes aux divinités chtoniennes. Les mystères d'Éleusis représentent une des formes les plus élevées de la spiritualité grecque, et leur fortune a été considérable durant des siècles, dans l'ensemble du monde antique. Ils promettaient à leurs initiés l'immortalité. La répétition du motif de la grotte, du début à la fin de ce roman, nous invite à considérer celui-ci comme un de ses hypotextes Voir Marine Achard-Martino, « Du Temple rouge à la grotte d'Antigone : les allégories de la caverne », op. cit.

parole oraculaire à destination de la jeune femme⁵³⁴ : « En retournant à Thèbes tu vas suivre, toi aussi, tout le chemin du rouge. Tu seras en grand danger, au centre de la guerre entre tes frères. » (A, 16) Chez Germain, l'idée de « révélation » est portée par le procédé de la photographie argentique employé par Ruth dans *Le Livre des Nuits*. En effet, les images latentes de la pellicule sont « révélées » au cours du processus photochimique du développement puis du tirage sur papier. Et de fait, la photographe est surprise par ce qu'elle voit apparaître dans les portraits de ses enfants : « à travers la fixité de ces portraits arrachés au temps, des traces d'autres visages, plus anciens, et parfois même crus oubliés, se profilaient » (LN, 271). Comme l'exprime Watthee-Delmotte, l'art permet donc « l'accomplissement de ce que l'on attendait sans même le savoir », et on peut considérer que Ruth « attendait sans le savoir » de renouer avec ses souvenirs. Enfin, dans *L'Enfant Méduse*, la notion de « révélation » se confond avec celle de l'« annonciation » à travers la découverte par Lucie du tableau de Gaddi, *L'Annonciation aux bergers*. Germain insiste là encore sur l'idée que la spectatrice de l'œuvre voit s'accomplir quelque chose qu'elle « attendait sans le savoir » : « Lucie attendait la joie » (EM, 273) et « une seconde naissance » que l'œuvre fait effectivement « naître en [elle] » (EM, 280).

Cependant, dans tous les exemples que nous venons de prendre, la révélation qui a lieu excède le cas particulier des personnages. Les œuvres évoquées montrent clairement comment l'art, tout en s'adressant au plus intime de chacun, « sensibilise aux forces et aux présences de l'ordre de l'invisible », en mettant parfois explicitement en jeu son rapport avec le « divin ». Ainsi, la fresque de Clios révèle la « nouvelle et mystérieuse naissance de deux et d'un seul nouveau dieu » (A, 16), tandis que le tableau de Gaddi réitère en la représentant l'annonce de la naissance du Christ. Même les photographies font « réaffleur[er] » aux yeux de Ruth « son Dieu » en même temps que « [s]a famille [et] son histoire » (LN, 273), dans une approche lévinassienne qui fait de chacun des visages des membres de sa famille « le lieu de la parole de Dieu⁵³⁵ ». Et de même que le visage d'autrui porte en lui une « parole non thématifiée⁵³⁶ », l'art fait émerger « ce qui ne se dit pas dans le langage verbal ». Ainsi, lorsqu'Antigone s'engage dans la grotte peinte par Clios, elle « respire » le rouge, le « touche » et en éprouve la « sonorité » jusqu'à être saisie d'« enthousiasme » par sa contemplation (A, 10-11). Cet

⁵³⁴ Cette scène de révélation est dupliquée au chapitre X, intitulé « La lumière dans la cave », lorsqu'Antigone entend une voix oraculaire lui annoncer son destin alors qu'elle contemple le jeu des ombres créé par une petite lampe sur le mur de la cave de sa maison.

⁵³⁵ Emmanuel Levinas, entretien avec Anne-Catherine Benchelah, in *Altérité et transcendance*, op. cit., p. 114.

⁵³⁶ *Ibid.*

« enthousiasme » peut être considéré au sens littéral comme le sentiment d'être pénétré par le divin. Il y a donc là, pour reprendre une formule de Boblet, un « débordement du visible par l'invisible immatériel et néanmoins perceptible⁵³⁷ » par les sens, grâce au truchement de la matière et de la couleur. *La Jeune fille préhistorique* sculptée par Orion symbolise bien l'idée que l'art fait déborder l'invisible dans le visible en ouvrant une brèche dans la matière : « Orion a instinctivement joué avec les fissures du bois. L'une d'elles traverse le front et coupe en deux la joue droite comme un coup de sabre. D'autres encore sillonnent le corps » (EB, 298). Dès lors, il n'est pas anodin que Véronique identifie dans les formes complexes du corps de la statue « une sorte de grand visage d'ombre à peine esquissé » (EB, 299), invoquant à son tour de manière implicite la philosophie de Levinas. Mais ce phénomène est aussi perceptible dans les mouvements des danseurs, dans la tessiture et les inflexions de voix d'un chanteur. À cet égard, il faut mentionner le chant sacré du Père Delombre qui ouvre à Nuit-d'Ambre un « espace infini » et, dans « un instant de pure grâce » (NA, 429), met le monde « à nu, à cru » (NA, 430) et le « transfigure » (NA, 290) aux yeux du protagoniste, comme le chant « de gloire » d'Alcyon dans *Œdipe sur la route*. Pareillement, les gestes empreints de grâce de Néciah Péniel lestent « chaque objet touché par elle » du « poids infiniment subtil des choses douées de résonance et de reflets. Des choses gravides de mystère » (NA, 136).

Or, les œuvres ainsi chargées de mystère provoquent le trouble de ceux qui les reçoivent, tel Clios, bouleversé par le chant d'Alcyon au point de devoir « plong[er] très longtemps [sa] tête dans l'eau » pour « [se] calmer » : « Quand, hors d'haleine, je me suis relevé, ruisselant » raconte-t-il, « je ne me suis pas reconnu. J'ai cru découvrir quelqu'un de plus beau, de plus libre, avec dans les yeux une profondeur de joie, une détresse que je n'avais jamais vues » (CE, 81), signe du pouvoir de transfiguration du chant sur son auditeur⁵³⁸. De même, Baladine est émerveillée par les gestes de Néciah et Lucie, face à la reproduction de la fresque de Gaddi, a le sentiment d'être « appelée » vers « le plus merveilleux de tous les là-bas [qui] luit doucement au cœur de l'ici et de l'instant présent » (EM, 281).

Mais si l'art donne à s'émerveiller de la présence de l'invisible « au cœur de l'ici et de l'instant présent », grâce à la matérialité des corps, des couleurs, et des sons, il a aussi à voir avec le mystère de la disparition. C'est bien ce que montre la scène de la mort d'Antigone, laquelle affirme, en progressant dans la grotte où elle est destinée à mourir : « je m'avance ici

⁵³⁷ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit., p. 223.

⁵³⁸ On peut également mentionner les « sons incroyablement élevés » de K. et leur pouvoir sur Antigone qui « sen[t] [s]on esprit traverser les portes inaccessibles » (A, 71-72).

dans le mystère et l'aventure de la lumière » (A, 343). Ce ne sont plus, alors, les peintures du Temple rouge qui escortent Antigone dans cette ultime étape mais le chant d'Io, la danse de Cléos et la musique de K. qui se conjuguent dans le spectacle tragique. Il faut donc comprendre l'art comme un horizon transcendant offert à la jeune femme au moment de sa mort. Et au-delà d'Antigone, figure mythique prise en charge par « l'inspiration universelle⁵³⁹ », ou d'Œdipe, disparu dans les profondeurs de la fresque de Cléos⁵⁴⁰, un des rôles de l'art semble bien, pour Germain et Bauchau, d'accompagner les individus dans la mort et le deuil. C'est ce que signifie aussi à sa façon la « poupée flamboyante » de Margot Péniel « suspendue à la croix [de Jésus] avec des airs de danseuse » (LN, 127). Les romans du corpus multiplient les situations où des personnages sont, comme Antigone, escortés dans la mort par l'art qui les transfigure. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, le chant de Raphaël Péniel surgit mystérieusement dans les ruines de Berlin assiégée pour inciter Gabriel et Michaël à « disparaître », ou plutôt à « transparaître », à « glisser de l'autre côté, [à] entrer dans le mystère de la disparition » (LN, 322). De même, au moment où elle va se donner la mort sur la tombe de son fils, Pauline est « ravie par [la] danse » d'un « essaim de baies vermeilles⁵⁴¹ » (NA, 129) dans la « nuit rouge et rose » (NA, 130) ; et Nuit-d'Or, au seuil de la mort, entend dans son cœur les pas de danse d'Herminie-Victoire, sa jeune mère défunte, ainsi que la mélodie de Vitalie, sa grand-mère. Mentionnons enfin le crapaud Melchior de *L'Enfant Méduse* dont « la voix s'était levée » un soir, à la mort du père de Hyacinthe, « sombre et sourde comme un glas égrenant des pleurs et des regrets » (EM, 31), mais aussi comme un chant consolateur.

Ainsi, qu'il s'agisse de la danse, de la peinture ou du chant, celui qui participe pleinement à l'événement artistique, celui qui s'engage dans l'œuvre – artiste ou récepteur – fait l'expérience d'une transcendance que l'on peut qualifier de « divine ». Toutefois, même s'il ouvre vers un au-delà du visible, l'art appartient au monde d'ici-bas⁵⁴². Il a beau être ourlé

⁵³⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 166 : « Elle vit sa mort et sa vie dans Io et dans la danse de Cléos. Elle vit avec plus de force qu'elle n'a jamais vécu, au moment où le souffle la quitte et où c'est l'inspiration universelle qui se charge d'elle. »

⁵⁴⁰ « Il va sans se retourner et nous le voyons s'éloigner sans savoir si c'est dans les couleurs que j'ai préparées pour lui qu'il s'enfonce ou dans nos cœurs où le chagrin et un bonheur inattendu se mêlent. Il arrive à ce point où la clarté du ciel se confond avec la lumière dorée des soleils. Là, les lignes vers la profondeur se prolongent à l'infini et il n'est bientôt plus, pour nos yeux trop faibles, qu'un point minuscule qui peu à peu s'efface » (Œ, 379-380).

⁵⁴¹ Il s'agit des baies de l'if poussé sur la tombe de Jean-Baptiste avec lesquelles Pauline va s'empoisonner.

⁵⁴² Dans son entretien avec Blattchen, Bauchau déclare : « L'art est quelque chose d'humain, ce n'est pas quelque chose de sacré. Il peut y avoir certaines formes d'art sacré, mais l'art est l'œuvre de l'homme » (*La Blessure qui guérit*, op. cit., p. 70).

de mystère, il est façonné par des mains humaines à partir d'une matière tirée du réel. C'est donc sur l'humanisation du sacré dans l'art que nous voulons nous interroger à présent.

2. 3. 2. « Humanisation et intériorisation du sacré » dans l'art

Commentant le parcours de Bauchau, Watthee-Delmotte évoque un « mouvement d'humanisation et d'intériorisation du sacré⁵⁴³ ». Quant à nous, nous voulons plus particulièrement montrer le rôle de l'art dans cette redéfinition du sacré, qui concerne également les romans de Germain. Nous nous intéresserons dans un premier temps au modèle tragique dans l'idée que la mise en scène de gestes rituels offre l'image d'une introduction – ou réintroduction – du sacré dans le quotidien des individus et de la société. Puis nous aborderons la « sacralité » de l'artiste.

Mise en scène de gestes rituels

On trouve explicitement chez Bauchau l'idée que le théâtre grec, la tragédie en particulier, place l'humain et non le divin⁵⁴⁴ au cœur de ses préoccupations. L'idée est exprimée par K. dans *Antigone*, lorsqu'il commente le théâtre que Clios est en train d'édifier dans la montagne : « Tu es en train de faire ici quelque chose que l'Égypte n'a pas pu faire. Malgré leurs formidables travaux, les Égyptiens n'ont pas de lieu dans leurs œuvres, les dieux occupent toute la place. Ceci est un lieu pour les hommes⁵⁴⁵. » (A, 209-210) Peut-être le romancier a-t-il précisément en tête le chant du chœur d'*Antigone* de Sophocle : « Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme⁵⁴⁶. » Or, la notion – très germanienne⁵⁴⁷ – de « merveille » ne comporte-t-elle pas elle-même l'idée de sacralité ? Quoi qu'il en soit, elle nous invite à rechercher une nouvelle forme de transcendance dans

⁵⁴³ Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 149.

⁵⁴⁴ En réalité le rapport au divin est fort différent dans les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide mais Bauchau se réfère principalement aux tragédies sophocléennes. Sur ce point, voir Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, op. cit. et Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. I et II.

⁵⁴⁵ La même idée se trouve exprimée par Marguerite Yourcenar dans *Les Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 145-146 : « J'ai vu en Égypte des dieux et des rois colossaux [...]. Mais notre art (j'entends celui des Grecs) a choisi de s'en tenir à l'homme. [...] Je suis comme nos sculpteurs : l'humain me satisfait ; j'y trouve tout, jusqu'à l'éternel. »

⁵⁴⁶ Sophocle, *Antigone*, v. 332-333 : Πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει. Confrontée à la traduction des vers 332-333 et à la difficulté de traduire l'adjectif δεινός (*deinos*), la poétesse et traductrice canadienne Anne Carson choisit de reprendre tous les sens possibles donnés par le dictionnaire grec / anglais : « Many things strange / terrible / clever / uncanny / wondrous / monstrous / marvellous / dreadful / awful / and / weird / There are in the world / but none more / strange / terrible / clever / uncanny / wondrous / monstrous / marvellous / dreadful / awful / and weird / than Man. »

⁵⁴⁷ Voir Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit.

l'existence et la communauté humaines, comme l'a proposé la phénoménologie de Husserl⁵⁴⁸, qui considère la transcendance comme inscrite au cœur du monde avant de caractériser un au-delà de ce monde⁵⁴⁹.

À cet égard, nous constatons que les romans de notre corpus reconduisent le dispositif tragique qui consiste à mimer sur scène des gestes rituels⁵⁵⁰ pour mettre en contact les spectateurs avec les aspects sacrés de l'existence⁵⁵¹. Analysant comme « pur signe théâtral » le rite mis en scène dans les tragédies grecques, Vasseur-Legangneux observe qu'il « avait d'abord une efficacité spectaculaire : il donnait à voir et à entendre une image de suppliant, une image de jeune mariée ou une image de femmes en deuil autour d'un cadavre⁵⁵² ». Avant de pouvoir juger de leur propre efficacité, nous pouvons observer que ces mêmes images sont données à voir – et indirectement à entendre – dans les romans de Germain et Bauchau. Nous avons en effet déjà mis en évidence les nombreuses scènes de deuil ou de supplication qui jalonnent les textes de notre corpus et pouvons encore évoquer l'image de Margot Péniel en jeune promise attendant « l'heure sacrée de l'union » (*LN*, 195) au matin de ses noces dans *Le Livre des Nuits*⁵⁵³. Sans compter les rites funèbres déjà mentionnés, célébrés pour les funérailles d'Étéocle, l'ensevelissement de Polynice et, au cours d'un « rite collectif », pour tous les morts « qui n'ont pu recevoir l'honneur d'un tombeau⁵⁵⁴ » (*A*, 146), les romans de

⁵⁴⁸ On a déjà relevé l'influence de la phénoménologie sur la pensée germanienne, par le biais de Levinas et Merleau-Ponty notamment.

⁵⁴⁹ Pour commenter la pensée bauchalienne, Watthee-Delmotte emprunte au philosophe Luc Ferry (*L'Homme-Dieu ou le sens de la vie*, Grasset, 1996) la notion d'humanisme transcendantal » (*Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 148).

⁵⁵⁰ Voir Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, *op. cit.*, p. 39-40 : « C'était un théâtre de la participation, et non un théâtre de la possession. Les conditions premières de représentation de la tragédie ne visaient pas à établir un contact avec une réalité divine, mais à mettre en scène des conflits sous le regard des dieux. Il faut en cela nettement le distinguer de certains rites d'initiation, comme certains cultes à Artémis, où les participants se déguisaient. Les acteurs des tragédies attiques ne sont pas les célébrants d'un culte. Si la tragédie s'est dissociée du rite dans le sens où aucun geste sur scène ne constitue un acte religieux performatif, néanmoins tous les rituels représentés qui avaient une grande efficacité spectaculaire comme les rituels de supplication, de deuil, de mariage, les prières et invocations, fonctionnaient aux yeux des spectateurs parce qu'ils existaient dans leur réalité culturelle. »

⁵⁵¹ Voir la définition de Mario Vegetti dans son article « L'homme et les dieux », in Jean-Pierre Vernant, *L'Homme grec*, *op. cit.*, p. 319-355, en particulier p. 324 : « On désignera donc comme sacrés l'ordre de la nature, l'alternance des saisons, des récoltes, du jour et de la nuit, et, de même, l'ordre immuable de la vie sociale, la succession régulière des générations garantie par le mariage, par les naissances, par les rites de sépulture et de vénération des défunts, ainsi que la permanence des communautés politiques et le système des pouvoirs. »

⁵⁵² Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁵³ En fait la narratrice dit de Margot, abandonnée par son fiancé, qu'elle « garda toujours ses vingt ans, son regard de ce matin de janvier et sa toilette de mariée. Elle ne cessa jamais d'attendre l'heure sacrée de l'union et de se mettre en chemin pour l'église » (*LN*, 195).

⁵⁵⁴ Bauchau laisse de côté le principe de l'eau lustrale (χέρνιψ, *khernips*) ou du lait (γάλα, *gala*) versés en libation (σπονδή, *spondē*) sur le tombeau (voir par exemple Sophocle, *Antigone*, v. 430-431 ; *Electre*, v. 895 ;

Bauchau donnent même à voir dans son ensemble la vie ritualisée de la société grecque archaïque à travers des « cérémonies de purification » (*CE*, 15 ; *A*, 293), des jeux⁵⁵⁵, des exercices militaires, tel le « cycle de l'exercice du fer » (*CE*, 321), ou des danses rituelles, par exemple la « danse des jeunes Thébaines, celle qu'elles dansent nues à la fête du printemps⁵⁵⁶ » (*CE*, 244), enseignée par Antigone à Calliope⁵⁵⁷, ou la « grande révérence dansée » relevant des « grandes liturgies ancestrales » (*A*, 336) que le corps d'Antigone, à l'approche de la mort, n'a pas oubliée. Cette révérence exécutée par l'héroïne au seuil de sa disparition a tout d'un salut théâtral dont les « cinq temps » symbolisent les cinq actes⁵⁵⁸ de la tragédie. Elle associe ainsi la représentation théâtrale mais aussi le roman – qu'elle conclut de cette façon – à un geste rituel.

Or, il faut se demander quelle signification ces gestes peuvent avoir pour le lecteur contemporain qui en est *a priori* coupé dans la vie moderne⁵⁵⁹, et quelle efficacité pragmatique ? Il s'agit selon nous d'affirmer que nous avons besoin des rites pour rester humains, comme l'a énoncé Renaud-Chamska en commentant l'œuvre de Bauchau :

Eschyle, *Choéphores*, v. 129) pour ne garder que l'idée d'un rituel : « Nous accomplissons les rites de la terre mère, puis ceux de l'eau, de la pierre et du feu. Nous jetons un peu de sel dans la flamme et récitons les prières qui conviennent aux morts » (*A*, 146).

⁵⁵⁵ Dans *L'Enfant bleu*, Véronique évoque « les jeux, les combats rituels, le plaisir, la musique et la danse » qui « fleurissent » (*EB*, 54) dans le Labyrinthe.

⁵⁵⁶ Confirmant le caractère traditionnel, invariable, du rituel, le narrateur précise que cette danse « a traversé les siècles et que Jocaste, brûlant le cœur et les sens des Thébains, [l']a portée à une inégalable perfection » (*CE*, 244). Sans décrire une réalité précise, Bauchau s'inspire de pratiques rituelles fermement établies dans la culture grecque depuis l'exemple de Nausicaa dans *L'Odyssée* d'Homère (VI, v. 154-159). Voir Louise Bruit Zaidman, « Le temps des jeunes filles dans la cité grecque : Nausicaa, Phrasikleia, Timareta et les autres », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°4, 1996 (article mis en ligne le 01/01/2005, consulté le 21/12/2020. URL : <http://journals.openedition.org/clio/431>) et « Les filles de Pandore. Femmes et rituels dans les cités grecques » in Georges Duby et Michelle Perrot (éd.), *Histoire des femmes en occident*, Plon, vol. I : *L'Antiquité*, 1991, p. 363-403 ; Claude Calame, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les Parthénées d'Alcman)*, Les Belles Lettres, 2019 [1977].

⁵⁵⁷ Nous avons déjà signalé l'emprunt du nom de ce personnage à la Muse de la poésie épique, par ailleurs considérée dans certaines versions du mythe comme la mère d'Orphée, la danse d'Antigone et de Calliope renvoyant dès lors à la danse des Muses sur l'Hélicon.

⁵⁵⁸ S'ils sont à l'origine des « actes » de la tragédie classique (voir Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, op. cit., p. 73-76) les épisodes de la tragédie antique ne sont pas toujours au nombre de cinq – il y en a cinq dans *Antigone* et dans *Les Suppliantes* d'Euripide mais quatre dans *Œdipe-Roi* et trois dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle par exemple – et sont précédés d'un prologue et suivis d'un exodos. Ce qui intéresse surtout Bauchau ici c'est vraisemblablement le symbole que représente les cinq temps de la révérence.

⁵⁵⁹ Vasseur Legangneux souligne la difficulté qu'il y a aujourd'hui à mettre en scène les rituels théâtralisés des tragédies antiques : « En effet, pour un spectateur moderne, ces rites sont faux, non seulement parce qu'ils sont représentés mais aussi parce qu'ils n'existent plus dans la vie. Nous avons perdu le sens du rite ou de la cérémonie. Dès lors, l'efficacité spectaculaire de ces scènes est remise en question, car imiter leur forme extérieure ne suffit pas à les faire fonctionner. Face à ces difficultés, trois attitudes se dessinent encore : faire un théâtre rituel, retrouver des techniques de transe ou désacraliser les tragédies grecques. » (*Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, op. cit., p. 41.) Toutefois, les rituels n'ont pas disparu du monde contemporain comme l'a démontré Martine Segalen dans son ouvrage *Rites et rituels contemporains*, Armand Colin, « Cours sociologie », 2017.

Rites de l'hospitalité fraternelle ou rites quotidiens de la vie, les gestes religieux et les prières qui les accompagnent entretiennent l'inscription de l'homme dans le monde et dans le temps, et le consacrent dans son humanité⁵⁶⁰.

Parmi les gestes rituels mis en scène par les tragiques sur la scène des théâtres grecs, ceux qui relèvent de la proxémie ont ainsi pleinement pour vocation de consacrer les individus dans leur humanité :

Le contact physique avait, dans le théâtre grec, une valeur performative et transformait la situation de communication entre les personnages. Cela pouvait même permettre à un personnage isolé par sa monstruosité d'être réintégré dans la communauté humaine : c'était le cas des héros au corps martyrisé, objets de répugnance et d'horreur comme Œdipe, Philoctète, Héraclès ou Hippolyte. La sollicitude physique de leurs proches était alors une forme de victoire sur l'horreur, la preuve de l'apaisement des conflits familiaux et de la pérennité de la *philia* au-delà des épreuves imposées par le destin⁵⁶¹.

Il en est de même dans notre corpus pour Benoît-Quentin Pénier, le bossu chéri par son père et son grand-père, Nuit-d'Ambre, l'assassin aimé par Thérèse, Crève-cœur, l'orphelin recueilli par Rose-Héloïse, Clios, le bandit accueilli par Œdipe et Antigone ou encore Orion, le psychotique pris en charge par Véronique. Nous pensons donc que si Germain et Bauchau reprennent de telles images dans leurs romans, c'est que, pour eux, elles valent toujours dans le monde contemporain et peuvent encore aujourd'hui avoir une efficacité « spectaculaire ». On peut donner à ce type de gestes une valeur sacrée ou plus simplement éthique⁵⁶². Quoi qu'il en soit, il consacre une humanité du lien et du soin, conquise sur la violence du réel et l'horreur de l'Histoire.

Cette idée est parfaitement corroborée par l'exemple des photographies de Ruth. Par l'intermédiaire des images « qu'elle ne cess[e] de faire, de retoucher, d'agrandir » (*LN*, 273) l'artiste cherche en effet à retisser les liens avec sa famille, que son exil avait brisés, à « renouer » (*LN*, 273) notamment avec sa mère, que « reflèt[e] jusque dans chaque trait » le visage de sa propre fille, Alma. Ce lien se tisse aussi et surtout par-delà les catastrophes historiques dans lesquelles la famille de Ruth, juive-allemande, a été précipitée⁵⁶³. De même, dans *Nuit-d'Ambre*, le chant de Néçah qui retentit « au bord d[es] chemin[s] », lesté de tout le poids de l'Histoire de sa famille, elle aussi marquée par la Shoah, « aviv[e] tout autant les

⁵⁶⁰ Isabelle Renaud-Chamska, « Ma prière Antigone », *op. cit.*, p. 354.

⁵⁶¹ Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁶² Watthee-Delmotte, remarque que, dans les romans de Bauchau « l'éthique n'est plus en aval mais en amont du sacré » (*Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 150).

⁵⁶³ « Dans tout son pays il n'y avait désormais plus aucune maison pour abriter les siens ; ils avaient dû tous s'enfuir, flanqués de leur mauvaise étoile cousue sur la poitrine comme une cible jaune, un pauvre cœur de tissu à déchirer. Mais alors, où donc étaient-ils allés, avaient-ils eu d'ailleurs au moins le temps de fuir ? » (*LN*, 272)

feux du ciel et de la nuit, que ceux qui couvent dans la terre, et dans la chair des humains » (NA, 414). Le mouvement qui fait progresser la phrase du « ciel » vers la « terre » et la « chair des humains » témoigne avec netteté d'une volonté de ramener le sacré vers le monde d'ici-bas et l'humanité. Les exemples développés par Bauchau dans *L'Enfant bleu* ne disent pas autre chose : l'art relie les humains par-delà le désastre, comme le montrent avec force le poème que Véronique consacre à Orion, significativement intitulé le « Carrefour d'Angoisse », et la musique de Vasco. Comme le chant de Néçah, celle-ci produit des « sons célestiels » qui résonnent « à travers [les] corps » de ceux qui l'écoutent dans un « mouvement d'humanisation et d'intériorisation du sacré ».

En contrepoint de l'idée d'une « force de séparation », le sacré tel qu'il apparaît ici s'appuie donc sur les « forces reliant » qui définissent plutôt, selon Frackowiak, une image de la sainteté⁵⁶⁴. Dans quelle mesure la figure de l'artiste peut-elle se confondre avec cette image de la sainteté ?

De l'humilité à l'anonymat : sacralité de la figure de l'artiste

Revenons au geste artistique envisagé plus haut qui va vers le ciel en partant de la terre, de l'humus, car il nous dit quelque chose de l'humilité et, plus globalement, de l'exigence éthique qui, chez Germain et Bauchau, sous-tend la création artistique⁵⁶⁵. Cette notion impose une définition du sacré renouant avec la figure tragique du suppliant – et aussi bien, avec celle du Christ⁵⁶⁶, d'un Dieu qui « se mendie aux hommes ». Elle est clairement mise en évidence dans le personnage du Père Delombre à la fin de *Nuit-d'Ambre* :

⁵⁶⁴ Voir Jean-François Frackowiak, « Le sacré et le saint : étude de quelques figures de sainteté dans le Journal d'Henry Bauchau », in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°10, *op. cit.*, p. 101-114. Les extraits cités proviennent des pages 112 et 113. Frackowiak montre par exemple comment l'Antigone de Bauchau compose une figure de la sainteté, en s'appuyant, entre autres, sur cet extrait du *Journal d'Antigone* : « L'attrait de la sainteté a été puissant sur moi pendant ma jeunesse, il me semble maintenant teinté d'un peu d'orgueil et risquant d'engendrer des sentiments de culpabilité excessive comme on le voit chez le cher saint François. La sainteté juste me semble celle qui s'ignore comme chez Antigone » (p. 503-504). On retrouve en effet cette idée dans les paroles que Polynice adresse à sa sœur dans le roman éponyme : « Avec toi, on croit aux dieux, à ceux qui éclairent et à ceux qui transpercent. On croit au ciel, aux astres, à la vie, à la musique, à l'amour à un degré inépuisable. Toujours tu es celle qui s'élance dans l'espérance de l'infini et qui nous entraîne grâce à tes yeux si beaux, à tes bras secourables et à tes grandes mains de travailleuse qui ne connaissent que compassion. » (A, 161) Notons par ailleurs qu'il compare dans son article la posture de Bauchau à celle de Germain. Dans le corpus germanien, le personnage de Violette-Honorine Pénierl pourrait elle-même être une « sainte qui s'ignore », sans compter sainte Thérèse évoquée dans le prologue de la « Nuit des roses ».

⁵⁶⁵ « L'humilité qui vient de l'humus, la terre » note Bauchau dans son journal, dans la continuité d'une réflexion métaphysique sur l'amour qu'il porte à Dieu – sans être certain qu'il existe – « dans la nature et dans l'art » (Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 352). Remarquons au passage que l'« humanité » aussi vient de l'« humus ».

⁵⁶⁶ Voir l'article « pauvre » du *Dictionnaire du Nouveau Testament* de Xavier Léon-Dufour (Seuil, « Livre de vie », 1975, p. 415) : « Jésus s'est identifié au disciple et même peut-être à tout homme dans le besoin, lui

Il avait senti que Dieu se mendie aux hommes, et que la plus grande humilité de la part des hommes était, peut-être, de se pencher vers ce Dieu accroupi dans les bas-fonds de leurs cœurs, ce Dieu souillé du sang, des sueurs, de la crasse et des larmes des hommes. Alors il chantait, le vieux Delombre, il chantait dans sa cabane de terre et de branchages perdue dans un fourré du bois des Amours-à-l'Event ; il chantait de sa voix grêle, très doucement tremblée, qu'étouffaient les broussailles.

L'adverbe « alors » qui crée un lien logique entre les deux paragraphes montre que le chant « tremblé » du Père Delombre est une façon de s'adresser humblement au « Dieu accroupi dans [les] bas-fonds [du] cœur [des hommes] » tout en s'adressant au « peuple du désastre » : les miséreux, les misérables, victimes aussi bien que criminels. Dans *L'Enfant Méduse*, le double motif de l'humus et de l'humilité est aussi relié au chant, celui du crapaud Melchior : « voix de la terre, humble et grave, qui chante d'âge en âge et qui lie les vivants à leur terre, à leurs parents, et par-delà encore à leurs ancêtres disparus, à leur insu » (EM, 70). L'art est donc sacré en ceci qu'il relie entre eux les humains, transcendant le temps et la mort aussi bien que les barrières morales isolant les criminels, les exilés ou les psychotiques.

Et pour porter une telle exigence éthique, il est nécessaire que l'artiste se présente lui-même comme une figure de l'humilité. Au-delà du personnage du prêtre-ermite et du crapaud, les artistes mis en scène dans les romans de Germain et Bauchau sont en effet pour beaucoup d'entre eux des pauvres et des mendiants ou des exilés⁵⁶⁷ : Raphaël Pénier dont la voix est qualifiée de « mendicante » (LN, 328) ; Ruth, l'exilée ; Ulyssea et Ornicar, les saltimbanques ; Œdipe, le criminel en exil devenu mendiant ainsi que Clios, l'ancien bandit, et Antigone ; mais aussi Orion, qui mendie dans le métro à la fin de *L'Enfant bleu*. Les œuvres créées par eux se caractérisent par leur simplicité – des formes tracées dans la pierre ou le bois, des couleurs franches, « Des mots très simples, des mots tout nus » (NA, 423) – et la conscience d'être éphémères, telle la Vague d'Œdipe, prévue pour s'effondrer dans la mer « par l'action du temps et des tempêtes » (Œ, 141). Ils attirent ainsi l'attention des spectateurs sur le « peuple du désastre » qu'ils incarnent, dont ils se font les porte-parole et dans lequel ils souhaitent vraisemblablement se fondre⁵⁶⁸.

conférant une éminente dignité dans le monde. Loin de tenir compte de la condition sociale, il faut entendre la question sans cesse posée par les pauvres et découvrir en eux le visage du Christ qui s'est fait pauvre, qui a été "doux et humble de cœur" (*Évangile selon saint Mathieu*, 11, 29). » Les dernières lignes de *L'Enfant Méduse* offrent en toute humilité l'image d'« une enfance nouvellement née lui[sant] dans la paille blonde » (EM, 281).

⁵⁶⁷ On pense ici au texte que Sartre consacra à Genet : *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, « Tel », 1952. L'auteur entendait « prouver que le génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans les cas désespérés » (quatrième de couverture). Cette définition paraît bien correspondre à ce que montrent Germain et Bauchau dans leurs romans.

⁵⁶⁸ Dans *L'Enfant bleu*, Vasco semble un peu gêné par une célébrité qui l'éloigne de la vie simple à laquelle il aspire.

À la fin, du *Livre des Nuits*, la mystérieuse disparition de Raphaël et la survivance de sa voix « devenue mendiante » illustrent parfaitement cette idée :

Mais la voix de Raphaël était elle aussi devenue mendiante. Elle se traînait de par le monde, à travers mers, forêts, plaines et villes, en un souffle si blanc, si léger, que nul n’y prêtait attention, – sauf ceux dont la mémoire était de cendres, la bouche exténuée de silence, le cœur à bout. Un souffle de vent plaintif.

Dunque, se stabilito hai pur nel core

Di porre il piè nella città dolente

Da te me’n fuggo e torno

*A l’usato soggiorno*⁵⁶⁹...

Ce n’était même plus vraiment une voix, mais des franges de voix, une traînée d’échos. Et ce qu’elle mendiait, cette voix tout effrangée, c’était un cœur pour l’écouter, un cœur où pénétrer, où se reposer enfin.

Dunque se stabilito hai pur nel core

Di porre il piè nella città dolente...

Ceux qui lui donnèrent le gîte, à cette voix mendiante, au cours de son errance, ne valaient pas mieux qu’elle. C’était des gens depuis déjà longtemps ouverts à tous les vents, à tous les vides et les silences. Des gens de cendres et de poussières. (LN, 328-329)

La voix de Raphaël est « devenue mendiante », comme le chanteur lui-même, « privé de voix, et de raison » (LN, 328) depuis le soir de la représentation d’*Orfeo*, et devenu « mendiant dans les faubourgs de New York » (LN, 328). Cette voix se manifeste donc directement dans le texte romanesque à travers la répétition d’un extrait du chant de l’Espérance, qu’incarnait justement Raphaël dans l’opéra de Monteverdi. Le terme « mendiante », employé au début et à la fin de l’extrait, s’accompagne d’une véritable personnification de la voix qui « se traînait de par le monde ». Le verbe « traîner » est assorti d’une énumération de compléments circonstanciels de lieu, tous au pluriel : « à travers mers, forêts, plaines et villes », qui ouvre le champ d’errance de cette voix à un territoire illimité, loin de New York et du chanteur qui l’abritait. Le verbe « errer », repris par le substantif « errance », complète la personnification de la voix en mendiante, ainsi que le mot « gîte » et l’image des « franges » renvoyant au vêtement élimé, « effrang[é] » du vagabond. Les auditeurs qui accueillent cette voix sont eux-mêmes présentés comme des pauvres déshérités sinon directement comme des mendiants, ce que suggère l’image de la « poussière ». La description qui en est faite est franchement péjorative, avec la négation du comparatif de supériorité : « ne valaient pas mieux qu’elle », et l’expression familière « des gens [...] ouverts à tous les vents ». Associé au motif de la « poussière », celui des « cendres », qui apparaît à deux reprises dans le passage, évoque clairement la Shoah et, au niveau de la diégèse, le sort particulier de Ruth et de ses enfants.

⁵⁶⁹ La traduction est donnée en notes par l’auteure : « Que dans ton cœur / Persiste, inébranlable, ton désir / De pénétrer dans la ville des pleurs. / Je vais partir et regagner / Le séjour familial » (LN, 327).

Quant au protagoniste du *Livre des Nuits*, Victor-Flandrin, qui vient d'apprendre l'extermination de son épouse et leurs quatre enfants au camp de Sachsenhausen, il renouvelle dans le roman la figure d'Orphée que l'Espérance abandonne au seuil des Enfers, comme l'indique le chant reproduit sur la page en italien et en italique. C'est donc à Nuit-d'Or et à ses semblables que s'adresse le chant de Raphaël⁵⁷⁰, c'est-à-dire, pour reprendre l'expression de Bauchau, au « peuple du désastre », soumis aux violences de l'Histoire et marqué par la souffrance.

Cependant, la voix mendiante est si fragile qu'elle semble menacée d'extinction comme l'indiquent la tournure consécutive avec la répétition de l'adverbe intensif : « un souffle si blanc, si léger, que nul n'y prêtait attention », ainsi que les images du « souffle de vent plaintif », des « franges de voix », de la « traînée d'échos » et surtout, de la « bouche exténuée de silence ». Celle-ci renvoie une fois encore à Victor-Flandrin Péniel dont la bouche et le cœur s'« écorch[ent] » sur le nom « hérissé de barbelés » (LN, 312) de Sachsenhausen. On pourrait donc craindre que la voix de Raphaël se mue à son tour en silence, vaincue par la misère, la souffrance et l'horreur. L'emploi des points de suspension à la fin de chaque citation du chant de l'Espérance et, de l'une à l'autre de ces citations, la disparition de deux vers, contribuent à alimenter cette crainte. L'évocation du « souffle [...] blanc » de la voix renvoie d'ailleurs au blanc de la page⁵⁷¹, sur laquelle les mots cessent de s'inscrire en noir, confinant au silence. Pourtant, la voix mendiante de Raphaël n'est pas exactement la voix menacée d'extinction que nous avons évoquée dans notre quatrième chapitre, car son errance même la rend dynamique et « disponible⁵⁷² », elle la porte vers ceux qui voudront bien l'entendre et l'écouter et lui confère une sacralité héritée des conceptions antiques, comme nous l'avons montré. Par ailleurs, cette dimension sacrée est suggérée par le motif du souffle, déjà identifié chez Germain comme un symbole du « divin », et le nom d'archange du chanteur. Comme le Dieu du Père Delombre qui « se mendie aux hommes », la voix cherche donc « un cœur pour l'écouter, un cœur où pénétrer, où se reposer enfin ». Il faut remarquer combien la prose germanienne est poétique dans ce passage. Ici, le rythme ternaire de la phrase – comme plus haut, « ceux dont la mémoire était de cendres, la bouche exténuée de

⁵⁷⁰ La suite du roman montre d'ailleurs comment la voix de Raphaël vient surprendre le personnage dans son insomnie, « gliss[e] le long de son dos, comme un frisson, jusqu'à sa nuque, et là s'entortill[e] à son cou en un murmure lancinant » (LN, 329).

⁵⁷¹ Il faut aussi rappeler que Raphaël est albinos et présenté juste avant comme « le mendiant blanc, aux doux yeux roses » (LN, 328).

⁵⁷² Voir Évelyne Lloze, *Poésie et question*, op. cit., deuxième partie, chapitre 1 : « Une parole de la disponibilité », p. 127-177.

silence, le cœur à bout » – est souligné par la répétition du mot « cœur » ainsi que des phonèmes [u] et [e]. Le travail poétique sur le rythme et les sonorités est encore amplifié à la fin de l'extrait. La phrase « C'était des gens depuis déjà longtemps ouverts à tous les vents », est scandée par la répétition des phonèmes : voyelles [e], [ɛ], [ã], [u], et consonnes : [ʒ], [v], [d]. On remarque en particulier le jeu d'écho des syllabes « des gens » / « déjà », qui se poursuit à la phrase suivante avec la reprise du groupe nominal « des gens » : « Des gens de cendres et de poussières. » Là encore, une extrême attention est portée aux sonorités et aux rythmes. Aux sons [d], [ã], déjà présents dans la phrase précédente, s'ajoutent le [s] et le [ʁ] qui unifient les « cendres » et les « poussières ». En outre, le recours à la syntaxe nominale, « caractéristique de notre modernité poétique⁵⁷³ » relève d'une « esthétique du suspens et de l'allusif⁵⁷⁴ », qui mime la totale indétermination du « souffle » de la voix, mais n'en recèle pas moins une « *aura* sémantique⁵⁷⁵ » et une « puissance de sommation⁵⁷⁶ » à l'égard du lecteur. Ainsi le lecteur de Germain est-il convié à se positionner : du côté de ceux qui ne « prêt[ent] pas attention⁵⁷⁷ » à la « voix mendicante » ou de ceux qui l'accueillent dans leur cœur ? du côté du visible ou de l'invisible ? des riches spectateurs new yorkais, à qui la voix se refuse, ou « des gens de cendres et de poussières » ?

Car la voix de Raphaël ne confine pas au silence mais à la poésie⁵⁷⁸. Cela est signifié par l'intertextualité de cet extrait romanesque avec la poésie de Celan⁵⁷⁹, et par le choix d'une modalité énonciative propre à la poésie contemporaine. En effet, Germain met ici en scène l'effacement du « je » lyrique – à travers la disparition d'un chanteur lyrique –, au profit d'un dialogisme caractéristique de toute une partie de la poésie d'aujourd'hui, que Lloze désigne comme « pensée de l'hospitalité » – un concept particulièrement adapté au texte de Germain. Raphaël est bien « celui qui fait l'expérience du sacrifice de son moi personnel pour laisser

⁵⁷³ Évelyne Lloze, *Poésie et question*, op. cit., p. 151. Voir aussi Michel Collot, « La syntaxe nominale », in *La Matière-émotion*, PUF, « Écriture », 1997, p. 282-295.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁷⁷ On pense à la scène du cri d'Antigone, aux thébains qui entendent ce cri et à ceux qui, étrangement, ne l'entendent pas.

⁵⁷⁸ Nous souscrivons à l'analyse d'Anne-Gaëlle Weber, qui fait de la voix de Raphaël « l'Essence de la poésie, dans le roman. Elle est l'idéal de la parole romanesque : ce chant mendiant, sans destinataire ni destinataire, se donne au hasard à celui qui l'écoute déjà. Tel est l'idéal peut-être de l'œuvre du romancier qui ne cherche pas ses lecteurs mais qui se fait entendre de ceux qui seuls peuvent écouter » (« La voix des anges », op. cit., p. 117).

⁵⁷⁹ Elle est particulièrement évidente dans le développement du motif des cendres, que nous avons déjà commenté en ce sens au chapitre IV.

place à la voix poétique⁵⁸⁰ », selon l'analyse menée par Rabaté sur la poésie contemporaine, et au dialogue que celle-ci ouvre avec son lecteur.

Or, cette posture d'effacement et la tentation – éventuellement paradoxale⁵⁸¹ – d'anonymat apparaissent assez nettement chez Germain et Bauchau. Ainsi, tandis que la première affirme dans un entretien avoir eu le désir d'« écrire "sous X"⁵⁸² », Bauchau s'inscrit symboliquement dans « la parole anonyme des aèdes et chanteurs de toute la Grèce » à travers l'aède Dirkos (A, 178). Il y a là aussi, sans doute, une façon d'accéder à une certaine sacralité⁵⁸³, comme l'explique Anne Davenport, ancienne élève de Bauchau qui rapporte le discours de son professeur :

Un jour qu'Henry Bauchau nous parlait de la découverte des masques africains, superbes et anonymes, par Matisse, il posa la question : « Prenez, par exemple, Picasso. Artiste de génie, il accole un guidon de vélo à une selle, et il signe le résultat, qui est, en effet, un magnifique masque de taureau. Au Moyen Âge, voyez-vous, on faisait le contraire. Les maîtres sculpteurs de Chartres plaçaient souvent une de leurs plus belles œuvres à l'intérieur du mur, où personne ne la verrait jamais. C'était une façon de dire que l'œuvre est à Dieu, soustraite au jugement des hommes et à la finitude de la gloire ». Dieu seul, selon ce geste de renoncement passionné, connaît le cœur de l'artiste, son effort, sa sincérité. « Et la reconnaissance divine suffit⁵⁸⁴. »

Se demandant ce que devient cette pensée des grands maîtres de Chartres dans l'œuvre de Bauchau, Davenport s'interroge : « Peut-on en voir la trace dans l'image d'Antigone murée, dont le chant se transmet invisiblement à travers la pierre de l'histoire⁵⁸⁵ ? » L'image nous paraît en effet pertinente concernant celle qui, en mourant, déclare se « fondre dans la douce, dans l'anonyme obscurité⁵⁸⁶ » (A, 355) tandis que son histoire est chantée par Io sur la scène du théâtre de Clios. En elle se confondent alors la sacralité des Grecs, que lui confère son statut de condamnée – et de mendicante –, et cette sacralité de l'art, redéfinie dans l'humanité et l'intériorité de l'individu, qui s'éploie dans le secret de la matière.

⁵⁸⁰ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », cité par Évelyne Lloze, *Poésie et question*, op. cit., p. 140.

⁵⁸¹ Bauchau ne cache pas son désir de reconnaissance dans ses journaux.

⁵⁸² Entretien de Germain avec Houssin, *Écrire, écrire, pourquoi ?*, op. cit., p. 4 : « je dois avouer que lorsque mon premier roman a été accepté chez Gallimard, si cela avait été possible, j'aurais souhaité qu'il n'y ait ni nom ni photo mais un numéro, ou une lettre : j'aurais aimé écrire "sous X" ».

⁵⁸³ On pense à Simone Weil, pour qui « l'œuvre d'art, quand elle est parfaite, a quelque chose d'essentiellement anonyme. Elle imite l'anonymat de l'art divin » (*La Pesanteur et la grâce*, Plon, 1998, p. 169).

⁵⁸⁴ Anne Davenport, « *Il miglior fabbro* dans l'art d'Henry Bauchau », in *Revue Internationale Henry Bauchau*, n°2, op. cit., p. 69-73, ici p. 73.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ Rappelons aussi le désir d'humilité et le vœu de pauvreté d'Antigone tout au long du roman de Bauchau.

Cependant, cette tentation de l'anonymat n'empêche pas l'événement artistique d'avoir lieu et avec lui, une possible expérience de la transcendance fondée sur le face à face avec le spectateur, que nous explorerons pour finir.

2. 3. 3. Du masque au Visage : une sacralité de la rencontre

Il s'agira de montrer ici que, pour Germain et Bauchau, l'événement artistique en tant qu'expérience sacrée se fonde sur la rencontre non pas tant de l'artiste avec son public, ni même de l'œuvre avec ses récepteurs, mais des spectateurs avec les visages des personnages. Nous pourrions en effet observer que ceux-ci se donnent à voir, dans les romans du corpus comme dans la tragédie grecque, au travers de masques qui signalent leur sacralité. Puis, laissant de côté la notion théâtrale de masque, nous verrons ce que la poétique romanesque de Germain et Bauchau doit au concept philosophique et éthique de Visage.

Sacralité du masque

Le masque est l'objet derrière lequel l'acteur et le poète disparaissent pour laisser place à la voix poétique. Son importance, que nous avons déjà soulignée au sein du corpus, ne surprend donc pas, eu égard à ce que nous venons d'observer concernant le désir d'effacement des romanciers. En outre, le masque hérité du théâtre grec est investi d'une dimension sacrée sur laquelle Germain et Bauchau entendent bien miser.

Le masque est central dans l'expérience dramatique du théâtre grec « parce qu'il indique que le public est prêt à se soumettre à l'illusion, à la pièce, au faire-croire et à investir son énergie émotionnelle dans ce qui porte la marque à la fois de la fiction et de l'Autre⁵⁸⁷ ». Or, l'altérité que représente le masque est tout à la fois celle de la bestialité ou de la monstruosité⁵⁸⁸, du héros surgi de l'espace-temps mythologique, « à qui est redonnée une voix⁵⁸⁹ », du défunt⁵⁹⁰ et du divin⁵⁹¹. Sans être en lui-même un objet sacré, le masque signale donc la sacralité des personnages, en tant que principe séparant une entité « pure » du

⁵⁸⁷ Charles Segal, « L'homme spectateur », *op. cit.*, p. 260.

⁵⁸⁸ Pensons aux fameux masques d'Érinyes qui ont tant effrayé les spectateurs des *Euménides* d'Eschyle.

⁵⁸⁹ Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, 1995, p. 60.

⁵⁹⁰ Nous pouvons mentionner le fantôme de Darius dans *Les Perses* d'Eschyle. Sur la question des fantômes dans les textes antiques, voir Patricia Vasseur-Legangneux, « Des fantômes épiques aux fantômes tragiques : héritage, transformations, inventions dans l'antiquité grecque », in François Lecerce et Françoise Lavocat (éd.), *Dramaturgies de l'ombre*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 15-29 et Catherine Schneider, *Paranormale Antiquité. La mort et ses démons en Grèce et à Rome*, Belles Lettres, « Signets », 2011.

⁵⁹¹ *Les Euménides* d'Eschyle met par exemple en scène Apollon et Athéna.

commun des mortels. Les romans de notre corpus réinvestissent clairement cette dimension sacrée du masque, instaurant entre leurs lecteurs et leurs personnages une relation similaire à celle qui unit les spectateurs aux figures tragiques du théâtre grec. Cela apparaît avec évidence lorsque Bauchau met en scène Œdipe affublé du masque d'Athéna qu'il a lui-même sculpté, inspirant à Antigone une terreur sacrée ou bien, de manière plus métaphorique, lorsque Lucie Daubigné, symboliquement affublée du masque de Méduse⁵⁹², sème l'effroi dans le cœur de Ferdinand. Le cas d'Ornicar dans *Nuit-d'Ambre* illustre aussi parfaitement l'idée d'une altérité radicale et d'une sacralité du masque, au-delà du registre ironique que la narration adopte à l'égard de ce personnage. Le « masque mal ajusté » (NA, 221) auquel est comparé son visage « boursoufflé » et « couturé » symbolise d'abord la hideur, puis l'animalité dans laquelle se complaît ce transformiste fou. Et il prend encore un sens différent lorsque *Nuit-d'Ambre*, sous le charme, constate :

« Bref, [...] vous êtes Dieu à ce que je vois. »

– « Merde, s'écria l'autre, comment m'avez-vous reconnu ? » (NA, 222)

Par ailleurs, les masques d'argent⁵⁹³ posés sur les visages des défunts Étéocle et Polynice, mais aussi le « masque de cire devenu transparent » auquel est comparé le « visage émacié » (NA, 407) de Thérèse à l'agonie disent l'altérité de la mort que le lecteur, à l'instar d'Antigone ou de Cendres, le fils de Thérèse, est invité à regarder frontalement. C'est donc cette radicale altérité matérialisée par le masque qui est investie d'une dimension sacrée mais aussi, corollairement, d'une dimension éthique.

Dans la tragédie athénienne, le masque offre en effet aux citoyens d'explorer de nouvelles possibilités d'être-au monde, de se mettre à la place de l'étranger avec les Perses ou les Suppliants d'Eschyle, à la place de la mère ou de la sœur endeuillée avec Hécube ou Jocaste d'Euripide, Électre ou Antigone de Sophocle, et à la place du mendiant miséreux dans *Œdipe à Colone*. Par-là, il propose de nouvelles modalités relationnelles dont certaines sont *a priori* contraires à l'idéologie de la cité⁵⁹⁴ : honorer son ennemi, accueillir l'étranger et soigner celui qui est dans le besoin, pleurer ses morts et entretenir leur mémoire – toutes situations que Germain et Bauchau mettent à leur tour en évidence dans leurs œuvres. À l'instar de la tragédie attique, le jeu de masques du roman constitue donc aussi la « mise au

⁵⁹² Cela peut aussi être dit de Théodore Faustin mutilé par la guerre ou d'Aloïse défigurée par la douleur mais cela reste implicite.

⁵⁹³ Ils rappellent les masques funéraires en or découverts à Mycènes par Heinrich Schliemann.

⁵⁹⁴ Voir Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, op. cit., notamment le chapitre III : « La tragédie et l'antipolitique », p. 45-67.

jour de nouvelles propositions de monde pour [permettre au lecteur], en les habitant, [d']entrer dans l'altérité de soi, [d']entrer dans le mouvement éthique de sa propre métamorphose⁵⁹⁵ », selon les mots de Ouaknin. Le roman se définit donc comme un espace de transcendance à partir duquel, cependant, se fonde une éthique humaine – qui est une éthique de l'altérité. C'est ce que peut signifier l'évocation du « masque de glaise » (NA, 378) de Victor-Flandrin Pénier à la fin de *Nuit-d'Ambre*. À la veille de sa mort, la « face » du personnage se transforme en effet en « masque de glaise » sous l'effet d'une pluie qui « en effa[ce] les traits, les traces » (NA, 378). Nous pensons qu'il symbolise l'humanité dans sa nudité radicale et première, telle qu'elle est montrée dans le mythe de la Genèse : façonnée par Dieu au cinquième jour de la Création⁵⁹⁶ et dévoilée ici par une pluie dont la narratrice se demande justement s'il ne s'agit pas de larmes « écoulées [...] de la face de Dieu » (NA, 380). Le masque de glaise signale alors l'enjeu profondément humain de l'éthique mise en place par la fiction romanesque. Et en même temps, il souligne le mystère que recèle toute vie humaine, depuis son apparition sur terre jusqu'à sa disparition, en nimbant son visage d'une aura sacrée.

Les masques empruntés au spectacle tragique et mis en scène dans la diégèse des romans du corpus révèlent une sacralité incarnée dans les personnages, qui interroge le lecteur sur l'altérité de la bestialité, de la monstruosité, de la mort ou du divin, mais aussi sur le mystère que représente l'existence humaine. Or, étant donné l'ascendance philosophique de nos auteurs⁵⁹⁷, nous sommes tentée d'élargir la réflexion qu'ils suscitent au concept lévinassien de Visage.

Le Visage du personnage et le regard du spectateur

Nous voulons revenir, pour finir, sur le concept de Visage, véritable « motif dans le tapis⁵⁹⁸ » de l'écriture germanienne⁵⁹⁹, qui parcourt l'ensemble de notre corpus⁶⁰⁰. Il est en

⁵⁹⁵ Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats*, op. cit., p. 58.

⁵⁹⁶ Voir *Genèse*, 1, 26-27 et 2, 4-7 : « Au temps où Yahvé Dieu fit la terre et le ciel, il n'y avait encore aucun arbuste des champs sur la terre et aucune herbe des champs n'avait encore poussé, car Yahvé Dieu n'avait pas fait pleuvoir sur la terre et il n'y avait pas d'homme pour cultiver le sol. Toutefois, un flot montait de terre et arrosait toute la surface du sol. Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant » (*La Bible de Jérusalem*, op. cit., p. 39-40).

⁵⁹⁷ Nous avons déjà signalé le lien très fort unissant Germain à Levinas qui fut son professeur et à la philosophie duquel elle a consacré sa thèse de doctorat. Par ailleurs, s'il mentionne peu Levinas dans ses journaux, Bauchau avoue se sentir « très proche » de sa pensée (*Dernier journal*, op. cit., p. 128).

⁵⁹⁸ Voir Henry James, *Le Motif dans le tapis*, in *Nouvelles Complètes*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011 et *Le Tour d'écrou*, in *Nouvelles Complètes*, t. IV, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011 ; Tzvetan Todorov, « Le secret du récit : Henry James », in *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.

effet au fondement de la philosophie lévinassienne de la transcendance dont Germain s'inspire explicitement dans ses romans – Bauchau peut-être indirectement⁶⁰¹. Cependant, nous nous proposons de montrer ici qu'il prend une signification particulière à l'aune de la performance artistique. Celle-ci met en effet en jeu la présence de l'autre dans un face à face où le concept de Visage a, selon nous, toute sa place, quoi qu'il faille en infléchir quelque peu le sens par rapport à celui que lui donne Levinas.

Dans le sillage de Boblet, nous proposons de substituer à la verticalité de la responsabilité lévinassienne, l'horizontalité de la *philia* aristotélicienne⁶⁰², démocratique, qui trouve un enracinement dans le spectacle tragique⁶⁰³. À cet égard, il convient de rappeler que

⁵⁹⁹ Il est explicitement présenté comme tel dans *Le Livre des Nuits* : « Là-bas, sur les quais, une fenêtre s'ouvre à la façade d'une maison. Quelqu'un se penche, jette par-dessus le rebord un tapis et se met à le secouer. Il y a un motif imprimé sur le tapis, cela semble être un visage. » (LN, 75) Voir Marie-Hélène Boblet, *Terres promises, op. cit.*, au sujet de la thèse de Germain (*Perspectives sur le visage*), p. 20 : « La thèse se concentre sur le concept de visagéité qui définit, à partir de l'expérience du face-à-face et de la rencontre, la bouleversante responsabilité à l'égard d'autrui. Ce qui dans le visage reste insaisissable confirme l'intuition de l'empiètement de l'invisible sur le visible, et signe l'héritage reçu de la phénoménologie. Dans l'univers fictionnel de la romancière, le désir du monde ouvre les yeux, lance l'aventure du sens. Sujet percevant, sujet désirant et sujet imaginant ne font qu'un. Par ailleurs, l'éthique lévinassienne oriente l'œuvre vers le questionnement herméneutique ; elle nourrit les méditations spirituelles de l'écrivain, qu'en retour enrichit la puissance heuristique (qui sert à la découverte) de la fiction. » Sur le thème du regard qui lui est associé, voir aussi Margaret Parry, « "Étrangers à nous-mêmes" : le défi du regard dans *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain », in Toby Garfitt (dir.), *Rose des vents et de l'ailleurs, op. cit.*, p. 13-22.

⁶⁰⁰ On compte six-cent-quarante-sept occurrences du mot « visage ». Voir tableau en annexe (2, 2).

⁶⁰¹ Watthee-Delmotte remarque que « le pouvoir de transformation du regard dépourvu de jugement porté sur autrui » que l'on observe dans les romans bauchaliens « rejoint ce que Levinas appelle l'expérience du "visage de l'autre" et les chrétiens, "la charité". Mais ces références n'affleurent jamais sous la plume de l'auteur, qui ne vise à illustrer aucune doctrine. Tout au contraire, la force d'imprégnation de cet imaginaire dans les textes vient de ce qu'il n'est pas une conviction intellectuelle de son auteur, mais l'expérience vécue de son propre mode d'être au monde » (*Sous l'éclat de la Sibylle, op. cit.*, p. 77).

⁶⁰² Marie-Hélène Boblet, « Implication éthique et politique, d'*Immensités à Magnus* », in Alain Goulet (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain, op. cit.*, p. 55-68. Voir en particulier p. 55-56 : « Un horizon commun mériterait d'être dessiné, à partir de la *philia* aristotélicienne, de l'aimance comme dit Derrida dans *Politiques de l'amitié* [...]. Pour Aristote déjà, le sentir, le *pathein*, était à l'origine de la Cité. Il convient d'apprendre à bien aimer pour fonder une cité heureuse et partager un monde commun » et p. 66 : « Ce qui appert manifestement dans les romans de Sylvie Germain, c'est la nostalgie de l'aimance, de la compassion. Ce dont on manque et qui manque, c'est ce qui pourrait naître à partir de la compassion des personnages de ses romans : non pas certes la pathétisation infantile de nos sociétés pleurant sur leurs misérables, mais le germe de la pitié démocratique, un sentiment de l'autre issu et dérivé du sentiment de soi, tel que les mal-aimants deviennent bien-aimants, dans une société saine et mutuelle. [...] Même si je ne m'intéresse à l'autre que pour l'amour de moi, la pitié fonde la possibilité de toute socialité. L'intéressement se mue en désintéressement dès lors que je reconnais en l'autre un *alter ego*, un autre semblable, semblablement exposé à la mort et à la souffrance. [...] La peur de la souffrance pour soi et pour autrui ne définit-elle pas l'émotion tragique depuis la poétique aristotélicienne ? » L'analyse s'appuie ici sur des romans plus tardifs que ceux que nous étudions dans notre corpus et plus éloignés des mythes grecs. En l'étendant à ceux-ci nous pouvons mettre en évidence la profonde cohérence philosophique qui préside, chez Germain, au choix de figures mythologico-tragiques pour mettre en scène une éthique de la compassion dans les textes romanesques.

⁶⁰³ « L'émotion tragique n'est pas encore politique », constate Boblet. « Mais cette peur peut devenir un ferment de démocratie quand l'analogie entre les hommes présente à l'esprit (représentée sur la scène tragique et poétique) implique la réciprocité de la pitié sur laquelle élaborer et instituer la communauté » (*ibid.*, p. 66).

le même mot désigne en grec le visage et le masque : πρόσωπον (*prosôpon*) littéralement « ce qui est face aux yeux » d'autrui⁶⁰⁴ et que, d'autre part, la notion de θεατής (*théâtès*, spectateur) met la rencontre des regards – entre le spectateur et le personnage tragique – au cœur du dispositif dramatique grec. En outre, il est intéressant d'observer comment la notion tragique de « catastrophe » (καταστροφή), qui renvoie aux péripéties vécues sur scène par les personnages, a pu être employée pour désigner l'événement de la rencontre selon la philosophie germanienne :

Pour Sylvie Germain le visage, plus qu'il n'assigne à l'obligation, provoque ce que Blanchot nomme « la catastrophe » de la rencontre, le bouleversement. [...] Qu'on l'appelle guérison ou conversion au dénuement, à la patience, la rencontre du visage est liée à une transformation, à un passage. Elle initie à une autre dimension, spirituelle⁶⁰⁵.

Or, les romans de Germain et Bauchau attestent bien du bouleversement potentiellement transcendant que représente le face à face des personnages romanesques entre eux. Il y a bien sûr le face à face de la rencontre amoureuse, reconduit maintes fois à travers le personnage de Victor-Flandrin Pénier, puis de ses enfants et petits-enfants. Il n'est pas si anodin que cela puisque *Nuit-d'Ambre* se révèle incapable de considérer le visage de Nelly, sa première petite amie, et d'identifier la couleur de ses yeux, c'est-à-dire de prendre en compte son altérité. Obnubilé par son corps, il finit d'ailleurs par la violer⁶⁰⁶. En revanche, à la fin du roman, sa rencontre avec Thérèse, authentiquement scellée par sa capacité à reconnaître le visage de la jeune femme, la couleur de ses yeux, « vert sombre » et la forme de sa bouche « large comme une blessure, et grave » (NA, 310), le « boulevers[e], à jamais » (NA, 295). La narratrice dit en effet de la jeune femme qu'elle « lui avait retourné le corps comme un gant de chair, [...] l'avait arraché à lui-même comme nulle avant elle ne l'avait fait » (NA, 295). Il y a bien une portée éthique dans ces images – la comparaison du gant et la métaphore de l'arrachement – décrivant l'expérience que le personnage fait, pour la première fois, de l'altérité. Mais plus significatif encore, peut-être, est le face à face qui met en scène un renoncement à l'usage de la violence, pour répondre à l'impératif divin du « tu ne tueras point », dont le visage d'autrui porte la trace, selon Levinas⁶⁰⁷. La rencontre d'Œdipe et Antigone avec Clio, au début d'*Œdipe sur la route*, en offre le témoignage. De fait, elle met clairement en avant le motif du

⁶⁰⁴ Pierre Chantraine, Dictionnaire étymologique de la langue grecque, op. cit., p. 942.

⁶⁰⁵ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit., p. 226.

⁶⁰⁶ Dans notre premier chapitre, nous avons déjà signalé l'importance que revêt pour Germain la couleur des yeux, ce qui la distingue de Levinas. Voir Marine Achard-Martino, « Le cheminement vers l'altérité : parcours éthique d'un criminel dans le roman *Nuit-d'Ambre* de Sylvie Germain », op. cit.

⁶⁰⁷ Voir Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, op. cit., p. 114.

« visage », s’attardant successivement sur celui de chacun des protagonistes, d’abord au moment où Clio cherche à violer et assassiner Antigone : « Quelque chose d’ impatient et de cruel apparaît sur le visage de l’homme et subitement, en plein visage, de toute sa force, il la gifle. » (*Æ*, 31) La structure chiasmatique de la phrase insiste sur le face à face qui a lieu entre les deux personnages mais Clio transgresse brutalement l’impératif éthique que lui adresse le visage d’Antigone, offert dans sa nudité, désarmé. Il ne voit en lui que la « possibilité du meurtre⁶⁰⁸ ». Inversement, dans la suite de cet épisode, Antigone voit dans le visage de Clio, au-delà de la « possibilité du meurtre » que représente le bâton d’Œdipe, « l’autorité qui [lui] commande "tu ne tueras point"⁶⁰⁹ » :

Le bandit est par terre, étourdi, Antigone a saisi son glaive, Œdipe lui met le pied sur la gorge, lève son bâton. Il va l’abattre de toutes ses forces sur la tête de l’homme et lui fracasser le visage. Elle crie : “Père, ne le tue pas !” Il arrête son mouvement, il semble étonné de ce qu’il allait faire. Il abaisse le bois de lance, retire son pied, se courbe vers son adversaire et l’aide à se relever. Antigone voit que le bras de l’homme n’est pas cassé et qu’il n’a plus son rire supérieur. Il semble stupéfait, dépassé par ce qui vient d’avoir lieu. (*Æ*, 34)

La posture d’Antigone provoque un étonnement à la fois chez Œdipe, qui l’endosse lui-même immédiatement, et chez leur adversaire. Or, ce bouleversement qui « se peint sur le visage de Clio » (*Æ*, 34) au moment où les autres lui commandent de partir, a des conséquences radicales sur la vie du personnage. Celui-ci devient en effet le compagnon de voyage d’Œdipe et Antigone et, à leur contact, développe progressivement cette éthique de la responsabilité et de l’altérité dont ils lui ont fait la démonstration.

Mais il nous importe aussi d’étudier comment un tel bouleversement peut avoir lieu pour le spectateur d’une performance artistique⁶¹⁰ ou le contemplateur d’une œuvre d’art. Or, la création artistique telle qu’elle est mise en scène dans les romans semble bien sous-tendue par l’enjeu éthique de la représentation du visage. C’est ce que l’on peut observer par exemple au travers des images cinématographiques de la guerre, dans la pupille de Deux-Frères, dont la narratrice du *Livre des Nuits* nous dit qu’elles « étaient visages » (*LN*, 171), ou des portraits

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ Il est intéressant d’évoquer à cet égard la performance de l’artiste serbe Marina Abramović, *The Artist Is Present*, commentée par Éric Fottorino dans son dernier roman : « Elle leur [aux spectateurs] donnait ce qu’elle avait de plus précieux. Son attention. Et le temps, son temps. Elle croyait au temps pour transformer les regards, pour les emmener au plus profond, elle tenait à ce temps dressé contre l’autre temps, celui de l’argent, celui des marchands, celui que leur volaient leurs machines connectées. Les New Yorkais – mais aussi des Américains venus de tout le pays et des étrangers – s’étaient dépouillés de leurs téléphones. Ils avaient retrouvé face au visage de l’artiste, dans ses yeux braqués sur eux, une part engourdie de leur humanité. » (*Marina A*, Gallimard, 2021, p. 33-34.)

picturaux et photographiques de Ruth qui invitent à se remémorer ceux qui ne sont plus⁶¹¹. Chez Bauchau, les visages patiemment sculptés par Antigone dans la falaise ou dans le bois, les dessins ou sculptures d'Orion, par exemple le visage de Thésée, la « tête de taureau » du Minotaure qui « évoque » à Véronique « un visage » (EB, 60) ou *La Jeune Fille préhistorique* au visage sabré de fissures (EB, 299), dont le dos est aussi « une sorte de grand visage » (EB, 299), cherchent quant à eux à révéler les failles des individus et à appeler sur ces derniers la commisération du spectateur⁶¹². Il en va de même pour la poésie, lorsqu'elle exhause le « pur visage » de Gaspard Hauser dans le poème de Trakl récité par Nuit-d'Ambre (NA, 301) ou de la musique. Ainsi, dans l'épisode de la mort de Gabriel et Michaël Péniel, au cours de la bataille de Berlin, le surgissement inattendu de la voix de Raphaël transfigure les ruines de la ville en visages : visages des bourreaux à l'agonie qu'elle invite à prendre en pitié⁶¹³ :

La voix du frère, l'autre, venue de l'autre côté de la guerre, de la haine. Et les murs délabrés, autour d'eux, tout suintants d'humidité, devinrent visages. Visages pareils aux larmes, visages-larmes. Sueurs et larmes imperceptiblement ruisselant dans la crasse du plâtre, de la peau. Et les murs s'ouvrirent comme de grandes baies, sur la Ville. La Ville folle, la Ville condamnée, déchue. Toutes les ruines prirent visages, tous les morts retrouvèrent visages et noms. La voix de Raphaël ne cessait de monter à l'aigu, implorante. Comme un chant de grand pardon et d'absolue consolation. La voix du petit frère, pur accent de miséricorde. À l'instant même où tout était perdu, consommé. (LN, 321)

Nous revenons ainsi à la finalité de la tragédie grecque selon Aristote : inspirer la frayeur et la pitié des spectateurs à l'égard des personnages mis en scène. Cependant le concept de Visage signale la sacralité intrinsèque de la rencontre qui a lieu, tout en soulignant la dimension

⁶¹¹ Voir Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 24, au sujet de la photographie dont le caractère reproductible remet en cause l'aura de l'œuvre d'art : « son ultime retranchement est le visage humain. Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, pleine de mélancolie. »

⁶¹² Le motif du visage double ou multiple et plus précisément du second visage caché, présent chez Germain et Bauchau, permet de souligner l'enjeu éthique du dévoilement du visage de l'autre que sous-tend le geste artistique. Ainsi, dans *Le Livre des Nuits*, Ruth voit soudain « fulgurer dans la face de son père un visage de femme inversé dont les yeux étaient deux bouches et la bouche deux yeux brillants de larmes et de fureur. Une femme pendue la tête en bas, cheveux défaits, épars, sur le buste de son père » (LN, 252). Et dans *L'Enfant bleu*, Orion trace sur le ventre du démon de sa bannière « un autre visage porteur d'une mince couronne et d'un énorme nez » qui provoque cette observation de Véronique : « sous lui les couilles du démon et son pénis lui confèrent étrangement une bouche et une barbe, sans cesser d'être ce qu'ils sont. Ce visage aux deux petits yeux ronds me fait penser à Ubu Roi dont Orion n'a jamais entendu parler » (EB, 265). De même, la narratrice est étonnée de reconnaître dans « les courbes du dos [et] le creux des fesses au-dessus des jambes accroupies » de *La Jeune Fille préhistorique* sculptée par son élève « une sorte de grand visage d'ombre à peine esquissé » (EB, 299).

⁶¹³ De même, à la fin de *Nuit-d'Ambre*, la grâce de la voix du Père Delombre transfigure tout alentour « car tout prend visage » (NA, 429).

éthique de cet échange entre personnages et spectateurs ou plus précisément, entre personnages romanesques et lecteurs car c'est bien le bouleversement des lecteurs que recherchent les romanciers en exposant au fil des pages les visages de leurs personnages⁶¹⁴ : visages d'enfants et de vieillards, de femmes et d'hommes ; visages nus ou grimés ; visages purs ou maculés de larmes, de boue, de sueur ou de sang ; visages doux ou menaçants ; visages suppliants, apeurés, égarés⁶¹⁵, mutilés, défigurés mais aussi allègres, majestueux, illuminés, transfigurés. Comme l'œuvre picturale de Ruth, les romans de Germain et Bauchau offrent un « visage pluriel où s'imbriqu[ent] des faces d'hommes et de femmes, des faces de morts et de vivants » (LN, 254) dans l'ambition de « rendre visages, à contre-mort » (LN, 296) aux disparus, comme ils ont l'ambition de leur redonner une voix.

Mais plus encore que la voix, le visage implique une exigence éthique, à laquelle le roman en tant que genre permet de répondre. De fait, le roman, tel qu'il est conçu par Germain et Bauchau, entend endosser « l'héritage de la phénoménologie⁶¹⁶ » en manifestant un « profond engagement dans l'être-là des choses⁶¹⁷ », selon la formule de Boblet, c'est-à-dire en accordant une importance primordiale à l'incarnation, au corps vivant et à l'expérience sensible, comme nous avons eu maintes fois l'occasion de le remarquer. L'attention portée au visage des personnages procède de cette intention et en constitue même l'élément le plus significatif. C'est toute une « ontologie de la présence, de l'appel et de la réponse⁶¹⁸ » qui se déploie en effet à travers le visage. Et nous dirions volontiers que le visage est un « présent », en tenant compte de toutes les acceptions que Germain donne à ce mot :

Présent comme « ce qui est donné », offrande ; présent comme dimension temporelle qualifiant l'actuel, le maintenant, l'aujourd'hui, le plus vif du temps, donc, celui où nous nous tenons ; présent aussi au sens où ce mot désigne une chose, une personne qui se trouve là : là devant nous, ici et maintenant, s'opposant à ce qui, ou à celui qui est absent⁶¹⁹.

De ce point de vue, le texte romanesque qui offre aux lecteurs les visages de ses personnages, peut bien être considéré comme un événement, au sens temporel, investi d'une forte dimension pragmatique. La présence des visages dans les romans ouvre aux lecteurs un

⁶¹⁴ Dans l'épilogue du *Livre des Nuits*, le livre est de fait appelé à « s'effeuiller à rebours, se désœuvrer, et puis recommencer. Avec d'autres vocables, de nouveaux visages » (LN, 337).

⁶¹⁵ Parmi les centaines d'occurrences du corpus, nous pouvons citer en exemple le visage que Pauline Pénier offre au regard du Père Delombre dans le confessionnal : « Visage détruit par le doute, brisé de peur et de chagrin. Visage jeté devant lui comme des fragments de puzzle » (NA, 82).

⁶¹⁶ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, op. cit., p. 20.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁶¹⁹ Sylvie Germain, « Acte de mémoire. Présent en déshérence », in *Quatre actes de présence*, op. cit., p. 129.

espace de transcendance, au sens où il met en place une éthique de l'altérité et de la responsabilité, et un espace politique, aussi bien, dans la mesure où cette responsabilité est appelée à être mise en œuvre collectivement au sein d'une communauté humaine. Car le « visage pluriel où s'imbriqu[ent] » toutes les faces des personnages romanesques a pour miroir les multiples visages des lecteurs assemblés.

Ainsi, si l'image du masque – suscitée par la reprise romanesque de figures tragiques – met en avant la sacralité de la rencontre qui s'opère entre les personnages et les lecteurs-spectateurs, le concept de Visage est sans doute le mieux adapté pour rendre compte de la lecture de romans, dont Germain et Bauchau veulent faire un événement à la portée à la fois éthique et politique.

Les liens de l'art avec le sacré sont donc multiples. L'art est d'abord considéré par Germain et Bauchau comme un principe transcendant, à même d'offrir aux artistes ainsi qu'aux récepteurs de leurs œuvres une ouverture vers le « divin » ou le mystère de l'invisible. Mais parallèlement à cela, on observe dans les romans un mouvement d'humanisation et d'intériorisation du sacré qui se fonde sur une éthique à mettre en œuvre dans le monde d'ici-bas, ce dont témoignent au premier chef les personnages d'artistes représentés comme des êtres humbles, des mendiants. Cependant le spectateur est lui-même partie prenante du sacré qui opère dans la performance et plus généralement dans l'art, y compris dans la lecture de romans : par le regard qu'il porte sur les visages des personnages et, au-delà de ceux-ci, des personnes du réel qu'ils ont la charge de figurer.

Cette sacralité contribue à faire de l'expérience artistique un événement marquant au sens plein du terme : à l'image de Jacob, sortant boiteux de sa lutte avec l'ange de Dieu, le récepteur d'une œuvre, en l'occurrence le lecteur de Germain ou Bauchau, ne peut pas sortir indemne de sa rencontre avec elle, ses personnages et son auteur.e. Le geste initié par l'artiste, qu'il touche directement le spectateur à la faveur d'une performance ou continue de vibrer dans l'œuvre achevée, a des effets pragmatiques sur son corps, sa vie émotionnelle, intellectuelle et même sociale, il « fray[e] aussi une voie d'accès et de pénétration dans ces territoires des confins » que représente le mystère « immense, inépuisable » que chacun « porte en soi⁶²⁰ ».

⁶²⁰ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, op. cit., p. 58-59.

Aussi impalpable soit, par certains aspects, l'expérience que constitue la lecture de romans, elle se fonde, dans le cas des textes de Germain et Bauchau, sur un investissement symbolique de la matière : papier et encre, bois ou pierre dont on fait les sculptures, couleurs, bruits, cris, musique et chants, corps de danseurs ou d'acteurs. Sans cesse, le texte romanesque mime et met en abyme le travail de création artistique, faisant resurgir les matériaux plastiques et sonores employés depuis l'Antiquité pour façonner ou mettre en scène les figures de la mythologie, retrouvant les gestes accomplis par le sculpteur, l'aède ou le tragédien pour les incarner sous les yeux des spectateurs et aux oreilles des auditeurs. Par-là, il cherche à renouer avec l'efficacité pragmatique des performances antiques dans le but d'interpeller le lecteur d'aujourd'hui sur son humanité, sur ses responsabilités d'être humain à l'égard du passé et du futur, des autres vivants et du monde.

CONCLUSION

Pour étudier le recours à la mythologie grecque dans les romans de Germain et Bauchau, nous avons fait appel à la notion d'écho, tirant parti des phénomènes de reprise, de répercussion, de prolongement et de dialogue qu'elle implique – avec les mythes grecs notamment, mais pas exclusivement – pour décrire la poétique mise en œuvre dans les textes de notre corpus. Elle permet en outre de prendre en compte le phénomène acoustique de l'écho pour appréhender ces textes dans leur dimension énonciative, voire spectaculaire, et comprendre le rôle des mythes dans la visée pragmatique mise en place par les romanciers. Cependant, la notion d'écho pourrait faire croire à une discontinuité de la parole, effectivement diffractée en éclats de voix et en cris et, de là, à un émiettement du sens.

La première partie de cette étude a en effet permis d'observer les innombrables éclats du cri, symptôme d'une violence infligée et subie, répercutée en écho d'un personnage à l'autre, d'une génération à l'autre, et disséminés dans les textes, comme autant de trous menaçant l'intégrité du texte littéraire et sa capacité à produire du sens. Elle a été l'occasion de sonder la part la plus obscure de l'humanité, nous conduisant aux confins de la sauvagerie, de la monstruosité et de la folie, que l'on songe aux cris de Pauline Péniel résonnant sans fin dans le destin de Nuit-d'Ambre devenu meurtrier, ou aux soldats SS « march[ant] sous le signe de la tête de mort » et reprenant en écho « la Chanson du Diable en riant aux éclats » (*LN*, 314). Comme l'illustre l'image du « Bois des Échos-morts », chez Germain, le phénomène de l'écho nous ramène donc sans arrêt à la violence et à la mort, qui coupent la parole des vivants, car il ne fait que restituer sous une forme lacunaire une parole appartenant au passé ; il va toujours en s'atténuant et, à mesure qu'il se répercute, se rapproche de son extinction. Le mythe d'Écho, tel que donné par Ovide, ne se termine-t-il pas sur un malentendu fatal ? La répétition mécanique, le « psittacisme aveugle¹ » de la nymphe semble en effet rendre tout véritable dialogue impossible puisque les bribes de phrase qu'elle découpe dans la parole de l'autre en dénaturent le sens. Aussi le mythe se conclut-il par la mort de Narcisse et d'Écho,

¹ Philippe Arnaud, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *Le Télémaque*, vol. 40, n°2, 2011, p. 11-17, ici p. 13.

dont les os se transforment en rochers². On pense aussi à l'éparpillement d'Orphée : son corps démembré et son chant écartelé qu'évoquent Germain et Bauchau. Nous avons vu, au début de notre seconde partie, combien ces écrivains sont conscients de la menace qui pèse ainsi sur le langage, de la difficulté qu'il y a à créer du sens par-delà les horreurs de l'Histoire et à croire au pouvoir réparateur de la littérature. Leurs romans portent en effet la trace d'un désenchantement causé par les catastrophes du xx^e siècle, comme on le voit également dans d'autres textes de la seconde moitié du siècle, ceux de Celan ou de Jabès, par exemple, auxquels se réfère explicitement Germain³. Ces auteurs mettent en œuvre une esthétique du fragment, reprise dans certains passages du *Livre des Nuits*⁴, où la parole ne se donne que par bribes, par lambeaux, comme dans la bouche d'Écho, donnant ainsi à voir ou à entendre l'illisibilité du monde. Germain et Bauchau rendent compte aussi à leur manière de cet éparpillement du sens en multipliant les images de mutilation dans leurs romans⁵ : visage de Théodore-Faustin coupé en deux pendant la guerre de 1870, doigts de Victor-Flandrin sectionnés, bras du jumeau Péniel arraché par un obus en 1914, langue d'Octobre Péniel amputée, yeux d'Édipe crevés, main de Polynice volée à son cadavre par un chien... Les lambeaux arrachés aux corps des personnages, de même que le sang répandu et le souffle coupé par la mort, reproduisent le *sparagmos* du mythe orphique. Ils miment aussi la déperdition de mots et le détournement de sens qui opère dans la bouche d'Écho.

Au désenchantement idéologique provoqué par le constat de la violence et de la souffrance correspond donc une sorte de « déchantement » compris comme délabrement de la parole : au niveau de la diégèse, Germain et Bauchau mettent en scène des poètes et des chanteurs empêchés de chanter et, au niveau textuel, ils recourent à un langage cru, parfois trivial, qui mine la littérarité de la parole romanesque. Orion, le protagoniste de *L'Enfant bleu*, représente bien ce « déchantement », lui qui « ne peut parler que le français handicapé, le

² Ovide, *Métamorphoses*, III, v. 399 : « ossa ferunt lapidis traxisse figuram » (*op. cit.*, p. 130).

³ Dans le domaine romanesque, on pourrait penser également à Claude Simon, né, comme Bauchau, en 1913 et qui a repris le mythe d'Orphée dans *Les Géorgiques* (Minuit, 1981). Sur la question, voir Cora Reitsma-La Brujeere, *Passé et présent dans Les Géorgiques de Claude Simon : étude intertextuelle et narratologique d'une reconstruction de l'Histoire*, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre », 1992.

⁴ « Je me sens plus à l'aise avec le côté fragmenté » avoue d'ailleurs Germain dans un entretien avec Frédérique Roussel (« L'imaginaire a une logique implacable », in *Libération*, entretien mis en ligne le 18/09/2013, consulté le 03/02/2016. URL : https://www.liberation.fr/livres/2013/09/18/l-imaginaire-a-une-logique-implacable_932948/). Elle explique ainsi n'avoir « jamais fait un livre qui ne soit pas séparé en chapitres ».

⁵ Voir à ce sujet l'article de Maryk Le Hène, « L'Esprit incarné ou le transit générationnel », in Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, *op. cit.*, p. 45-54, en particulier p. 48 : « tout au long de l'œuvre ressurgit la question de la désincarnation partielle – castration des doigts de l'enfant dans *Le Livre des Nuits*, bras pétrifié du jumeau revenu de guerre, pied sectionné de Marie dans *L'Inaperçu*, vie mutilée du demi-frère dans *Hors champ*... »

français des bazardés, des charabiacés » (EB, 223), qui dit « fai[re] du bazarbouillis partout » (EB, 69) et constate, souvent impuissant, comment tout est « emmerdouillé » (EB, 269).

Pourtant, l'éclatement du sens et l'éparpillement de la parole, avec le risque d'extinction qu'il comporte, n'empêchent pas qu'il y ait une transmission et une continuation. Loin de s'essouffler, la parole d'Orphée perdure. Sa tête, quoique séparée de son corps, continue de chanter, portée par l'eau de l'Hèbre, devenu, sous la plume de Germain, ce « fleuve invisible où se poursuit le chant errant, le chant mendiant⁶ ». Dans son essai *Céphalophores*, l'écrivaine retrace en effet ce processus dont elle est, selon nous⁷, partie prenante, de même que Bauchau :

On les nomme poètes, ces femmes et ces hommes que leurs songes conduisent aux abords de ce fleuve, et que le destin charge de recueillir la tête aux lèvres bleues, de la porter entre leurs mains, d'en prolonger le chant, de le transcrire en mots nouveaux, toujours les mêmes et cependant chaque fois si neufs et insolites.

L'image onirique des poètes errant sur les rives de l'Hèbre et recueillant la tête coupée d'Orphée met en scène l'acte poétique comme reprise perpétuelle d'un chant originel. Ce principe de prolongement et de reprise que décrit ici Germain est bien ce que nous avons mis en évidence dans cette étude derrière l'idée d'« écrire en écho ». Dès lors, la parole d'Orphée ne s'essouffle pas au fil du temps puisqu'elle est sans cesse renouvelée par des « mots nouveaux, toujours les mêmes et chaque fois si neufs et insolites ». Cette perspective nous invite à relire le mythe d'Écho en tentant de dépasser la malédiction qui pèse sur la nymphe⁸ et le dénouement tragique de son destin. Les mots qu'elle prononce sont « toujours les mêmes », par rapport aux paroles de Narcisse, qu'elle ne fait que répéter, « et cependant chaque fois [...] neufs et insolites » car elle les détourne pour exprimer son propre désir :

Le garçon, séparé de ses amis, leur crie :
Quelqu'un est-il par là ? Par là ! répond Écho.
Stupéfait, promenant ses regards alentour,
Il crie à pleine voix : Viens ! Viens ! lui répond-elle.
Voyant que nul ne vient, il crie : Que me fais-tu ?
Les mots qu'il a criés lui reviennent pareil.
Il insiste, abusé par ce pseudo-dialogue :
Ici ! Rejoignons-nous ! Rien n'est plus agréable

⁶ Sylvie Germain, *Céphalophores*, op. cit., p. 40.

⁷ Il n'est pas sûr que Germain se compte spontanément parmi « ces femmes et ces hommes » que l'on « nomme poètes », elle qui récusait explicitement le statut de poète. Voir l'entretien dirigé par Albert Dichy et Alain Goulet, in Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, op. cit.

⁸ Écho a perdu le libre usage de sa voix sous l'effet de la vengeance de Junon.

À Écho qui répète à plaisir : Joignons-nous⁹ !

Il y a donc un enseignement positif à tirer de ce mythe, comme le fait Arnaud :

Elle [Écho] nous suggère que la parole, chez l'être parlant, est toujours déjà là, empruntée, répétitive, mais qu'il est possible d'en faire un objet nouveau, créatif, bref ce qu'on qualifie de poésie, quand s'invite dans la parole le désir propre d'un sujet parlant¹⁰.

Le rôle du désir est en effet central dans la démarche littéraire de Germain et Bauchau, comme nous avons pu le montrer dans notre troisième chapitre. Dans une double analogie qui parcourt l'ensemble des romans de notre corpus, la pulsion érotique se confond ainsi avec la pulsion créatrice lorsqu'il s'agit d'évoquer les enjeux du geste artistique et du geste scriptural en particulier. En toute logique, la créativité de l'artiste est aussi assimilée à une gestation et l'œuvre créée à un enfant qui naît. Toutes ces images, qui ressortissent à un principe de vie, ont pour but de tenir en échec les forces de mort qui hantent l'Histoire et le monde. Ainsi, pour revenir au phénomène de l'écho qui métaphorise le langage poétique, il est assuré de se perpétuer sans fin grâce au désir sans cesse renouvelé de locuteurs toujours différents. La parole, ainsi relancée par le désir, peut transcender le temps et la mort : « Cachée dans les forêts, invisible en montagne, / Tous l'entendent : le son en elle survit seul¹¹ ». Ainsi, la parole des auteurs antiques trouve un prolongement dans les romans de Germain et Bauchau qui se réfèrent constamment, comme nous avons pu le montrer, non seulement aux sujets mais également aux textes mêmes de la poésie épique, lyrique et tragique de l'Antiquité.

Cependant la parole poétique ne s'élabore pas seulement dans un rapport de transmission et de continuation à l'égard du passé et des voix qui se sont tues. Le phénomène d'écho que nous avons mis au jour dans les romans de Germain et Bauchau doit aussi se comprendre comme un dialogue mené au présent par les écrivains avec leurs contemporains¹². Aussi

⁹ Ovide, *Métamorphoses*, III, v. 379-387 : « Forte puer, comitum seductus ab agmine fido, / Dixerat : "Ecquis adest ?" et "adest" responderat Echo. / Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnis, / Voce "Veni !" magna clamat ; uocat illa uocantem. / Respicit et rursus nullo ueniente : "quid" inquit / "Me fugis ?" et totidem, quot dixit, uerba recepit. / Perstat et alternae deceptus imagine uocis : / "Huc coeamus" ait, nullique libentius umquam / Responsura sono "coeamus" rettulit Echo » (*op. cit.*, p. 128-129).

¹⁰ Philippe Arnaud, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *op. cit.*, p. 17.

¹¹ Ovide, *Métamorphoses*, III, v. 400-401, *op. cit.*, p. 130-131.

¹² Mais la notion de contemporanéité est toute relative comme l'a souligné Bruno Blanckeman en ouvrant une table ronde consacrée à « Sylvie Germain et ses contemporains », lors des rencontres de Chaminadour, en septembre 2012 : « Dans l'un de ses *Petits traités* Pascal Quignard se demande de qui le livre qu'il lit est le contemporain, de Tacite qui l'a écrit, de lui-même qui en est le lecteur, ou du rat qui le rongera bientôt dans l'ombre... Il me semble que [...] ce sont dans les deux premières directions que peut se diriger notre table ronde. De quelles autres œuvres de notre temps celle de Sylvie Germain peut-elle être rapprochée et selon quels angles d'approche ? Quels sont les écrivains qui redeviennent contemporains, depuis un passé plus ou moins ancien, à la lecture de son œuvre [...] ? » (*op. cit.*, p. 205).

pouvons-nous considérer en particulier que les œuvres des deux écrivains se font mutuellement écho, autant qu'elles font écho aux œuvres du passé. Comme nous avons eu l'occasion de le montrer, les textes de notre corpus « bruissent¹³ » en fait de paroles multiples, plus ou moins fortes et plus ou moins lointaines, où s'entremêlent les voix d'Homère, de Sophocle et d'Ovide, mais aussi de Villon, de Racine et de Lafayette, de Verlaine et de Dostoïevski, de Proust, de Kafka et de Woolf, de Camus, de Tournier et de Saint-John Perse. Cet entrelacement de paroles en écho tisse un réseau particulièrement dense qui compense le risque d'éclatement et d'éparpillement que nous évoquions. Germain en livre une image très nette à travers le portrait de Hyacinthe Daubigné dans *L'Enfant Méduse*. Le père de Lucie est un « radio-amateur passionné » (EM, 39) qui échange des paroles et des poèmes avec des inconnus du bout du monde :

Il lançait sa voix dans l'espace comme un de ces oiseaux des marais, il parait sa voix de la belle langue des lointains, et sa voix allait se poser au bord de l'ouïe d'hommes et de femmes inconnus, et cependant familiers, qui lui renvoyaient leurs propres voix en échos. Échos qui parfois s'insinuaient dans les profondeurs de ses rêves, s'y attardaient longuement, faisant se lever en lui d'admirables murmures, des songes bruissants de mots soyeux. (EM, 245)

Les mots « profondeurs », « rêves », « murmures », « songes » et « mots » rappellent les termes employés par Germain au sujet des personnages et de la genèse du travail romanesque¹⁴, confirmant qu'il y a dans ce portrait une sorte d'art poétique, toujours dominé par le sens de l'ouïe et le motif de l'écho.

Cependant, l'adjectif « soyeux », sur lequel se clôt le passage, suggère une autre métaphore, en lien avec l'idée de tissage¹⁵ : celle du tissu, donc, auquel le texte est étymologiquement apparenté. Il s'agit bien d'écriture cette fois, et non plus seulement de paroles. S'écartant de l'esthétique fragmentaire évoquée plus haut, Germain et Bauchau ont fait le choix du romanesque et renoué avec l'art du récit. Cela implique un rapport aux mots et au langage qui est de l'ordre de la continuité. Leurs romans permettent en effet de suivre dans la durée le destin des personnages et même de les suivre sur plusieurs romans puisque *Le*

¹³ Le verbe et le substantif « bruissement » sont employés à plusieurs reprises par Germain, par exemple dans *Rendez-vous nomades*, pour évoquer les voix « qui se faufilent entre les rumeurs et clameurs et tumultes du monde » et auxquelles l'écrivain doit se montrer attentif (*op. cit.*, p. 122).

¹⁴ Nous avons cité dans notre introduction la quatrième de couverture de l'essai consacré par Germain aux *Personnages* : « Tous les personnages sont des dormeurs clandestins nourris de nos rêves et de nos pensées, eux-mêmes pétris dans le limon des mythes et des fables, dans l'épaisse rumeur du temps qui brasse les clameurs de l'Histoire et une myriade de voix singulières plus ou moins confuses. Des dormeurs embués de nuit, pénétrés de chants lointains et de murmures, et tressaillant d'un désir de jour, de chants audibles de langage intelligible. »

¹⁵ Il se comprend aussi avec l'image des oiseaux auxquels sont comparés les messages radios dans la mesure où il est fréquemment employé pour qualifier le plumage d'un oiseau.

Livre des Nuits et *Nuit-d'Ambre* s'organisent en diptyque, comme c'est d'une certaine façon le cas également pour *Œdipe sur la route* et *Antigone*. On observe donc des effets d'écho et de reprise d'un roman à l'autre¹⁶ qui tissent du sens par-delà le silence, par-delà la mort de Ruth et de ses enfants, dont on apprend, à la fin du *Livre des Nuits*, qu'ils ont été exterminés au camp de Sachsenhausen, et par-delà la mort d'Œdipe sur laquelle s'achève *Œdipe sur la route*. Le choix du romanesque ressortit aussi à un fort désir d'incarnation des personnages, ce que manifeste la double analogie de la peau humaine comme toile, parchemin ou papier et du papier comme peau humaine. Par le « retour » au personnage de fiction, il s'agit de lutter pleinement contre l'éparpillement et la désincarnation qui menacent : l'éparpillement d'Orphée et la désincarnation d'Écho dont il ne reste plus que la voix et les os, avant que ceux-ci ne soient changés en rochers. Il y a bien, dans les romans de Germain et Bauchau, une véritable « philosophie de l'incarnation et de l'existence sensible », que Boblet relie aux « intuitions dominantes de la phénoménologie¹⁷ » de Husserl, Levinas et Merleau-Ponty, dans son essai sur « les romans de l'émerveillement ». Cet émerveillement que nous avons en effet pu déceler dans les textes de notre corpus, face à la vie vécue et incarnée par les personnages, depuis le mystère de la naissance jusqu'à celui de la mort, induit sans alternative possible le recours au genre romanesque.

Mais développant ses réflexions sur la genèse des personnages et filant la métaphore du papier comme peau, Germain en vient à la notion de palimpseste¹⁸, donc d'écho et de reprise du texte romanesque à l'égard de textes plus anciens. Or, l'art du roman tel qu'il est pratiqué par les deux auteurs de notre corpus nous paraît relever davantage encore du travail de suture, de ravaudage¹⁹ ou de rapiéçage que de la technique du grattage liée au palimpseste. Car leur démarche consiste moins à effacer et remplacer les traces d'écritures anciennes qu'à tisser ou tresser ensemble les mots employés par d'autres à différentes époques, plus ou moins anciennes. La variété des références employées par les deux romanciers dans leurs textes, une variété qui touche également à l'origine géographique et à l'appartenance générique de ces références, nous a d'ailleurs conduite à employer la notion de ποικιλία (*poikilia*). Le mot désigne en grec ancien la broderie, l'aspect bigarré d'un tissu mais il suggère aussi l'idée de

¹⁶ Sur ces nombreux effets, voir Laurent Demanze, « Le diptyque effeuillé », in *Roman 20/50*, n°39, *op. cit.*, p. 61-70.

¹⁷ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ Voir Sylvie Germain, *Les Personnages*, *op. cit.*, p. 64. Germain se réfère ici clairement aux théories de Genette sur les phénomènes intertextuels (Palimpsestes. La littérature au second degré, *op. cit.*).

¹⁹ Lorine Bost, « Repriser, ravauder, suturer. La fil-littérature de Sylvie Germain dans *Magnus* et "Variations sibériennes" », in *Carnets de Chaminadour*, p. 133-152.

ruse et, en tant que style d'écriture, un mélange des genres. Or, il y a bien de la ruse de la part de Germain et Bauchau à tisser et broder ainsi des textes romanesques comme des tapisseries reprenant les figures des temps passés et narrant leurs exploits²⁰ sur le fil de trame du présent²¹. Les textes dont ils se sont inspirés, les figures et les thèmes qui y sont mis en scène, la structure et la langue qui les composent, ont en effet permis aux romanciers contemporains de mettre en récit et de s'approprier les événements traumatiques du XX^e siècle, si ce n'est de les réparer comme on suture un trou ou une plaie.

Ces références – et peut-être particulièrement les références mythologies – ont une autre vertu : celle de créer un lien avec le lecteur. Pour exprimer cette idée, nous pouvons reprendre une métaphore proche de celle du tissage, employée au sujet de l'œuvre de Bauchau, celle du cordage :

L'écrivain essaie de produire une œuvre partageable, où il rencontre son lecteur, compagnon de souffrance et de plaisir, avec qui se tisse, dans l'échange de la lecture des livres, le cordage de la remontée²².

L'œuvre est ici considérée comme le lieu d'un échange, non plus seulement entre le texte romanesque contemporain et ceux qui ont été produits dans le passé, mais également entre l'auteur et son lecteur – par le biais de ces textes passés²³. L'image de la corde met donc en exergue la dimension pragmatique de l'écriture de Bauchau et les implications éthiques de ses romans. L'expression « compagnon de souffrance et de plaisir » insiste sur l'idée d'une appartenance à la communauté humaine²⁴, que les romans de notre corpus ont en effet révélée. Il y a plus précisément chez Bauchau, mais aussi chez Germain, une attention portée au « peuple du désastre », image d'une humanité liée par le malheur et la souffrance, à qui, cependant, toute espérance n'est pas retirée, comme le suggère la métaphore de la

²⁰ Voir Bruno Ythier, « Des liens entre littérature et tapisseries d'Aubusson », in *Carnets de Chaminadour*, op. cit., p. 153-161. L'image de la tapisserie suscite un certain nombre de figures mythologiques liées à la ruse : Arachné, qui fut changée en araignée par Athéna (voir Ovide, *Métamorphoses*, livre VI, v. 1-145), Pénélope, dans *L'Odyssée*, ainsi que Philomèle et Procné, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer.

²¹ L'image est aussi employée par Dominique Viart dans son article « La trace antique dans la trame des textes contemporains », op. cit.

²² Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle*, op. cit., p. 152-153. L'image de la corde est particulièrement pertinente pour évoquer l'œuvre d'un homme qui s'adonna longtemps à l'escalade comme on peut le lire dans ses récits biographiques *L'Enfant rieur* et *Chemins sous la neige*. C'est également un motif central du roman *Le Boulevard périphérique*.

²³ On retrouve là une image et une posture adoptées par Celan. Voir notamment *Le Méridien et autres proses*, op. cit.

²⁴ Notons toutefois avec Ouaknin, qui reprend ici la philosophie de Levinas, que « l'humain qui est en chaque individu ne lui vient pas de son appartenance au genre humain, sorte de substrat universellement donné à chaque individu comme une nature, mais [qu']il réside dans la personnalité singulière toujours unique en chacun », « cette singularité [...] appelée : visage » (*Lire aux éclats*, op. cit., p. 315).

« remontée » dans la citation qui précède. Et justement, les œuvres de Bauchau, comme celles de Germain, contribuent pleinement à l'élaboration d'une espérance, par leur capacité à entrer en écho avec les œuvres du passé, à faire résonner le passé dans le présent, donc à transcender le temps et la mort et à tisser du sens par-delà le malheur. C'est bien ce que constate de son côté Blanckeman lorsqu'il fait de l'écriture germanienne une écriture qui « relie, inclut, fusionne, rassemble²⁵ ».

Mais si nous revenions à l'image de l'éclatement, qui persiste dans la multiplication des voix en écho, pour en proposer une nouvelle interprétation ? Suivant en cela une suggestion de Boblet²⁶, nous aimerions ainsi mettre en regard l'acte d'« écrire en écho » avec celui de « lire aux éclats », théorisé par Ouaknin. Dans son *Éloge de la caresse*, le philosophe propose d'adopter une manière de lire qui soit en effet de l'ordre de la « caresse » – un concept qu'il emprunte à Levinas :

La main s'ouvre, déploie ses doigts vers le dehors. Éclatement, transcendance vers le monde. Mais lorsqu'elle atteint le monde, les doigts ne se referment pas en une prise, en une emprise, en un « main-tenant ».

Les doigts restent tendus, offerts. Ainsi la main se fait-elle caresse²⁷.

Transposé dans le domaine de la lecture, le concept de « caresse » implique de considérer tout texte dans sa plurivocité et son équivocité, comme le lieu de sens multiples et variés, offert à une infinité d'interprétations. Aussi s'adapte-t-il particulièrement bien aux grands textes mythologiques car l'imaginaire des mythes, en échappant à une pensée rationnelle et conceptuelle, demeure dans une indétermination féconde pour celui qui les lit. Or, nous pensons que si Germain et Bauchau ont fait le choix de reprendre dans leurs romans des images et des figures issues de la mythologie, c'est bien dans le désir de garder le sens ouvert. Leur manière d'écrire, qui s'élabore elle-même, comme on l'a vu, à travers la relecture de textes antérieurs, garde une trace de cette ouverture, de cet éclatement fécond du sens – et non plus mortifère, comme nous l'avons suggéré au début de cette conclusion –, dans les échos multiples dont bruissent leurs romans. « Écrire en écho » c'est donc maintenir visible dans la trame du texte une polyphonie garante de liberté et d'altérité, à travers laquelle le lecteur

²⁵ Bruno Blanckeman, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », *Roman 20-50*, n°39, *op. cit.*, p. 14.

²⁶ Marie-Hélène Boblet, « Le roman germanien et les variations du contrat de lecture : de l'immersion à l'interprétation ou "nous sommes tous d'Athènes" », *op. cit.*, p. 90 : « Lire aux éclats, c'est en effet l'art de lire promu par Sylvie Germain art de suivre la trace ou de faire résonner l'écho des œuvres, des figures et des textes. C'est un art auquel elle nous invite en nous faisant partager une expérience de l'intersubjectivité dont la communication littéraire est un exemple. »

²⁷ Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats*, *op. cit.*, p. 257.

pourra lui-même jouer à inventer sa vie²⁸. Reprenant la notion développée par Ricœur, Ouaknin propose en effet de considérer que « l'homme lisant s'invente au fur et à mesure de sa lecture et se constitue ainsi une identité narrative²⁹ ». Cette conception est clairement présente dans les romans de Germain et Bauchau où elle concerne en particulier les enfants que sont Lucie et Orion. Pour ces personnages en effet, la littérature est le lieu où s'offrent tous les possibles de leur existence future³⁰. L'acte de lire revêt donc une dimension existentielle que soulignent, dans les romans de notre corpus, une attention portée à la phénoménologie de la lecture mais aussi tout un réseau d'images apparentant la lecture à un événement artistique.

D'abord, l'écriture se libère « de sa pesanteur et de sa pétrification typographique³¹ » grâce aux nombreuses comparaisons ou métaphores qui, en l'assimilant aux matériaux de la peinture et de la sculpture mais aussi à une matière sonore et musicale, « spatialis[nt] le texte, l'ouvre[nt] en volume signifiant³² ». C'est ce que symbolise aussi l'image de l'écho qui se déploie, sonore et dynamique, dans la profondeur des forêts, au creux des montagnes ou au fond des grottes³³. Ainsi, l'immersion physique qui a lieu pour le spectateur ou l'auditeur d'une performance artistique – ou pour le promeneur qui s'aventure dans l'épaisseur des forêts – peut aussi avoir lieu dans l'espace romanesque pour le lecteur. Celui-ci est dès lors invité à considérer le texte comme un monde possible où faire l'expérience de l'altérité, où tester différentes configurations de pensée et d'action en attendant de les mettre en pratique dans le réel. Mais ce n'est pas tout : les analogies créées par les deux auteurs entre la lecture romanesque et l'événement artistique font surgir l'image d'une assemblée, en écho à l'assemblée des spectateurs réunis sur les gradins du théâtre antique pour voir et écouter une tragédie. Les lecteurs de Germain et Bauchau sont dès lors invités à se projeter dans les visages de cette assemblée, et, en se confrontant ensemble aux visages des personnages romanesques, à se constituer en communauté humaine et politique.

²⁸ La notion de jeu n'a pas de valeur péjorative ici, elle renvoie plutôt au caractère ludique de la fiction qui a une dimension herméneutique.

²⁹ *Ibid.*, p. 148. Voir aussi Paul Ricœur, *Temps et Récit* (*op. cit.*).

³⁰ « La lecture est une propédeutique de l'existence » affirme Boblet dans son article « Le roman germanien et les variations du contrat de lecture : de l'immersion à l'interprétation ou "nous sommes tous d'Athènes" », *op. cit.*, p. 87.

³¹ *Ibid.*, p. 150. Chez Ouaknin, cette libération est l'effet d'une lecture « lettre après lettre » de l'hébreu, qui permet de « sentir la constitution des choses, appréhender l'espacement qui existe entre chaque lettre ».

³² *Ibid.*

³³ On pense à la grotte où meurt Antigone, à la fin du roman de Bauchau, et où résonne la voix d'Io, « en écho » à celle de l'héroïne.

Au terme de notre étude, nous pouvons réaffirmer la remarquable convergence des œuvres de Germain et Bauchau, sans toutefois occulter ce qui les distingue et qui fait l'unicité de chacun. D'un point de vue stylistique, d'abord, l'écriture de Germain a souvent été qualifiée de « baroque³⁴ » – notamment en ce qui concerne ses premiers romans, ceux-là mêmes qui sont le plus tournés vers la mythologie grecque. Elle s'oppose au style de Bauchau qui se définit plutôt par une certaine simplicité³⁵ ou limpidité : « Je trouve que vous écrivez le français comme si c'était l'aube. Vous avancez dans cette aube comme pour la première fois... faisant naître les couleurs...³⁶ » déclare ainsi Huston à Bauchau. L'écriture de la couleur est d'ailleurs parfaitement caractéristique des styles de chacun des auteurs, comme nous avons eu l'occasion de le dire : tandis que l'un évoque le plus souvent des couleurs franches, et en priorité les couleurs primaires, l'autre déploie une palette aux nuances d'une infinie richesse, à la mesure du lexique qu'elle emploie pour ce faire³⁷. Ces traits stylistiques sont très clairement liés à la manière dont ces deux auteurs écrivent : l'une dans un « déferlement³⁸ » de la langue, l'autre dans un long et patient processus d'épure de la « matière ».

Nous avons également perçu des différences de posture philosophique entre les deux écrivains, autour de l'idée de tragique par exemple. En effet, Germain semble plutôt influencée par l'ontologie négative d'Heidegger – lecteur d'Hölderlin –, ses textes étant dominés par le désastre et la dérélition, davantage que ceux de Bauchau. Celui-ci s'inspirerait plutôt du mouvement dialectique de l'ontologie positive de Hegel de sorte que ses textes sont davantage tournés vers la lumière de l'espérance. Sur ce point, il faut aussi souligner combien l'approche de Germain est imprégnée par le discours théologique judéo-chrétien, alors que Bauchau cherche à s'en écarter – raison pour laquelle nous avons concentré notre étude sur les mythes de la culture gréco-romaine. Inversement, les romans bauchaliens sont clairement marqués par une lecture psychanalytique de l'expérience humaine, élaborée à partir de la propre expérience de l'écrivain, à la fois comme analysant et comme analyste et psychothérapeute. Sans montrer de réticence particulière à l'égard des

³⁴ Voir par exemple Laurent Demanze, « Sylvie Germain : les plis du baroque », *op. cit.*

³⁵ À ce sujet, l'écrivain rapporte l'échange qu'il a eu avec son ami l'écrivain François Emmanuel : « Il trouve que la langue simple dont j'use maintenant et qui est due en partie à la diminution de mon vocabulaire sous l'effet du grand âge, épure mon écriture vers le haut » (*Journal d'Antigone, op. cit.*, p. 445).

³⁶ Entretien de Bauchau avec Nancy Huston, « D'où viennent les personnages ? », *op. cit.*, p. 47. L'image employée par Huston évoque le poème de Rimbaud, « Aube » (*Illuminations*).

³⁷ Voir Jacqueline Michel, « Sylvie Germain et le récit de la couleur », in Jacqueline Michel et Isabelle Dotan (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre, op. cit.*, p. 35-42.

³⁸ Laurent Demanze, « Sylvie Germain : les plis du baroque », *op. cit.*, p. 186.

interprétations psychanalytiques – qui ont parfois été utilisées pour commenter son œuvre³⁹ –, Germain, quant à elle, s'en est toujours tenue éloignée. Ajoutons que la romancière, dont nous avons étudié les premiers textes, a nécessairement fait évoluer son œuvre depuis, poursuivant son chemin d'écriture et progressant dans des directions peut-être un peu différentes, que d'autres ont explorées ou exploreront dans le futur.

Mais pour ce qui est du corpus que nous avons défini, il témoigne clairement de cette « proximité de cœur et d'esprit » entre les deux écrivains que Bauchau relevait en 2004, en offrant une vision remarquablement cohérente du travail de romancier ou de romancière, du rôle de la mythologie, de l'imaginaire, de la littérature et de l'art dans la vie des individus et dans le monde contemporain. La notion d'écriture « en écho » nous a permis de rendre compte de tout cela à partir d'un certain nombre d'éléments définitionnels. L'écriture « en écho » s'élabore dans « la mémoire des œuvres⁴⁰ » du passé mais en relation étroite avec l'Histoire contemporaine ; elle se caractérise par sa spécularité et sa volonté de prendre en compte la portée pragmatique de la littérature ; en recourant à la mythologie grecque et en mimant les procédures énonciatives au travers desquelles celle-ci se définit, elle cherche à provoquer sur ses lecteurs des effets émotionnels et intellectuels, dans une perspective éthique et politique. Ajoutons que l'écriture en « écho » nous semble intimement liée au genre romanesque dont l'ampleur et la plasticité – qui s'accorde d'ailleurs à celle des mythes⁴¹ – permet la mise en œuvre de toutes ces caractéristiques. Il faut donc considérer ici le roman dans sa capacité à opérer une synthèse des genres et à établir une correspondance entre les arts, dans l'esprit du rêve symboliste de l'« Œuvre total ⁴² » auquel Germain et Bauchau n'ont pas renoncé.

On pourrait sans doute faire usage de ce paradigme pour commenter le travail d'autres romancières ou romanciers contemporains, y confronter par exemple ceux de Pascal Quignard, de François Bon ou de Marie Cosnay⁴³, pour s'en tenir à la littérature française, ou encore ceux d'écrivains contemporains étrangers, dans une approche comparatiste qui ne

³⁹ Nous pensons en particulier au concept psychanalytique de « crypte » utilisé par Goulet (*Un Monde de cryptes et de fantômes*, *op. cit.*).

⁴⁰ Laurent Demanze, « La Bibliothèque fantastique de Sylvie Germain », *op. cit.*

⁴¹ Voir Pascal Payen, « Transpositions mythologiques », *op. cit.*, p. 384.

⁴² Voir Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, *op. cit.*, p. 150, *sqq.*

⁴³ Sur ces trois auteurs et la manière dont ils mobilisent l'héritage gréco-romain, voir *L'Héritage gréco-latin dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, en particulier les contributions de Bénédicte Gorillot sur Pascal Quignard, p. 43-46, et de Dominique Viart : « La trace antique dans la trame des textes contemporains », *op. cit.*

pourrait que souligner les effets de résonance⁴⁴. Mais la notion d'écho pourrait aussi concerner l'écriture cinématographique et le cinéma, dont nous aurions d'ailleurs pu sonder les liens avec les œuvres de Germain⁴⁵ et Bauchau⁴⁶. En effet, elle paraît particulièrement pertinente pour analyser cet art multidimensionnel qu'est le cinéma, à mi-chemin entre la littérature – avec laquelle il a tissé des liens étroits⁴⁷ – et le spectacle vivant, auquel il emprunte son caractère événementiel et son évidente portée pragmatique. Déjà, en 1975, Lacarrière comparait l'apparition du théâtre en Grèce avec celle du cinéma⁴⁸. Si de nombreux réalisateurs ont porté à l'écran les histoires et les figures de la mythologie grecque depuis les années 1950⁴⁹, nous aimerions surtout mentionner les films plus récents de Christophe Honoré : *Métamorphoses*, d'après Ovide, sorti en 2014, Sophie Deraspe : *Antigone*, sorti en 2020, et Céline Sciamma : *Portrait de la jeune fille en feu*, prix du scénario au festival de Cannes en 2019. Ce dernier film, qui s'élabore autour du mythe d'Orphée et d'Eurydice – dont les héroïnes lisent l'histoire –, propose une réflexion approfondie sur l'art, par le biais de la peinture et offre une vision profondément politique de la place des femmes dans le monde de l'art et dans la société en général. Interrogée par un journaliste sur le succès de son film, la réalisatrice s'émerveillait du « mystère du rapport entre une image intime et sa réception

⁴⁴ L'article de Véronique Gély « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique » (in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2009/2, p. 19-40) propose quelques pistes en la matière avec les noms de l'albanais Ismail Kadaré (Le Monstre, 1965), de l'allemande Christa Wolf (*Cassandre*, 1983, et *Médée*, 1996), de l'autrichien Christoph Ransmayr (*Le Dernier des mondes*, 1988), de la hongroise Magda Szabó (*L'Instant. La Créüside*, 1990) et de l'australien David Malouf (*Une Rançon*, 2009).

⁴⁵ Cela a un peu été fait par Milène Moris-Stefkovic dans l'article « Mystères du hors-champ », in Alain Goulet (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, op. cit., p. 103-112. Le titre du roman de Germain publié en 2009, *Hors champ*, invite bien sûr à une lecture cinématographique du texte. On pense aussi à la « lanterne magique » de Nuit-d'Or dans Le Livre des Nuits. Signalons par ailleurs que la romancière a parlé de son goût pour le cinéma dans l'entretien des *Cahiers de Chaminadour* (op. cit.), citant notamment les films des frères Dardenne.

⁴⁶ L'opéra *La Lumière Antigone*, dont Bauchau a écrit le livret, intègre des projections vidéo permettant d'illustrer les violences de l'Histoire depuis la destruction de l'Empire perse par Alexandre jusqu'aux attentats du 11 septembre 2001.

⁴⁷ Sur la question, voir les travaux de Jean Cléder, notamment *Entre littérature et cinéma - Les Affinités électives*, Armand Colin, « Cinéma / Arts visuels », 2012.

⁴⁸ Jacques Lacarrière, *L'Été grec*, op. cit., p. 161. À la fin du chapitre consacré à Épidaure, l'auteur propose plus précisément de comparer *Les Perses* d'Eschyle avec *Alexandre* de Newski d'Eisenstein (p. 167).

⁴⁹ Entre autres cinéastes, mentionnons Cocteau (*Orphée*, 1950), Camus (*Orfeu negro*, 1959), Cacoyannis (*Électre*, 1961, *Les Troyennes*, 1971, *Iphigénie*, 1977), Pasolini (*Œdipe Roi*, 1967, *Médée*, 1970) ou encore les frères Coen (*O'Brother*, 2000). Nous laissons volontairement de côté le cinéma hollywoodien comme étant davantage un cinéma de producteurs que d'auteurs. Inversement Roger Célestin propose une contribution sur « L'Antiquité à Hollywood : les années 2000, ou le post-péplum » dans l'ouvrage *L'Héritage gréco-latin dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 453-468. Voir aussi Mélanie Bost-Fievet et Sandra Provini, *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014.

collective⁵⁰ », en omettant toutefois ce que cette « image intime » doit au pouvoir du mythe qui la reconfigure en la rendant effectivement partageable – et partagée. Par ailleurs, elle s'émouvait de voir « comment l'énergie du film se transforme dans le monde⁵¹ ». Or, il nous semble que ce questionnement fait profondément écho à celui que Germain et Bauchau ont eux-mêmes mené en écrivant leurs romans : comment l'énergie de l'œuvre se transforme dans le monde, comment elle transforme celui qui la reçoit dans son rapport au monde et, de là, peut-être, comment elle transforme le monde.

⁵⁰ Céline Sciamma interrogée par Augustin Trapenard dans l'émission *Boomerang*, France Inter, URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-31-mai-2021> ; écouter aussi l'émission du 16/09/2019, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/boomerang/celine-sciamma-joue-avec-le-feu-8411736> (pages consultées le 16/02/2022).

⁵¹ *Ibid.*

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 : Arbres généalogiques

1. Généalogie de la famille Pénier (*Le Livre des Nuits et Nuit-d'Ambre*)
2. Généalogie des Labdacides (*Œdipe sur la route et Antigone*)

Annexe 2 : Relevés lexicaux

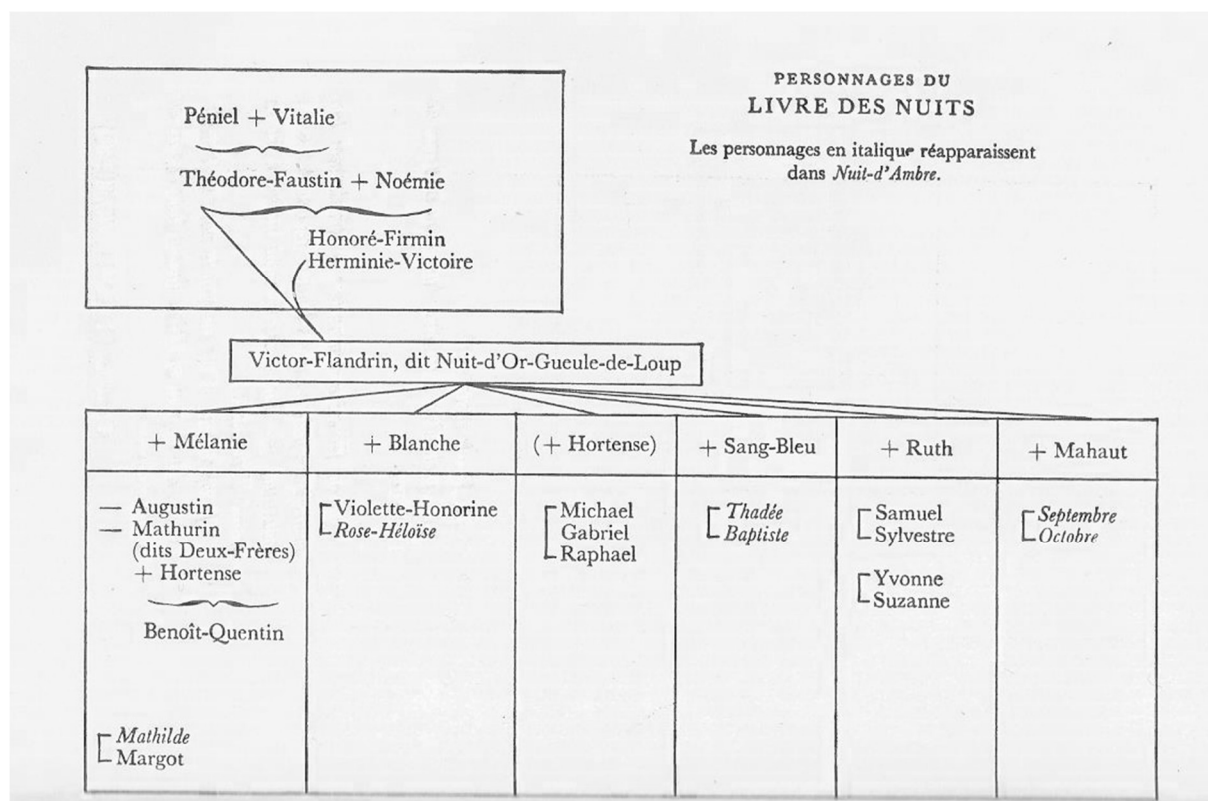
1. Occurrences de mots par ordre alphabétique
2. Occurrences de mots par ordre décroissant

Annexe 3 : Documents du Fonds Henry Bauchau

1. Bibliothèque de Bauchau sur l'Antiquité
2. Photographies de collages, dessins et croquis de Bauchau
3. Photographies des œuvres de Lionel
4. Photographie de Germain et Bauchau à l'occasion du Prix de l'Union latine

Annexe 1 : Arbres généalogiques

1. Généalogie de la famille Pénier (Le Livre des Nuits et Nuit-d'Ambre)

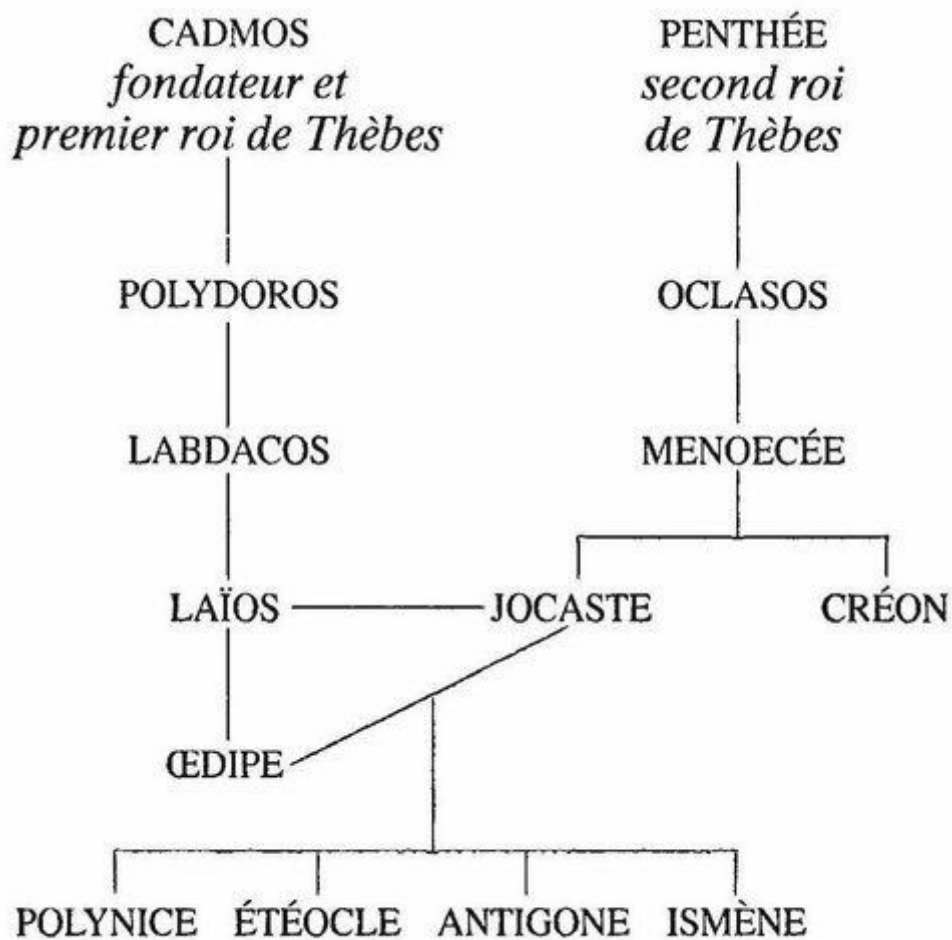


**PERSONNAGES DE
NUIT-D'AMBRE**

Rose-Héloïse (adopte Adrien Yeuses, dit Crève-Cœur) + Nicaise	Thadée (adopte Tsipele et Chlomo) + Tsipele	Baptiste (dit Fou-d'Elle) + Pauline	Septembre + Douce
— Félix	— Néçah	— Jean-Baptiste — Charles-Victor (dit Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu) + Thérèse — Cendres — Baladine	— Merveille

NB. Les tableaux reproduits sont ceux qui figurent dans notre édition de *Nuit-d'Ambre*, p. 14-15.

2. Généalogie des Labdacides (*Œdipe sur la route* et *Antigone*)



NB. Le tableau reproduit est celui qui figure dans notre édition d'*Œdipe sur la route*, p. 8.

Annexe 2 : Relevés lexicaux

1. Occurrences de mots par ordre alphabétique

	<i>LN</i>	<i>NA</i>	<i>EM</i>	<i>Œ</i>	<i>A</i>	<i>EB</i>	Total
Abandon / abandonner	22	25	17	39	37	14	154
Absurde / absurdité / absurdement	4	17	1	6	6	5	39
Acteur / actrice	0	1	0	0	0	2	3
Admirable / admirablement	4	12	11	8	17	8	60
Agneau	0	0	6	4	0	0	10
Aigu / suraigu	28	20	14	11	5	3	81
Air	30	47	29	43	27	65	241
Ambre / ambré	3	80	1	0	0	0	84
Amour / aimer	178	219	123	105	130	143	898
Âne	7	1	0	1	0	0	9
Animal / animalité	52	34	7	17	7	8	125
Appel / appeler	71	79	57	111	84	21	423
Applaudissement / applaudir	0	1	0	0	1	8	10
Araignée	1	3	7	0	0	1	12
Arbre	34	77	34	43	27	95	310
Argent (richesse)	2	0	2	1	36	8	49
Argent (métal) / argenté	7	20	9	4	10	1	51
Art / artiste	1	10	6	2	1	36	56
Assistance / assister à	3	6	6	3	6	6	30
Astre	4	5	10	12	4	0	35
Auditoire / auditeur	0	0	0	0	0	1	1
Aveugle / aveugler / aveuglement	13	25	20	69	41	10	178
Bariolé	3	0	7	1	0	0	11
Beauté / beau / belle	71	30	113	98	113	152	577
Bête / bestial / bestiaux / bestiole / bestiaire	45	40	68	32	11	4	162
Biche	0	0	0	3	2	1	6
Bison	0	0	0	0	0	23	23
Blanc	119	81	71	39	54	105	469
Bleu	61	69	38	15	31	161	375
Bœuf	13	1	2	0	0	0	16
Bonheur	23	14	14	48	59	22	180
Brebis	1	0	3	4	0	0	7
Briller / brillant	18	16	18	10	18	11	91
Bruit	46	54	32	38	42	34	246
Brûler / brûlure / brûlant	37	38	23	17	30	35	180

Brun	18	10	18	1	2	2	51
Cahier	20	8	6	0	0	23	57
Cendres / cendreux	48	49	15	7	3	2	124
Cerf	1	2	2	2	6	0	13
Cerisier	0	0	1	1	5	2	9
Chair	43	68	37	3	8	0	159
Chant / chanteur / chanter	62	77	42	118	85	84	468
Chaos / chaotique	3	1	2	0	0	4	10
Charognard	0	0	0	0	4	0	4
Chat	3	7	18	0	0	0	28
Cheval	42	2	1	18	130	42	235
Chèvre	3	6	5	5	0	0	19
Chevreuil	1	1	2	2	0	0	6
Chien	34	42	13	37	10	19	155
Chiffon / chiffonnier	8	3	2	0	0	0	13
Ciel	78	86	132	38	39	20	393
Clair / clarté	28	46	39	35	22	16	186
Cochon	3	0	2	0	0	0	5
Colorer / coloriage	3	5	1	2	2	5	18
Comédie / comédien	0	3	0	1	0	6	10
Compassion	0	0	2	3	9	5	19
Concert	0	0	0	0	0	21	21
Consumer	4	5	4	6	3	0	22
Conte / conteur / -se / vb	6	8	8	0	2	1	25
Corps	241	299	201	132	188	49	1110
Costume	4	5	0	0	0	2	11
Couille	0	3		0	0	3	6
Couleur	67	74	68	23	31	54	317
Courage / courageux	3	3	10	16	16	14	62
Crapaud	0	1	37	0	0	0	38
Crasse / encrasser / crasseux	1	2	1	0	1	0	5
Crayon	1	1	2	0	0	34	38
Crever	2	10	11	1	3	2	29
Cri (syllabe)	233	400	130	211	294	290	1558
Cri / crier/ s'écrier	161	265	66	164	236	129	1018
Criard	5	5	4	1	0	0	15
Crime / criminel	4	31	16	14	28	1	94
Crise	6	2	3	1	1	47	60
Cul	0	12	3	0	0	1	16
Culte	1	2	2	5	2	0	12

Cygne	8	1	0	2	0	0	11
Danse / danseur / danseuse / danser	19	35	6	76	31	32	199
Déferler / déferlement	3	4	3	9	0	0	19
Démon	1	1	1	0	0	243	246
Dépit (en dépit de)	1	0	0	1	0	0	2
Désastre / désastreux	0	9	0	8	5	8	30
Désenchantement / désenchanter	0	0	1	0	0	0	1
Désir / désirer / désirable / désireux	63	107	70	48	48	42	378
Dessin / dessinateur / dessinatrice / dessiner	23	14	19	3	4	417	480
Dieu	85	102	45	25	31	4	292
Divin / divinité	4	4	4	4	4	3	23
Douleur / douloureux / douloureusement	49	57	39	24	37	14	220
Doré	11	3	26	6	4	2	52
Dragon	1	5	2	0	0	0	8
Drame / dramatique	3	2	4	3	2	4	18
Eau	91	71	41	88	6	5	231
Écho	33	34	33	1	2	0	103
Éclairer / éclaircie / éclairage / éclair	8	19	25	42	39	21	154
Écrire / écriture / écrivain	38	71	15	23	8	93	248
Élancé	3	2	2	3	0	0	10
Enchanter / enchantement / ré-	2	6	8	3	5	6	30
Encre	10	10	3	0	0	23	46
Enfant	237	289	159	62	82	184	1013
Érinye	0	1	0	0	0	0	1
Errance / errer / errant	12	17	11	7	3	4	54
Espace	23	46	22	12	9	5	117
Espérance / espoir / espérer	33	15	23	41	76	55	243
Esquisse	5	11	6	4	1	10	37
Étoile	14	42	43	8	5	2	114
Événement	0	3	2	16	19	9	49
Exploit	0	0	0	4	0	4	8
Fable	0	10	14	0	0	0	24
Fabuler / fabuleux	8	22	13	0	0	0	43
Face	20	27	10	3	2	1	63
Famille	19	20	27	6	11	6	89
Fantastique	38	17	2	3	2	1	63
Fauve	0	0	5	8	8	0	21
Fesse	3	18	2	0	0	1	24
Feu	65	31	43	92	30	24	285
Figure	5	6	5	7	7	6	36

Fille	135	68	97	91	41	73	505
Fils	123	104	84	31	31	22	395
Flamber /flamboyer / flamboiement / flambeau	12	10	8	4	5	2	41
Flamme /Enflammer	31	31	22	25	15	6	130
Fleur / Fleurir / Floraison	54	44	59	13	19	2	191
Flûte / flûtiste / flûté	2	1	16	35	1	10	65
Force / forcer	85	95	62	158	165	63	628
Forêt	52	48	18	21	7	15	161
Forme / former	18	26	19	27	25	25	140
Frayeur	13	9	7	3	1	2	35
Frère	87	101	54	29	124	4	399
Fresque	0	0	5	5	28	1	39
Geste	38	45	29	27	42	8	189
Gibier	3	6	2	0	1	0	12
Gloire / glorieux	16	11	13	15	13	2	70
Gorgone	0	1	1	1	0	0	3
Gradins	0	0	0	0	5	0	5
Graver / gravure / graveur	1	0	5	1	2	40	49
Grenouille	1	1	5	0	0	0	7
Gris	40	43	40	11	14	18	166
Guerre / guerrier	61	130	44	52	75	0	362
Habile / habileté / habilement	1	0	0	18	10	9	38
Héros / héroïne / héroïsme / héroïque	2	4	15	7	5	4	37
Histoire	37	83	21	17	5	31	194
Hurler / hurlement	13	22	1	20	26	11	103
Hydre	0	1	2	0	0	0	3
Image / imaginer / imaginaire / imagination	66	49	87	34	28	25	289
Impuissant	2	4	2	4	4	1	17
Incendie / Incendier / incendiaire	8	0	1	12	5	6	42
Infini / infiniment	28	44	9	9	5	2	97
Inouï	7	5	1	1	1	3	18
Insecte	8	6	16	0	1	0	31
Instrument	1	3	2	1	3	7	17
Invisible	12	11	32	13	4	5	77
Jaune	13	13	17	8	1	16	68
Joie / joyeux / joyeusement	22	27	59	33	59	21	221
Jouer / jeu	34	58	52	46	16	71	277
Jour	133	156	99	97	68	138	691
Jumeau / jumelle	6	5	7	0	35	0	53
Laid / laideron(ne) / laideur / enlaidir	1	6	15	0	0	0	22

Langue	8	21	14	17	6	2	68
Latrines	0	6	0	0	2	0	8
Légende, légendaire	11	11	33	0	0	1	56
Liberté / libre / librement / libération	12	16	8	26	24	24	110
Lien / lier / relier	3	13	15	10	7	0	48
Ligne	9	10	7	5	3	23	57
Lion	2	0	1	3	2	0	8
Livre	27	72	21	0	0	23	143
Loup / louve	41	9	27	14	8	0	99
Lumière	43	63	131	56	69	23	385
Lumineux / illuminé / illumination	9	28	22	9	9	3	80
Lune	10	33	24	25	8	0	100
Magie / magique / magiquement	19	23	20	0	0	4	66
Malgré tout	2	3	8	2	6	1	17
Mal / malheur / malheureux	43	71	52	48	65	64	343
Maladie / malade / maladif	18	40	12	68	71	37	246
Malédiction / maudit / maudire	15	12	11	3	1	1	43
Marron	2	1	0	0	0	0	3
Masque	2	5	10	15	13	4	49
Matière	2	12	0	5	9	8	36
Mauve	2	5	6	0	0	0	13
Méduse	0	2	7	0	0	0	9
Mélodie	3	5	14	1	0	1	24
Même si	0	2	1	1	5	15	24
Mémoire	51	166	54	20	15	5	311
Mendier / mendiant	9	16	5	14	55	6	105
Menstrues	2	3	0	0	0	0	5
Mer	25	64	8	106	4	29	236
Merde / emmerdeur / emmerder / démerder	1	11	1	0	0	3	16
Mère / maternel / maternité	122	178	133	76	61	81	651
Merveille / merveilleux / émerveiller / -ment	26	19	23	18	21	14	121
Métamorphose / métamorphoser	10	14	7	0	3	1	35
Meurtre / meurtrier / meurtrir	2	7	7	11	11	2	40
Minotaure	0	0	0	3	0	68	71
Misère, miséreux, misérable	4	9	7	16	12	1	49
Miséricorde / miséricordieux	2	10	2	0	0	0	14
Modeler / modèle	1	4	0	1	2	0	8
Moineau	7	0	11	0	0	1	19
Moisi / moisir / moisissure	1	3	3	0	0	0	7
Monstre / monstrueux / monstrosité	5	10	9	14	12	47	97

Montagne	2	34	4	56	22	7	125
Mort / mortel / mourir	221	258	189	96	161	55	980
Mot	77	173	82	30	48	101	511
Mouche	2	4	6	1	1	0	14
Mouton	1	0	1	11	0	0	13
Mouvement	11	22	19	66	46	13	177
Muer / mue / mutation	3	6	2	0	0	0	11
Mule	0	0	1	14	4	0	19
Muscle / musclé / musculeux	5	10	4	4	67	1	91
Musique / musical / musicien /-ne	1	20	1	42	25	117	206
Mystère / mystérieux / mystérieusement	15	32	20	8	9	9	93
Mythe / mythologie	0	0	2	1	0	0	3
Nature	4	3	7	6	2	1	23
Nausée / nauséux	1	7	6	0	1	0	15
Neige / neiger / neigeux	30	21	36	7	5	1	100
Noir	141	99	99	33	49	76	497
Note	0	9	5	12	3	17	46
Nuance	2	2	4	1	0	3	12
Nuit / nocturne	166	301	84	106	87	25	747
Obscurité / Obscur / Obscurcir	26	47	17	33	31	21	175
Ocre	3	3	3	0	0	0	9
Ogre	3	6	110	0	0	15	134
Oiseau	32	66	39	8	13	9	167
Ombre / pénombre	89	143	79	34	16	3	364
Opéra	3	0	0	0	0	5	8
Or (métal)	5	3	1	6	10	0	25
Orange / orangé	8	15	14	0	0	3	6
Oubli / oublier / oublieux	47	74	31	28	37	27	244
Ours	4	1	0	0	0	0	5
Papier	15	22	9	0	0	22	68
Papillon	0	0	12	0	0	2	14
Peintre / peinture / peindre	12	13	12	9	13	58	117
Père / paternel / paternité	200	144	78	137	41	86	686
Pétrifier / pétrification	7	4	8	1	3	1	24
Peur	73	75	47	73	74	198	540
Photographe /photographie	8	3	12	0	0	18	41
Pierre	50	77	18	109	69	2	325
Pitié	8	20	20	6	4	2	60
Plaisir	4	16	18	22	33	23	116
Pluie	31	86	19	19	2	6	163

Poète / poésie / poème	1	9	8	2	8	43	71
Poisson	7	13	5	8	1	3	37
Portrait	19	5	8	0	0	7	39
Poubelle	0	3	1	0	0	5	9
Pourpre	0	12	7	1	0	0	20
Pourri / Pourrir / pourriture	7	16	5	1	7	1	37
Pourtant	28	39	27	22	62	89	267
Poussière / poussiéreux	10	19	16	8	13	0	66
Présence / présent	26	60	10	42	55	59	252
Prison / prisonnier / emprisonner	8	5	5	3	25	21	67
Puer / puanteur	1	9	3	4	0	1	18
Puissant / puissance	10	8	17	23	20	10	88
Putois	0	24	0	0	0	0	24
Putride / putréfier / putréfaction / putrescent	2	1	0	1	0	0	4
Quand (bien) même	2	4	4	0	0	0	10
Raconter	27	19	14	14	16	27	117
Rance / ranci / rancir	0	3	5	0	0	0	8
Rat	7	3	1	1	5	0	17
Réalité	5	1	10	4	4	3	27
Réel	1	10	1	2	0	5	19
Rencontre / rencontrer	29	35	10	21	11	17	123
Représenter / représentation	6	3	0	4	3	11	27
Résonner / résonance	23	32	15	5	12	5	92
Retentir	9	6	7	3	8	3	31
Rêverie / rêver / rêve / rêveur	78	74	90	43	31	49	365
Rite / rituel / rituellement	2	7	7	12	11	3	42
Rocher	2	0	2	18	5	3	27
Rose (couleur)	92	75	38	1	0	5	211
Rose (fleur) / Rosier	53	14	20	0	0	2	89
Rouge	50	41	27	14	70	53	202
Rouille / rouiller	5	8	4	0	0	0	17
Roux	4	5	7	0	0	0	16
Ruse / rusé / ruser	1	1	2	5	3	1	13
Rythme / rythmer	12	17	1	19	6	5	60
Sacré / sacralité	2	15	10	16	7	1	51
Salaud / salope	1	13	6	0	0	0	20
Sale / saleté / salir / salissure	8	12	9	11	13	7	60
Sang	148	124	53	42	63	5	435
Sanglier	8	0	0	0	0	0	8
Sauvage / - ment / sauvagerie / ensauvager	23	22	8	27	24	31	145

Scène	11	6	5	1	4	17	44
Sculpter / sculpteur / sculptrice / sculpture	5	4	5	52	71	64	201
Sein	13	10	3	1	3	2	32
Serpent	0	7	4	1	0	1	13
Sexe / sexuel	9	24	2	0	4	4	43
Silence / silencieux	85	108	50	56	64	32	395
Sirène	1	3	3	1	0	0	4
Sœur	47	62	23	12	47	4	195
Soin / soigner	13	7	18	54	48	46	186
Soldat	26	35	3	54	67	0	185
Soleil	28	31	50	57	40	21	227
Sombre	25	29	22	24	17	6	123
Son / sonore / sonorité	17	22	20	1	2	8	70
Souffle	28	42	17	14	36	11	148
Souffrance/ souffrant / souffrir	31	40	36	30	39	18	194
Souillé / souiller / souillure	7	15	16	1	0	0	39
Sourd / surdité / sourdine / assourdir	44	40	41	10	22	6	164
Spectacle /spectaculaire / spectateur / -trice	3	4	0	0	4	3	14
Sphinx	0	0	2	13	2	0	17
Statue / statuette	9	12	15	7	9	50	102
Sueur / suer	15	39	7	8	10	4	83
Supplier / suppliant / supplication	11	18	8	23	22	5	87
Surnaturel	0	0	2	0	1	5	8
Tableau	1	2	5	0	1	39	48
Tache / tacher	43	16	12	2	4	15	92
Taureau	0	0	0	11	0	28	29
Teinte / teinter	5	5	11	1	0	0	22
Terre	184	217	173	56	46	33	709
Terreur	1	12	10	10	6	7	46
Théâtre	2	10	2	1	0	16	31
Titan	0	4	3	0	0	0	7
Torche	5	2	2	13	16	0	38
Trait	17	19	7	8	5	11	67
Transfigurer / transfiguration	1	5	4	0	3	0	13
Transformer / transformation	12	18	17	6	6	2	61
Transpirer / transpiration	2	3	3	0	5	15	28
Urine / uriner	2	5	0	0	0	1	8
User / usure	2	12	1	6	4	1	26
Vache	4	1	3	0	0	0	8
Vague	0	5	7	76	18	8	114

Vaillant / vaillance	0	2	2	4	6	0	14
Vase	2	0	7	2	5	1	17
Vautour	0	0	0	0	28	0	28
Vent	64	122	40	35	14	19	294
Vert	26	32	19	1	2	11	91
Vie / vivre / vivant / vif	179	221	151	131	204	132	1018
Vigoureux / vigueur	8	4	1	7	10	7	37
Violence / violent	58	74	36	14	20	22	224
Violet / violacé	38	27	13	0	0	0	78
Vipère	0	1	2	0	0	2	5
Visage	135	143	57	138	117	57	647
Vision / visionnaire	4	3	14	6	7	10	44
Voix	121	162	98	89	142	84	696
Vomi / vomir / vomissement / vomissure	4	7	2	8	6	5	32

2. Occurrences de mots par ordre décroissant

	<i>LN</i>	<i>NA</i>	<i>EM</i>	<i>Œ</i>	<i>A</i>	<i>EB</i>	Total
Cri (syllabe)	233	400	130	211	294	290	1558
Corps	241	299	201	132	188	49	1110
Vie / vivre / vivant / vif	179	221	151	131	204	132	1018
Cri / crier / s'écrier	161	265	66	164	236	126	1018
Enfant	237	289	159	62	82	184	1013
Mort / mortel / mourir	221	258	189	96	161	55	980
Amour / aimer	178	219	123	105	130	143	898
Nuit / nocturne	166	301	84	106	87	25	747
Terre	184	217	173	56	46	33	709
Voix	121	162	98	89	142	84	696
Jour	133	156	99	97	68	138	691
Père / paternel / paternité	200	144	78	137	41	86	686
Mère / maternel / maternité	122	178	133	76	61	81	651
Visage	135	143	57	138	117	57	647
Force / forcer	85	95	62	158	165	63	628
Beauté / beau / belle	71	30	113	98	113	152	577
Peur	73	75	47	73	74	198	540
Mot	77	173	82	30	48	101	511
Fille	135	68	97	91	41	73	505

Noir	141	99	99	33	49	76	497
Dessin / dessinateur / dessinatrice / dessiner	23	14	19	3	4	417	480
Blanc	119	81	71	39	54	105	469
Chant / chanteur / chanter	62	77	42	118	85	84	468
Sang	148	124	53	42	63	5	435
Appel / appeler	71	79	57	111	84	21	423
Frère	87	101	54	29	124	4	399
Fils	123	104	84	31	31	22	395
Silence / silencieux	85	108	50	56	64	32	395
Ciel	78	86	132	38	39	20	393
Lumière	43	63	131	56	69	23	385
Désir / désirer / désirable / désireux	63	107	70	48	48	42	378
Bleu	61	69	38	15	31	161	375
Rêverie / rêver / rêve / rêveur	78	74	90	43	31	49	365
Ombre / pénombre	89	143	79	34	16	3	364
Guerre / guerrier	61	130	44	52	75	0	362
Mal / malheur / malheureux	43	71	52	48	65	64	343
Pierre	50	77	18	109	69	2	325
Couleur	67	74	68	23	31	54	317
Mémoire	51	166	54	20	15	5	311
Arbre	34	77	34	43	27	95	310
Vent	64	122	40	35	14	19	294
Dieu	85	102	45	25	31	4	292
Image / imaginer / imaginaire / imagination	66	49	87	34	28	25	289
Feu	65	31	43	92	30	24	285
Jouer / jeu	34	58	52	46	16	71	277
Pourtant	28	39	27	22	62	89	267
Présence / présent	26	60	10	42	55	59	252
Écrire / écriture / écrivain	38	71	15	23	8	93	248
Bruit	46	54	32	38	42	34	246
Démon	1	1	1	0	0	243	246
Maladie / malade / maladif	18	40	12	68	71	37	246
Oubli / oublier / oublieux	47	74	31	28	37	27	244
Espérance / espoir / espérer	33	15	23	41	76	55	243
Air	30	47	29	43	27	65	241
Mer	25	64	8	106	4	29	236
Cheval	42	2-	1	18	130	42	235
Eau	91	71	41	88	6	5	231
Soleil	28	31	50	57	40	21	227
Violence / violent	58	74	36	14	20	22	224

Joie / joyeux / joyeusement	22	27	59	33	59	21	221
Douleur / douloureux / douloureusement	49	57	39	24	37	14	220
Rose (couleur)	92	75	38	1	0	5	211
Musique / musical / musicien /-ne	1	20	1	42	25	117	206
Rouge	50	41	27	14	70	53	202
Sculpter / sculpteur / sculptrice / sculpture	5	4	5	52	71	64	201
Danse / danseur / danseuse / danser	19	35	6	76	31	32	199
Sœur	47	62	23	12	47	4	195
Histoire	37	83	21	17	5	31	194
Souffrance/ souffrant / souffrir	31	40	36	30	39	18	194
Fleur / Fleurir / Floraison	54	44	59	13	19	2	191
Geste	38	45	29	27	42	8	189
Clair / clarté	28	46	39	35	22	16	186
Soin / soigner	13	7	18	54	48	46	186
Soldat	26	35	3	54	67	0	185
Bonheur	23	14	14	48	59	22	180
Brûler / brûlure / brûlant	37	38	23	17	30	35	180
Aveugle / aveugler / aveuglément	13	25	20	69	41	10	178
Mouvement	11	22	19	66	46	13	177
Obscurité / Obscur / Obscurcir	26	47	17	33	31	21	175
Oiseau	32	66	39	8	13	9	167
Gris	40	43	40	11	14	18	166
Sourd / surdité / sourdine / assourdir	44	40	41	10	22	6	164
Pluie	31	86	19	19	2	6	163
Bête / bestial / bestiaux / bestiole / bestiaire	45	40	68	32	11	4	162
Forêt	52	48	18	21	7	15	161
Chair	43	68	37	3	8	0	159
Chien	34	42	13	37	10	19	155
Abandon / abandonner	22	25	17	39	37	14	154
Éclairer / éclaircie /éclairage / éclair	8	19	25	42	39	21	154
Souffle	28	42	17	14	36	11	148
Sauvage / - ment / sauvagerie / ensauvager	23	22	8	27	24	31	145
Livre	27	72	21	0	0	23	143
Forme / former	18	26	19	27	25	25	140
Ogre	3	6	110	0	0	15	134
Flamme /Enflammer	31	31	22	25	15	6	130
Animal / animalité	52	34	7	17	7	8	125
Montagne	2	34	4	56	22	7	125
Cendres / cendreaux	48	49	15	7	3	2	124
Rencontre / rencontrer	29	35	10	21	11	17	123

Sombre	25	29	22	24	17	6	123
Merveille / merveilleux / émerveiller / -ment	26	19	23	18	21	14	121
Espace	23	46	22	12	9	5	117
Peindre / peinture / peindre	12	13	12	9	13	58	117
Raconter	27	19	14	14	16	27	117
Plaisir	4	16	18	22	33	23	116
Étoile	14	42	43	8	5	2	114
Vague	0	5	7	76	18	8	114
Liberté / libre / librement / libération	12	16	8	26	24	24	110
Mendier / mendiant	9	16	5	14	55	6	105
Écho	33	34	33	1	2	0	103
Hurler / hurlement	13	22	1	20	26	11	103
Statue / statuette	9	12	15	7	9	50	102
Lune	10	33	24	25	8	0	100
Neige / neiger / neigeux	30	21	36	7	5	1	100
Loup / louve	41	9	27	14	8	0	99
Infini / infinement	28	44	9	9	5	2	97
Monstre / monstrueux / monstruosité	5	10	9	14	12	47	97
Crime / criminel	4	31	16	14	28	1	94
Mystère / mystérieux / mystérieusement	15	32	20	8	9	9	93
Résonner / résonance	23	32	15	5	12	5	92
Tache / tacher	43	16	12	2	4	15	92
Briller / brillant	18	16	18	10	18	11	91
Muscle / musclé / musculeux	5	10	4	4	67	1	91
Vert	26	32	19	1	2	11	91
Famille	19	20	27	6	11	6	89
Rose (fleur) / Rosier	53	14	20	0	0	2	89
Puissant / puissance	10	8	17	23	20	10	88
Supplier / suppliant / supplication	11	18	8	23	22	5	87
Ambre / ambré	3	80	1	0	0	0	84
Sueur / suer	15	39	7	8	10	4	83
Aigu / suraigu	28	20	14	11	5	3	81
Lumineux / illuminé / illumination	9	28	22	9	9	3	80

NB. Seuls sont ici pris en compte les mots de quatre-vingts occurrences et plus.

Annexe 3 : Documents du Fonds Henry Bauchau

1. Bibliothèque d'Henry Bauchau consacrée à l'Antiquité

Bollack, Jean, *La Mort d'Antigone. La tragédie de Créon*, PUF, « Les essais du collège international de philosophie », 1999.

Bonnard, André, *Civilisation grecque*, t. I et II, Lausanne, La Guilde du livre, 1954.

Eschyle, *Tragédies complètes*, t. I : *Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Les Suppliantes, Prométhée enchaîné*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 1958.

Finley, Moses I., *Les Premiers temps de la Grèce*, traduction de François Hartog, Flammarion, 1980.

Hölderlin, Friedrich, *Remarques sur Œdipe, remarques sur Antigone*, traduction et notes par François Fédier, préface par Jean Beaufret, Bibliothèque 10/18, 1965.

Homère, *Iliade*, préface de Jean Giono, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche », 1966.

Lacarrière, Jacques, *Dictionnaire amoureux de la Grèce*, Plon, 2001.

Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, « Classiques de la philosophie », 1949.

Robin, Léon, *La Pensée grecque*, La Renaissance du livre, 1923.

Sénèque, *Théâtre complet*, t. II : *Médée, Hercule furieux, Hercule sur l'Œta, Œdipe, Les Phéniciennes*, traduction et notices de Florence Dupont, Imprimerie nationale éd., « Le Spectateur français », 1992.

Sophocle, *Antigone*, version d'André Bonnard, Lausanne, Rencontre, 1950.

Sophocle, *Œdipe Roi*, traduction et commentaires d'*Œdipe Roi* sous le titre *La Naissance d'Œdipe* par Jean Bollack, Gallimard, « Tel », 1995.

Sophocle, *Tragédies complètes*, t. II : *Les Trachiniennes, Philoctète, Œdipe à Colone, Les Limiers*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 1942.

Sophocle, *Tragédies complètes*, t. II : *Ajax, Œdipe Roi, Electre*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 1972.

Sophocle, *Tragédies complètes*, t. III : *Philoctète, Œdipe à Colone*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF » 1974.

Vernant, Jean-Pierre ; Vidal-Naquet, Pierre, *Œdipe et ses mythes*, éditions Complexe, 1988.

LA NAISSANCE DE LA TRAGÉDIE

e lui une force magique bienfaisante dont l'action d
rès sa mort. Une âme noble ne saurait pécher, v
e profond poète veut nous dire ; ses actions ont l
es lois, l'ordre naturel et même le monde moral, c
ato

LA NAISSANCE DE LA TRAGÉDIE

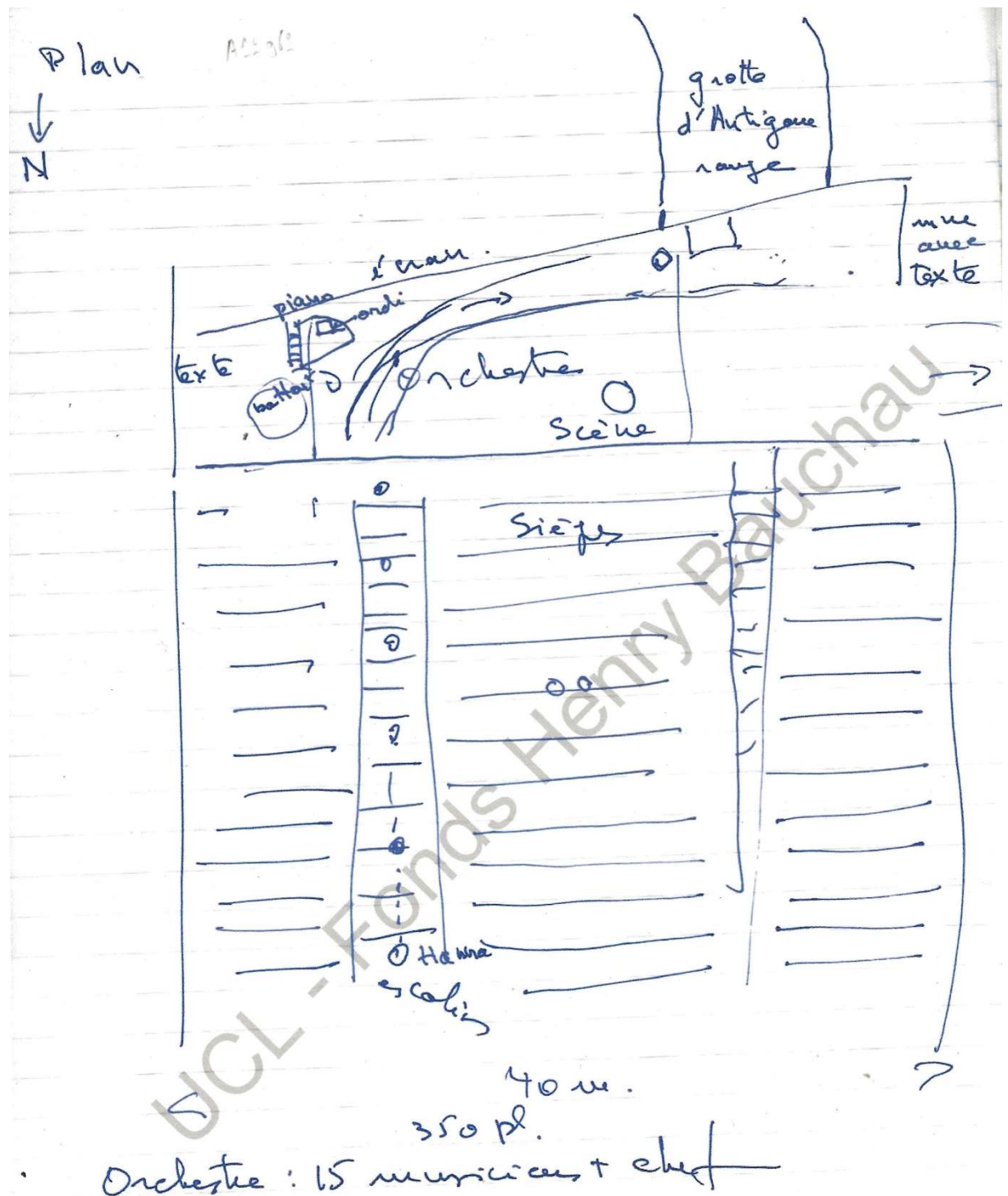
- Fin de la page 50 a
suivante
Oedipe & Prométhée

- p 200 "le voyant
aveugle"

dipe meurtrier de son père, époux de sa
suffrant l'énigme du Sphinx ! Que nous dit la
té de ces actes fatidiques ? D'après une très
populaire, qui vit surtout en Perse. un mag

Note manuscrite insérée dans *La Naissance de la Tragédie* de Nietzsche.

2. Photographies de collages, dessins et croquis de Bauchau



Croquis de scénographie pour *La Lumière Antigone*.

Est-ce que Thèbes a encore ses rois?

Gaïus

Thèbes n'est plus
Ses rois n'y sont plus
Il n'y a plus de roi

Allez, allez, allez, allez

Il n'y a plus ^{de rois} ~~plus~~ de rois

Antigone

Plus de rois, vous êtes heureux

Pierle moi de Thèbes

Gaïus

Thèbes n'est plus ^{insuffisant}

ni S. parti, et reste Athènes

Tu n'as plus de rois

Elle est immense, il n'y a plus de rois

Antigone

Thèbes est morte et les rois

infens ont été parus. Parheur

et malheur se mêlent

Vous êtes heureux

Est-ce que il y a encore des rois, des rois

Gaïus

Antigone

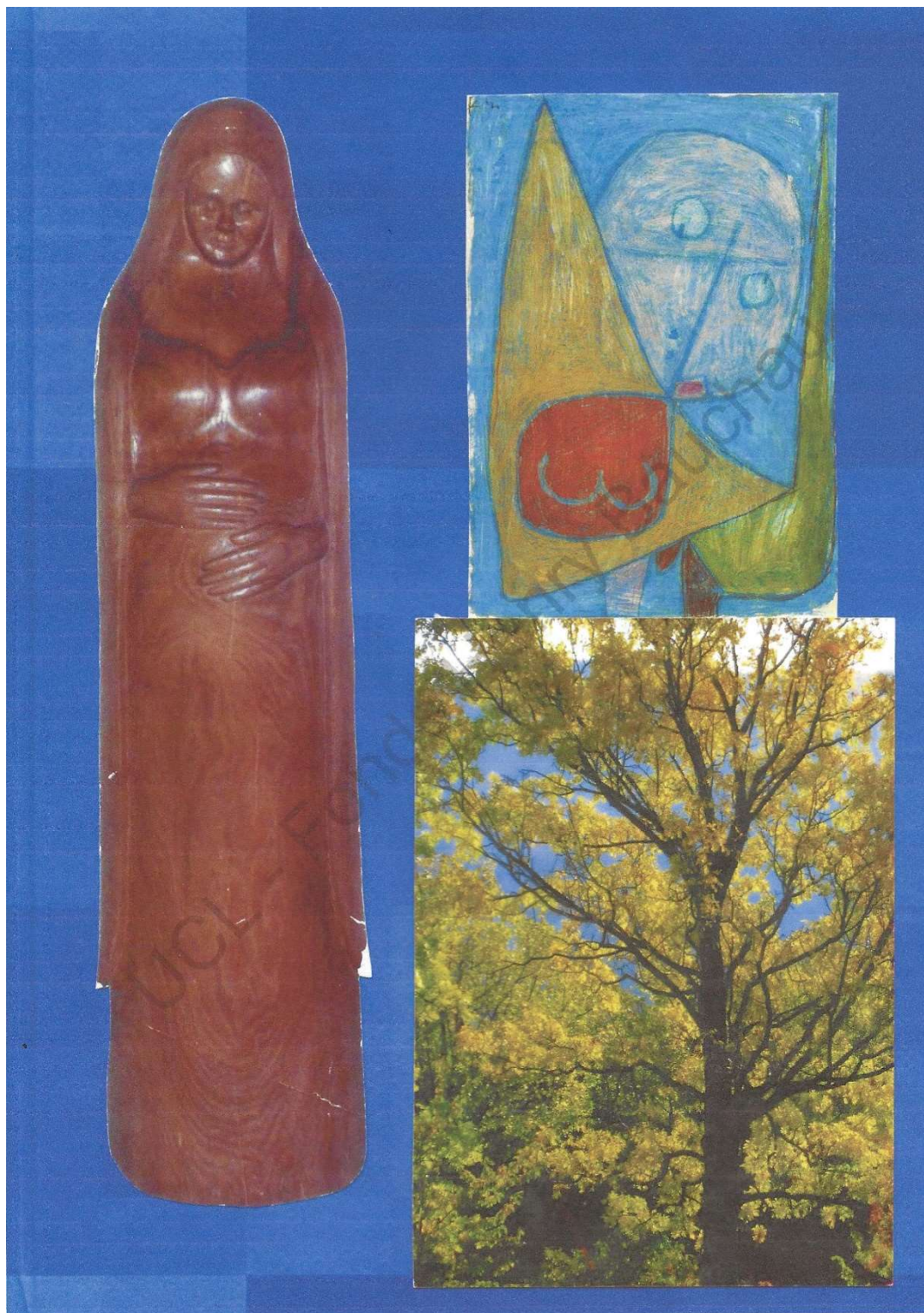
Gaïus

Il y a beaucoup plus d'hommes

maintenant sur la terre

Il y a aussi plus de rois

De la même proportion, il y a plus de rois



Collage sur la couverture d'un cahier d'écriture.

3. Photographies des œuvres de Lionel



Lionel et son dessin
de Minotaure
© Collection privée



Sculpture de Lionel
La Jeune Fille préhistorique
dont il est question dans
le roman *L'Enfant bleu*
© Collection privée

4. Photographie de Germain et Bauchau à l'occasion du Prix de l'Union latine de Littératures Romanes (2002)



BIBLIOGRAPHIE

I. BIBLIOGRAPHIE AUTOUR DES ŒUVRES DE SYLVIE GERMAIN ET HENRY BAUCHAU

1. Œuvres des deux auteurs

1. 1. Œuvres du corpus

Romans de Sylvie Germain

Le Livre des Nuits, Gallimard [1985], « Folio », 1987.

Nuit-d'Ambre, Gallimard [1987], « Folio », 1989.

L'Enfant Méduse, Gallimard [1991], « Folio », 1993.

Romans d'Henry Bauchau

Œdipe sur la route, Arles, Actes Sud [1990], Babel, 1992.

Antigone, Arles, Actes Sud, 1996.

L'Enfant bleu, Arles, Actes Sud, 2004.

1. 2. Autres œuvres de Sylvie Germain

Récits

Opéra muet, Gallimard [1989], « Folio », 1991.

La Pleurante des rues de Prague, Gallimard [« L'Un et l'Autre » 1992], « Folio », 1994.

Jours de Colère, Gallimard [1989], « Folio », 1991.

Immensités, Gallimard, 1993.

Éclats de sel, Gallimard, 1996.

Tobie des Marais, Gallimard, 1998.

L'Encre du poulpe, Gallimard, « Page blanche », 1998.

Chanson des mal-aimants, Gallimard, 2002.

Couleurs de l'invisible, en collaboration avec Rachid Koraïchi, Neuilly-sur-Seine, Al Manar, « Méditerranées », 2002.

Magnus, Albin Michel, 2005.

L'Inaperçu, Albin Michel, 2008.

Hors champ, Albin Michel [2009], « Le Livre de Poche », 2012.

Petites scènes capitales, Albin Michel, 2013.
À la table des hommes, Albin Michel, 2016.
Le Vent reprend ses tours, Albin Michel, 2019.
Brèves de solitude, Albin Michel, 2021.

Essais

Perspectives sur le visage. Trans-gression ; dé-création ; trans-figuration, thèse de doctorat du 3^e cycle, dir. Daniel Charles, Université de Paris X-Nanterre, 1981.
Les Échos du silence, Desclée de Brouwer, 1996.
Céphalophores, Gallimard, « L'Un et l'Autre », 1997.
Etty Hillesum, Pygmalion / Gérard Watelet, « Chemins d'Éternité », 1999.
Mourir un peu, Desclée de Brouwer, « Littérature ouverte », 2000.
Songes du temps, Desclée de Brouwer, « Littérature ouverte », 2003.
Ateliers de lumière, Desclée de Brouwer, 2004.
Les Personnages, Gallimard, « L'Un et l'Autre », 2004.
Le Monde sans vous, Albin Michel, 2011.
Chemin de croix (avec des photographies de Tadeusz Kluba), Bayard, 2011.
Rendez-vous nomades, Albin Michel [2012], « Le Livre de Poche », 2014.
Quatre actes de présence, Desclée de Brouwer, « Points vivre », 2015.
L'Esprit de Marseille, Albin Michel, 2018.

Articles et entretiens

« Sylvie Germain : la nuit de l'encrier », entretien avec Jean-Paul Beaumier, in *Nuit Blanche*, n°22, avril 1986, p. 30-31, mis en ligne le 23/03/2010, consulté le 19/03/2016. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1986-n22-nb1084449/20436ac/resume/>.
« L'obsession du mal », entretien avec Pascale Tison, *Le Magazine littéraire*, n°286, mars 1991, p. 64-66.
Entretien avec Bruno Carbone, *et al.*, La Rochelle, *Office du Livre en Poitou-Charentes*, 1994.
« Sylvie Germain et les anges », entretien avec Alain Nicolas, *L'Humanité*, 18 octobre 1996.
« Toute écriture est palimpseste », *Intervox*, Saint-Avoid, Bulletin de l'Association François Mauriac, n° 1, décembre 1997, p. 10-12.
« Sylvie Germain : l'inépuisable mémoire des images », entretien avec Gilles Bertin, in *Écrire aujourd'hui*, n°47, mai 1998, p. 36-38.
« Pensez au 11 septembre 2002... La véritable grandeur, c'est la générosité », *La Croix* n°36111, 28 décembre 2001, p. 23.
Le Vent ne peut être mis en cage, Liège, Alice Éditions, « Noms de dieux : L'Intégrale des entretiens d'Edmond Blattchen », 2002.
« Voir en peinture », *Penser/Rêver*, n°6 : « La haine des enfants », automne 2004, p. 205-210.
« L'endroit et l'envers », in *L'Esprit du temps*, « Imaginaire & Inconscient », 2005/1, n° 15, p. 37-41.

« Écrire un roman, c'est chaque fois partir à l'aventure... », entretien avec Alain Schaffner, in *Romanesques*, n°2, Amiens, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, 2005, p. 253-260.

« Sylvie Germain, la vie comme un palimpseste », entretien avec Nathalie Colleville, in *Livre/Échange*, n°33, février 2006, p. 8.

« Expressions de la compassion », in *Études*, 2009/1, vol. 410, p. 79-88.

Écrire, écrire, pourquoi ?, entretien avec Xavier Houssin, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2010.

« De l'incessant dialogue entre les vivants et les morts », entretien avec Aliette Armel, sur la page « La Vie en livres » du site du *Nouvel Observateur*, mis en ligne le 6 avril 2011 et consulté le 12/05/21. URL : <http://aliette-armel.blogs.nouvelobs.com/germain-sylvie>.

« L'imaginaire a une logique implacable », entretien avec Frédérique Roussel, in *Libération*, mis en ligne le 18/09/2013, consulté le 03/02/2016. URL : https://www.liberation.fr/livres/2013/09/18/l-imaginaire-a-une-logique-implacable_932948/.

« Dynamique de l'altérité », in *Christus*, n°240, octobre 2013, p. 446-452.

« La suppliante », in Gabellieri, Emmanuel ; L'Yonnet François (dir.), *Cahier Simone Weil*, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », n°105, 2014, p. 220-224.

Entretien avec Sylviane Coyault, « La fabrique de l'imaginaire, le mythe, la société et l'histoire chez Sylvie Germain », *Sociopoétique*, n°1 : « Mythes, contes et sociopoétique », Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, octobre 2016. Revue en ligne consultée le 26/02/2018. URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=641>.

1. 3. Autres œuvres d'Henry Bauchau

Récits

La Déchirure, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1998 [Gallimard 1966].

Le Régiment noir, Bruxelles, Editions Labor, « Espace Nord », 1992 [Gallimard 1972].

Diotime et les lions, Arles, Actes Sud, 1991.

Les Vallées du bonheur profond, Arles, Actes Sud, 1995.

L'Arbre fou. Théâtre, récit, poèmes du cycle d'Antigone, Bruxelles, Les éperonniers, « Maintenant ou jamais », 1995.

Le Boulevard périphérique, Arles, Actes Sud, 2008.

Déluge, Arles, Actes Sud, 2010.

L'Enfant rieur, Arles, Actes Sud, 2011.

Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon (textes rassemblés et présentés par Anouck Cape), Arles, Actes Sud, 2012.

Chemin sous la neige. L'Enfant rieur vol. 2, Arles, Actes Sud, 2013.

Poésie

Poésie complète, Arles, Actes Sud, 2009.

Théâtre

Théâtre complet : *Gengis Khan* (1960), *La Machination* ou *La Reine en amont* (1969), *Prométhée enchaîné* (1998), Arles, Actes Sud Papiers, 2001.

La Lumière Antigone, poème pour le livret de l'opéra de Pierre Bartholomée, Arles, Actes Sud, « Le souffle de l'esprit », 2009.

Journaux et essais

La Grande muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965), Arles, Actes Sud, « Babel », 2005.

Les Années difficiles. Journal (1972-1983), Arles, Actes Sud, 2009.

Jour après jour. Journal (1983-1989), Bruxelles, Les Eperonniers, « Maintenant ou jamais », 1992.

Journal d'Antigone (1989-1997), Arles, Actes Sud, 1999.

L'Écriture à l'écoute, Arles, Actes sud, 2000.

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, Arles, Actes Sud, 2015.

Articles et entretiens

« Chroniques de l'âge d'or », in *Nouvelle Revue française*, n°218, février 1971, p. 19-29.

« Le Cri », in *Revue Générale*, n°8-9, août-septembre 1993, p. 23-28.

« Henry Bauchau ou l'éloge de la féminité », entretien avec C. Lebrun, dans *Le Soir illustré*, 14 janvier 1998, p. 10.

« À propos des mythes », entretien avec Valérie Cordy, in *Entre-vues*, n° 43/44, janvier 1999, p. 43-47.

La Blessure qui guérit, Liège, Alice Editions, « Noms de dieux : L'Intégrale des entretiens d'Edmond Blattchen », 1999.

« L'écriture est liée à la vie, aux mouvements de la vie », entretien avec Pascale Mignon, in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 61 : « L'enfant, les livres », l'écrit, 2005, pp. 75-81

« Nous ne sommes pas séparés », entretien avec Yun Sun Limet, in *Remue*, hiver 2005, mis en ligne le 21/09/2012, consulté le 31/01/2016. URL : <http://remue.net/Nous-ne-sommes-pas-separees-Entretien-avec-Henry-Bauchau>.

« Un arbre de mots », entretien avec Indira De Bie, Clichy, Éditions de Corlevour, 2007.

« Le rêve dans la vie d'un écrivain », *Le Journal des psychologues*, 2009/9, n° 272, p. 40-43.

« Peut-être que l'écriture va devenir plus humaine que la parole », entretien avec Adriano Marchetti, in *Francofonia*, XIII, n°25, automne 1993, p. 3-14.

2. Bibliographie critique sur Sylvie Germain et Henry Bauchau

2. 1. Bibliographie critique sur Sylvie Germain

Ouvrages collectifs

Association régionale des diplômés des Universités d'Aquitaine (Collectif), *Sylvie Germain. L'Art d'être au monde*, Dax, Passiflores, 2018.

Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain : Rose des vents et de l'ailleurs*, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2003.

Goulet, Alain (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008.

Goulet, Alain (dir.), *Sylvie Germain devant le mystère, le fantastique, le merveilleux*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2015.

Goga, Yvonne ; Jisa, Simona ; Bartos, Bianca-Livia (dir.), *Sylvie Germain et les mythes*, Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, 2020.

Koopman-Thurlings, Mariska (dir.), *Sylvie Germain, regards croisés sur Immensités*, L'Harmattan, 2008.

Koopman-Thurlings, Mariska (dir.), avec la collaboration de Sylvie Germain, *Sylvie Germain. Les essais, un espace transgénérique*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011.

Michel, Jacqueline ; Dotan, Isabelle (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, actes du colloque de l'Université d'Haïfa, 20-21 mars 2006, Bucarest, Samuel Tastet éditeur, 2006.

Narjoux, Cécile ; Dürrenmatt, Jacques, *La Langue de Sylvie Germain : « en mouvement d'écriture »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Langages », 2011.

Monographies et thèses

Bello, Anne-Claire, *La Poétique de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, dir. Catherine Mayaux, Université de Cergy-Pontoise, 2015.

Chareyron, Hélène, *Échos d'enfance : les territoires de l'enfance dans l'œuvre de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, dir. Jacques Poirier, Université de Dijon, 2013.

Danoual-Mathière, Aline, *Herméneutique et intertextualité bibliques dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, dir. Arlette Bouloumié, Université d'Angers, 2011.

Dotan, Isabelle, *Les Clairs-obscur de la douleur : regards sur l'œuvre de Sylvie Germain*, Namur, les éditions Namuroises, 2009.

Ghîțeanu, Serenela, *La Grâce et la chute dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, dir. Marie-Anne Macé, Université de Bretagne-Sud, 2009.

Goulet, Alain, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un Monde de cryptes et de fantômes*, L'Harmattan, 2006.

Koopman-Thurlings, Mariska, *Sylvie Germain. La Hantise du mal*, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2007.

Lemoine-Lanot, Bénédicte, *L'Univers romanesque de Sylvie Germain : l'imaginaire éthique*, thèse de doctorat, dir. Alain Goulet, Université de Caen, 2001.

Leys-Botella, Stéphanie, *Les Mythes et l'obsession du mal dans l'œuvre de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, dir. Robert S. E. Pickering, Université de Clermont-Ferrand 2, 2004.

Moris-Stefkovic, Milène, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, dir. Monique Gosselin-Noat, Université de Paris X, 2009.

Ouvrages et thèses partiellement consacrés à Sylvie Germain

Boblet, Marie-Hélène, *Terres promises. Émerveillement et récit au XX^e siècle*, José Corti, « Les essais », 2011.

Bonord, Aude, *Les « hagiographes de la main gauche », variations de la vie de saints au XX^e siècle*, Classiques Garnier, 2011.

Godard, Roger, *Itinéraires du roman contemporain : Sylvie Germain, Joëlle Miquel, Patrick Modiano, Philippe Claudel...*, Armand Colin, 2006.

Frackowiak, Jean-François, *Le Roman symbolique : étude des œuvres romanesques de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe le Guillou*, Université Sorbonne Nouvelle, 2015.

Roussos, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire*, L'Harmattan, « Bibliothèque du féminisme », 2007.

Revue consacrée à Sylvie Germain

Roman 20-50, n°39 : « Sylvie Germain. *Le Livre des Nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* », Boblet, Marie-Hélène ; Schaffner, Alain (dir.), juin 2005.

Cahiers Robinson, n°20 : « Sylvie Germain, éclats d'enfance », Évelyne Thoizet (dir.), 2006.

Littera Edebiyat Yazilari, vol. 22, n° 24 : « Sylvie Germain », actes du colloque d'Ankara (8 mai 2008), juin 2009.

Carnets de Chaminadour : Sylvie Germain, n°8, septembre 2013.

Articles

(Ne figurent pas dans cette section les articles publiés dans les ouvrages collectifs et les revues entièrement consacrés à Sylvie Germain, mentionnés *supra*.)

Achard-Martino Marine, « Ferdinand parmi les fantômes », *Missile*, Lyon, Novembre 2016, p. 18-22.

Achard-Martino, Marine, « Le cheminement vers l'altérité : parcours éthique d'un criminel dans le roman *Nuit-d'Ambre* de Sylvie Germain », Montpellier, *Doctorales*, n°4, février 2018, revue en ligne, consultée le 12/03/18. URL : <http://www.mshsud.org/ressources-en-ligne/doctorales-numero-4>.

Bacholle, Michèle, « *L'Enfant Méduse* de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses », *Religiologiques*, n° 15 : « Orphée et Eurydice : mythes en mutation », Printemps 1997, p. 139-149.

Bègue, Sylvain, « *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain. Rôle du double et thème d'initiation dans l'œuvre. Différentes tentatives d'adaptation à la mort », *Recherches sur l'imaginaire*, n°20, 1990, p. 13-25.

- Bricco, Élisabeth, « Sylvie Germain romancière des destins perdus et retrouvés », in Galli Pellegrini, Rosa (dir.), *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain : Marie NDiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 51-120.
- Bricco, Élisabeth, « Marginales et solitaires dans les romans de Sylvie Germain, Dominique Mainard, Marie Ndiaye et Marie Redonnet », in Collomb, Michel (dir.), *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Centre d'étude du XX^e siècle, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2005, p. 259-269.
- Blanckeman, Bruno, « Sylvie Germain : Le livre des livres », in Viart, Dominique (dir.), *Lendemain*, n°107-108 : « Der Zeitgenössische französische Roman », 2003, p. 86-96.
- Boblet, Marie-Hélène, « De l'écriture épique à la parole prophétique, *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre* », in Milkowitch-Rioux, Catherine (dir.), *L'Esprit créateur*, vol. 40, n°2 : « Écritures féminines de la guerre », été 2000, p. 86-96.
- Boblet, Marie-Hélène, « L'Holocauste dans les romans et essais de Sylvie Germain », in Weisberg, Richard H. (dir.), *L'Esprit Créateur*, vol. 50, n°4 : « Vichy and the Holocaust in France Since 1990 : Memory, Representation, and Revision », hiver 2010, p. 67-80.
- Garfitt, Toby, « Sylvie Germain : fable, cri, echolalia », in Milne, Lorna ; Orr, Mary (dir.), *Narratives of French Modernity : Themes, Forms and Metamorphoses. Essays in honour of David Gascoigne*, Berne, Peter Lang, *Modern French Identities*, n° 62, 2011, p. 279-299.
- Grobois, Delphine, « Le Mythe de Méduse dans l'œuvre de Sylvie Germain : *L'Enfant Méduse* », in *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 2002, n°28, p. 187-199.

2. 2. Bibliographie critique sur Henry Bauchau

Ouvrages collectifs

- Boulanger, Christophe ; Cape, Anouck ; Denève, Catherine (dir.), *Rencontres, thérapie et création*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Esthétique et sciences des arts », 2014.
- Duchenne, Geneviève ; Dujardin, Vincent ; Watthee-Delmotte, Myriam, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle*, Bruxelles, Le Cri éditions, « Configurations historiques et imaginaires », 2008.
- Halen, Pierre ; Michel, Raymond ; Michel, Monique (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002), Bruxelles, Peter Lang, 2004.
- Laghouti, Sofiane ; Vanquaethem, Isabelle ; Watthee-Delmotte, Myriam, *Henry Bauchau*, livre multimedia réalisé à partir des archives du Fonds Henry Bauchau de l'UCL, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2009.
- Mayaux, Catherine ; Watthee-Delmotte, Myriam (dir.), *Henry Bauchau : écrire pour habiter le monde*, actes du colloque international organisé de l'Université de Cergy-Pontoise en partenariat avec l'Université de Louvain-la-Neuve (mars 2007), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 2009.
- Quaghebeur, Marc (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, actes du colloque de Cerisy (21-31 juillet 2001), Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, « Archives du futur », 2003.

Soncini-Fratta, Anna (dir.), *Henry Bauchau : un écrivain, une œuvre*, atti del Centro studi sulla letteratura belga di lingua francese, terzo seminario internazionale, Noci, (8-10 novembre 1991), Bologna, CLUEB, 1993.

Watthee-Delmotte, Myriam ; Poirier, Jacques, *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, actes du colloque « Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau, écrivains de la marge » de Louvain-la-Neuve et Dijon (18-20 octobre 2004), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2006.

Monographies et thèses

Ammour-Mayeur, Olivier, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2006.

Bozedeau, Corina, *Henry Bauchau. Une poétique du minéral*, Honoré Champion, 2017.

Henrot, Geneviève, Henry Bauchau poète, « Le Vertige du seuil », Genève, Droz, 2003.

Lambert, Jérémy, *L'écrivain au creux de la communauté : les mythes d'Henry Bauchau*, thèse de doctorat, dir. Myriam Watthee-Delmotte, Louvain-la-Neuve, 2020.

Lefort, Régis, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Honoré Champion, « Bibliothèque de Littérature Générale et comparée », 2007.

Mastroianni, Michele, La Déchirure di Henry Bauchau. *Una rappresentazione della madre : allegoria dell'incontro e dell'elaborazione poetica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

Palma, Albert, *Le Peuple de la main. Henry Bauchau sur ma route*, Jean Paul Bayol, « Lecture Deux », 2007.

Surmonte, Emilia, *Antigone, « la sphinx » d'Henry Bauchau : les enjeux d'une création*, thèse de doctorat, dir. Philippe Forest et Anna Maria Laserra, Universités de Nantes et de Salerne, 2010.

Vanquaethem, Isabelle, *Écrire en je ? Déploiement du sujet chez Henry Bauchau*, thèse de doctorat, dir. Myriam Watthee-Delmotte, Louvain-la-Neuve, 2011.

Watthee-Delmotte, Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, L'Harmattan, 2001.

Watthee-Delmotte, Myriam (dir.), *Bauchau avant Bauchau*, « En amont de l'œuvre littéraire », Louvain-la-Neuve, Bruylant Académia, 2002.

Watthee-Delmotte Myriam (dir.), *Henry Bauchau, la parole précaire*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2009.

Watthee-Delmotte, Myriam, *Henry Bauchau : Sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013.

Ouvrages et thèses partiellement consacrés à Henry Bauchau

Ammour-Mayeur, Olivier, *Les Imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2004.

Frackowiak, Jean-François, *Le Roman symbolique : étude des œuvres romanesques de Sylvie Germain, Henry Bauchau et Philippe le Guillou*, Université Sorbonne Nouvelle, 2015.

Jossua, Jean-Pierre, *La Passion de l'infini. Littérature et théologie. Nouvelles recherches*, Cerf, « Théologies », 2011.

Lefort, Régis, *Étude sur la poésie contemporaine. Des affleurements du réel à une philosophie du vivre*, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2014.

Watthee-Delmotte, Myriam, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019.

Revue consacrées à Henry Bauchau

Cahiers Henry Bauchau, édités par la Société des Lecteurs d'Henry Bauchau : n°1, juin 1997 ; n°2, octobre 1998 ; n°3, juin 2000 ; n°4 : « Du texte à l'adaptation », 2000 ; n°5 : octobre 2013.

L'Œil de Bœuf, n°17 : « Entretien avec Henry Bauchau », Tingaud Jean-Louis (dir.), avril 1999.

Revue Internationale Henry Bauchau, « L'écriture à l'écoute », sous la direction de Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain : n°1 : « L'atelier d'Henry Bauchau », 2008 ; n°2 : « Henry Bauchau et les arts », 2009 ; n°3 : « L'ancrage suisse », 2010 ; n°4 : « Henry Bauchau en traduction », 2011-2012 ; n°5 : « Le temps du créateur », 2013 ; n°6 : « Aux sources de la création poétique », 2014 ; n°7 : « Henry Bauchau en scène », 2015 ; n°8 : « La langue d'Henry Bauchau », 2016-2017 ; n°9 : « À l'épreuve du genre », 2018 ; n°10 : « Traces du sacré », 2019.

Nu(e), n°35 : « Henry Bauchau », Watthee-Delmotte, Myriam (dir.), mars 2007.

Revue Générale, n°11 : « Sur les pas d'Henry Bauchau », novembre 2007.

Phœnix, n°2 : « Henry Bauchau », avril 2011.

Approches, n° 152 : Henry Bauchau. Inédits, correspondances, hommages, décembre 2012.

Nord', n° 65 : « Henry Bauchau », Delmeule, Jean-Christophe (dir.), juin 2015.

Roman 20-50, n°62 : « Henry Bauchau », Déom, Laurent ; Lambert, Jérémy (dir.), décembre 2016.

Articles

(Ne figurent pas dans cette section les articles publiés dans les ouvrages collectifs et les revues entièrement consacrés à Henry Bauchau, mentionnés *supra*.)

Ammour-Mayeur, Olivier, « Hokusai : source d'un imaginaire de la littérature au XX^e siècle (Hélène Cixous / Henry Bauchau) », in *Les Lettres romanes*, n°1-2, t. LVI, 2002, p. 143-149.

Geneviève Henrot, « Henry Bauchau et la peau-ésie », in *Agora* (Cluj-Napoca, Roumanie), n°2, 2002, p. 115-134.

Lambert, Jérémy, « Récit mythique et posture d'espérance. Réponse au tragique contemporain à partir de l'œuvre d'Henry Bauchau », in *Les Lettres Romanes*, vol. 66, n°3/4, 2012, p. 463-478.

Lefort, Régis, « Henry Bauchau, entre lumière et absence », in Rabaté, Dominique ; Viart, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Lire au présent », 2009, p. 288-297.

Limet, Yun Sun ; Watthee-Delmotte, Myriam, « Henry Bauchau, avant et après-guerre : un itinéraire orphique », in Vincent Engel (dir.), *Les Lettres romanes*, Hors-série : « La Littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage », 1995, p. 149-166.

Marchetti, Adriano, « Les rêves dans *Cédipe sur la route* de Henry Bauchau », in *Recherches et Travaux de l'Université Stendhal-Grenoble III*, n° 47, 1995, p. 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 Olivier-Godet, Rita (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2010, p. 45-60.

Vanquaethem, Isabelle, « Les Journaux d'Henry Bauchau : de moi à soi, se parcourir », in Leclercq Jean ; Monseu Nicolas (dir.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 211-222.

Watthee-Delmotte, Myriam, « L'orphisme chez Henry Bauchau : variations sur le thème de la perte, entre mythe, psychanalyse et poétique », in *Religiologiques*, n°15 : « Orphée et Eurydice : mythes en mutation », Printemps 1997, p. 111-124.

Watthee-Delmotte, Myriam, « L'Antigone d'Henry Bauchau : un déplacement du modèle sophocléen », in Ginette Michaux (dir.), *Dires* n°20 : « Le tragique et le mal », 1998, p. 105-116.

Watthee-Delmotte, Myriam, « Pour une fausse symétrie : l'imaginaire verbal et visuel d'Henry Bauchau de 1968 à 1975 », in Brogniez, Laurence ; Jago-Antoine, Véronique (dir.), *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°17-18, 2000, p. 90-99.

Watthee-Delmotte, Myriam, « De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif d'une "identité narrative" », in *Loxias*, n°2-3, Nice, 2002.

Watthee-Delmotte, Myriam, « Henry Bauchau, le passage de l'image », in Linarès, Serge (dir.), *De la plume au pinceau*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006, p. 257-272.

II. BIBLIOGRAPHIE SUR L'ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE

1. Œuvres des auteurs antiques

1. 1. Auteurs grecs

Récits

Apollodore, *The Library (Bibliothèque)*, t. I et II, trad. J. G. Frazer, Cambridge / London, The Loeb Classical Library, 2014 [1921].

Hérodote, *Histoires*, t. VI : Livre VI : *Erato*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Les Belles Lettres, « CUF », 2019 [1948].

Hésiode, *Œuvre complète : Théogonie, Les Travaux et les jours, Le Bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 1992 [1928].

Homère, *Hymnes*, texte établi et traduit par Jean Humbert, Les Belles Lettres, « CUF », 2018 [1936].

Homère, *Illiade*, t. I : chants I à VI, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 2019 [1937].

Homère, *Illiade*, t. II : chants VII à XII, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 2011 [1937].

Homère, *Illiade*, t. III : chants XIII à XVIII, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 2005 [1937].

Homère, *Illiade*, t. IV : chants XIX à XXIV, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 2018 [1938].

Homère, *Illiade*, trad. Pierre Judet de La Combe, Les Belles Lettres / Albin Michel, 2020.

Homère, *L'Odyssée*, t. I : chants I à VII, texte établi et traduit par Victor Bérard, Les Belles Lettres, « CUF », 2002 [1924].

Homère, *L'Odyssée*, t. II : chants VIII à XV, texte établi et traduit par Victor Bérard, Les Belles Lettres, « Classiques en Poche », 2017 [2001].

Homère, *L'Odyssée*, t. III : chants XVI à XXIV, texte établi et traduit par Victor Bérard, Les Belles Lettres, « Classiques en Poche », 2017 [2001].

Homère, *L'Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, La Découverte, 1981.

Pausanias, *Description de la Grèce*, t. I : Livre I, texte établi par Michel Casevitz et traduit par Jean Pouilloux, Les Belles Lettres, « CUF », 1992.

Pausanias, *Description de la Grèce*, t. VIII : Livre VIII, texte établi par Michel Casevitz et traduit par Madeleine Jost, Les Belles Lettres, « CUF », 1998.

Pindare, *Œuvres complètes*, t. III : *Néméennes*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, « CUF », 2003 [1923].

Pindare, *Œuvres complètes*, t. IV : *Isthmiques et fragments*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, « CUF », 2003 [1923].

Théocrite, *Idylles*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Les Belles Lettres, « Classiques en Poche », 2009.

Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, t. I : Livre I, trad. Jacqueline de Romilly, Les Belles Lettres, « CUF », 1995 [1953].

Théâtre

Aristophane, *Comédies*, t. I : *Les Acharniens*, *Les Cavaliers*, *Les Nuées*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, les Belles Lettres, « CUF », 2002 [1923].

Aristophane, *Comédies*, t. II : *Les Guêpes*, *La Paix*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, les Belles Lettres, « CUF », 2002 [1948].

Aristophane *Comédies*, t. III : *Les Oiseaux*, *Lysistrata*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, les Belles Lettres, « CUF », 2009 [1928].

Aristophane *Comédies*, t. IV : *Les Thesmophories*, *Les Grenouilles*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, les Belles Lettres, « CUF », 2012 [1928].

Eschyle, *Les Choéphores* et *Les Euménides*, trad. Jean Bollack et Mayotte Bollack, Minuit, 2009.

Eschyle, *Les Exilées*, trad. Irène Bonnaud, Les Solitaires intempestifs, « Traductions du XXI^e siècle », 2013.

Eschyle, *Tragédies*, t. I : *Les Suppliantes*, *Les Perses*, *Les Sept contre Thèbes*, *Prométhée enchaîné*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 1995 [1920].

Eschyle, *Tragédies*, t. II : *Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 2009 [1925].

Euripide, *Tragédies*, t. I : *Le Cyclope*, *Alceste*, *Médée*, *Les Héraclides*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, 1976 [1926].

Euripide, *Iphigénie chez les Taures*, trad. Malika Bastin-Hammou et Irène Bonnaud, Les Solitaires intempestifs, « Traductions du XXI^e siècle », 2006.

Euripide, *Tragédies*, t. II : *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, « CUF », 2003 [1927].

Euripide, *Tragédies*, t. III : *Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, texte établi et traduit par Henri Grégoire et Léon Parmentier, Les Belles Lettres, « CUF », 2002 [1923].

Euripide, *Tragédies*, t. IV : *Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, texte établi et traduit par Henri Grégoire et Léon Parmentier, Les Belles Lettres, « CUF », 2010 [1925].

Euripide, *Tragédies*, t. V : *Hélène, Les Phéniciennes*, texte établi et traduit par Louis Méridier et François Chapoutier, Les Belles Lettres, « CUF », 2007 [1950].

Euripide, *Tragédies*, t. VI, 1^e partie : *Oreste*, texte établi par François Chapouthier et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, « CUF », 2014 [1959].

Euripide, *Tragédies*, t. VI, 2^e partie : *Les Bacchantes*, texte établi et traduit par Henri Grégoire, Les Belles Lettres, « CUF », 2013 [1961].

Euripide, *Tragédies*, t. VII, *Iphigénie à Aulis*, texte établi et traduit par François Jouan, Les Belles Lettres, « CUF », 2011.

Sophocle, *Antigone*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « Classiques en Poche », 2013 [1997].

Sophocle, *Antigone*, trad. Jean Bollack et Mayotte Bollack, Minuit, 1985.

Sophocle, *Antigone*, trad. Irène Bonnaud, Les Solitaires intempestifs, « Traductions du XXI^e siècle », 2004.

Sophocle, *Antigone*, trad. Florence Dupont, L'Arche, « Scène ouverte », 2007.

Sophocle, *Œdipe Roi*, trad. Jean Bollack et Mayotte Bollack, Minuit, 1999.

Sophocle, *Tragédies*, t. I : *Les Trachiniennes, Antigone*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 1994 [1955].

Sophocle, *Tragédies*, t. II : *Ajax, Œdipe Roi, Électre*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 2019 [1958].

Sophocle, *Tragédies*, t. III : *Philoctète et Œdipe à Colone*, trad. Paul Mazon, Les Belles Lettres, « CUF », 2019 [1960].

Philosophie

Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980.

Aristote, *Politique*, Livres I et II, texte établi et traduit par Jean Aubonnet, Les Belles Lettres, « CUF », 1968 [1960].

Platon, *Œuvres complètes*, t. III, 1^e partie : *Protagoras*, texte établi et traduit par Alfred Croiset et Louis Bodin, Les Belles Lettres, « CUF », 1967 [1923].

Platon, *Œuvres complètes*, t. VIII, 2^e partie : *Théétète*, texte établi et traduit par Auguste Diès, Les Belles Lettres, « CUF », 1967 [1923].

Platon, *Œuvres complètes*, t. IV, 1^e partie : *Phédon*, texte établi et traduit par Paul Vicaire, Les Belles Lettres, « CUF », 1983.

Platon, *Œuvres complètes*, t. IV, 2^e partie : *Le Banquet*, texte établi et traduit par Paul Vicaire, Les Belles Lettres, « CUF », 1989.

Platon, *Œuvres complètes*, t. IV, 3^e partie : *Phèdre*, texte établi par Claudio Moreschini et traduit par Paul Vicaire, Les Belles Lettres, 2018 [1933].

Platon, *Œuvres complètes*, t. V, 2^e partie : *Cratyle*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, « CUF », 2012 [1931].

Platon, *Œuvres complètes*, t. VI : *La République*, Livres I-III, texte établi et traduit par Émile Chambry, Les Belles Lettres, « CUF », 2019 [1932].

Platon, *Œuvres complètes*, t. VII, 1^e partie : *La République*, Livres IV-VII, texte établi et traduit par Émile Chambry, Les Belles Lettres, « CUF », 1996 [1934].

Platon, *Œuvres complètes*, t. VII, 2^e partie : *La République*, Livres VIII-X, texte établi et traduit par Émile Chambry, Les Belles Lettres, « CUF », 1996 [1934].

Platon, *Œuvres complètes*, t. X : *Timée*, *Critias*, texte établi et traduit par Albert Rivaud, Les Belles Lettres, « CUF », 2002 [1925].

Platon, *Œuvres complètes*, t. XII : *Les Lois*, livres VII à X, texte établi et traduit par Auguste Diès, 2003 [1956].

Platon, *Banquet*, trad. Luc Brisson, Flammarion, « GF », 1998.

1. 2. Auteurs latins

Récits

Ovide, *Métamorphoses*, texte établi par Georges Lafaye et traduit par Olivier Sers, Les Belles lettres, « Classiques en Poche », 2011 [2009].

Virgile, *Bucoliques*, texte établi et traduit par Eugène de Saint-Denis, Hatier-Les Belles Lettres, 2006 [1997].

Virgile, *Énéide*, Livres I-VI, texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort, Les Belles Lettres, « CUF », 1961.

Virgile, *Énéide*, Livres IX-XII, texte établi et traduit par Jacques Perret, Les Belles Lettres, « CUF », 1980.

Théâtre

Sénèque, *Théâtre complet*, trad. Florence Dupont, Actes Sud, « Thesaurus », 2012.

Sénèque, *Tragédies*, t. I : *Hercule furieux*, *Les Troyennes*, *Les Phéniciennes*, *Médée*, *Phèdre*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Les Belles Lettres, « CUF », 1996.

Philosophie

Cicéron, *De l'invention*, texte établi et traduit par Guy Achard, Les Belles Lettres, « CUF », 1994.

Ovide, *Les Amours*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Les Belles Lettres, « CUF », 1995 [1930].

2. Ouvrages de référence et bibliographie critique sur l'Antiquité

2. 1. Ouvrages de référence et études générales sur l'Antiquité

Ouvrages de référence et usuels

- Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, 2009.
- Dain, Alphonse, *Traité de métrique grecque*, Klincksieck, 1965.
- Ernout, Alfred ; Thomas, François, *Syntaxe latine*, Klincksieck, 2002 [1951].
- Ernout, Alfred ; Meillet, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, 2001 [1932].
- Frontisi-Ducroux, Françoise, *L'ABCdaire de la mythologie grecque et romaine*, Flammarion, « Abcdaire série histoire », 1999.
- Graves, Robert, *Les Mythes grecs*, t. I et II, trad. Mounir Hafez, Hachette littérature, 1999 [Fayard, 1967].
- Pollux, *Onomasticon*, Livre IV, Leipzig, Kuehn, 1824.
- Ragon, Eloi ; Dain ; Alphonse, *Grammaire grecque*, De Gigord / Nathan, 1993.
- Schmidt, Joël, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Larousse-Bordas, 1998.

Études Générales : ouvrages

- Auger, Danièle ; Delattre, Charles (dir.), *Mythe et fiction*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.
- Barra-Salzedo, Edoarda, *En soufflant la grâce : âmes, souffles et humeurs en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Millon, « Horos », 2007.
- Beard, Mary ; Henderson, John, *Classics. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Biraud, Michèle, *Les Interjections du théâtre grec antique : étude sémantique et pragmatique*, Louvain-la-Neuve, Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain, vol. 123, 2009.
- Bloch, Raymond, *Les Prodiges dans l'Antiquité classique*, PUF, « Mythes et Religions », 1963.
- Bremmer, Jan N., *La Religion grecque*, trad. Alexandre Hasnaoui, Les Belles Lettres, 2012.
- Bruit Zaidman, Louise, *Les Grecs et leurs dieux : Pratiques et représentations religieuses dans la cité à l'époque classique*, Armand Colin, 2005.
- Calame, Claude, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les Parthénées d'Alcman)*, Les Belles Lettres, 2019 [1977].
- Calame, Claude, *Le Récit en Grèce ancienne*, Belin, « L'Antiquité au présent », 2000.
- Calame, Claude, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Gallimard, « Folio essais », 2015.
- Calame, Claude ; Dupont, Florence ; Lortat-Jacob, Bernard ; Manca, Maria (dir.), *La Voix actée, pour une nouvelle ethnopoétique*, Kimé, 2010.

- Corbel-Morana, Cécile, *Le Bestiaire d'Aristophane*, Les Belles Lettres, « Études anciennes », 2012.
- Damet, Aurélie, *La Septième porte. Les conflits familiaux dans l'Athènes classique*, Publications de la Sorbonne, 2012.
- Demont, Paul ; Lebeau, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche : références », 1996.
- Détienne, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Gallimard « Tel », 1981.
- Dumézil, Georges, *Aspects de la fonction guerrière*, PUF, 1956.
- Dupont, Florence, *L'Acteur-Roi. Le théâtre à Rome*, Les Belles Lettres, « Realia », 1985.
- Dupont, Florence, *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, La Découverte, « Poche », 1998.
- Dupont, Florence, *L'Antiquité, territoire des écarts*, entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig, Albin Michel, « Itinéraires du savoir », 2013.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, « Folio essais », 1988 [1963].
- Emerit, Sibylle ; Perrot, Sylvain ; Vincent, Alexandre (ed.), *Le Paysage sonore dans l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire, IFAO, « Culture et savoirs », 2015.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, 1995.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, *L'Homme-cerf et la femme-araignée : figures grecques de la métamorphose*, Gallimard, 2003.
- Garelli, Marie-Hélène ; Visa-Ondarçuhu, Valérie (dir.), *Corps en jeu : de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Goldhill, Simon, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, 1986.
- Grimal Pierre, *La Littérature latine*, PUF, « Que sais-je ? », 1965.
- Gülgönen, Séline, *Des Lyres et cithares. Musique & musiciens de l'Antiquité*, Les Belles Lettres, « Signets », 2010.
- Henderson, Jeffrey, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- Jouteur, Isabelle, *Monstres et merveilles. Créatures prodigieuses de l'Antiquité*, Les Belles Lettres, « Signets », 2009.
- Judet de La Combe, Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Bayard, 2010.
- Hardwick, Lorna, *Reception studies*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2003.
- Hardwick Lorna ; Stray Christopher, *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Blackwell, « Blackwell Companions to the Ancient World », 2008.
- Marx, William, *Le Tombeau d'Edipe. Pour une tragédie sans tragique*, Minuit, « Paradoxe », 2012.
- Le Boulluec, Alain ; Saïd, Suzanne ; Trédé, Monique, *Histoire de la littérature grecque*, PUF, 1997.
- Le Guen, Brigitte ; Milanezi, Silvia (dir.), *L'Appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Théâtres du monde », 2013.
- Lévêque, Pierre, *La Naissance de la Grèce. Des rois aux cités*, Gallimard, 1990.

Longhi, Vivien, *Krisis ou la décision génératrice : Épopée, médecine hippocratique, Platon*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2020.

Loroux, Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, « NRF essais », 1999.

Loroux, Nicole, *Les Mères en deuil*, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1990.

Mainoldi, Carla, *L'Image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1984.

Martindale, Charles ; Thomas, Richard F. (éd.), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford, Blackwell, 2006.

Mauduit, Christine, *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Les Belles Lettres, « Études anciennes », 2006.

Moretti, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche », 2001.

Rouveret, Agnès ; Dubel, Sandrine ; Naas, Valérie (dir.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité*, Rue d'Ulm, Presses de l'ENS, 2006.

Saïd, Suzanne, *La Faute tragique*, François Maspero, « textes à l'appui », 1978.

Saïd, Suzanne, *Approches de la mythologie grecque*, Nathan Université, « lettres 128 », 1993.

Schneider, Catherine, *Paranormale Antiquité. La mort et ses démons en Grèce et à Rome*, Belles Lettres, « Signets », 2011.

Vasseur-Legangneux, Patricia, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2004.

Vilatte, Sylvie, *L'Insularité dans la pensée grecque*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1991.

Vernant, Jean-Pierre (dir.), *L'Homme grec*, Seuil, 1993.

Vernant, Jean-Pierre ; Vidal-Naquet, Pierre, *Œdipe et ses mythes*, Complexe, 1988.

Vernant, Jean-Pierre ; Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. I et II, La Découverte, « Textes à l'appui », 1972 et 1986.

Vernant, Jean-Pierre, *La Cuisine du sacrifice en pays grec (Œuvres, t. 1)*, Seuil, « Opus », 2007.

Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Seuil, « Points », 1983.

Vidal-Naquet, Pierre, *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, La Découverte, « Textes à l'appui », 1991.

Warrior, Valerie M., *Greek Religion : A Sourcebook*, Newburyport, Company, 2009.

Études Générales : revues et articles

Alaux, Jean, « Sur quelques pièges de la parenté : sœurs et frères dans la tragédie athénienne », ASNP, n°25, 1995, p. 219-242.

Armisen-Marchetti, Mireille, « La notion d'imagination chez les anciens I : Les philosophes », in *Pallas*, n°26, 1979, p. 11-51.

Azoulay, Vincent ; Damet, Aurélie (dir.), *Maudire et mal dire : paroles menaçantes en Grèce ancienne. Cahiers mondes anciens* n°5, 2014, revue consultée en ligne le 22/07/21. URL : <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.1109>.

- Bélis, Annie, « Kroupezai, Scabellum », in *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 112, n°1, 1988, p. 323-339.
- Belfiore, Elizabeth, « Tragédie, *thumos*, et plaisir esthétique », in *Les Études philosophiques* 2003/4, n° 67, Presses Universitaires de France, p. 451-465.
- Bernand, André, « Les animaux dans la tragédie grecque », in *Dialogues d'histoire ancienne*, n°12, 1986, p. 241-269.
- Boëldieu-Trevet, Jeannine, « Le sauvage en soi : violences extrêmes en temps de guerre dans le monde grec (V^e-IV^e siècles) », *Cahiers des études anciennes*, LII, 2015, p. 149-172.
- Brecoulaki, Harikleia, « “Precious colours” in Ancient Greek polychromy and painting : material aspects and symbolic values », in *Revue archéologique*, vol. 57, n°1, 2014, p. 3-35.
- Bruit-Zaidman, Louise, « Les filles de Pandore. Femmes et rituels dans les cités grecques », in Duby, Georges ; Perrot, Michelle (dir.), *Histoire des femmes en occident*, Plon, vol. I : *L'Antiquité*, 1991, p. 363-403.
- Bruit-Zaidman, Louise, « Le temps des jeunes filles dans la cité grecque : Nausicaa, Phrasikleia, Timareta et les autres », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°4, 1996, article mis en ligne le 01/01/2005, consulté le 21/12/2020. URL : <http://journals.openedition.org/clio/431>.
- Cerri, Giovanni, « Ideologia funeraria nell'*Antigone* di Sofocle », in Gnoli, Gherardo ; Vernant, Jean-Pierre (dir.), *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 121-131.
- Charpentier, Marie-Claude, « Les frontières du sauvage dans l'Antiquité », *Cahiers des études anciennes*, LII, 2015, p. 7-18.
- Couëlle, Colombe, « Représentation et éthique animale dans le monde grec. Quelques approches sur la question », *Travaux et documents : « Journées de l'Antiquité et des Temps anciens 2017 »*, Saint-Denis, Université de La Réunion, avril 2017, p. 125-146.
- Denti, Mario, « L'art du portrait en Grèce et à Rome, ou de l'approche ethnique et formaliste à un phénomène culturel et politique », in *Perspective*, n°1, 2008, p. 72-78.
- Derive, Jean, « Le régime temporel dans la narration de l'épopée », in Le Blanc, Claudine ; Martin, Jean-Pierre (dir.), *Les Temps épiques : Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*. Publications numériques du REARE, page consultée le 15/11/2018. URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=122>.
- Dross, Juliette, « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », in *Pallas*, n°93, 2013, p. 269-279.
- Foley Helene P., « Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy », in *Transactions of the American Philological Association*, vol. 129, 1999, p. 1-12.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, « Athéna et l'invention de la flûte », in *Musica e storia II*, 1994, p. 230-267.
- Gourmelen, Laurent, « Bestiaires et mythologie en Grèce ancienne : l'hirondelle, images, métaphores et métamorphoses » in Le Nan, Frédérique ; Trivisani-Moreau, Isabelle, *Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié – Cahier XXXVI*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Grand-Clément Adeline, « Dans les yeux d'Athéna *Glaukôpis* », in *Archiv für Religionsgeschichte*, De Gruyter, 2010/12 (1), p. 7-22.

- Grand-Clément, Adeline, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », in *Pallas*, n°92, 2013, p. 143-161.
- Grand-Clément, Adeline, « Couleurs et polychromie dans l'Antiquité », in *Perspective*, 2018/1, p. 87-108.
- Héritier-Augé, Françoise, « L'inceste dans les textes de la Grèce Classique et Post-Classique » in *Mètis*, vol. 9-10, 1994, p. 99-115.
- Iriarte Ana, « Ismène, Chrysothémis et leurs sœurs », in Pirenne-Delforge, Vinciane ; Suárez De La Torre, Emilio (dir.), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2000, p. 57-66.
- Jacob, Christian, « L'ordre généalogique. Entre le mythe et l'histoire », in Détienne, Marcel (dir.), *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité*, Albin Michel, 1994, p. 169-202.
- Jouan, François, « Mères et filles dans la tragédie grecque », in *Kentron*, n°9, 1993, p. 101-118.
- Judet de La Combe, Pierre, « Catastrophe et crise : de l'épopée à la tragédie (grecques) », in *Critique*, 2012/8 (n° 783-784), Minuit, p. 642-652.
- Kefallonitis, Stavroula, « Le tyran et les enfants de la cité », in Dubel, Sandrine ; Montandon Alain (dir.), *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Mythographies et société », 2012, p. 329-343.
- Lecoq, Françoise, « Un bilan de la recherche contemporaine sur le mythe du phénix », in *Roda da fortuna*, 2015, 4/1, p. 257-273.
- Longhi, Vivien, « La crise, une notion politique héritée des Grecs ? », in *Anabases - Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 2019, p. 21-35.
- Melidis, Konstantinos, « Des chantres castrés dans les églises de l'empire byzantin ? À propos du terme "antiphonos" », in *Classica et Mediaevalia*, n°62, 2011, p. 233-253.
- Melidis, Konstantinos, « The Vocal Art in Greek and Roman Antiquity », in Lynch, Tosca ; Eleonora, Rocconi, *A companion to Ancient Greek and Roman Music*, Oxford, Wiley-Blackwell, « Blackwell Companions to the Ancient World », 2020, p. 201-212.
- Mauduit, Christine, « Le sauvage et le sacré dans la Tragédie grecque » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°47, décembre 1988, p. 303-317.
- Mesnage, Maurice, « Le cri tragique chez les Grecs » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°25, décembre 1966, p. 420-439.
- Moreau, Alain, « La liaison entre parricide, inceste et cannibalisme. Compléments », *Cahiers du GITA*, I, 1985, p. 49-57.
- Noël, Anne-Sophie, « Non, le masque grec n'est pas un "blackface" », article du journal *Le Monde* consulté le 30/04/2019. URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/03/29/non-le-masque-grec-n-est-pas-un-blackface_5443329_3232.html.
- Quehec, Dominique, « Le cri dans la représentation tragique », in *Pallas*, n°38 : « Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique », 1992, p. 131-135.
- Riu, Xavier, « La place du vraisemblable dans la littérature grecque », *Pallas*, n°91, 2013, p. 49-60.
- Robert, Fernand, « Sur l'origine du mot tragédie », in *Revue Archéologique*, 31/32, 1948, p. 872-880.

Vasseur-Legangneux, Patricia, « Des fantômes épiques aux fantômes tragiques : héritage, transformations, inventions dans l'antiquité grecque », in Lecerce, François ; Lavocat, Françoise (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 15-29.

Vernant, Jean-Pierre, « La belle mort et le cadavre outragé », in Gnoli, Gherardo ; Vernant, Jean-Pierre (dir.), *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 45-76.

Viala, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », in *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 11-31.

2. 2. Bibliographie critique sur les auteurs antiques

Ouvrages

Bollack, Jean, *La Mort d'Antigone. La tragédie de Créon*, PUF, 2000.

Cairns, Douglas, *Sophocles : Antigone. Bloomsbury Companions to Greek and Roman Tragedy*, London / New York, Bloomsbury Academic, 2016.

Citati, Pietro, *La Pensée chatoyante. Ulysse et L'Odyssée*, trad. Brigitte Pérol, Gallimard, « L'Arpenteur », 2002.

Deforge, Bernard, *Eschyle. Poète cosmique*, Les Belles Lettres, « Études mythologiques », 1986.

Dupont, Florence, *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Belin « Lettres Sup », 2000.

Dupont, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, « Libelles », 2007.

Goyet, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Honoré Champion, 2006.

Hölderlin, Friedrich, *Remarques sur Œdipe, remarques sur Antigone*, trad. François Fédier, préface Jean Beaufret, Bibliothèque 10/18, 1965.

Jouanna, Jacques, *Sophocle*, Fayard, 2007.

Judet de La Combe, Pierre, *Homère*, Gallimard, « Folio biographies », 2017.

Létoublon, Françoise (dir.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, Gieben, 1997.

Moreau, Alain, *Eschyle : la violence et le chaos*, Les Belles Lettres, « Vérité des mythes », 1985.

Parry, Adam (dir.), *The Making of Homeric Verse : The Collected Papers of Milman Parry*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1987.

Romilly (de), Jacqueline, *La Crainte et l'Angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Les Belles Lettres, « Études anciennes », 2011 [1958].

Romilly (de), Jacqueline, *La Modernité d'Euripide*, PUF, 1986.

Revue et articles

Aristote, l'aventure par les concepts, *Littérature*, n°182, Larousse, juin 2016.

Alaux, Jean, « Remarques sur la philia labdacide dans Antigone et Œdipe à Colone », in *Mètis*, vol. 7, n°1-2, 1992, p. 209-229.

- Arnaud, Philippe, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *Le Télémaque*, vol. 40, n°2, 2011, p. 11-17.
- Bouvier, David, « Le héros comme un loup : usage platonicien d'une comparaison homérique », *Cahiers des études anciennes*, LII, 2015, p. 125-147.
- Cavallero, Pablo, « La danse du bouclier d'Achille (Iliade 18 : 590-606) », in *Gaia*, n°7, 2003, p. 189-203.
- Christopoulos, Ménélaos, « Formes de violence dans le monde d'Ulysse », in *Dialogues d'histoire ancienne*, 2019, 45/1, p. 13-22.
- Daspet, Françoise, « De l'espace du mythe au temps de l'histoire : les chants de la Neuvième Bucolique de Virgile », *L'information littéraire*, vol. 58, n°1, 2006, p. 8-21.
- Guittard, Charles, « Les prodiges dans le livre 27 de Tite-Live », in *Vita Latina*, n°170, 2004, p. 56-81.
- Hoffmann, Geneviève, « Peinture et sculpture dans l'œuvre d'Euripide », in *Pallas*, 2008, n°76 : « Voyages en Antiquité : Mélanges offerts à Hélène Guiraud », p. 19-29.
- Létoublon, Françoise, « Entre lions et loups : à propos des comparaisons homériques », in *Gaia*, n°19, 2016.
- Loayza, Daniel, « Au pied et à l'œil : de quoi Œdipe est-il le nom ? », in *Le Magazine littéraire*, n°565, mars 2016, p. 78-79.
- Lorau, Nicole, « La main d'Antigone », in *Métis*, vol. 1, n°2, 1986, p. 165-196.
- Moreau, Alain, « À propos d'Œdipe : la liaison entre trois crimes, parricide, inceste et cannibalisme », *Études de littérature ancienne*, I, 1979, p. 97-127.
- Moreau, Alain, « Polynice le querelleur », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1988, p. 224-231.
- Perceau, Sylvie, « Des mots ailés aux mots en flocons : quelques portraits de héros en orateurs dans l'Iliade », in Hélène Vial (dir.), *Poètes et orateurs dans l'antiquité. Mises en scène réciproques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2013, p. 23-37.
- Poplin, François, « L'homme et l'animal dans le bûcher de Patrocle », in *Anthropozoologica*, n°21, 1995, p. 253-265.
- Ribeiro de Oliveira, Flavio, « La supplication chez Homère : geste concret et abstraction », in *Gaia*, n°14, 2011.
- Thiercy, Pascal, « Cuisine et sexualité chez Aristophane », *Kentron*, n°19, 2003, p. 17-30.
- Vincent, Jean-Christophe, « Le xoanon chez Pausanias : littératures et réalités cultuelles », in *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 29, n°1, 2003, p. 31-75.
- Wathelet, Pierre, « Les animaux sauvages dans les comparaisons homériques » in *Troïka. Parcours antiques*. « Mélanges offert à Michel Woronoff », vol. 2, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2012, p. 35-51.

III. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. Usuels et ouvrages de référence

- Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988.
- Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont et Jupiter, collection « Bouquins », 1982.
- Léon-Dufour, Xavier, *Dictionnaire du Nouveau Testament*, Seuil, « Livre de vie », 1975.
- Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I, II, III, Le Robert, 2006 [1992].
- Le Robert et Collins*, Le Robert, 2000 [1993].
- Séginger, Gisèle (dir.), *Dictionnaire Flaubert*, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2017.

2. Œuvres littéraires modernes et contemporaines

2. 1. Récits

Jusqu'au XIX^e siècle

- Andersen, Hans Christian, *Contes*, trad. Marc Auchet, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche classiques », 2003.
- Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Gallimard, « Folio classique », 1994.
- Balzac, Honoré (de), *Illusions perdues*, Flammarion, « GF », 1990.
- La Bible de Jérusalem*, trad. École biblique de Jérusalem, Cerf, 1998.
- Daudet, Alphonse, *Lettres de mon moulin*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, « Classiques de Poche », 1985.
- Dostoïevski, Fiodor, *Crime et Châtiment*, trad. André Markowicz Arles, Actes Sud, « Labor », 1996.
- Dostoïevski, Fiodor, *Les Frères Karamazov*, trad. Henri Mongault, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- Dostoïevski, Fiodor, *L'Idiot*, trad. Alfred Mousset, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Gallimard, « Folio Classique », 1972.
- Flaubert, Gustave, *Salammbô*, Gallimard, « Folio Classique », 1970.
- Hugo, Victor, *Les Misérables*, t. I, II, III, Flammarion, « GF », 1947.
- James, Henry, *Le Motif dans le tapis*, in *Nouvelles Complètes*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.
- Joyce, James, *Ulysse*, trad. Jacques Aubert (dir.), Gallimard, 2004.
- Lafayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne (comtesse de), *La Princesse de Clèves*, Flammarion, « GF », 2009.

Perrault, Charles, *Contes*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche : Classiques de Poche », 2006.

Rabelais, François, *Gargantua*, translation en français moderne de Guy Demerson, Seuil, « Points », 1996.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Gallimard, « Folio classique », 2000.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Gallimard, « Folio classique », 1972.

Tolstoï, Léon, *Anna Karénine*, trad. Henri Mongault, Gallimard, « Folio classique », 1994.

Tolstoï, Léon, *La Guerre et la Paix*, trad. Henri Mongault, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

Zola, Émile, *Germinal*, Hatier, « Classiques & Cie », 2004.

XX^e et XXI^e siècles

Adimi, Kaouther, *Nos richesses*, Seuil, 2017.

Bon, François, *Parking*, Minuit, 1996.

Bon, François, *Prisons*, Lagrasse, Verdier, 1998.

Camus, Albert, *La Peste*, Gallimard, « Folio », 1972.

Camus, Albert, *La Chute*, Gallimard, « Folio », 1997.

Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, « Folio », 1972.

Cendrars, Blaise, *L'Homme foudroyé*, Denoël, 1945.

Collin, Grégoire ; Goethals, Sébastien, *Le Voyage de Marcel Grob*, Futuropolis, 2018.

Cosnay, Marie, *Adèle ou la scène perdue*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 2005.

Cosnay, Marie, *Des Métamorphoses*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 2012.

Cosnay, Marie, *Épopée*, L'Ogre, 2018.

Cossery, Albert, *Mendiants et orgueilleux*, Terrain vague, 1990.

Djebar, Assia, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002.

Drieu La Rochelle, Pierre, *La Comédie de Charleroi*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1996.

Echenoz, Jean, *14*, Minuit, 2012.

Fottorino, Éric, *Marina A*, Gallimard, 2021.

Jabès, Edmond, *Le Livre des questions*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1989.

Jouve, Pierre-Jean, *Aventure de Catherine Crachat I : Hécate*, Gallimard, « Folio », 1972.

Jouve, Pierre-Jean, *Aventure de Catherine Crachat II : Vagadu*, Gallimard, « Folio », 1989.

Gaudé, Laurent, *Cris*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2004.

Gide, André, *Thésée*, Gallimard, « Folio », 1981.

Giono, Jean, *Deux cavaliers de l'orage*, Gallimard, 1965.

Giono, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, en particulier : *Naissance de l'Odyssée*, *Regain*, *Solitude de la pitié*, *Le Grand troupeau*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1971.

Giono, Jean, *Un Roi sans divertissement*, Gallimard, « Folio », 1972.

Giono, Jean, *le bleu*, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1995.

Grass, Günter, *Le Tambour*, trad. Jean Amsler, Seuil, 1960.

Guez, Olivier, *La Disparition de Josef Mengele*, Grasset, 2017.

Guilloux, Louis, *Le Sang noir*, Gallimard, « Folio », 1980 [1935].

Harambat, Jean, *Ulysse. Les chants du retour*, Arles, Actes Sud-BD, 2014.

Jünger, Ernst, *Orages d'acier*, trad. Henri Plard, Christian Bourgois, « Le Livre de Poche : Biblio », 1970.

Jünger, Ernst, *Sur les falaises de marbre*, trad. Henri Thomas, Gallimard, « L'Imaginaire », 1979.

Kadaré, Ismaïl, *Le Monstre*, trad. Jusuf Vrioni, Fayard, « Le Livre de Poche », 1994.

Kafka, Franz, *Le Château*, Gallimard, « Du monde entier », 1938.

Kafka, Franz, *Le Procès*, Gallimard, « Du monde entier », 1957.

Kafka, Franz, *La Métamorphose*, Gallimard, « Folio classique », 1972.

Kundera, Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli*, trad. François Kérel, Gallimard, « Du monde entier », 1979.

Lacarrière, Jacques, *L'Été grec. Une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Plon, « Terre Humaine », 1975.

Lamaison, Didier, *Œdipe Roi*, Gallimard, « Série noire », 1994.

Lançon, Philippe, *Le Lambeau*, Gallimard, 2018.

Lemaitre, Pierre, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, 2013.

Levi, Primo, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffenegger, Julliard [1987], « Pocket », 1988.

Littell, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Gallimard, 2006.

Louis-Combet, Claude, *Gorgô*, Galilée, « Ligne fictive », 2010.

McCullers, Carson, *Le Cœur est un chasseur solitaire*, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche », 1983.

Malouf, David, *Ransom*, London, Chatto & Windus, 2009.

Mauvignier, Laurent, *Des hommes*, Minuit, 2009.

Michon, Pierre, *Vies minuscules*, Gallimard, « Folio », 1984.

Morante, Elsa, *La Storia*, trad. Michel Arnaud, Gallimard, 1977.

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, « Folio », 1987.

Proust, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, « Folio classique », 1988.

Proust, Marcel, *La Prisonnière*, Gallimard, « Folio classique », 1988.

Quignard, Pascal, *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1989.

Quignard, Pascal, *Albucius*, P.O.L., 1990.

Quignard, Pascal, *Tous les matins du monde*, Gallimard, « Folio », 1993.

Ransmayr, Christoph, *Le Dernier des mondes*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche », 1991.

Remarque, Erich Maria, *À l'Ouest rien de nouveau*, trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, Stock, « Le Livre de Poche », 1997.

Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommages*, Minuit, 1953.

Rouaud, Jean, *Champ d'Honneur*, Minuit, 1990.

Semprún, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, 1994.

Simon, Claude, *Les Géorgiques*, Minuit, 1981.

Szabó, Magda, *L'Instant. La Créüside*, trad. Chantal Philippe, Viviane Hamy, 2009.

Tomasi di Lampedusa Giuseppe, *Le Guépard*, trad. Jean-Paul Manganaro, Seuil, « Points », 2007.

Toledo (de), Camille, *Thésée, sa vie nouvelle*, Verdier, 2021.

Tournier, Michel, *Le Roi des aulnes*, Gallimard, 1970.

Tournier, Michel, *Les Météores*, Gallimard, 1975.

Vuillard, Éric, *L'Ordre du jour*, Arles, Actes Sud, 2017.

Wiesel, Élie, *La Nuit*, Minuit, « Documents », 1988.

Wolf, Christa, *Cassandre*, trad. Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Stock, 2003.

Wolf, Christa, *Médée*, trad. Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Stock, 2001.

Woolf, Virginia, *La Promenade au phare*, trad. Maurice Lanoire, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche », 1983.

Woolf, Virginia, *Les Vagues*, trad. Marguerite Yourcenar, Stock [1937], « Le Livre de Poche : Biblio roman », 1975.

Yourcenar, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, « Folio », 1974.

Yourcenar, Marguerite, *L'Œuvre au noir*, Gallimard, « Folio », 1991.

2. 2. Poésie

Jusqu'au XIX^e siècle

Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche : Les Classiques de Poche », 1999.

Hölderlin, Friedrich, *Odes, Élégies, Hymnes*, trad. Michel Deguy, André du Bouchet, François Fédier, Philippe Jaccottet, Gustave Roud et Robert Rovini, Gallimard, « Poésie », 1993.

Hugo, Victor, *Les Contemplations*, Librairie Générale française, « Classiques de Poche », 2002.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

Ronsard, Pierre (de), *Les Amours*, édition d'Albert-Marie Schmidt, Gallimard, « Poésie », 1974.

Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Verlaine, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

XX^e et XXI^e siècles

Bonhomme-Villani, Béatrice, *Passant de la lumière*, Jegun, L'Arrière-pays, 2008.

Bonnefoy, Yves, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Gallimard, « Poésie », 1970.

Bouchet (du), André, *Carnet*, Fata Morgana, 1994.

Celan, Paul, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Gallimard, « Poésie », 1998.

Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver*, Gallimard, « Poésie », 1997.

Perse, Saint-John, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Quignard, Pascal, *Lycophron et Zétès*, Gallimard, « Poésie », 2010.

Rilke, Rainer Maria, *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée et autres poèmes*, trad. de Jean-Pierre Lefevre et Maurice Regnaut, Gallimard, « Poésie », 1994.

Segalen, Victor, *Stèles*, Gallimard, « Poésie », 1973.

Stein, Gertrude, *Writings 1903-1932*, New York, The Library of America, 1998.

Trakl, Georg, *Œuvres complètes*, trad. Marc Petit et Jean-Claude Schneider, Gallimard, « Du monde entier », 1972.

2. 3. Théâtre

Jusqu'au XIX^e siècle

Racine, Jean, *Tragédies*, t. I : en particulier *Andromaque*, Gallimard, « Folio classique », 1982.

Racine, Jean, *Tragédies*, t. II : en particulier *Iphigénie* et *Phèdre*, Gallimard, « Folio classique », 1983.

Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche classique », 1990.

Shakespeare, *Œuvres complètes : Tragédies*, t. I et II : en particulier *Hamlet*, trad. M. Grivelet et *Macbeth*, trad. J.-C. Sallé, Robert Laffont, 1995.

Shakespeare, *Œuvres complètes : Comédies*, t. I et II : en particulier *Songe d'une nuit d'été* et *Comme il vous plaira*, trad. V. Bourgy, Robert Laffont, 1995.

XX^e et XXI^e siècles

Abkarian, Simon, *Pénélope ô Pénélope*, Actes Sud, « Papiers », 2009.

Abkarian, Simon, *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, Actes Sud, « Papiers », 2012.

Anouilh, Jean, *Antigone*, La Table ronde, 1946.

Azama, Michel, *Iphigénie ou le Pêché des dieux*, Éditions théâtrales, 1991.

Carson, Anne, *Antigonick*, trad. Édouard Louis, L'Arche, 2019.

Claudé, Paul, *Partage de Midi*, Gallimard, 1949.

Giraudoux, Jean, *Amphitryon 38*, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche », 1983.

Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, Gallimard, « Folioplus classiques », 2006.

Kane, Sarah, *L'Amour de Phèdre*, trad. Séverine Magois, L'Arche, « Scène ouverte », 2002.

Mouawad, Wajdi, *Incendies. Le Sang des promesses 2*, Leméac-Actes Sud-Papiers, Babel, 2009.

Yourcenar, Marguerite, *Le Mystère d'Alceste* suivi de *Qui n'a pas son minotaure ?*, Plon, 1963.

2. 4. Essais

Jusqu'au XIX^e siècle

Baudelaire, Charles, *Correspondance*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

Montaigne (de), Michel, *Les Essais*, PUF, « Quadrige », 1988.
Pascal, Blaise, *Pensées*, Le Guern, Michel (dir.), Gallimard, « Folio classique », 2004.

XX^e et XXI^e siècles

Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980.
Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard [1955], « Folio Essais », 1994.
Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, « Tel », 1992.
Celan, Paul, *Le Méridien et autres proses*, édition bilingue de Jean Launay, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2002.
Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Galilée, 2010.
Cixous, Hélène, *Ayā ! : le cri de la littérature*, Galilée, « Lignes fictives », 2013.
Cosnay, Marie, *Comment on expulse. Responsabilité en miettes*, éditions du Croquant, 2011.
Gide, André, *Journal I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
Glissant, Édouard, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.
Glissant, Édouard, *Poétique II : L'Intention poétique*, Gallimard, 1997.
Glissant, Édouard, *Philosophie de la relation*, Gallimard, 2009.
Huston, Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008.
Jabès, Edmond, *Le Livre de l'Hospitalité*, Gallimard, 1991.
Jaccottet, Philippe, *Le Bol du pèlerin*, Genève, La Dogana, 2002.
Kerangal (de), Maylis, *À ce stade de la nuit*, Verticales, « Minimales », 2015.
Kofman, Sarah, *Paroles suffoquées*, Galilée, 1986.
Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Gallimard [1986], « Folio » 1995.
Leiris, Michel, *À cor et à cri*, Gallimard, « L'imaginaire », 1988.
Louis-Combet, Claude, *Le Recours au mythe*, José Corti, 1998.
Louis-Combet, Claude, *L'Homme du texte*, José Corti, « En lisant en écrivant », 2002.
Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*, Buchet/Chastel, « Pocket » 1990.
Quignard, Pascal, *Le Nom sur le bout de la langue*, Gallimard, « Folio », 1993.
Quignard, Pascal, *Sordidissimes. Dernier royaume V*, Grasset, 2005.
Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Gallimard, « Folio essais », 1987.
Sartre, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, « Tel », 1952.
Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*, Gallimard, « Folio », 1972.
Toussaint, Jean-Philippe, *L'Urgence et la patience*, Minuit, 2012.
Woolf, Virginia, *Une Chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Denoël, « Empreinte », 1992.

3. Théorie et critique littéraire

3. 1. Études Générales

Ouvrages

Adler, Aurélie, Lemonnier, Marie-Françoise ; Ott, Herta-Luise, *Figurations épiques et contre-épiques de la Grande Guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019.

Albouy, Pierre, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Armand Colin, 1981.

Anselmini, Julie ; Boblet, Marie-Hélène, *De l'émerveillement dans les littératures narratives et poétiques du XIX^e et XX^e siècles*, ELLUG, « Ateliers de l'imaginaire », 2017.

Auerbach, Erich, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968.

Aygon, Jean-Pierre ; Bonnet, Corinne ; Noacco, Cristina (dir.), *La Mythologie de l'Antiquité à la modernité, appropriation-adaptation-détournement*, Rennes, PUF de Rennes, « Interférences », 2009.

Bakhtine, Mikhail, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Gallimard, « Tel », 1970.

Bakhtine, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Gallimard, « Tel », 1987.

Bakhtine, Mikhail, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998.

Baroni, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, « Poétique », 2007.

Barthes, Roland, *Œuvres complètes (1942-1961)*, Seuil, 2002.

Bataille, Georges, *La Littérature et le mal*, Gallimard, 1957.

Bercot, Martine ; Mayaux, Catherine (dir.), *La Genèse dans la littérature : exégèses et réécritures*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2005.

Bergez, Daniel, *Peindre, écrire : le dialogue des arts*, La Martinière, 2008.

Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Armand Colin, « U », 2011.

Bertholot, Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, 1997.

Blanckeman, Bruno, *Le Roman depuis la Révolution française*, PUF, 2011.

Boulogne, Jacques (dir.), *Les Systèmes mythologiques*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

Bouteille-Meister, Charlotte ; Aukrust, Kjerstin (dir.), *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e-XVII^e siècle*, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2010.

Chartier, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Armand Colin, « Lettres Sup. », 2005.

Chelebourg, Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Armand Colin, 2005.

- Chikhi, Beïda ; Quaghebeur, Marc (dir.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
- Citati, Pietro, *La Lumière de la nuit, les grands mythes dans l'histoire du monde*, trad. Brigitte Pérol et Jean Macé, Gallimard, « L'Arpenteur », 1999.
- Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma - Les Affinités électives*, Armand Colin, « Cinéma / Arts visuels », 2012.
- Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Seuil, « Politique », 2001.
- Combe, Dominique, *Les Genres littéraires*, Hachette, « Supérieur », 1992.
- Coquio, Catherine ; Salado, Régis (dir.), *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, L'Harmattan, « Littératures », 1998.
- Curtius, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, PUF, 1956.
- Dessons, Gérard ; Meschonnic, Henri, *Traité du rythme*, Dunod, 1998.
- Fraisse, Simone, *Le Mythe d'Antigone*, Armand Colin, 1974.
- Garnier, Xavier (dir.), *Le Réalisme merveilleux*, « Itinéraires et Contacts de cultures », vol. 25, Université Paris 13, L'Harmattan, 1998.
- Gautier, Théophile, *Honoré de Balzac*, sur le portail Gallica de la BNF, UFR : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1097542/f42.image> (page consultée le 19/10/2018).
- Gély, Véronique, Parizet, Sylvie ; Tomiche, Anne (dir.), *Modernités Antiques. La Littérature Occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, « Littérature et poétique comparées », 2014.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, « Points », 1982.
- Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire, répétition, narrativité, modernité*, Minuit, « Paradoxe », 2006.
- Hamon, Philippe, *La Description littéraire*, Macula, 1991.
- Heidmann, Ute (dir.), *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, « Sciences humaines », 2003.
- Humières (d'), Catherine ; Poignault, Rémy, *Autour du Minotaure*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Mythographies et sociétés », 2013.
- Kaempfer, Jean, *Poétique du récit de guerre*, José Corti, 1998.
- Iehl, Dominique, *Le Grotesque*, PUF, « Que-sais-je ? », 1997.
- Lloze, Évelyne, *Poésie et question. De la poésie comme pensée critique de l'hospitalité*, Bruxelles, La lettre volée, « Essais », 2013.
- Lukács, Georg, *Théorie du roman*, suivi de *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács* par Lucien Goldmann, trad. Jean Clairevoye, Gallimard, « Tel », 1997 [1989].
- Lucken, Christopher ; Rigoli, Juan, *Du bruit à l'œuvre, vers une esthétique du désordre*, Genève, MétisPress, « Voltiges », 2013.
- Madelénat, Daniel, *L'Épopée*, PUF, 1986.
- Maingueneau, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, 2020 [2010].
- Marc, Alain, *Écrire le cri*, Orléans, L'Écarlate, 2000.
- Maulpoix, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée*, José Corti, 1989.

- Milly, Jean, *Poétique des textes*, Armand Colin, « Coursus », 2008.
- Nauroy, Gérard, *L'Écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe*, Berne, Peter Lang, 2004.
- Peyrache-Leborgne, Dominique ; Couégnas, Daniel (dir.), *Le Roman historique*, Nantes, Pleins Feux, « Horizons Comparatistes », 2000.
- Pinson, Jean-Claude, *Poéthique. Une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.
- Quaghebeur, Marc, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1990.
- Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*, Seuil, « Points essais », 1997.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t. I : *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, 1983.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t. II : *Les configurations dans le récit de fiction*, Seuil, 1984.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t. III : *Le temps raconté*, Seuil, « L'ordre philosophique », 1985.
- Rivière, Jacques, *Le Roman d'aventure*, Syrtès, 2000.
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, « Tel », 1977.
- Rolet, Anne (dir.), *Protée en trompe-l'œil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, José Corti, 1984.
- Samoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, « 128 », 2001.
- Sapiro, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Seuil, 2011.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, « Poétique », 1989.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, « Poétique », 1999.
- Scheel, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, L'Harmattan, 2005.
- Scherer, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, 1957.
- Schlanger, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, 2008.
- Schoentjes, Pierre ; Mulder (de), Caroline (dir.), *À la baïonnette ou au scalpel. Comment l'horreur s'écrit*, Genève, Droz, 2009.
- Siganos, André, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*, PUF, 1999.
- Siganos, André, *Le Minotaure et son mythe*, PUF « écriture », 1993.
- Sternberg, Meir, *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1978.
- Steiner, George, *Les Antigones*, trad. Philippe Blanchard, Gallimard, 1986.
- Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Gallimard, « Tel », 1994.
- Tadié, Jean-Yves (dir.), *Marcel Proust : l'écriture et les arts*, Gallimard / BNF, 1999.
- Tilleuil, Jean-Louis ; Watthee-Delmotte, Myriam, *Texte, Image, Imaginaire*, L'Harmattan, 2007.
- Thélot, Jérôme, *La Poésie précaire*, PUF, « Perspectives littéraires », 1997.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, trad. Georges Philippenko et Monique Canto-Sperber, Seuil, « Poétique », 1981.

Vouilloux, Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Hermann, 2011.

Revue et articles

Asholt, Wolfgang, Bähler, Ursula (dir.), *Revue des Sciences Humaines*, n°321 : « Le savoir historique de la littérature », Lille, Presses Universitaires du Septentrion, mars 2016.

Bouloumié, Arlette, « Représentations des ogres dans la littérature », *Sens-Dessous*, vol. 12, n°2, 2013, p. 105-120.

Bruera, Franca (dir.) *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n°17 : « Le mythe : mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes », novembre 2015, revue en ligne, consultée le 25/06/2016. URL : <http://www.interferenceslitteraires.be>

Brunet, Étienne, « La répétition dans la phrase. Étude statistique », *Semen*, n°38, 2015, article mis en ligne le 24/04/2015, consulté le 12/07/2020. URL : <http://journals.openedition.org/semen/10287>.

Collot, Michel, « La syntaxe nominale », in *La Matière-émotion*, PUF, « Écriture », 1997, p. 282-295.

Felman, Shoshana, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », *Littérature*, n°49, 1983.

Guyau, Jean-Marie, « Le roman psychologique et sociologique », in *L'Art au point de vue sociologique*, Lyon, ENS Éditions, 2016. Chapitre disponible sur Internet, consulté le 06/08/2020. URL : <http://books.openedition.org/enseditions/5997>.

Lefèvre, Daniel, « Sur les pas de Raskolnikov », in *Imaginaire & Inconscient*, vol. 19, n°1, 2007, p. 25-29.

Nédelec, Claudine, « Réécritures burlesques », in *Littératures classiques*, vol. 74, n°1, 2011, p. 125-140.

Petitier, Paule, « L'écrivain, l'artiste et l'animal : portrait de groupe », in *L'Esprit créateur*, vol. 51, hiver 2011, p. 6-17.

Quentin-Maurer, Nicole, article « Blason », in *Encyclopedia Universalis* consulté en ligne le 19/10/2021. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/blason-litterature/>.

Rebai, Moez ; Rebai, Makki (dir.), *Pratiques et enjeux de la réécriture dans la littérature*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, *Littératures*, n°74, 2016.

Ricœur Paul, « L'identité narrative », *Revue des sciences humaines* n°221, janvier-mars 1991, p. 35-47.

Saunders, Max, « De l'impressionnisme littéraire », in *Modèles linguistiques*, n°75, 2017, p. 155-170.

Silhouette, Marielle, « Le grotesque entre la marge et le cadre », in *Sociétés & Représentations*, vol. 10, n°3, 2000, p. 9-21.

Tilleuil, Jean-Louis ; Deproost, Paul-Augustin ; Van Ypersele, Laurence ; Watthee-Delmotte, Myriam et Dufays, Jean-Louis, « Archétype, mythe, stéréotype : pour une clarification terminologique », in Paul-Augustin Deproost, Laurence Van Ypersele et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Mémoire et identité : parcours dans l'imaginaire occidental*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2008, p. 17-53.

Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », n°8, 1966, p. 125-151.

Vadé, Yves, « Retour du primitif, permanence de l'archaïque », in Vadé, Yves (dir.), *Le Retour à l'archaïque*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 3-17.

3. 2. Études sur la littérature contemporaine

Ouvrages

André, Marie-Odile ; Dambre, Marc ; Schmitt, Michel P. (dir.), *La France des écrivains : éclats d'un mythe, 1945-2005*, Presses de la Sorbonne nouvelle, « Fiction/Non fiction XXI », 2011.

Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2010.

Auroy, Carole ; Gallet, Olivier ; Labouret, Denis ; Préta de Beaufort, Aude, *La Plume et le Goupillon. L'écrivain catholique en question aux XX^e et XXI^e siècles*, Classiques Garnier, « Rencontres », 2020.

Auroy, Carole ; Préta de Beaufort, Aude ; Wittmann, Jean-Michel (dir.), *Roman mystique, mystiques romanesques aux XX^e et XXI^e siècles*, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018.

Benoit, Éric, *Écrire le cri : Le Livre des Questions d'Edmond Jabès*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.

Blanckeman, Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Blanckeman, Bruno, *Les Fictions singulières, étude du roman contemporain*, Prétexte, 2002.

Blanckeman, Bruno, *Lectures de Marguerite Yourcenar. « Mémoires d'Hadrien »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact Français », 2014.

Blanckeman, Bruno, Brunel, Aline Mura, Dambre, Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Blanckeman, Bruno, Havercroft, Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Presses Sorbonne Nouvelle, « Fiction/Non fiction XXI », 2013.

Blanckeman, Bruno ; Millois, Jean-Christophe, *Le Roman français aujourd'hui : transformations-perceptions-mythologies*, Prétexte, 2004.

Boblet, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Honoré Champion, 2003.

Boblet, Marie-Hélène (dir.), *Chances du roman, charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

Boblet, Marie-Hélène ; Alazet, Bernard, *Écritures de la guerre aux XX^e et XXI^e siècles*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2010.

Bonhomme, Béatrice ; Préta de Beaufort, Aude ; Louis-Lambert, Jean-Paul ; Lallier, François (dir.), *Intégrités et transgressions de Pierre Jean Jouve*, Clamart, Calliopées, « Cahiers Pierre Jean Jouve, n°2 », 2010.

Bonhomme, Béatrice ; Préta-de Beaufort, Aude ; Rieu, Josiane (dir.), *Échos poétiques de la Bible*, Honoré Champion, « Poétique et esthétique », 2012.

Brun, Catherine ; Schaffner, Alain (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française XX^e/XXI^e siècles*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, « Écritures », 2015.

- Bouju, Emmanuel, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Carlat, Dominique, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, José Corti, « Les Essais », 2007.
- Clément, Murielle Lucie ; Wesemael, Sabine (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles*, vol. 1 : La figure du père et vol. 2 : La figure de la mère, L'Harmattan, 2008.
- Cousseau, Anne ; Ebguy, Jacques-David, (dir.), *Écrire, disent-ils : regards croisés sur la littérature du XXI^e siècle*, t. 1, Nancy, Presses universitaires de Nancy-Éditions Universitaires de Lorraine, 2012.
- Cousseau, Anne (dir.), *Écrire, disent-ils : regards croisés sur la littérature du XXI^e siècle*, t. 2, Nancy, Presses universitaires de Nancy-Éditions Universitaires de Lorraine, 2015.
- Coyault, Sylviane ; Jérusalem, Christine ; Turin, Gaspard (dir.), *Le Roman contemporain de la famille*, Garnier, « Écritures contemporaines », 2016.
- Dambre, Marc (dir), *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Presses Sorbonne nouvelle, 2013.
- Dambre, Marc ; Gosselin-Noat, Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- Demanze, Laurent, *La Fabrique des fantômes : hantise de l'héritage dans la littérature contemporaine. L'Héritage en question(s)*, Interlignes, ICT, p.79-88, 2009.
- Demanze, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senegès*, José Corti, 2015.
- Demanze, Laurent, *Un Nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, José Corti, 2019.
- Deproost, Paul-Augustin ; Wathee-Delmotte, Myriam (dir.), *Imaginaires du mal*, Cerf, 2000.
- Dupois, Gaëtan ; Évelyne Lloze (dir.), *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, L'Entretemps, « Les points dans les Poches », 2021.
- Fabiani, Daniela ; Herly, Claude, *Art et littérature. Regard sur les auteurs européens contemporains*, L'Harmattan, 2006.
- Gianfranco, Rubino ; Dominique, Viart, *Écrire le présent*, Armand Colin, « Recherches », 2013.
- Gladieu, Marie-Madeleine ; Trouvé, Alain (dir.), *Lire l'hétérogénéité romanesque*, Reims, Editions et Presses Universitaires de Reims, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n°3, janvier 2009.
- Gorillot, Bénédicte, *L'Héritage gréco-latin dans la littérature française contemporaine*, Genève, Droz, 2020.
- Jongy, Béatrice ; Keilhauer, Annette (dir.), *Transmission/héritage dans l'écriture de soi contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.
- Mayaux, Catherine ; Szavai, Janos (dir.), *Problématique du roman européen, 1960-2007*, L'Harmattan, « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2009.
- Neiva, Saulo (dir.), *Désirs et débris d'épopée au XX^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2009.
- Poignault, Rémy (dir.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XX^e siècle*, Tours, « Caesarodunum » n°XXXIV-XXXV bis, 2001.
- Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, « Tel Quel », 1971.

Sierz, Aleks, *In-Yer-Face ! Le théâtre britannique des années 1990*, trad. Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2011.

Touret, Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. II : « Après 1940 », Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire de la littérature française », 2008.

Vercier, Bruno ; Viart, Dominique, *La Littérature française au présent*, Bordas, 2008.

Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Hachette Supérieur, « Les Fondamentaux », 1999.

Viart, Dominique ; Demanze, Laurent, *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, t. I, Armand Colin, « Recherches » 2012.

Viart, Dominique ; Demanze, Laurent, *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, t. II, Armand Colin, 2012.

Revues et articles

Blanckeman, Bruno, « Fictions romanesques et récits de soi français au présent », in *Cuadernos de filología francesa*, 2009, p. 27-38.

Blanckeman, Bruno, « Pour une histoire littéraire à chaud », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2013/3 (Vol. 113), p. 559-568.

Blanckeman, Bruno, « Le passant du sans oubli », in *Sens-Dessous*, 2021/2 (n° 28), p. 171-178.

Boblet, Marie-Hélène, « Des cris et de l'écrit, de Marguerite Duras à Jean-Luc Lagarce », in *Revue des lettres modernes*, n°5 : « Marguerite Duras, paysages », Classiques Garnier, 2017, p. 133-148.

Boblet, Marie-Hélène, « Répondre à Enée, répondre de l'Europe », in *Phoenix*, n° spécial Marie Cosnay, 2020, p. 20-25.

Boblet, Marie-Hélène ; Gourio, Anne (dir.), *Dire et lire les vulnérabilités contemporaines*, ELFe XX-XXI, n°9, 2020.

Boblet, Marie-Hélène ; Bréan, Simon, *Modes de Présence et Fonctions de l'écrivain dans la cité*, ELFe XX-XXI, n°10, 2021.

Calle-Gruber, Mireille (dir.), *Cahier Pascal Quignard*, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 2021.

Coutaz, Nadège, « L'impact du genre. *La tumba de Antígona* de María Zambrano, (r)écriture moderne de Sophocle », in Ute Heidmann, Maria Vamvouri-Ruffy et Nadège Coutaz (dir.), *Mythes (re)configurés. Créations, dialogues, analyses*, Lausanne, collection du CLE, 2018, p. 157-180.

Crépu, Michel, *Écrire, écrire pourquoi ? Entretien avec Yannick Haenel*, 21/01/2008, éditions de la Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2010.

Demanze, Laurent, « L'archive photographique : le symptôme et le fantôme », in *Revue des Sciences Humaines*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 87-105.

Demanze, Laurent, « (Re)générations. Rythmer le contemporain », in André, Marie-Odile ; Barraband, Mathilde (dir.), *Du contemporain à l'université. Usages, configurations, enjeux*, Presses de la Sorbonne nouvelle, « Fiction / non-fiction XXI », 2015, p. 133-140.

Demanze, Laurent, « L'imaginaire encyclopédique. Sur quelques usages contemporains de l'imagination », in *Littérature*, vol. 190, n°2, 2018, p. 10-20.

Demanze, Laurent, « "L'œil est une plaque photographique". Résistance mélancolique de l'archive chez Hélène Gaudy », *Critique*, 2020/8-9, n° 879-880, p. 706-717.

Demanze, Laurent, « Fonctions usages du motif choral dans les livres de voix contemporains. Un détour antique », *Fabula / Les colloques* : « Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie », URL : <http://www.fabula.org/colloques/document8106.php> (page consultée le 13/04/2022).

Gély, Véronique, « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2009/2, p. 19-40.

Gaillard, Françoise, « Le réenchancement du monde », in Durand, Gilbert ; Vierende, Simone (dir.), *Le Mythe et le mythique*, Albin Michel, « Les Cahiers de l'Hermétisme », 1987, p. 50-64.

Gauvain, Lise, « De l'éclatement des formes au roman performatif », *Temps zéro*, n°11, 2017, page consultée le 26/02/2021. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1520>.

Giono, Jean, « La génération des hommes au sang noir » (1934), in *Cahiers Giono* : « De Monluc à la "Série Noire" », Gallimard, 1998, p. 101-105.

Glaudes, Pierre ; Rabaté, Dominique (dir.), *Deuil et littérature, Modernités*, n° 21, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

Godard, Henry, « Giono : la création romanesque », in *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Gallimard, 1990, p. 9-17.

Härma, Juhani, « Les dislocations en français : observations sur le français écrit », in *Où va le français ?*, Amsterdam, De Werelt, 1997, p. 41-48.

Hartmann, Marie ; Boblet, Marie-Hélène, *Le Dépaysement dans la littérature et le cinéma aux XX^e et XXI^e siècles. L'Entre-deux*, n°4 : « Le dépaysement » 2018, revue en ligne consultée le 22/08/2021. URL : <https://lentre-deux.com/index.php?b=numeros>.

Klimis, Sophie, « L'engagement citoyen à l'épreuve de la scène. Le Projet Sophocle de Wajdi Mouawad : réenchancer l'ami déchu et éduquer la jeunesse », *Tumultes*, vol. 42, n°1, 2014, p. 123-134.

Lyon-Caen, Judith, « Raconter la Shoah : 40 ans d'écrits personnels dans le monde juif », in *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2020/1, n° 211, p. 13-30.

Maffesoli Michel, « L'Image reliante », in Zupančič, Metka (dir.), *Les Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

Monluçon, Anne-Marie, « L'Orphée de Virgile, ou la face cachée des *Géorgiques* de Claude Simon », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n°53, p. 271-285.

Sarrazac, Jean-Pierre, « Le retour au théâtre de l'écrivain en France : le Théâtre du quotidien », *Jeu*, n°17, 1980, p. 47-55.

Sarrazac, Jean-Pierre, « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Des itinéraires, une tendance », *Études théâtrales*, vol. 43, n°3, 2008, p. 49-68.

Siguret, Françoise, « Boulez/Mallarmé/Boulez : pour une nouvelle poétique musicale », in *Études françaises*, vol. 17, n°3-4, 1981, p. 97-109.

Viart, Dominique, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », in *Écritures contemporaines*, n°1, Minard, « La Revue des Lettres modernes », 1998, p. 3-27.

Viart, Dominique, article « Roman », in *Encyclopédie Universalis*, en particulier la section « Le roman contemporain » : « Ecrire l'Histoire : le roman archéologique », page consultée le

4. Histoire, philosophie, arts et esthétique

4. 1. Histoire

Ouvrages

- Audoin-Rouzeau, Stéphane ; Krumeich, Gerd (photographies Richardot, Jean), *Cicatrices. La Grande guerre aujourd'hui*, Tallandier, 2008.
- Azouvi, François, *Le Mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire*, Fayard, 2012.
- Blanc, Julien, *Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme 1940-1941*, Seuil, 2010.
- Cabanes, Bruno ; alii, *Une Histoire de la guerre, du XIX^e siècle à nos jours*, Seuil, 2018.
- Cazals, Rémy ; Rousseau, Frédéric, *14-18, le cri d'une génération*, Toulouse, Privat, « Entre légendes et histoire », 2003.
- Certeau (de), Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, « Folio histoire », 1975.
- Christin, Anne-Marie (dir.), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*, Flammarion, « Histoire de l'art », 2012.
- Corbin, Alain, *Le Village des cannibales*, Aubier, 1980.
- Dosse, François, *L'Histoire en miettes : des « Annales » à la « nouvelle histoire »*, La Découverte, 1987.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, Gallimard, « Tel », 1976.
- Ibrahim-Lamrous, Lila ; Milkovitch-Rioux, Catherine, *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
- Ingrao, Christian, *Les Chasseurs noirs : La Brigade Dirlewanger*, Perrin, « Tempus », 2006.
- Maury, Isabelle, *L'Empreinte de la guerre : paroles d'appelés en Algérie*, Jean-Claude Lattès, 2012.
- Moscoso, Javier, *Histoire de la douleur. XVI^e-XX^e siècle*, Les prairies ordinaires, 2015.
- Mosse, George, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La Brutalisation des sociétés européennes*, trad. Édith Magyar, Hachette Littératures, « Histoires », 1999.
- Norton Cru, Jean, *Témoins*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Témoins et témoignages », 2006 [1929].
- Nous, les Poilus. *Plus forte que l'acier. Lettres des tranchées à Thérèse de Lisieux*, Cerf, « Épiphanie », 2014.
- Pastoureau, Michel, *Vert : histoire d'une couleur*, Seuil, 2013.
- Pastoureau, Michel, *Rouge : histoire d'une couleur*, Seuil, 2016.
- Pastoureau, Michel, *Jaune : histoire d'une couleur*, Seuil, 2019.
- Pastoureau, Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*, Seuil, « Points », 2020.
- Traverso, Enzo, *La Violence nazie. Une généalogie européenne*, La Fabrique, 2002.

Traverso, Enzo, *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945*, Stock, 2007.

Traverso, Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, La Découverte, 2010.

Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, « Points Histoire », 1971.

Vigarelo, Georges, *Le Propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*, Seuil, 1985.

Revue et articles

Cabanes, Bruno, « Quoi de neuf sur la guerre ? », propos recueillis par Gilles Heuré, *Télérama* n°3584, 19/09/18, p. 35-37.

4. 2. Philosophie, sociologie, politique, spiritualité

Ouvrages

Adorno, Theodor, *Les Naufragés et les Rescapés : quarante ans après Auschwitz*, Gallimard, 1989.

Arendt, Hannah, *Les Origines du totalitarisme et Eichmann à Jérusalem*, trad. Jean-Loup Bourget et al., Gallimard, « Quarto », 2002.

Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Pocket, « Agora », 1999.

Austin, John L., *Quand dire, c'est faire*, Seuil, « Points essais », 1970.

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949.

Bailly, Jean-Christophe, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Seuil, 2011.

Bataille, Georges, *La Part maudite* précédé de *La Notion de dépense*, Minuit, « Critique », 1980 [1967].

Buber, Martin, *L'Éclipse de Dieu. Considérations sur les relations entre la religion et la philosophie*, Nouvelle Cité, 1987.

Butler, Judith, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, trad. Guy Le Gaufey, Epel, 2003.

Cauquelin, Anne, *L'Invention du paysage*, PUF, 2000 [1989].

Cailliois, Roger, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, « Folio essais », 1950.

Chauvaud, Frédéric ; Bodiou, Lydie ; Soria, Myriam ; Gaussot, Ludovic ; Grihom, Marie-José (dir.), *Le Corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

Cioran, Emil, *Précis de décomposition*, Gallimard, « Tel », 1977.

Cyrułnik, Boris ; Seron, Claude (dir.), *La Résilience ou comment naître de sa souffrance*, Fabert, « Penser le monde de l'enfant », 2004.

Cyrułnik, Boris, *La Nuit, j'écirai des soleils*, Odile Jacob, 2019.

Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967.

Derrida, Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Galilée, 1995.

Derrida, Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Galilée, 2006.

Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

- Dolto, Françoise, *Kaspar Hauser, le séquestré au cœur pur*, suivi de *Kaspar Hauser* par Feuerbach (von) Anselm (trad. Stroobants, Marcelle), textes réunis et préfacés par Djérîbi-Valentin, Muriel, Mercure de France, « Le Petit Mercure », 2002.
- Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Seuil, « La condition humaine », 1967.
- Droit, Roger-Pol (dir.), *Les Grecs, les Romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne ?*, Le Monde, 1991.
- Dupont-Roc, Roselyne ; Guggenheim, Antoine (dir.), *Après Jésus*, Albin Michel, « Spiritualités », 2020.
- Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Payot et Rivages, 2001.
- Freud, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2010.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, « Tel », 2008.
- Gauchet, Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.
- Gauchet, Marcel, *La Condition historique : entretiens avec François Azouvi et Sylvain Piron*, Stock, « Les essais », 2003.
- Guillebaud, Jean-Claude, *La Trahison des Lumières. Enquête sur le désarroi contemporain*, Seuil, « Fiction & Cie », 1995.
- Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective*, PUF, « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1950.
- Harrison, Robert, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. Florence Naugrette, Flammarion, Champs Essais, 1992.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2003.
- Héritier, Françoise, *De la violence*, Odile Jacob, 2005 [1996].
- Heidegger, Martin, *Être et temps*, trad. François Vezin, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1986.
- Honig, Bonnie, *Antigone, Interrupted*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Jankélévitch, Vladimir, *Le Mal*, Grenoble, B. Arthaud, 1949.
- Jonas, Hans, *Le Concept de Dieu après Auschwitz*, trad. Ivernel, Philippe ; Chalié, Catherine, Payot et Rivages, 1994.
- Kosseleck, Reinhart, *Le Futur passé*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2016 [1979].
- Laurent, Alain, *Histoire de l'individualisme*, PUF, « Que-sais-je ? », 1993.
- Le Breton, David, *La Sociologie du corps*, PUF, 1992.
- Leibniz, Gottfried, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du Mal*, trad. Jacques Brunschwig, Flammarion, « GF », 1969.
- Levinas, Emmanuel, *Éthique et infini*, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche, Biblio essais », 1984.
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Librairie Générale française, « Le Livre de Poche, Biblio essais », 1990.
- Levinas, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Montpellier, Fata Morgana [1995], « Le Livre de Poche : biblio essais », 2006.

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Minuit, 1979.

Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Gallimard, 1960.

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible suivi de notes de travail*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, « Tel », 1976.

Néher, André : *L'Exil de la parole : du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Seuil, 1970.

Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, « Classiques de la philosophie », 1949.

Ouaknin, Marc-Alain, *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Seuil, « Points essais », 1994.

Ricœur, Paul, *Le Mal : un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, « Autres temps », 1996.

Ricœur Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, « Points Essais », 2000.

Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Armand Colin, « Cours sociologie », 2017.

Simon, Anne, *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, « Tête nue », 2021.

Weil, Simone, *La Source grecque*, Gallimard, 1953.

Weil, Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Plon, 1998.

Weil, Simone, *Intuitions pré-chrétiennes*, La Colombe, 1951.

Zazzo, René, *Les Jumeaux, le couple, la personne*, PUF, « Quadrige », 1960.

Revue et articles

Citati, Pietro, « Nous avons besoin des mythes pour rester des hommes », entretien avec Fabienne Pascaud, *Télérama*, n°2561, 10 février 1999, p. 11.

D'Amato, Alfredo, « “Le cri” de “Télérama” : making-of d'une photo de une saisissante », trad. Martine Massenavette, article mis en ligne le 11/06/15, page consultée le 05/05/2019. URL : <https://www.telerama.fr/monde/le-cri-de-telerama-making-of-d-une-photo-de-une-saisissante,127868.php>.

Derrida, Jacques, « Fourmis », in *Lectures de la différence sexuelle*, Des Femmes-Antoinette Fouque, 1994, p. 86-7.

Devette, Pascale, « Simone Weil, les héros tragiques et le politique. Entre l'amour et la force », *Tumultes*, vol. 46, n°1, 2016, p. 177-196.

Domínguez Ruiz, Ana Lidia, « L'histoire culturelle du cri : le langage des émotions et la technologie de la voix haute », Séminaire du CREM du 22/05/2017, communication en ligne, consultée le 19/06/2017. URL : <https://lesc-cnrs.fr/fr/laboratoire/agenda/336/l-histoire-culturelle-du-cri-le-langage-des-emotions-et-la-technologie-de-la-voix-haute-ana-lidia-dominguez-ruiz>.

Gravel, Pierre, « Pour une logique de l'action tragique : Hegel et la tragédie », *Philosophiques*, vol. 5, n°1, avril 1978, p. 111-131.

Marguerat, Daniel, Entretien avec Olivier Pascal-Moussellard, *Télérama* n°3615, 24/04/2019, p. 3-8.

Ricœur, Paul, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne », in *Revue de théologie et de philosophie*, 1988, p. 1-19.

Scaramozzino, Sylvie, « Pour une approche psychiatrique de l'automutilation : implications nosographiques », in *Champ psychosomatique*, vol. 36, n°4, 2004, p. 25-38. Document consulté en ligne le 06/01/2018, URL : www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2004-4-page-25.htm.

Schérer, René, « Cosmopolitisme et hospitalité », in *Communications*, n°65 : « L'hospitalité », 1997, p. 59-68.

4. 3. Arts et esthétique

Ouvrages

Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1964.

Barthes, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980.

Beaussant, Philippe, *Le Chant d'Orphée selon Monteverdi*, Fayard, 2002.

Bedrane, Sabrinell ; Blanckeman, Bruno ; Prince, Gerald, *Résurgence/Oubli dans les arts et les médias après 1968*, Pennsylvanie, University of Pennsylvania Press, 2016.

Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, édition établie par Lambert Dousson, trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, Gallimard, « Folio plus/philosophie », 2008.

Bernard de Courville, Florence, *Œdipe Roi de Pasolini. Poétique de la mimésis*, L'Harmattan, 2012.

Cavaillé, Fabien ; Lechevalier, Claire (dir.), *Récits de spectateurs : raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVII^e-XX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2017.

Didi-Huberman, Georges, *Dissemblance et Figuration*, Flammarion, « Champs », 1995.

Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles* (Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2009.

Guesde, Catherine ; Nadrigny, Pauline, *The Most Beautiful Ugly Sound in the world. À l'écoute de la noise*, MF, « Répercussions », 2018.

Gombrich, Ernst H., *La Préférence pour le primitif : épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, trad. Dominique Lablanche, Phaidon, 2004.

Hegel, Georg, *Esthétique*, PUF, 1988.

Heinich, Nathalie ; Schaeffer, Jean-Marie, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon, « Rayon Art », 2004.

Hoffmann, Philippe ; Rinuy, Paul-Louis (dir.), *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de l'Antiquité à nos jours*, Rue d'Ulm, Presses de l'ENS, « Études de littérature ancienne n°7 », 1996.

Kandinski, Wassili, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. Nicole Debrand et Bernadette du Crest, Denoël/ Gallimard, « Folio essais », 1989.

Klee, Paul, *Cours du Bauhaus : contributions à la théorie de la forme picturale, Weimar 1921-1922*, texte édité par Rainer K. Wick et traduit par Claude Riehl, Hazan-Musées de Strasbourg, 2004.

Labelle-Rojoux, Arnaud, *L'Acte pour l'art*, Al Dante, « & », 2004.

Laulan, Jacky et Le Nen, Dominique, *La Main de Léonard de Vinci*, Springer, 2009.

Lecoq, Jacques (dir.), *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*, Bordas, 1987.

Lecoq, Jacques ; Carasso, Jean-Gabriel ; Lallias, Jean-Claude, *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud « Papiers », 1999.

Mondzain, Marie-José, *Homo spectator*, Bayard, 2007.

Morisson, Valérie, *Le Cri dans les arts et la littérature*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2017.

Schaeffner, André, *Origine des instruments de musique : Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Berlin, De Gruyter Mouton, 1980.

Singer, Hélène, *Expressions du corps interne. La voix, la performance et le chant plastique*, L'Harmattan, « Arts et sciences de l'art », 2011.

Sombrun, Corine, *Mon initiation chez les Chamanes*, Albin Michel, 2004.

Starobinski, Jean, *La Beauté du monde. La littérature et les arts*, Gallimard, « Quarto », 2016.

Tillier, Anaïs, *Mettre en scène l'Iliade et L'Odyssée au XXI^e siècle : procédés de réappropriations théâtrales des épopées homériques*, Dépôt Universitaire de Mémoires Après Soutenance, 2018, URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01819851>.

Revue et articles

Ardenne, Paul ; Barceló, Miquel, « À propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », in *Performance, art et anthropologie*, « Les actes de colloque en ligne du Musée du Quai Branly », mis en ligne le 27/11/2009, consultés le 30/06/2016. URL : <http://actesbrantly.revues.org/423>.

Bonnaud, Irène, Wajeman, Lise ; Gallienne, Emmanuelle, « Le supplice du taon. Ou comment les demandeurs d'asile ont beaucoup perdu depuis Eschyle », *Vacarme*, vol. 63, n°2, 2013, p. 34-57.

Décoret-Ahiha, Anne, « Rituels », Parcours thématique de *Numéridanse*, page consultée le 09/06/2021. URL : <https://www.numeridanse.tv/themas/parcours/rituels?t>.

Fax, Phil, « Jirí Kolár, 1914 - 2002, le témoin oculaire », sur le site de la *Nouvelle Revue moderne*, page consultée le 21/01/22. URL : <http://nouvellerevuemoderne.free.fr/jirikolar.htm>.

Le Quéau, Pierre, « Le témoin d'Otto Dix » in Blanc, Alain ; Stiker, Henri-Jacques (dir.), *Le Handicap en images : les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Toulouse, ERES, « Connaissances de la diversité », 2003, p. 111-123.

Pascaud, Fabienne, « Tragiquement actuel », critique du spectacle *Électre/Oreste* mis en scène par Ivo van Hove à la Comédie Française, *Télérama* n°3617, 08/05/2019, p. 44-45.

Thibaudat, Jean-Pierre, « Zeus, Eschyle et Irène Bonnaud face aux demandeurs d'asile », *Nouvel Obs*, article mis en ligne le 02/04/2013, consulté le 03/04/2022, URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20130402.RUE5291/zeus-eschyle-et-irene-bonnaud-face-aux-demandeurs-d-asile.html>.

Document audiovisuel

Groult, Georges, *Les Sept contre Thèbes ou comment la société se raconte la guerre en images*, co-production du Théâtre National de l'Odéon et de l'INA, 2009.

INDEX DES NOMS D'ÉCRIVAINS ET D'ARTISTES

- Abkarian, 18, 886
 Abramović, 814
 Adimi, 234, 881
 Adorno, 238, 431, 902
 Andersen, 404, 414, 880
 Anouilh, 58, 59, 222, 638, 886
 Apollodore, 57, 77, 80, 365, 467, 525, 866
 Arendt, 54, 217, 222, 432, 486, 536, 743, 744, 902
 Aristophane, 47, 63, 351, 352, 451, 452, 464, 764, 867, 872, 879
 Aristote, 13, 37, 39, 42, 53, 54, 65, 66, 69, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 138, 144, 147, 160, 162, 163, 164, 168, 169, 190, 209, 352, 447, 452, 459, 532, 604, 634, 661, 708, 711, 724, 747, 759, 761, 762, 766, 768, 811, 815, 869, 878
 Artaud, 693, 760, 761, 906
 Ausländer, 436, 441
 Azama, 472, 887
 Bach, 746
 Bachelard, 512, 513, 778, 902
 Bailly, 353, 478, 639, 902
 Balzac, 75, 451, 535, 646, 665, 683, 716, 880, 890
 Barbara, 10, 703, 895
 Barceló, 908
 Barthes, 265, 346, 403, 559, 574, 639, 690, 718, 737, 889, 906
 Bartholomée, 223, 701, 704, 706, 733, 783, 784, 857
 Bataille, 399, 464, 561, 889, 902
 Baudelaire, 493, 533, 534, 535, 553, 606, 783, 885, 887
 Baugin, 672
 Bayle, 18
 Benjamin, 446, 786, 787, 814, 906
 Berentz, 672
 Blanchot, 27, 74, 76, 277, 316, 317, 331, 421, 431, 435, 437, 508, 594, 784, 812, 887
 Bon, 73, 529, 829, 881
 Bonhomme-Villani, 469, 885
 Bonnaud, 15
 Bonnefoy, 384, 535, 629, 885
 Bouchet, 16, 425, 449, 885
 Boulez, 704, 705, 706, 900
 Braque, 668
 Brunet, 14
 Bruyn, 672
 Buber, 278, 294, 902
 Butler, 350, 371, 902
 Butor, 566, 624, 887
 Cacoyannis, 829
 Camus, 283, 523, 533, 536, 541, 776, 822, 881, 882
 Carson, 15, 798, 887
 Celan, 245, 284, 427, 437, 441, 442, 476, 535, 586, 691, 692, 782, 806, 819, 824, 886, 887
 Céline, 490, 882
 Cicéron, 593, 870
 Cioran, 486, 902
 Cixous, 37, 38, 114, 337, 345, 349, 418, 620, 621, 676, 713, 714, 734, 785, 865, 887
 Claudel, 228, 517, 860, 887
 Cocteau, 435, 829
 Coen, 829
 Collin, 230, 882
 Corneau, 672
 Cosnay, 529, 829, 882, 888, 898
 Cossery, 203, 882
 Dante, 324, 737, 788, 907
 Daudet, 45, 880
 De Chirico, 496, 677
 Defoe, 533, 536
 Delacroix, 105, 665, 674, 675, 745, 783, 790
 Deraspe, 830
 Derrida, 37, 43, 64, 65, 137, 235, 240, 392, 398, 536, 811, 903, 905
 Didi-Huberman, 380, 671, 788, 907
 Dix, 85, 86, 908
 Djebar, 233, 770, 882
 Dostoïevski, 271, 283, 287, 452, 467, 487, 533, 536, 541, 544, 822, 881, 889
 Drieu La Rochelle, 489, 882
 Dupin, 16
 Dussenne, 701
 Echenoz, 228, 250, 882, 895
 Eisenstein, 829
 Eschyle, 15, 16, 21, 22, 25, 40, 41, 43, 44, 45, 48, 49, 55, 56, 57, 60, 61, 82, 83, 95, 98, 111, 113, 117, 131, 138, 140, 141, 145, 146, 148, 149, 151, 154, 156, 159,

161, 166, 167, 185, 186, 192, 195, 205,
 279, 281, 282, 299, 301, 316, 325, 326,
 358, 365, 453, 470, 472, 477, 484, 490,
 508, 525, 527, 529, 530, 625, 626, 636,
 648, 662, 688, 691, 748, 750, 759, 762,
 764, 798, 800, 808, 809, 829, 847, 868,
 873, 878
 Euripide, 15, 17, 41, 44, 125, 134, 141,
 144, 145, 146, 149, 153, 154, 156, 159,
 167, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 194,
 198, 202, 205, 206, 299, 316, 367, 372,
 452, 461, 472, 477, 480, 484, 508, 528,
 627, 635, 648, 662, 688, 745, 750, 798,
 800, 810, 868, 878, 879
 Faulkner, 523, 615, 687
 Flaubert, 83, 445, 450, 535, 646, 662, 880,
 881, 897
 Fo, 749
 Fottorino, 814, 882
 Foucault, 226, 235, 464, 901, 903
 Francesca, 645, 678, 680
 Gaddi, 259, 360, 380, 509, 673, 678, 745,
 795, 796
 Gauchet, 216, 273, 276, 278, 298, 300,
 301, 426, 502, 787, 903
 Gaudé, 59, 83, 85, 228, 882
 Gauguin, 668
 Gide, 80, 98, 672, 882, 888
 Giono, 11, 62, 221, 446, 470, 471, 503,
 533, 536, 550, 570, 571, 765, 847, 882,
 899
 Giraudoux, 531, 887
 Glissant, 28, 218, 418, 553, 888
 Goethals, 230, 882
 Gombrich, 727, 907
 Goya, 94, 660, 676, 783
 Grass, 467, 533, 541, 883
 Guez, 230, 883
Guibert, 250
 Guilloux, 470, 883
 Haenel, 333, 898
 Hammershøi, 678
 Harambat, 316, 592, 883
 Hegel, 111, 161, 163, 176, 371, 424, 444,
 551, 827, 906, 907
 Heidegger, 74, 191, 377, 425, 536, 827,
 904
 Hésiode, 7, 22, 56, 73, 80, 85, 91, 364,
 527, 552, 554, 569, 607, 608, 866
 Hokusai, 676, 865
 Hölderlin, 111, 113, 161, 163, 176, 189,
 191, 310, 425, 606, 827, 847, 878, 885
 Homère, 7, 18, 22, 37, 40, 41, 43, 44, 45,
 46, 48, 49, 55, 56, 57, 59, 75, 79, 80, 82,
 85, 98, 134, 140, 157, 187, 196, 200,
 208, 261, 278, 301, 316, 345, 365, 424,
 467, 477, 480, 490, 519, 520, 525, 527,
 528, 529, 551, 557, 562, 569, 573, 576,
 589, 620, 627, 630, 631, 632, 654, 660,
 704, 745, 750, 758, 760, 765, 774, 789,
 800, 822, 847, 866, 867, 873, 878, 879,
 892
 Honoré, 830
 Hopper, 678
 Hugo, 419, 441, 442, 443, 533, 534, 573,
 607, 632, 646, 765, 775, 881, 885
 Huston, 556, 571, 756, 827, 888
 Ionesco, 72, 887
 Jabès, 114, 284, 391, 433, 437, 754, 819,
 882, 888, 895
 Jaccottet, 425, 441, 535, 589, 629, 631,
 867, 885, 886, 888
 James, 568, 811, 881
 Jankélévitch, 337, 441, 903, 904
 Jolly, 17
 Jouve, 306, 311, 425, 585, 589, 639, 857,
 862, 882, 896
 Jünger, 56, 437, 883
 Kadaré, 829, 883
 Kafka, 81, 283, 467, 523, 533, 536, 542,
 545, 546, 547, 615, 713, 764, 822, 883
 Kandinski, 907
 Kane, 459, 887
 Keats, 533, 534
 Kerangal, 731, 888
 Kiefer, 519
 Kipling, 533, 536
 Klee, 670, 675, 907
 Kofman, 431, 433, 888
 Kolář, 650
 Koraïchi, 26, 300, 645, 854
 Kundera, 334, 414, 494, 507, 596, 883,
 888
 La Tour, 645, 679, 680
 Lacarrière, 749, 829, 847, 883
 Lafayette, 533, 538, 539, 822, 881
 Lamaison, 100, 883
 Lampedusa, 533, 542, 884
 Lançon, 529, 883
 Le Guillou, 9, 11

Le Nain, 680
 Lecoq, 513, 747, 749, 876, 907
 Leibniz, 904
 Leiris, 286, 888
 Lemaitre, 228, 883
 Levi, 74, 236, 238, 239, 431, 883
 Levinas, 24, 25, 33, 52, 69, 277, 294, 332, 504, 754, 778, 795, 796, 799, 811, 812, 813, 823, 824, 825, 904
 Littell, 230, 883
 Louis-Combet, 11, 125, 418, 466, 883, 888
 Lumière, 666
 Mallarmé, 376, 454, 536, 615, 695, 704, 705, 706, 713, 762, 885, 892, 900
 Malouf, 407, 829, 883
 Marleau, 15
 Marquet, 678
 Masson, 346
 Matisse, 668, 807
 Mauriac, 296, 381, 550, 855, 888
 Mauvignier, 224, 233, 491, 883
 McCullers, 533, 538, 540, 883
 Melville, 533, 537
 Memling, 672
 Merleau-Ponty, 33, 157, 241, 243, 332, 401, 403, 404, 504, 536, 799, 823, 904
 Messiaen, 705
 Metzys, 672
 Michaux, 12, 695, 865
 Michel-Ange, 655, 656
 Michon, 529, 599, 614, 674, 883
 Mnouchkine, 15, 18, 19, 84, 534, 716, 717, 720, 734, 747, 773
 Mondzain, 135, 136, 213, 228, 315, 418, 430, 661, 718, 725, 726, 737, 738, 740, 907
 Monet, 666, 673
 Montaigne, 73, 523, 887
 Monteverdi, 323, 440, 701, 758, 761, 783, 804, 906
 Morandi, 629
 Morante, 225, 226, 244, 271, 303, 304, 533, 542, 884
 Mouawad, 16, 17, 887, 897, 899
 Mozart, 703
 Müller, 16, 672
 Nietzsche, 67, 111, 283, 313, 443, 695, 847, 904
 Ouaknin, 25, 383, 719, 720, 754, 755, 756, 778, 793, 810, 824, 825, 826, 905
 Ovide, 7, 22, 27, 28, 42, 47, 73, 77, 85, 87, 91, 95, 192, 196, 436, 494, 513, 621, 818, 819, 821, 822, 824, 830, 870
 Pascal, 285, 887
 Pasolini, 92, 93, 119, 123, 174, 180, 270, 788, 829, 906
 Pausanias, 196, 657, 867, 880
 Perrault, 45, 70, 533, 881
 Perse, 71, 535, 580, 581, 623, 822, 886
 Picasso, 98, 807
 Pindare, 134, 525, 654, 699, 744, 752, 867
 Platon, 59, 70, 81, 89, 105, 118, 161, 193, 195, 201, 241, 301, 310, 312, 313, 314, 338, 339, 340, 343, 351, 360, 449, 468, 484, 536, 553, 565, 578, 579, 604, 695, 711, 769, 869, 873
 Poussin, 283
 Proust, 269, 343, 421, 508, 509, 523, 533, 536, 537, 538, 615, 646, 666, 679, 726, 822, 884, 893
 Py, 16
 Quignard, 11, 69, 77, 250, 266, 345, 377, 382, 457, 465, 466, 479, 495, 672, 674, 821, 829, 884, 886, 888, 895, 898
 Rabelais, 462, 463, 464, 881, 889
 Racine, 22, 111, 122, 141, 472, 523, 528, 533, 822, 886
 Ransmayr, 829, 884
 Remarque, 59, 236, 884
 Ricœur, 87, 105, 135, 137, 161, 197, 237, 239, 241, 247, 269, 365, 408, 410, 429, 497, 498, 525, 536, 720, 732, 793, 826, 892, 894, 905, 906
 Rilke, 886
 Rimbaud, 385, 523, 533, 535, 536, 553, 660, 792, 827, 885
 Robbe-Grillet, 103, 566, 884
 Ronsard, 342, 885
 Rostand, 540, 886
 Rothko, 673
 Rouaud, 83, 228, 884
 Rubens, 676
 Sarraute, 523, 566, 888
 Sartre, 28, 776, 803, 888
 Schumann, 703
 Schwartz, 15
 Sciamma, 830
 Segalen, 535, 580, 581, 886
 Semprún, 239, 884

Sénèque, 15, 22, 90, 91, 111, 151, 459, 528, 847, 870, 878
 Shakespeare, 198, 199, 354, 533, 534, 536, 574, 687, 886
 Shelley, 533, 534
 Simon, 18, 224, 283, 435, 566, 819, 884, 900
 Sophocle, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 25, 29, 41, 43, 44, 47, 58, 59, 62, 64, 79, 92, 93, 100, 103, 111, 112, 116, 117, 119, 120, 123, 128, 131, 136, 138, 140, 146, 147, 153, 154, 156, 159, 162, 167, 168, 171, 175, 179, 180, 185, 186, 187, 192, 204, 205, 206, 245, 246, 270, 276, 281, 282, 283, 284, 286, 295, 299, 306, 307, 309, 319, 325, 329, 337, 338, 350, 355, 358, 359, 365, 366, 367, 371, 372, 394, 416, 446, 447, 451, 453, 470, 477, 483, 484, 492, 508, 515, 516, 523, 526, 527, 530, 531, 547, 553, 554, 555, 574, 605, 626, 628, 630, 635, 637, 638, 648, 662, 670, 680, 684, 685, 691, 699, 733, 750, 762, 765, 767, 798, 800, 810, 822, 847, 848, 868, 869, 878, 893, 898, 899
 Staël, 668, 727
 Starobinski, 908
 Stein, 90, 617, 618, 886
 Stendhal, 12, 446, 535, 646, 865, 881
 Supervielle, 520
 Szabó, 829, 884
 Théocrite, 342, 347, 354, 867
 Thucydide, 161, 433, 709, 867
 Toledo, 729, 730, 884
 Tolstoï, 533, 536, 538, 584, 881
 Tournier, 11, 83, 90, 134, 135, 136, 383, 533, 536, 537, 542, 569, 822, 884
 Toussaint, 888
 Trakl, 125, 126, 321, 322, 427, 436, 535, 763, 774, 814, 886
 Trenet, 703
 van Hove, 15, 17
 Verlaine, 885
 Vermeer, 645, 646, 668, 678, 679, 680
 Verne, 533, 537
 Villon, 533, 534, 822
 Vinci, 671, 907
 Virgile, 30, 70, 269, 306, 342, 347, 353, 354, 355, 356, 424, 435, 528, 529, 552, 866, 870, 879, 900
 Vuillard, 224, 230, 884
 Weil, 224, 281, 282, 284, 285, 287, 288, 536, 807, 856, 905
 Wiesel, 236, 884
 Wolf, 829, 884
 Woolf, 523, 533, 542, 543, 544, 547, 635, 666, 673, 822, 885, 888
 Yourcenar, 11, 80, 98, 100, 486, 544, 556, 798, 885, 887, 895
 Zola, 535, 660, 775, 776, 778, 781, 881

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION.....	7
<i>Préambule : « de quoi discuter longtemps ».....</i>	<i>7</i>
<i>Présentation et association des deux auteurs.....</i>	<i>8</i>
<i>État des lieux de la recherche : les mythes dans la littérature contemporaine.....</i>	<i>11</i>
<i>Définition du mythe et spécificité des romans de Germain et Bauchau par rapport à cette définition</i>	<i>13</i>
<i>Détour par la scène contemporaine</i>	<i>14</i>
<i>De la scène au roman.....</i>	<i>19</i>
<i>Corpus</i>	<i>20</i>
<i>Méthode.....</i>	<i>23</i>
<i>Outil conceptuel</i>	<i>26</i>
<i>Démarche</i>	<i>30</i>
 <u>PREMIÈRE PARTIE : DU CRI AU CHANT.....</u>	 <u>333</u>
 <u>CHAPITRE I : LE CRI COMME SYMPTÔME DE LA VIOLENCE INFLIGÉE ET SUBIE..</u>	 <u>37</u>
 I. FIGURATIONS MYTHOLOGIQUES : LE CRI ARCHAÏQUE.....	 38
1. CRIS D'ANIMAUX : L'ANIMALISATION DES PERSONNAGES.....	39
1. 1. Une image de la « sauvagerie ».....	41
1. 1. 1. Sauvagerie de l'individu.....	41
<i>Prédateurs et proies</i>	<i>42</i>
<i>L'animal : figure de la marginalité.....</i>	<i>46</i>
1. 1. 2. Une sauvagerie institutionnalisée	50
<i>Images de la sauvagerie guerrière.....</i>	<i>52</i>
<i>Une « brutalisation » de la société.....</i>	<i>57</i>
1. 2. « L'animal que donc je suis ».....	62
1. 2. 1. Humanité et animalité : une ressemblance ontologique	62
<i>Le chasseur et la proie : toute-puissance humaine et détresse animale</i>	<i>63</i>
<i>Figure protectrice de l'animal totem</i>	<i>65</i>
1. 2. 2. Nostalgie d'une harmonie primitive entre les êtres vivants	71
<i>Inévidance du rapport au monde de l'être humain.....</i>	<i>71</i>
<i>Nostalgie d'une présence pure et d'un chant primitif.....</i>	<i>74</i>
2. LES FIGURES MONSTRUEUSES.....	77

2. 1. La fabrique des monstres.....	78
2. 1. 1. Une vision de l'Histoire	79
<i>L'Histoire comme un monstre</i>	80
<i>De la défiguration à la « monstrualisation » des victimes de l'Histoire.....</i>	82
2. 1. 2. Une vision du destin humain	85
<i>Pétrification et tecnophagie : précarité de l'enfance.....</i>	86
<i>Monstruosité et reproduction d'une violence intériorisée</i>	88
2. 2. Chasse au monstre et quête identitaire	94
2. 2. 1. « Ce monstre est déjà en toi » : une monstruosité problématique	95
<i>Apollon et Python : une scène paradigmatique.....</i>	95
<i>Confrontation avec le Minotaure</i>	97
2. 2. 2. Le face à face avec le monstre : une impossible victoire	99
<i>Souffrance et aporie du face à face</i>	100
<i>Ni chassé ni vaincu : le modèle de la lutte avec l'ange.....</i>	102
II. MISES EN SCÈNE DE LA VIOLENCE : LE CRI TRAGIQUE	108
1. LE CRIME TRAGIQUE	111
1. 1. Les Atrides, les Labdacides et « les familles de ce genre ».....	113
1. 1. 1. L'inceste	115
<i>L'inceste primordial</i>	116
<i>Fantasmes incestueux : la maladie de la <i>φιλία</i> (<i>philia</i>)</i>	120
<i>Réitération de l'acte incestueux primordial : la malédiction familiale.....</i>	124
1. 1. 2. Rivalité et fusion gémellaire.....	127
<i>La lutte fratricide.....</i>	128
<i>La fusion mortifère</i>	130
1. 2. Représenter « des actions causant destruction ou douleur »	135
1. 2. 1. Faire voir : les choix d'énonciation et de focalisation.....	135
<i>Actions directement représentées en focalisation externe.....</i>	136
<i>Actions réalisées en marge du récit.....</i>	137
1. 2. 2. Faire voir : le lexique de la violence	141
<i>Les armes.....</i>	142
<i>Le sang et autres « humeurs exsudées par le corps » (EM, 93)</i>	144
<i>Πρόθεσις (<i>prothesis</i>) : l'exposition du corps.....</i>	148
1. 2. 3. Faire entendre les cris.....	151
<i>Malédiction, injures et insultes agonies.....</i>	151
<i>Dialectique du silence et du cri.....</i>	153
2. LA CRISE TRAGIQUE.....	157
2. 1. Crise dramaturgique : la reconnaissance et le renversement de situation	160

2. 1. 1. Ἀναγνώρισις, (<i>anagnorisis</i>) : la reconnaissance.....	161
<i>Le « surgissement des violences au cœur des alliances »</i>	161
<i>Reconnaissance entre Polynice et Étéocle</i>	163
2. 1. 2. Περιπέτεια (<i>peripeteia</i>) : le renversement de situation	165
<i>Le point de bascule</i>	165
<i>Bonheur passé, malheur présent</i>	167
2. 2. Crise pathologique : une transposition physiologique de la crise tragique	169
2. 2. 1. L'instant critique de la maladie : fièvre, diarrhée et vomissements	169
<i>Exprimer la violence</i>	169
<i>Évacuer le mal</i>	170
2. 2. 2. Passage à l'acte et tentative de remise en ordre d'une confusion mentale	173
<i>Passages à l'acte criminels</i>	173
<i>L'automutilation</i>	175
3. LE CRI DE DEUIL.....	181
3. 1. Des expériences paroxystiques du deuil.....	182
3. 1. 1. La plainte déchirante ou le corps travaillé par le deuil.....	183
<i>Un cri « déraillant à l'aigu »</i>	184
<i>Le corps travaillé par le deuil</i>	186
3. 1. 2. Figures hyperboliques du deuil et critique de la tragédie.....	189
<i>Une figure hyperbolique du deuil : Andromaque</i>	190
<i>Deuil et pétrification</i>	192
<i>Métamorphose de l'endeuillé.e</i>	194
3. 2. Une prise en charge collective du deuil.....	198
3. 2. 1. Une expression collective et ritualisée du deuil	199
<i>Les pleureuses</i>	199
<i>Des pleureuses au chœur lyrique</i>	200
<i>Texte romanesque et lamentation lyrique</i>	203
3. 2. 2. Légitimation et prise en charge du deuil	205
<i>La mer, la pluie et le ciel : inscription du deuil dans le paysage</i>	206
<i>De la Pietà à la pitié</i>	208

CHAPITRE II : LE CRI COMME TÉMOIGNAGE ET INTERPELLATION..... 211

I. « ASSOMPTION » DU CRI DANS LE ROMAN.....	212
1. LE ROMAN COMME TÉMOIGNAGE DES MAUX DE L'HISTOIRE.....	212
1. 1. Roman, Histoire et historiographie : une démarche « archéologique ».....	214
1. 1. 1. Les strates de l'Histoire	215

<i>Les traces cachées de l'Histoire du XX^e siècle dans les romans de Bauchau</i>	215
<i>Une redéfinition germanienne du roman historique</i>	218
1. 1. 2. « Sur les ruines de la vision épique »	222
<i>La grande tuerie de 14-18</i>	223
<i>Les crimes nazis</i>	225
<i>La torture en Algérie et les massacres d'Algériens</i>	228
1. 1. 3. Traces écrites : témoignages et difficultés du témoignage	230
<i>Le témoignage historique comme hypotexte romanesque</i>	230
<i>Difficultés du témoignage</i>	232
1. 2. Σῶμα (Sôma) et σῆμα (Sêma) : le roman et la « chair de l'Histoire ».....	235
1. 2. 1. Σῶμα : le roman comme phénoménologie de l'Histoire	236
<i>Historiographie et généalogie romanesque</i>	236
<i>Dans et à même la peau</i>	237
1. 2. 2. Σῆμα : le roman comme sépulture (le cri d'Antigone).....	240
2. LE ROMAN COMME TEMOIGNAGE DES SOUFFRANCES INTIMES	244
2. 1. Hospitalité du roman : écrire pour l'autre	245
2. 1. 1. L'appel du réel.....	246
<i>À l'origine de L'Enfant Méduse : une histoire de viol</i>	246
<i>De Lionel à Orion</i>	247
2. 1. 2. Cris et parole empêchée.....	249
<i>Les formes du non-dit</i>	249
<i>Cris et crises</i>	251
2. 1. 3. Accompagnement, compassion, collaboration	253
<i>L'accompagnement des personnages</i>	253
<i>L'écriture comme collaboration</i>	255
2. 2. Le récit transpersonnel : écrire sur soi.....	258
2. 2. 1. Germain : « Se perdre de vue pour se voir autrement »	259
2. 2. 2. Bauchau : de l'expérience intime au récit fictif.....	261
<i>Les alter ego de l'écrivain</i>	262
<i>Métamorphoses de l'imagination créatrice</i>	264
II. TÉMOIGNAGE DE LA SOUFFRANCE ET TRACES DU SACRÉ DANS LES ROMANS	267
1. LIAISON ET « DELIAISON DE L'ICI-BAS ET DE L'AU-DELA »	268
1. 1. Un monde sans dieux / Dieu ?.....	269
1. 1. 1. Intimité du rapport au divin.....	270
<i>L'individualisation des personnages au sein d'un système religieux archaïque</i>	270
<i>Dialogue tissé entre les personnages et leur dieu / Dieu</i>	272
1. 1. 2. Rupture du lien : le sentiment de déréluction.....	276

<i>La « nuit obscure de l'âme »</i>	276
<i>Le cri de l'abandon</i>	280
1. 2. Les prodiges	284
1. 2. 1. Prodiges des corps humains.....	285
<i>Prodiges et malédiction familiale</i>	285
<i>Un symbole de l'état du monde</i>	287
1. 2. 2. Prodiges des corps célestes.....	288
<i>L'éclipse ou le silence de Dieu</i>	289
<i>Coexistence de l'ombre et de la lumière</i>	291
2. PROPHETES ET MENDIANTS.....	294
2. 1. Le cri du prophète, l'oracle, la vision.....	295
2. 1. 1. La clairvoyance tragique	296
<i>Vision anticipée de l'avenir et sacrifice de soi</i>	296
<i>Échec de l'annonce prophétique et vision rétrospective des catastrophes passées</i>	298
2. 1. 2. Une voie vers l'action.....	300
<i>La jeune Reine</i>	302
<i>Antigone, « prêtresse inspirée » ?</i>	303
2. 1. 3. La vision philosophique	304
<i>Diotime</i>	305
<i>Antigone, disciple de Diotime</i>	307
2. 2. Le cri du mendiant.....	310
2. 2. 1. Naufragés de la ville : une précarité matérielle	312
<i>Le peuple des naufragés</i>	312
<i>La mendiante Antigone</i>	313
2. 2. 2. Naufragés de l'amour : une précarité affective	315
<i>Figure de Gaspard Hauser</i>	315
<i>L'ange, le prêtre et le Dieu mendiant</i>	317
2. 2. 3. Criminels en exil	319
<i>Sur la route : exil et mendicité</i>	320
<i>Fin de l'exil : rencontre avec le divin</i>	322

CHAPITRE III : DU CRI DE DOULEUR AU CRI CRÉATEUR..... 329

I. IMAGES DE LA PULSION CRÉATRICE DANS LA DIÉGÈSE ROMANESQUE 330

1. PULSION ÉROTIQUE, PULSION CRÉATRICE	331
1. 1. Pulsion érotique et pulsion créatrice : une double analogie	331
1. 1. 1. Enjeux esthétiques et poétiques de l'acte sexuel	332

<i>Amour et désir du Beau</i>	332
<i>Désir érotique et beauté végétale</i>	334
<i>Récit poétisé du plaisir sexuel</i>	337
1. 1. 2. Enjeux érotiques du geste artistique et scriptural	339
<i>Une évocation érotisée de la création artistique</i>	340
<i>L'écriture comme union du masculin et du féminin</i>	342
1. 2. Pulsion de vie contre pulsion de mort	345
1. 2. 1. L'art comme principe de vie et refuge contre le malheur.....	345
<i>Symbole du phallus</i>	345
<i>Symbolique du décor bucolique</i>	347
1. 2. 2. Conversion du cri de douleur en cri créateur.....	349
<i>De la souffrance à la création</i>	350
<i>Du cri de douleur au cri de joie</i>	352
2. CRI DE L'ENFANT QUI NAIT : UNE METAPHORE DE L'ŒUVRE CREEE	354
2. 1. Gestation, natalité et maternité dans les romans.....	354
2. 1. 1. La généalogie comme principe d'expansion dans les romans germaniens	354
<i>La natalité : un motif d'espérance récurrent dans l'œuvre</i>	355
<i>Un principe de structuration et d'expansion de l'œuvre</i>	356
2. 1. 2. Maternité et réécriture dans l'œuvre de Bauchau.....	359
<i>Images de la maternité chez les Labdacides : entre empêchement et épanouissement</i>	359
<i>La « seconde naissance » d'Œdipe</i>	361
2. 1. 3. Gestation et créativité : la gestation comme symbole	363
<i>Antigone et la maternité</i>	364
<i>Deux figures de poétesses : Véronique et Baladine</i>	366
2. 2. Du cri du nouveau-né aux premiers pas de l'enfant : préfigurations du geste scripturaire	369
2. 2. 1. La grâce de l'enfance.....	370
<i>Merveille de l'enfance</i>	370
<i>L'enfant-musicien</i>	374
2. 2. 2. L'enfance aux sources de l'écriture.....	377
<i>L'enfant-poète</i>	377
<i>De l'imaginaire enfantin à l'écriture romanesque</i>	379
II. LE CRI COMME GÉNÉTIQUE ET POÉTIQUE DE L'ŒUVRE	383
1. FONDEMENT ET STRUCTURATION DE L'ŒUVRE.....	383
1. 1. Le cri comme point de départ de l'œuvre.....	384
1. 1. 1. Le cri de Pauline, au seuil du diptyque germanien.....	384
1. 1. 1. Le cri d'Antigone, au centre du roman de Bauchau	386
1. 2. Le cri comme élément de structuration de l'œuvre	388

1. 2. 1. Poétique du cri dans le diptyque de Germain.....	388
1. 2. 2. Poétique du cri dans <i>Antigone</i> de Bauchau	390
2. CRI ET CONSTRUCTION DU PERSONNAGE ROMANESQUE	392
2. 1. Le personnage « traversé » : physiologie du cri	393
2. 1. 1. Rôle du cri dans l'incarnation des personnages romanesques.....	394
<i>Cri et corporéité</i>	394
<i>Du « corps propre » à la « chair du monde »</i>	396
2. 1. 2. Le cri ou l'humanité d'Antigone	398
2. 2. Cri et destin romanesque	401
2. 2. 1. Configuration narrative d'un destin « en éclats ».....	401
<i>Séisme et répliques du cri originel</i>	401
<i>Diffraction du cri</i>	404
2. 2. 2. Appropriation du cri dans et à travers le récit autodiégétique.....	407

DEUXIÈME PARTIE : DU CHANT À LA PERFORMANCE..... 413

CHAPITRE IV : LE CHANT DU POÈTE 417

I. DE LA TENTATION DU DÉSENCHANTEMENT AU DÉSIR DE RÉENCHANTEMENT.....	419
1. LA TENTATION DU DESENCHANTEMENT.....	420
1. 1. Catastrophes historiques et crise de la littérature au XX ^e siècle :.....	421
situation contextuelle et situations individuelles	421
1. 1. 1. Catastrophes historiques, crises de la représentation et de la fiction.....	421
<i>Crise de la représentation</i>	422
<i>Crise de la fiction</i>	425
1. 1. 2. Difficultés et hésitations de l'écrivain.e	427
<i>Orphée éparpillé</i>	428
<i>Le chanteur aphone, malade, mourant ou assassiné</i>	432
1. 2. Écriture prosaïque, écriture « désenchanteée » ?	437
1. 2. 1. Pesanteur du quotidien et préoccupations matérielles des personnages.....	438
<i>La forme de la chronique</i>	438
<i>Les soucis du quotidien</i>	440
1. 2. 2. Dialogisme romanesque et banalité langagière	444
<i>Personnages héroïques et langue prosaïque</i>	445
<i>Prosaïsme langagier et éthique de la relation</i>	446
1. 3. « Sordidissimes » : le corps à l'épreuve du sordide	450
1. 3. 1. Ingestion, digestion, excrétion.....	452

<i>Enjeux de l'ingestion et de la manducation</i>	452
<i>Enjeux de l'excrétion</i>	454
1. 3. 2. Sexualité	456
<i>Dévoilement des organes sexuels</i>	457
<i>D'« obscènes et grotesques amours » (EM, 136)</i>	459
<i>Le « sang noir » des crimes sexuels</i>	462
1. 3. 3. Taches, saleté, décrépitude et sueur	465
<i>La tache : le signe d'une malédiction</i>	466
<i>Saleté et décrépitude : signes de déchéance</i>	468
<i>De la sueur au suaire : le calvaire des personnages</i>	472
1. 3. 4. Maladie, blessure, mort et devenir du cadavre	475
<i>Corps souffrants, sanglants et mourants</i>	476
<i>Corps souffrants des soldats : de la « chair à canon »</i>	480
<i>Le devenir du cadavre</i>	483
2. LE DESIR DE REENCHANTEMENT	488
2. 1. Une poétique du « malgré tout »	489
2. 1. 1. Appétence vitale et désir d'être au monde	490
<i>Appétence vitale</i>	491
<i>Désir d'être au monde</i>	494
2. 1. 2. Images de la persévérance et de l'espérance : l'alliance des contraires	498
<i>Lumière et obscurité</i>	499
<i>Feu</i>	504
<i>Floraison</i>	511
2. 2. Écrire et réécrire	514
2. 2. 1. Mémoire des mythes et des textes antiques.....	516
<i>Allusions et cryptomnésies</i>	516
<i>Références et citations tirées des textes antiques</i>	519
<i>Réécritures bauchaliennes : une transformation des textes antiques ?</i>	522
2. 2. 2. Mémoire de la littérature moderne et contemporaine.....	525
<i>Une vision du monde et de la littérature</i>	525
<i>Le rôle des références romanesques</i>	528
<i>Woolf et Kafka</i>	534
2. 3. L'aventure d'une écriture	541
2. 3. 1. Inspiration poétique et rôle des personnages.....	543
<i>La Muse, le don et l'inspiration poétiques</i>	543
<i>L'aventure du romancier et de ses personnages</i>	546
2. 3. 2. Le mouvement de l'écriture : déploiement spatial et temporel du récit	548

<i>À rebours</i>	549
<i>En avant</i>	552
II. RÉENCHANTEMENT	556
1. LE REENCHANTEMENT PAR L'IMAGINATION	556
1. 1. « Le réel et sa doublure fantastique d'imaginaire » (NA, 195)	558
1. 1. 1. Valorisation et légitimation de l'imaginaire	558
<i>Enjeu ontologique</i>	559
<i>Une éthique du lien et du soin</i>	562
1. 1. 2. Du juste rapport entre le réel et l'imagination	567
<i>Naïveté de l'imagination enfantine</i>	567
<i>Dangers du fantasme</i>	569
<i>L'imagination comme outil heuristique</i>	571
1. 2. L'imaginaire face à la menace du réel : un « charme jeté sur le monstre »	576
1. 2. 1. L'imagination des personnages	577
<i>L'imagination en cendres</i>	577
<i>L'imagination comme arme contre la violence et le désespoir</i>	578
1. 2. 2. L'« imagerie » de l'écrivain	580
<i>Figures héroïques de la mythologie</i>	580
<i>Aux frontières de la réalité et de la raison</i>	584
2. LE REENCHANTEMENT PAR LES MOTS	590
2. 1. Le « déferlement de la langue »	591
2. 1. 1. Le goût des mots et le travail de l'écriture dans la diégèse romanesque	592
<i>Le goût des mots</i>	592
<i>Le travail de l'écriture</i>	594
2. 1. 2. Le pouvoir démiurgique du langage	598
<i>Une écriture cosmogonique</i>	598
<i>Métamorphoses du vivant</i>	601
2. 2. « Faire chanter la prose » pour enchanter le monde	605
2. 2. 1. De la poésie à la prose, de la prose à la poésie	606
<i>Poésie et prose mêlées</i>	607
<i>L'art de la dissonance</i>	612
2. 2. 2. Donner forme au chaos	615
<i>La poésie liturgique</i>	616
<i>La forme épique</i>	621
<i>La forme tragique</i>	624
CHAPITRE V : PERFORMANCE DE L'ŒUVRE	631

I. LA MATIÈRE	633
1. MATIERE PLASTIQUE	634
1. 1. Le support et la technique : rapprochement des arts plastiques et du roman	636
1. 1. 1. Le papier, l'encre, la peinture.....	636
<i>Écrire ou dessiner</i>	637
<i>La peau humaine comme papier</i>	638
<i>Vivre, peindre, raconter sa vie</i>	640
1. 1. 2. La terre, le bois et la pierre.....	643
<i>L'écriture comme sculpture</i>	643
<i>Statue du personnage romanesque</i>	645
1. 2. Le travail de la forme et de la couleur : une symbolisation des données romanesques.....	647
1. 2. 1. Les personnages : images et couleurs.....	648
<i>Portraits</i>	648
<i>Des personnages en couleur</i>	651
1. 2. 2. Le cadre spatio-temporel	654
<i>Espaces romanesques, espaces picturaux</i>	654
<i>Profondeur temporelle et passage du temps</i>	659
1. 2. 3. Références picturales et enjeux romanesques	663
<i>Dévoilement des enjeux romanesques</i>	663
<i>« Trouée où passe le mystère du visible »</i>	666
2. MATIERE SONORE	670
2. 1. Le bruit du monde	671
2. 1. 1. Élaboration sonore du monde romanesque.....	671
<i>Du silence à l'émergence sonore du monde romanesque</i>	671
<i>Acuité sonore et matérialité du monde romanesque</i>	673
2. 1. 2. La « folie des hommes » et « la fureur de l'histoire ».....	676
<i>Le theatrum mundi, théâtre du bruit</i>	676
<i>Le « bruitisme » de la langue</i>	680
2. 2. La musique	682
2. 2. 1. Musique produite par les personnages	683
<i>Excès dionysiaques : de la limite à l'illimité</i>	684
<i>La musique tragique</i>	687
2. 2. 2. Musique en support et en marge du texte romanesque.....	690
<i>La musique comme soutien du texte romanesque</i>	690
<i>« La Musique au lieu de la Poésie »</i>	692
II. LA PERFORMANCE	695
1. LE CADRE ENONCIATIF	696

1. 1. Le lieu.....	697
1. 1. 1. L'espace théâtral.....	697
<i>L'invention du lieu.....</i>	697
<i>Le roman comme espace théâtral.....</i>	700
1. 2. 2. Le théâtre des spectateurs.....	703
<i>L'assemblée des spectateurs</i>	703
<i>Un espace immersif.....</i>	706
1. 2. Le temps	709
1. 2. 1. Le présent de la performance	709
<i>Performances intra-diégétiques</i>	709
<i>La re-présentation romanesque.....</i>	711
1. 2. 2. Entre passé et futur	713
<i>Vocation mémorielle de l'image plastique.....</i>	714
<i>Transmission du chant aédique.....</i>	718
<i>Perpétuation du chant dramatique.....</i>	720
2. L'EVENEMENT	723
2. 1. Le geste artistique et la dynamique de l'œuvre	724
2. 1. 1. Le geste artistique.....	725
<i>De la « bouche qui crie » à la « bouche qui crée ».....</i>	725
<i>L'engagement du corps et la naissance de l'artiste</i>	728
2. 1. 2. La dynamique de l'œuvre.....	732
<i>Les ekphraseis : de l'image au mouvement.....</i>	732
<i>Le masque et le geste : une théâtralisation du texte romanesque</i>	735
<i>Danse des lettres, des mots, du livre</i>	740
2. 2. Effets pragmatiques de l'œuvre.....	745
2. 2. 1. Un engagement physique et émotionnel.....	745
<i>La réaction du spectateur-auditeur.....</i>	746
<i>Lire avec son corps : une phénoménologie de la lecture</i>	749
<i>Catharsis et narrativité : une reconceptualisation de la poétique aristotélicienne</i>	753
2. 2. 2. Un engagement intellectuel, éthique et politique	758
<i>Portée éthique et politique de l'art dans la diégèse.....</i>	759
<i>L'écriture romanesque comme acte politique</i>	762
<i>Le principe de l'appel et de la réponse : une co-construction de l'œuvre</i>	769
2. 3. Une expérience du sacré.....	774
2. 3. 1. L'art comme principe transcendant.....	775
<i>Transcendance de l'artiste : ivresse, transes et extases.....</i>	775
<i>Expérience mystique de l'écriture et de la lecture</i>	779

<i>L'art comme révélation du « divin » et horizon de transcendance</i>	781
2. 3. 2. « Humanisation et intériorisation du sacré » dans l'art	785
<i>Mise en scène de gestes rituels</i>	785
<i>De l'humilité à l'anonymat : sacralité de la figure de l'artiste</i>	789
2. 3. 3. Du masque au Visage : une sacralité de la rencontre	795
<i>Sacralité du masque</i>	795
<i>Le Visage du personnage et le regard du spectateur</i>	797
CONCLUSION	805
TABLE DES ANNEXES	819
ANNEXE 1 : ARBRES GENEALOGIQUES	820
1. Généalogie de la famille Pénitel (<i>Le Livre des Nuits</i> et <i>Nuit-d'Ambre</i>)	820
2. Généalogie des Labdacides (<i>Œdipe sur la route</i> et <i>Antigone</i>)	821
ANNEXE 2 : RELEVÉS LEXICAUX	822
1. Occurrences de mots par ordre alphabétique	822
2. Occurrences de mots par ordre décroissant	830
ANNEXE 3 : DOCUMENTS DU FONDS HENRY BAUCHAU	834
1. Bibliothèque d'Henry Bauchau consacrée à l'Antiquité	834
2. Photographies de collages, dessins et croquis de Bauchau	836
3. Photographies des œuvres de Lionel	839
4. Photographie de Germain et Bauchau à l'occasion du Prix de l'Union latine	840
BIBLIOGRAPHIE	841
I. BIBLIOGRAPHIE AUTOUR DES ŒUVRES DE SYLVIE GERMAIN ET HENRY BAUCHAU	841
II. BIBLIOGRAPHIE SUR L'ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE	850
III. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	861
INDEX DES NOMS D'ÉCRIVAINS ET D'ARTISTES	881
TABLE DES MATIÈRES	885

Écrire en écho : le recours aux mythes grecs dans les romans de Sylvie Germain et Henry Bauchau

Résumé

La proximité de pensée de Sylvie Germain et Henry Bauchau se fonde en grande partie sur les mythes grecs auxquels les deux écrivains recourent pour leurs romans. Dans le contexte littéraire d'un retour au récit et à la fiction, au tournant du XXI^e siècle, la mythologie leur offre un moyen de représenter le réel et de figurer les violences et les malheurs charriés par l'Histoire du XX^e siècle, en dépit du désenchantement que ceux-ci ont provoqué. La thèse montre comment l'écriture romanesque prend chez eux l'apparence d'une quête ontologique associée à une visée éthique : il s'agit en effet de représenter et d'élucider les forces de mort à l'œuvre dans le monde, mais aussi de prendre en charge la souffrance et d'interpeller le lecteur à ce sujet, par le biais des récits, des figures, des formes poétiques et des mots mêmes des auteurs de l'Antiquité. De ce point de vue, l'image de l'écho doit se comprendre comme mémoire des paroles du passé, relais entre ces paroles passées et celles du présent, jeu de correspondance entre différentes paroles perçues comme contemporaines les unes des autres, mais également comme phénomène sonore se déployant dans l'espace pour être entendu. La thèse s'attache en effet à démontrer comment Sylvie Germain et Henry Bauchau misent aussi sur la dimension énonciative et la portée pragmatique du mythe conçu dans un contexte particulier, pour un public donné. Aussi cherchent-ils à reproduire par l'écriture romanesque les gestes artistiques du sculpteur, du peintre, de l'acteur ou du musicien et à mettre en place dans leurs romans les enjeux d'une véritable performance artistique, en prise directe avec leurs lecteurs.

Mots-clés : roman contemporain, mythes grecs, éthique, poétique, performance.

The Use of Greek Myths in the Novels of Sylvie Germain and Henry Bauchau

Abstract

The use of Greek myths is a key aspect on which the novels of Sylvie Germain and Henry Bauchau are founded. At the turn of the 21st century's literary return to narrative and fiction, the myths afford the authors an avenue for depicting reality and representing the violence and hardship of the 20th century, despite the disenchantment they had caused. The thesis shows how Germain and Bauchau's novelistic writing takes on the appearance of an ontological quest associated with an ethical aim : it is indeed a question of representing and elucidating the forces of death at work in the world as well as a means of prompting readers to consider who or what forces are responsible for people's suffering. This is achieved through the authors' use of stories, figures, poetic forms, and even words of ancient authors. In this respect, the concept of the echo, a sound phenomenon unfolding in space to be heard, must also be understood as a memory of the words of the past, a relay between the words of the past and those of the present, and a game of correspondence between different words perceived as contemporaneous with each other. The thesis indeed sets out to demonstrate how Germain and Bauchau also rely on the enunciative dimension and the pragmatic scope of the myths conceived in a particular context and for a given audience. Through novelistic writing, they also seek to reproduce the artistic gestures of the sculptor, the painter, the actor, or the musician as well as to set up the stakes of a true artistic performance, in direct contact with their readers.

Keywords : contemporary novel, Greek myths, ethics, poetics, performance.