



De l'intolérable : l'expérience du mal après Dostoïevski (Elsa Morante, Toni Morrison, Arundhati Roy)

Aline Lebel

► To cite this version:

Aline Lebel. De l'intolérable : l'expérience du mal après Dostoïevski (Elsa Morante, Toni Morrison, Arundhati Roy). Littératures. Université de Nanterre - Paris X, 2024. Français. ⟨NNT : 2024PA100134⟩. ⟨tel-05351646⟩

HAL Id: tel-05351646

<https://theses.hal.science/tel-05351646v1>

Submitted on 6 Nov 2025

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.



HAL Authorization

Aline LEBEL

De l'intolérable. L'expérience du mal après Dostoïevski (Elsa Morante, Toni Morrison, Arundhati Roy)

Thèse présentée et soutenue publiquement le 18 décembre 2024
en vue de l'obtention du doctorat de Littérature comparée
de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de Frédérique LEICHTER FLACK (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteure :	Mme Tiphaine SAMOYAUULT	Directrice d'études : École des hautes études en sciences sociales
Rapporteur :	M. Philippe FOREST	Professeur des universités : Université de Nantes
Membre du jury :	Mme Frédérique LEICHTER FLACK	Professeure des universités : Sciences Po Paris
Membre du jury :	Mme Karen HADDAD	Professeure des universités : Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Emmanuel BOUJU	Professeur des universités : Université Sorbonne Nouvelle

Remerciements

Aucun travail ne se fait seule, et cette thèse n'aurait pas vu le jour sans les multiples échanges et rencontres qui l'ont nourrie. Mes remerciements vont d'abord à ma directrice, Frédérique Leichter Flack, pour l'exigence dont elle a toujours su faire preuve mais aussi pour sa gentillesse dans les moments de doute ou d'angoisse, ainsi que pour les échanges passionnés autour des livres que nous aimons. Son travail mais aussi son intelligence critique et sa droiture intellectuelle sont une boussole pour moi depuis que j'ai commencé à travailler sous sa direction en Master, et ni mon questionnement ni ma posture de chercheuse n'auraient été possibles sans elle.

Que soient chaleureusement remerciés les membres de mon jury, Emmanuel Bouju, Philippe Forest, Karen Haddad et Tiphaine Samoyault, qui ont accepté de lire ce travail pour en discuter avec moi. Je remercie particulièrement Karen Haddad et Tiphaine Samoyault, qui ont participé aux séances de mon comité de suivi. Les discussions que nous avons eues à ces occasions ont été des moments importants, qui m'ont permis d'avancer significativement dans la réflexion et la rédaction.

Je tiens aussi à remercier toute l'équipe du Centre de Recherche Littérature et poétique comparées de l'Université de Nanterre, en particulier Carole Boidin, Déborah Bucci, Karen Haddad, Amandine Lebarbier, Loïse Lelevé, Pierre Leroux, Clotilde Thouret et Philippe Zard. Le séminaire de « Littérature et sciences sociales » organisé par ses membres a été pour moi un espace de réflexion fécond, où j'ai pu exposer pour la première fois mes idées et les soumettre à un regard à la fois critique et bienveillant. J'ai une pensée particulière pour mes collègues doctorants de Nanterre, notamment Clara, Théo et Silvia, dont l'amitié m'a été précieuse et dont les réflexions m'ont fait avancer.

Cette recherche doctorale est indissociable des conditions matérielles qui l'ont rendue possible et je remercie donc les diverses institutions qui m'ont accordé le temps et les financements nécessaires pour la mener à terme. Ma gratitude va d'abord aux enseignants et enseignantes du département « Littérature et Langage » de l'École Normale Supérieure de Paris, qui ont soutenu ce projet de recherche à ses débuts et m'ont permis d'obtenir un contrat doctoral. Je remercie également le département de Lettres Modernes de l'Université de Nanterre, qui m'a accueillie pendant ces quatre années de doctorat et m'a permis de bénéficier d'un demi-ATER très précieux pour la dernière année de rédaction. Ma gratitude va également aux comparatistes de l'Université de Poitiers, qui me donnent l'opportunité d'enseigner aujourd'hui en qualité d'ATER, et se sont montrés très compréhensifs en ce début de semestre chargé. Enfin, je remercie l'École Française de Rome, qui m'a accordé une bourse d'un mois précieuse pour la consultation de la bibliographie critique en italien, et les bibliothécaires de la Bibliothèque Farnese et de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, pour leurs conseils avisés.

Un certain nombre de discussions et d'échanges m'ont permis d'affiner ma réflexion ou de questionner mes *a priori*. De ce point de vue, je remercie les organisateurs du séminaire du Centre d'Histoire de Sciences Po Paris « À deux voix : littérature et sciences sociales », Emmanuel Bouju, Emmanuelle Loyer et ma directrice, qui ont créé un cadre où j'ai pu me confronter aux enjeux méthodologiques et épistémologiques d'un dialogue entre littérature et sciences sociales et politiques. Un autre moment important dans le doctorat a été la co-

organisation, avec les membres du collectif Lipothétique de l'Université de Nanterre, d'un colloque doctoral portant sur la « Littérature *Feel Bad* ». Que soit chaleureusement remercié Philippe Forest, qui a accepté de se déplacer pour venir discuter avec nous : cette rencontre a joué un rôle important dans la construction de mon questionnement. Dans le champ de recherche « littérature et éthique », je remercie également les membres de l'ITI Lethica de l'Université de Strasbourg, qui m'ont accueillie à plusieurs reprises pour des colloques ou des journées d'étude, en particulier Victoire Feuillebois, Anthony Mangeon et Enrica Zanin. Enfin, différents chercheurs et chercheuses ont contribué à nourrir ma réflexion, par leurs conseils et leurs remarques. Ma gratitude va d'abord à Déborah Lévy-Bertherat, ma tutrice de l'École Normale Supérieure. Dans l'ordre chronologique, je pense également à Karen Haddad, Philippe Zard, Isabelle Poulin, Raphaëlle Guidée, Nadia Setti, Hélène Merlin Kajman, Gérald Sfez, Tiphaine Pocquet et plus généralement les membres du mouvement « Transition ». Je tiens enfin à remercier les jeunes chercheurs ou doctorants de ma génération, dont la réflexion nourrit la mienne : Nicolas Aude, Déborah Bucci, Louis Mühlethaler, Amanda Murphy, Laurent Pagès, Camille Thermes et Blanche Turck.

Un grand merci aux relecteurs et aux relectrices dont l'aide a été inestimable, et qui ont été une première façon de faire exister ce travail pour un regard autre que le mien. Je songe bien sûr à ma directrice, mais aussi à celles et ceux qui sont venus après : Matthieu, Clara, Omblin, Maud, Gabriel et, évidemment, ma mère.

Mes remerciements vont enfin à mes proches, tous ceux et celles qui m'ont soutenue pendant ces quatre années parfois difficiles. Je pense à mes amis, dont l'affection fidèle m'accompagne tous les jours, et notamment à mes compagnons des bons et des mauvais jours à la BNF, Marion, Raphaëlle et Lucas. Je remercie ma famille, en particulier mes petites sœurs Clara et Maud et mes parents Martin et Isabelle, pour leur amour qui me protège. Je remercie mes grands-parents, qui n'ont cessé de suivre mes travaux, et notamment mon grand-père Roger, qui a lu tout mon corpus et dont l'esprit aiguisé m'impressionne. Enfin je remercie Matthieu, sans qui je ne serai jamais arrivée au bout de ce travail, dont la présence me rassure et dont l'intelligence me nourrit.

Abréviations, transcriptions, rédaction inclusive

Références et abréviations des titres :

Fédor Dostoïevski

- *CetC* pour *Crime et châtime*nt, trad. André Markowicz (1996), Actes Sud, Paris, 2002, vol. 1 et 2.
- *PiN* pour *Prestuplenie i nakazanie* (1866), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1973, t. 6.
- *La Douce* pour *La Douce*, dans *Œuvres romanesques 1875-1880*, trad. André Markowicz (1992), Actes Sud, Paris, 2014.
- *Krotkaja*, pour *Krotkaja* (1876), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1982, t. 24.
- *FK* pour *Les Frères Karamazov*, trad. André Markowicz, Actes Sud, Paris, 2002, vol. 1 et 2.
- *BK* pour *Brat'ja Karamazovy* (1880), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1975, t. 15 et 16.
- « Chez Tikhone » pour « Chez Tikhone », dans *Œuvres romanesques 1869-1874*, trad. André Markowicz (1995), Actes Sud, Paris, 2016.
- « U Tikhona » pour « U Tixona » (1922), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1974, t. 11.

Elsa Morante

- *La Storia* (trad.) pour *La Storia*, trad. Michel Arnaud (1977), Gallimard, Paris, 2004.
- *La Storia* pour *La Storia* (1974), dans *Opere*, Mondadori, Milan, 1990, vol. 2.

Toni Morrison

- *Beloved* (trad.) pour *Beloved*, trad. Hortense Chabrier et Sylviane Rué (1989), Christian Bourgeois, Paris, 1993.
- *Beloved* pour *Beloved* (1987), Vintage Books, Londres, 2007.

Arundhati Roy

- *DPR* pour *Le Dieu des petits riens*, trad. Claude Demanuelli (1998), Gallimard, Paris, 2000.
- *GoST* pour *The God of Small Things* (1997), Fourth Estate, Londres, 2009.

Citations, transcriptions et translittérations du russe :

Cette thèse n'étant pas forcément destinée à un public de russisants, j'ai fait le choix d'un système mixte.

Afin de garantir la fluidité de la lecture, les citations russes en langue originale sont translittérées du cyrillique vers l'alphabet latin quand elles sont intégrées dans le corps de la démonstration. Les autres citations, qui sont intégrées dans les notes de bas de page, présentent le texte original en cyrillique.

Pour faciliter les recherches bibliographiques, les noms d’auteurs ou d’autrices et les titres d’ouvrages indiqués dans les notes de bas de page et dans la bibliographie sont également translittérés, selon les normes de la translittération internationale utilisée par les slavistes. J’ai par contre conservé, pour faciliter la lecture et le repérage dans le texte français, la transcription plus souple des noms de personnage et des toponymes proposée par les traductions françaises de référence.

Citations de textes critiques et théoriques en langue étrangère :

Pour ne pas alourdir excessivement l’appareil de notes, les citations de textes critiques ou d’ouvrages de sciences humaines et sociales en anglais, italien ou russe ne sont pas reproduites en langue originale. Lorsqu’elles existent, j’ai utilisé les traductions de référence en français ; sinon, j’ai systématiquement indiqué qu’il s’agissait de ma proposition de traduction.

En revanche, les citations tirées des essais, articles ou entretiens des autrices du corpus principal ou de l’œuvre Dostoïevski sont systématiquement reproduites en langue originale dans les notes de bas de page. De même, les textes littéraires du corpus secondaire sont cités en langue originale et dans leur traduction française.

Rédaction inclusive :

Afin de faciliter la lecture, je n’ai pas fait usage des formes tronquées (les parenthèses, le trait d’union ou le point médian). En revanche, les mots suivants sont féminisés : « autrice » et « écrivaine ».

Sur le plan syntaxique, la thèse respecte la règle de l’accord de proximité (« les principaux représentants et représentantes » mais « le lecteur ou la lectrice affectée »). Elle s’efforce de varier entre l’emploi des doublets (« le lecteur ou la lectrice ») et des formulations épïcènes (« la personne qui lit »).

Sommaire

Remerciements.....	1
Abréviations, transcriptions, rédaction inclusive.....	3
Sommaire	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
PARTIE I.	43
Définir l'intolérable, penser le mal : le legs du discours d'Ivan Karamazov.....	43
<i>Introduction de la partie I : Le problème du mal, de la philosophie à la littérature.....</i>	<i>45</i>
CHAPITRE 1.....	49
Mal commis ou mal subi ? Le problème de la souffrance.....	49
CHAPITRE 2.....	91
Le paradigme de la souffrance enfantine : les significations d'un intolérable.....	91
CHAPITRE 3.....	135
Valeurs de l'indignation : quel savoir du mal pour les œuvres ?	135
CHAPITRE 4.....	183
Face à la mélancolie : puissance et impuissance de l'imagination romanesque	183
<i>Conclusion de la partie II : Dostoïevski et le cheval de Nietzsche</i>	<i>223</i>
PARTIE II.....	227
Répondre à l'intolérable ? Les usages éthiques et politiques du choc moral.....	227
<i>Introduction de la partie II : Fictions et expériences de pensée</i>	<i>229</i>
CHAPITRE 5.....	233
De l'événement dans l'œuvre à l'événement de la lecture : scènes de prise de conscience ?	233
CHAPITRE 6.....	269
Les usages des cas limites : expériences sur les frontières de l'espace moral	269
CHAPITRE 7.....	317
Imaginer l'expérience de la mort : les limites de l'empathie	317

CHAPITRE 8.....	371
Puissance des mères ? Les limites de l'agentivité.....	371
<i>Conclusion de la partie II : La question de l'exemplarité</i>	<i>425</i>
PARTIE III.	429
Crises de la lisibilité morale : lectures intolérables.....	429
<i>Introduction de la partie III : Les échecs du partage affectif et moral</i>	<i>431</i>
CHAPITRE 9.....	435
Des confessions intolérables : théoriser l'illisibilité morale	435
CHAPITRE 10.....	477
Face à l'effet d'illisibilité morale : les stratégies de lecture.....	477
CHAPITRE 11.....	523
Représentations fictionnelles du viol : négocier les limites de l'espace du lisible.....	523
<i>Conclusion de la partie III : La « faute » au roman ?</i>	<i>561</i>
CONCLUSION GÉNÉRALE	565
BIBLIOGRAPHIE	573
TABLE DES MATIÈRES	597

INTRODUCTION

« ...Il court vers le cheval, il le dépasse, il voit qu'on le fouette sur les yeux, oui, vraiment les yeux ! Il pleure. Il a le cœur qui se soulève, ses larmes coulent. L'un de ceux qui fouettent le touche au visage ; il ne sent rien, il se tord les bras, il crie, il se précipite vers un vieillard chenu à barbe blanche qui secoue la tête et condamne tout cela. Une femme lui empoigne la main et veut l'entraîner à l'écart ; mais, lui, il s'arrache à nouveau et, à nouveau, il court vers le cheval. Le cheval en est à ses derniers efforts ; mais il se remet à ruer. » Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*

« “Lorsqu’il a écrit ces chapitres, M. West s’est trouvé exposé à quelque chose d’absolu. Le mal absolu. Ce fut pour lui bénédiction et malédiction, dirais-je. Quand je les ai lus, j’ai été moi-même atteinte par ce mal qui l’avait touché. Comme par un choc. Une décharge électrique. [...] Ce n’est pas quelque chose qu’on puisse démontrer”, dit-elle, revenant pour la dernière fois à la question posée. “C’est quelque chose dont on peut seulement faire l’expérience. Toutefois, je ne vous recommande pas d’essayer. Une telle expérience ne vous apprendra rien. Cela ne sera pas bon pour vous. C’est tout ce que je voulais dire aujourd’hui.” » J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*

« Pourquoi tu me mets à l’épreuve ? [...] Est-ce que tu finiras enfin par me le dire¹ ? » La question est posée par le personnage d’Aliocha Karamazov à l’issue du discours sur le problème du mal que prononce son frère Ivan, dans l’un des plus célèbres chapitres des *Frères Karamazov* (1880) de Dostoïevski. Pour faire comprendre la révolte existentielle qui l’anime, Ivan a convoqué un « argument » selon lui imparable, celui de la souffrance de l’enfant, qu’il met en œuvre à travers une série de vignettes intolérables. Submergé par l’émotion, Aliocha se révolte à son tour, et cette première réaction traduit la force pathétique de l’argumentaire, la puissance de la commotion morale et métaphysique qu’il suscite chez son auditeur. La petite question qui lui succède introduit toutefois dans la fiction un second axe de questionnement, qui porte sur le sens de l’expérience morale. La théâtralité de la scène dostoïevskienne, sa forme dialoguée et conflictuelle, rendent possible une mise à distance réflexive du sentiment de choc éprouvé par Aliocha, et avec lui par les lecteurs et les lectrices. Elle en souligne ainsi la double signification possible : au-delà du sentiment de désarroi éprouvé en empathie avec la victime, c’est la valeur même de l’expérience de lecture que met en jeu cette rencontre avec le problème du mal.

¹ FK 1, p. 439 ; « Для чего ты меня испытываешь ? [...] скажешь ли мне наконец ? », BK 1, p. 222.

Le sentiment de doute, voire de défiance qu'on décèle aux marges de la fiction dostoïevskienne n'a cessé d'être nourri par la littérature ultérieure. On le retrouve par exemple dans la bouche d'Elizabeth Costello, romancière et conférencière fictive inventée par l'écrivain sud-africain J. M. Coetzee, dans un texte sur le problème du mal daté de 2003². Bouleversée par la lecture extrêmement pénible d'un roman de l'écrivain britannique Paul West, relatant la mise à mort particulièrement cruelle des conjurés responsables d'une tentative d'assassinat manquée contre Hitler, l'autrice s'interroge sur les raisons qui poussent l'écrivain, mais aussi le lecteur ou la lectrice, à tenter une telle aventure morale. « Certaines choses ne sont pas bonnes à lire ou à écrire. En d'autres termes : je prends tout à fait au sérieux ceux qui affirment que l'artiste risque gros à s'aventurer dans les lieux interdits ; il risque en particulier lui-même ; il risque peut-être tout³ », en vient-elle à conclure. L'effet d'écho que produit la lecture croisée de cette méditation et du discours d'Ivan Karamazov trouble le regard porté sur le texte de Dostoïevski. La thèse qui suit prend donc pour point de départ l'expérience d'un double choc de lecture, dont elle s'efforcera de rendre compte. Le premier choc, éprouvé face à la fiction dostoïevskienne⁴, met en évidence la puissance des effets moraux de la littérature, la capacité de certains récits à réactiver la vieille question du mal, que la théologie associe au silence de Dieu, et la philosophie à l'écart entre le réel et le rationnel, entre ce qui « est » et ce qui « devrait être⁵ ». Le second choc, éprouvé à la relecture de cette œuvre dans le sillage du texte de J. M. Coetzee, invite à faire retour sur cette expérience pour en questionner les usages et la valeur possibles.

² J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, trad. Catherine Lauga du Plessis, Seuil, Paris, 2004, p. 240 ; « “Mr West, when he wrote those chapters, came in touch with something absolute. Absolute evil. His blessings and his curse, I would say. Through reading him that touch of evil was passed on to me. Like a shock. Like electricity.” [...] “It is not something that can be demonstrated,” she says, returning a last time to her questioner. “It is something that can only be experienced. However, I am recommending to you that you do not try it out. You will not learn from such experience. It will not be good for you. », *Elizabeth Costello: Eight Lessons*, Secker & Warburg, Londres, 2003, p. 176. J'ai légèrement modifié la traduction de ce passage, pour faire ressortir le terme de « choc » employé par J. M. Coetzee (« *Like a shock. Like electricity.* »), là où Catherine Lauga du Plessis traduit en une seule phrase : « Comme par une décharge, une décharge électrique ».

³ *Ibid.*, p. 236 ; « certain things are not good to read or to write. To put the point in another way: I take seriously the claim that the artist risks a great deal by venturing into forbidden places: risks, specifically, himself; risks, perhaps, all. », *Ibid.*, p. 173.

⁴ La citation introductive est tirée de *Crime et châtiment*, et plus spécifiquement d'une scène où Raskolnikov se remémore, en rêve, un souvenir d'enfance particulièrement douloureux – celui d'avoir assisté impuissant à la mise à mort impitoyable d'un petit cheval. *CetC* 1, p. 108 ; « Он бежит подле лошадки, он забегает вперед, он видит, как ее секут по глазам, по самым глазам! Он плачет. Сердце в нем поднимается, слезы текут. Один из секущих задевает его по лицу; он не чувствует, он ломает свои руки, кричит, бросается к седому старику с седой бородой, который качает головой и осуждает всё это. Одна баба берет его за руку и хочет увести; но он вырывается и опять бежит к лошадке. Та уже при последних усилиях, но еще раз начинает лягаться. », *PiN*, p. 48.

⁵ C'est la définition anti-hégélienne du mal que propose la philosophe Susan Neiman dans *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, trad. Cécile Dutheil de la Rochère, Premier Parallèle, 2022, p. 16.

1. L'intolérable

En construisant la démonstration à partir d'un questionnement sur l'« intolérable », il s'agit donc d'axer d'emblée la réflexion sur cette question du choc moral, pris dans sa dimension à la fois émotionnelle et intellectuelle, voire physique. Il s'agit également de dialoguer avec un certain nombre de travaux récents des sciences sociales (en histoire et en anthropologie des sensibilités morales notamment), auxquels la notion est directement empruntée, et qui sont soucieux de réinvestir la question du mal un peu à distance des formulations qu'en proposent traditionnellement la philosophie et la religion. Penser le mal au prisme de la question de l'intolérable permet en effet de contourner le double écueil de l'essentialisme et du relativisme⁶, au profit d'une approche pragmatique fondée sur une phénoménologie des émotions morales. Dans son livre *Evil in Modern Thought* (2002), récemment traduit en français sous le titre *Penser le mal*, la philosophe Susan Neiman retrace ainsi l'histoire des interactions complexes entre l'expérience du mal et les ressources intellectuelles permettant d'y faire face, dans le contexte de la « modernité » européenne. « Désigner un objet comme mal », défend-elle, « revient à dire qu'il ébranle notre confiance dans le monde⁷ ». De son côté, l'anthropologue Didier Fassin mobilise la notion d'intolérable pour repenser le partage entre le culturel et l'universel. S'il n'y a pas d'intolérable universel, on peut selon lui parler d'une « universalité de l'intolérable⁸ », au sens où l'expérience de la souffrance traverse les temps et les cultures, et où toute société humaine doit trouver des façons de la prendre en charge.

Si les significations prêtées à l'expérience du mal sont culturellement et historiquement variables, de même que les réponses qui lui sont apportées, la notion d'intolérable a dès lors l'avantage d'aider à en fournir une première description. L'adjectif français, emprunté au latin *intolerabilis*, est formé du préfixe privatif *in* et du suffixe *able*, qui peut exprimer la capacité ou l'obligation : « ce que l'on ne peut tolérer » [TLFI]. Sémantiquement, il évoque le franchissement d'un seuil. L'expérience du mal qui est ici en jeu se présente donc comme paroxystique et fait intervenir la question de la limite, au sens où il met doublement en crise,

⁶ L'écueil de l'essentialisme renvoie aux tentatives visant à fixer l'essence du mal ; l'écueil du relativisme, au fait de renoncer tout à fait à utiliser la notion, au titre qu'elle serait toujours contextuelle et/ou subjective.

⁷ Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie.*, op. cit., p. 22.

⁸ Didier Fassin, « Introduction : Les Frontières de l'espace moral », dans Patrice Bourdelais et Didier Fassin (dir.), *Les Constructions de l'intolérable : études d'anthropologie et d'histoire sur les frontières de l'espace moral*, La Découverte, Paris, 2005, p. 46.

comme le souligne Didier Fassin⁹, les valeurs et les sensibilités collectives et/ou individuelles. Son sème affectif le rapproche des adjectifs « insoutenable » et « insupportable », qu'on emploie notamment pour décrire une douleur physique ; son sème moral, des adjectifs « inacceptable » et « injustifiable », qui évoquent la transgression d'un principe, appelant un jugement.

Mais l'insistance sur la double dimension morale et affective de cette expérience en souligne également la portée pragmatique. La notion d'intolérable renvoie à un mal que l'on ne *peut* pas et que l'on ne *doit* pas tolérer, qui exige une réponse, même vaine ou vouée à l'échec. Elle fait inévitablement surgir la question des réactions au choc moral suscité par le mal, qu'elles soient intellectuelles (faire sens) ou pratiques (agir). Celles-ci peuvent être collectives et politiques, comme le souligne le philosophe Frédéric Lordon, qui définit le « point d'intolérable¹⁰ » comme un moment de bifurcation dans la dynamique affective collective. Le sentiment d'avoir atteint un seuil critique nourrit alors une rhétorique du point de rupture (« plus jamais ça », « tout sauf ça »), qui rendrait possible une transformation des façons de sentir et une augmentation de l'« agentivité¹¹ », c'est-à-dire des capacités d'action. La politique comme « *ars affectandi*¹² » consiste dès lors pour le philosophe à déplacer la ligne de partage du tolérable et de l'intolérable, afin de rendre intolérable ce qui passait pour tolérable. Mais les réponses au choc moral peuvent également être d'ordre individuel et éthique, engageant des affects et des attitudes existentielles (la mélancolie, la révolte, la résignation...) qui déterminent des formes de vie singulières.

2. Un tournant affectif et éthique des études littéraires ?

Déplacé vers le champ des études littéraires, ce questionnement sur le choc moral inscrit d'emblée la réflexion au croisement de plusieurs traditions théoriques et critiques susceptibles de nourrir l'analyse. Deux sillages intellectuels distincts retiendront plus spécifiquement mon attention.

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ Frédéric Lordon, *Les Affects de la politique*, Seuil, Paris, 2016, p. 137.

¹¹ Le concept « d'agentivité », fréquemment mobilisé par les sciences sociales et qui sera repris dans cette thèse, est une traduction de l'anglais « *agency* ». Il implique une puissance d'agir, c'est-à-dire une potentialité d'action pouvant aboutir à un gain de pouvoir ou de puissance.

¹² Sur sa définition de la politique comme « *ars affectandi* », qui s'inscrit dans le sillage de la pensée de Spinoza, voir notamment le chapitre 2 « La Politique, un *ars affectandi* », *Ibid.*, p. 35-95.

Parce qu'elle soulève la question des effets moraux du texte, la réflexion sur l'intolérable appelle d'abord une référence aux récents « tournants » éthique et affectif, parfois crédités d'avoir mis fin à une longue domination du formalisme et du textualisme dans les études littéraires¹³. L'histoire de la théorie retient comme borne symbolique l'année 1987, date de la parution de *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*¹⁴. Le théoricien américain Wayne Booth y défend la pertinence d'une critique éthique des œuvres, prenant en compte le jugement moral du lecteur ou de la lectrice. Mais c'est surtout le nom de Martha Nussbaum, autre représentante des « aristotéliens de Chicago », qui a été retenu en France. Dans ses livres *Love's Knowledge*¹⁵ et *Poetic Justice*¹⁶, respectivement publiés en 1990 puis en 1995, la philosophe américaine défend elle aussi la valeur d'une critique éthique des œuvres, mais en allant un peu plus loin que W. Booth. Au-delà de la nécessité de prêter attention aux jugements moraux portés par les lecteurs et lectrices, la philosophe fait en effet l'hypothèse d'une contribution spécifique de la littérature à la réflexion éthique. Celle-ci ne serait pas liée aux arguments moraux que les textes mettent en scène, mais à la pluralité de perspectives qu'ils invitent à adopter, et au travail de complexification du jugement moral que celle-ci rend possible.

En France, cette interrogation renouvelée sur l'impact moral et politique de la littérature a d'abord été prise en charge dans le champ philosophique, par des chercheuses et chercheurs s'inscrivant dans le sillage de la pensée de Wittgenstein et de la philosophie du langage ordinaire de John Austin et de Stanley Cavell, comme Jacques Bouveresse¹⁷, Sandra Laugier¹⁸ ou Solange Chavel, dans son ouvrage sur les théories de « l'imagination morale¹⁹ ». Dans le champ littéraire, l'appropriation de ces travaux est un peu plus récente, mais a été favorisée par un double facteur scientifique et conjoncturel. Il faut évoquer, d'une part, les apports des nouvelles narratologies, qui s'inscrivent dans le sillage des travaux de W. Booth sur la

¹³ Pour une rapide présentation de l'histoire et des enjeux du tournant éthique aux États-Unis, je renvoie à l'article de Paolo Tortonese, « Juger et comprendre : notes sur le tournant éthique aux États-Unis », dans Violaine Heyraud et Éléonore Reverzy (dir.), *La Morale en action : apologues, paraboles, proverbes et récits exemplaires au XIX^{ème} siècle*, Presses Sorbone Nouvelle, Paris, 2020, p. 21-36.

¹⁴ Wayne Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley, 1988.

¹⁵ Martha Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2011. Le livre a été traduit en français sous le titre *La Connaissance de l'amour : essais sur la philosophie et la littérature*, trad. Solange Chavel, Cerf, Paris, 2010.

¹⁶ Martha Nussbaum, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston, 1995. Solange Chavel est également la traductrice de la version française : *L'Art d'être juste : l'imagination littéraire et la vie publique*, trad. Solange Chavel, Climats, Paris, 2015.

¹⁷ Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, Marseille, 2008.

¹⁸ Parmi les nombreux travaux que Sandra Laugier a consacré aux liens entre littérature et éthique, on peut citer notamment l'ouvrage collectif : Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature et vie humaine*, PUF, Paris, 2006.

¹⁹ Solange Chavel *Se mettre à la place d'autrui : l'imagination morale*, PU de Rennes, Rennes, 2011.

« rhétorique de la fiction²⁰ » et des recherches sur la dynamique de l'intrigue. Partant du principe que les effets de lecture sont en partie cadrés par le texte, et donc objectivables, elles fournissent des outils précieux pour les mesurer²¹. Le second facteur pouvant expliquer ce regain d'intérêt est historique et politique : dans un contexte marqué par les scandales révélés par *MeToo*, il tient aux polémiques et aux vifs débats suscités par les représentations littéraires des violences sexuelles, au cœur de plusieurs interventions récentes dans le champ théorique et critique²².

Sur la question qui m'intéresse, et qui n'est pas seulement celle du choc suscité par la représentation de la violence ou de la domination, mais de l'expérience du mal, le travail de référence reste toutefois au sein de cette tradition celui de Frédérique Leichter-Flack, situé au croisement de l'herméneutique littéraire et de la philosophie morale et politique. À rebours de la vision optimiste défendue par certains tenants du « tournant éthique », qui se fient à la fois à la puissance des œuvres littéraires et à leur valeur morale et politique, cette dernière s'intéresse aux dilemmes et aux situations de souffrance parfois aporétiques auxquelles la littérature peut confronter ses lecteurs et ses lectrices, et qui en font une école éminemment paradoxale pour la réflexion morale. Dans *Le Laboratoire des cas de conscience*²³, la chercheuse investigate la façon dont les fictions littéraires se ressaisissent des questions posées au droit et à la justice, autour de la responsabilité ou des formes de l'engagement. Dans *Qui vivra, qui mourra*²⁴, elle se confronte à la question du tri des vies, de ces situations tragiques où il ne s'agit plus de préférer un mal à un bien, mais d'arbitrer entre deux maux. Enfin dans son dernier ouvrage, *Pourquoi le mal frappe les gens bien*, c'est directement à la question du « scandale du mal²⁵ » qu'elle se confronte. Elle y défend notamment l'hypothèse d'un transfert du questionnement sur le mal du champ de la religion et de la philosophie vers celui de la littérature, et s'interroge sur ses implications.

²⁰ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961), The University of Chicago Press, Chicago, 1983. (Je traduis)

²¹ Pour une rapide présentation des outils théoriques et des méthodologies des nouvelles narratologies, dites aussi narratologies rhétoriques ou narratologies postclassiques, je renvoie à Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Slatkine érudition, Genève, 2017.

²² On peut citer, entre autres contributions portant sur ce sujet : Hélène Merlin-Kajman, *La Littérature à l'heure de #metoo*, Ithaque, Paris, 2020 ; Lise Wajeman, « Lire le viol », *Écrire l'histoire*, n°20-21, 2021, p. 194-198 ; et plus récemment, Véronique Lochert, Zoé Schweitzer, Enrica Zanin (dir.), *La Fiction face au viol*, Hermann, Paris, 2024.

²³ Frédérique Leichter-Flack, *Le Laboratoire des cas de conscience*, Alma, Paris, 2012.

²⁴ Frédérique Leichter-Flack, *Qui vivra qui mourra*, Albin Michel, Paris, 2015.

²⁵ Frédérique Leichter-Flack, *Pourquoi le mal frappe les gens bien ? La littérature face au scandale du mal*, Flammarion, Paris, 2023.

Le questionnement sur l'intolérable sera nourri par les apports de ces travaux récents, situés au croisement des études littéraires, des nouvelles narratologies et d'une philosophie morale d'inspiration aristotélicienne. Peut-être faut-il néanmoins, dans un second temps, relativiser quelque peu l'idée d'un « tournant » des études littéraires. D'abord, parce que la critique textualiste et formaliste n'a jamais fait entièrement disparaître l'intérêt pour les effets du texte ou pour les rapports de la littérature à l'éthique. Sur la question que traite cette thèse, il semble ainsi difficile de faire l'économie d'une référence à l'essai de Georges Bataille sur « la littérature et le mal », qui fait du lien de l'écriture à la transgression le lieu même de ce qu'il décrit comme une « hypermorale²⁶ » de la littérature. Plus centrées sur l'expérience de lecture, deux autres références méritent par ailleurs d'être évoquées. Je songe d'une part à l'œuvre de Paul Ricoeur, abondamment citée par la critique éthique contemporaine : défendant avec le concept d'« identité narrative²⁷ » l'idée que seule la mise en récit rend possible la continuité du soi et la responsabilité du sujet, le philosophe conçoit d'emblée le récit comme un dispositif cognitif et moral. Plus centraux encore pour la réflexion qui suit, il faut également mentionner les travaux de l'école dite de Genève²⁸, et en particulier les articles que Jean Starobinski consacre à la question de la mélancolie, dont il étudie les liens anciens à la création littéraire²⁹.

Outre qu'elle occulte des pans importants de l'histoire de la théorie littéraire, l'idée d'une rupture peut donner de la réflexion élaborée depuis une trentaine d'années autour des liens entre littérature et émotions morales une image trop monolithique. À distance de la pensée de M. Nussbaum, deux voies alternatives peuvent être distinguées et sont susceptibles de nourrir la réflexion sur l'expérience du mal. Autour de la question de la *valeur éthique* de la littérature, d'abord, il faut insister sur l'importance d'un certain nombre de travaux s'inscrivant dans la continuité des théories de la déconstruction et en particulier de l'œuvre de Jacques Derrida, travaux que l'hégémonie d'une certaine critique structuraliste aurait, selon Paolo Tortonese³⁰, contribué à occulter. 1987 est certes l'année de la publication du livre de W. Booth, mais c'est

²⁶ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1990, p. 9.

²⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983, vol. 3 « Le temps raconté ».

²⁸ On désigne du nom d'« école de Genève » un groupe de critiques gravitant notamment autour des figures de George Poulet, Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski, et qui ont enseigné à l'Université de Genève dans la seconde moitié du vingtième siècle. Situés un peu en marge du paradigme structuraliste alors dominant à l'Université française, on les crédite notamment de s'être intéressés aux rapports que la littérature entretient avec d'autres formes de savoir, philosophiques, historiques, ou encore médicaux dans le cas de J. Starobinski.

²⁹ Ces textes sont regroupés dans Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Seuil, Paris, 2012.

³⁰ Paolo Tortonese, *La Faute au roman : littérature et morale*, Vrin, Paris, 2023.

aussi celle *The Ethics of Reading*³¹ de Joseph Hillis Miller. Contestant le paradigme judiciaire mobilisé par M. Nussbaum et par W. Booth³², ce dernier situe l'éthique de la lecture du côté d'une suspension du jugement moral : une position qu'approfondit notamment le narratologue James Phelan, à partir d'analyses des textes de Virginia Woolf, Ernest Hemingway ou Toni Morrison³³.

Le problème des relations entre littérature et éthique n'est toutefois pas le seul sujet traité par Martha Nussbaum qui fasse l'objet d'un traitement alternatif, distinct du sien, au sein du champ des études littéraires. Autour de la seconde question soulevée par ma thèse, celle des *effets du texte*, il faut souligner l'influence de la pensée de Gilles Deleuze et de la philosophie de Spinoza sur un certain nombre de travaux soucieux d'appréhender la puissance d'affection de la littérature³⁴. C'est le cas en particulier de la théorie des affects, qui s'est d'abord développée aux États-Unis avec les travaux de Brian Massumi³⁵, traducteur du philosophe français, puis de Rita Felski³⁶ et d'Eve Sedgwick³⁷. L'accent mis sur la puissance événementielle de la lecture et l'intérêt porté aux moments de rupture et de transformation sont autant de contributions de ce champ d'investigation à la réflexion sur le choc de lecture. Deux caractéristiques invitent toutefois à en questionner d'emblée l'apport potentiel pour la réflexion qui suit.

Il faut d'abord souligner que ces travaux se caractérisent par un parti-pris anti-aristotélicien, qui dans ses formes les plus radicales a pu conduire à une mise à distance du paradigme de la *mimesis* au profit d'une réflexion sur le sensible, mise à distance problématique au regard du questionnement moral de cette thèse. En témoigne une divergence sémantique notable : si M. Nussbaum et les historiens ou anthropologues du sensible privilégient les concepts d'« émotion » ou parfois de « sentiment » (comme l'historien William Reddy³⁸), c'est

³¹ Joseph Hillis Miller, *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, Columbia University Press, New York 1987.

³² La centralité de ce paradigme judiciaire, qui se traduit par la valorisation de la capacité des textes littéraires à exercer le jugement du lecteur ou de la lectrice, peut s'interpréter de plusieurs façons. Il témoigne, d'une part, de l'inspiration aristotélicienne des travaux de W. Booth ou de M. Nussbaum, et de l'influence des approches rhétoriques de la littérature. Mais il résulte aussi de facteurs conjoncturels : on peut rappeler que le livre *Poetic Justice* est tiré d'une série de cours donnés par Martha Nussbaum à la faculté de droit de l'Université de Chicago, afin de défendre la place des études littéraires dans la formation des futurs juristes.

³³ James Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Ohio State University Press, Columbus, 1996.

³⁴ Pour une présentation générale du champ de la théorie des affects, je renvoie à l'introduction de Stephen Ahern (dir.), *Affect Theory and Literary Critical Practice : A Feel for the Text*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019.

³⁵ L'article de référence pour la théorie des affects est : Brian Massumi, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, vol. 2, n°31, 1995, p. 83-109.

³⁶ Rita Felski, *Hooked: Art and Attachment*, The University of Chicago Press, Chicago, 2020.

³⁷ Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham, 2003.

³⁸ William Reddy, *La Traversée des sentiments : un cadre pour l'histoire des émotions*, trad. Sophie Renault, Les presses du réel, Dijon, 2019.

celui d' « affect », d'origine psychanalytique, que mobilisent les théoriciens et théoriciennes d'inspiration deleuzienne. À la différence de l'émotion, dotée d'une valeur cognitive, l'affect est envisagé comme une « intensité³⁹ » inanalysable : une conception que mon travail prendra en compte, mais qui n'est pas son point de départ⁴⁰. On pourrait par ailleurs questionner le vitalisme qui caractérise une partie de cette tradition critique (notamment les travaux d'E. Sedgwick). Il conduit à mettre l'accent, si ce n'est sur des affects uniquement positifs, du moins sur leurs pouvoirs et sur leur force d' « encapacitation⁴¹ » de l'écrivain ainsi que du lecteur ou de la lectrice.

Je distinguerai donc, un peu en marge de cette constellation théorique et critique, un autre corpus de textes, à la tonalité plus mélancolique, et qui constitue après l'œuvre de F. Leichter-Flack le second point de départ de la réflexion qui suit : les travaux de Julia Kristeva. La question des affects, et plus spécifiquement des affects négatifs, occupe en effet une place centrale dans cette œuvre souvent décrite comme inclassable, et située au croisement de la psychanalyse, de la sémiologie et de la théorie littéraire. S'inscrivant avec *La Révolution du langage poétique*⁴² dans le sillage de la pensée de Jacques Lacan, la théoricienne s'interroge sur la capacité du « sémiotique », c'est-à-dire des affects non verbalisés et non accessibles à la conscience, à fracturer le carcan de l'ordre symbolique (de la morale, du langage, de toute identité fixe). Ce questionnement se déploie dans la suite de son œuvre à partir de l'analyse de plusieurs affects clefs, envisagés dans leurs liens à l'écriture, elle-même perçue comme le lieu d'une mise en tension du « sémiotique » et du symbolique. C'est, d'abord, son ouvrage sur les pouvoirs de l'horreur et le sentiment d'abjection⁴³, puis le livre qu'elle consacre à la dépression et à la mélancolie⁴⁴, envisagées dans leurs liens à la création artistique, et enfin, une série de textes où elle se confronte à la question de la révolte, à ses formes et à ses conditions de possibilité⁴⁵.

³⁹ Brian Massumi, « The Autonomy of Affect », *art. cit.*, p. 85.

⁴⁰ Cette thèse partant du principe que le choc peut être analysé, je privilégierai en général le terme d' « émotion ». Mais afin d'éviter une certaine monotonie lexicale, et de préserver le vocabulaire propre aux théories mobilisées, les termes d' « affect » ou de « sentiment » pourront être occasionnellement mobilisés, comme synonymes. Lorsqu'il s'agira de reprendre la définition stricte de l'affect comme « intensité inanalysable », je le préciserai.

⁴¹ Il s'agit de l'une des façons dont le terme anglais « empowerment », qui n'a pas d'équivalent strict en français, peut être traduit (avec « empuissantement » ou « empouvoirement »). Yves Clavaron, « Agency, empowerment, mimicry », dans Emmanuel Bouju, Yolaine Parisot, Charline Pluvinet (dir.), *Pouvoir de la littérature : de l'energeia à l'empowerment*, PU de Rennes, Rennes, 2019, p. 154.

⁴² Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^{ème} siècle, Lautréamont et Mallarmé* (1974), Points, Paris, 2018.

⁴³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980.

⁴⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987.

⁴⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, en deux volumes. Volume 1: *Sens et non-sens de la révolte : discours direct*, Fayard, Paris, 1996. Volume 2 : *La Révolte intime, discours direct*, Fayard, Paris, 1997.

Aux États-Unis, cette pensée a fait l'objet d'une importante réception critique, notamment médiée par les travaux de la théoricienne féministe Toril Moi⁴⁶. On la retrouve aussi bien à l'arrière-plan du questionnement de Sianne Ngai sur la place des « sentiments sans grandeur » (« *ugly feelings*⁴⁷ »), non cathartiques, dans la littérature, que de nombreux travaux s'inscrivant dans une perspective féministe ou postcoloniale, au croisement des études culturelles et de la littérature : ainsi (entre autres) de l'interrogation du théoricien Bede Scott sur les désordres affectifs⁴⁸, de l'historienne de l'art Jinah Kim sur les manifestations du deuil⁴⁹ ou encore de la comparatiste Neetu Khanna sur la « logique viscérale » de la décolonisation⁵⁰. En France, l'œuvre de J. Kristeva n'a pas fait école de la même façon, mais on peut la faire dialoguer avec un certain nombre d'œuvres elles-mêmes singulières, et qui posent à la fois la question des effets sensibles et de l'éthique de la littérature. Je songe notamment à la réflexion construite par Évelyne Grossman autour de la figure de l'hypersensible⁵¹, à l'œuvre à la fois théorique et littéraire de Philippe Forest, qui ne cesse de se confronter à la question du *pathos*⁵² et des liens de la littérature à la question du deuil⁵³, ou encore à la réflexion de Tiphaine Samoyault sur les rapports entre traduction et violence⁵⁴. Sans forcer le rapprochement, ces travaux me semblent partager une commune volonté de questionner l'optimisme d'une partie de la critique éthique actuelle, en restituant la part de « négativité active⁵⁵ » à l'œuvre dans l'expérience littéraire.

3. Penser le mal ? La littérature comme science humaine et sociale

S'intéresser à la place de l'expérience du mal dans la littérature invite donc à inscrire la réflexion au croisement de deux champs d'investigation : d'une part, un questionnement sur le sensible et plus spécifiquement sur la place des affects négatifs dans l'expérience littéraire, que

⁴⁶ Toril Moi a notamment édité *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986.

⁴⁷ Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2005. (Je traduis) La traduction « sentiments sans grandeur » me semble justifiée dans la mesure où Sianne Ngai s'intéresse à des affects (l'irritation, le dégoût, l'anxiété) qu'elle présente comme à la fois dépourvu de toute valeur morale ou cathartique (à la différence de la pitié et de la terreur aristotéliennes), et comme relativement négligé par la critique et la théorie littéraire.

⁴⁸ Bede Scott, *Affective Disorders: Emotion in Colonial and Postcolonial Literature*, Liverpool University Press, Liverpool, 2019.

⁴⁹ Jinah Kim, *Postcolonial Grief: The Afterlives of the Pacific Wars in the Americas*, Duke University Press, Durham, 2019.

⁵⁰ Neetu Khanna, *The Visceral Logics of Decolonization*, Duke University Press, Durham, 2020. (Je traduis)

⁵¹ Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Éditions de Minuit, Paris, 2017.

⁵² Philippe Forest, *Le Roman, le réel, et autres essais*, Cécile Defaut, Nantes, 2007.

⁵³ Philippe Forest, *Le Roman infanticide. Dostoïevski, Faulkner, Camus : essais sur la littérature et le deuil*, Cécile Defaut, Nantes, 2010.

⁵⁴ Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Seuil, Paris, 2020.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

j'ai proposé d'associer aux travaux de Julia Kristeva ; d'autre part, une interrogation sur la valeur morale des œuvres, soucieuse de réinscrire la critique éthique actuelle dans le cadre d'une analyse des risques, et qu'explore notamment l'œuvre de Frédérique Leichter-Flack. Mais au-delà de l'apport potentiel de ce questionnement sur l'intolérable au champ des études littéraires, il faut revenir sur ce que cet apparent détour par la littérature apporte à la réflexion sur l'intolérable.

La conviction qui sous-tend ce travail est en effet que les œuvres littéraires sont non seulement éclairées par ce questionnement sur le mal né dans le champ de la philosophie et de la théologie, puis réinvesti par l'histoire et l'anthropologie, mais qu'elles sont bel et bien susceptibles d'y contribuer. Elle repose sur une certaine conception des liens entre littérature et sciences humaines et sociales, ou plutôt sur une certaine conception de la littérature comme science humaine et sociale elle-même, c'est-à-dire comme porteuse d'un savoir (ou d'un accès au savoir) qui lui est propre, même si comme le souligne le personnage de Coetzee, l'expérience du mal en met à l'épreuve les conditions de possibilité et la valeur. Pour Hélène Merlin-Kajman, la littérature doit ainsi s'appréhender comme une « zone à défendre⁵⁶ », dans la mesure où lire un texte comme littéraire implique de lui conférer une valeur qui dépasse l'usage documentaire qu'en font les historiens et les anthropologues, et dont la mise au jour exige de recourir à des outils différents de ceux que mobilisent les philosophes⁵⁷. La thèse qui suit s'inscrit dans ce cadre d'analyse : c'est ce qui explique le choix, pour le titre, de la préposition « de » (« de l'intolérable »), qui renvoie à la construction d'un objet plutôt qu'à un donné. L'enjeu n'est pas tant d'analyser comment les textes « dénoncent un inacceptable⁵⁸ », que de se demander comment ils théorisent et pensent « l'intolérable », en jouant de leur double capacité à susciter

⁵⁶ Sans entrer dans les vifs débats que suscite dans le champ de la théorie et de la critique littéraire la question de la définition (et de la possibilité de définir) la « littérature », je précise que la conception de cette dernière comme d'une « zone à défendre » est défendue par Hélène Merlin-Kajman dans ses deux essais *Lire dans la gueule du loup*, puis *L'Animal ensorcelé*. S'appuyant sur les théories anthropologiques du don et sur la pensée du psychanalyste Donald Winnicott, la théoricienne associe la littérature à un certain mode de partage des textes (la « transitionnalité »), plutôt qu'à une qualité intrinsèque à l'œuvre. Le mode de partage « transitionnel » est attentif aux zones de trouble présentes dans les œuvres et aux multiples appropriations, parfois conflictuelles, qu'elles rendent possibles. Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, Gallimard, 2016 ; et *L'Animal ensorcelé : traumatismes, littérature, transitionnalité*, Ithaque, Paris, 2016.

⁵⁷ Susan Neiman réserve dans son livre une place importante à des textes qu'on classe, traditionnellement, plutôt dans le domaine de la littérature que de la philosophie (Sade, Voltaire, Camus) ; elle considère même que c'est l'écriture et la publication de *Candide* (1759) qui marquent le moment de basculement vers une formulation proprement moderne du problème du mal. Ses analyses ne laissent toutefois que peu de place à l'analyse littéraire, c'est-à-dire à la prise en compte du rôle des modalités de mise en récit dans la formulation même du problème du mal, et surtout de la pluralité de lectures dont ils peuvent et ont souvent fait l'objet.

⁵⁸ Je renvoie ici à la thèse de Chloé Chaudet, *L'Engagement littéraire contemporain ou la dénonciation d'un inacceptable : éléments pour une poétique transculturelle*, thèse de doctorat en littérature comparée, préparée sous la direction d'Anne Tomiche et Manfred Schmeling, soutenue le 14/10/2014. Le concept d'« inacceptable » ne figure plus dans le titre du livre auquel elle a donné lieu : Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Classiques Garnier, Paris, 2016.

l'affect et à le mettre à distance, produisant ainsi un savoir lui-même doté d'une forte charge affective et éthique.

La question ouvre trois axes de d'analyse.

1) L'interrogation sur l'expérience du mal fait émerger un premier axe de questionnement, d'ordre poétique et herméneutique, qui porte sur les modalités de production du choc moral et sur les significations que lui confèrent les textes. Cet axe met en jeu une analyse des modalités du *pathos*, au sens strict que la rhétorique donne à ce concept depuis Aristote, celui d'une capacité à « faire preuve » en créant l'émotion chez l'auditeur⁵⁹. Dans *La Rhétorique*, le philosophe s'intéresse aux scripts émotionnels permettant de susciter les sentiments de pitié, de colère ou de peur. Quels sont ceux que les textes mobilisent pour générer chez la personne qui lit le sentiment de franchissement d'un seuil affectif et moral, et à quels motifs sont-ils associés ? Le discours d'Ivan Karamazov aide à mettre au jour deux premières figures du mal : d'un côté une destructivité dont l'intentionnalité est claire mais dont la rationalité pose question (c'est la question de la cruauté), et de l'autre la souffrance innocente, celle de l'enfant. Mais d'autres motifs sont disponibles dans le vaste répertoire dont se composent nos imaginaires du mal, à la fois culturellement, socialement et historiquement situés : l'injustice, la souffrance vulnérable, la malchance, la fatalité... Je voudrais réfléchir à la façon dont les œuvres littéraires mobilisent ce répertoire, voire contribuent à l'enrichir et à le transformer.

Il faut le souligner, les textes ne se contentent pas cependant de susciter le sentiment de choc moral : ils le représentent, le mettent à distance et l'interrogent, engageant au niveau de la scène de réception un questionnement réflexif qui porte sur l'affect de lecture. Les émotions représentées dans le texte se distinguent des émotions d'immersion, c'est-à-dire des émotions éprouvées par la personne qui lit, avec lesquelles elles ne se confondent pas nécessairement (la mise en scène de la colère ne suffit pas à susciter la colère). Elles peuvent toutefois les éclairer, en permettant à la lectrice ou au lecteur de faire retour sur son propre ressenti, qu'il confronte aux émotions mises en scène dans le récit. Qu'elles soient explicites ou implicites⁶⁰, dites ou

⁵⁹ Aristote, *Rhétorique*, trad. Pierre Chiron, Flammarion, Paris, 2007. Pour une réflexion récente autour de cette notion, au croisement des études littéraires, de la rhétorique et de la linguistique, je renvoie à l'ouvrage collectif de Michael Rinn (dir.), *Émotions et discours : l'usage des passions dans la langue*, PU de Rennes, Rennes, 2008.

⁶⁰ La distinction est proposée par le linguiste Christian Plantin, qui différencie plusieurs modes de sémiotisation de l'émotion. L'émotion explicite (ou désignée), s'identifie à partir d'un vocabulaire émotionnel dénotatif (ex : « le jeune homme était furieux »). Elle se distingue de l'émotion implicite, qui doit être inférée par le lecteur ou la lectrice à partir d'indices ou de

simplement montrées, celles-ci font ainsi l'objet, au sein même des textes, d'un travail de modélisation et d'interprétation. On peut dès lors se demander quelle description les œuvres proposent de l'expérience du mal : quelles en sont les composantes affectives (l'indignation et l'horreur, la pitié et la culpabilité), et quelles significations (métaphysique, morale, politique) lui sont conférées.

C'est aussi la spécificité du sentiment d'intolérable comme type d'expérience du mal qui est en jeu dans ce travail de description et d'analyse pris en charge par la fiction, et mis au jour par son interprétation. Pour décrire le phénomène émotionnel et moral qui l'intéresse, Didier Fassin utilise de façon assez indifférenciée les notions d'« intolérable », d'« injustifiable » et d'« insoutenable ». La précision descriptive des textes littéraires peut aider à les distinguer, afin d'enrichir l'analyse sémantique et le travail de définition conceptuelle que je n'ai fait qu'esquisser dans cette introduction. Qu'implique le travail de substantivation, le passage d'une réflexion sur le mal intolérable à une réflexion sur « l'intolérable » ? Quelle différence entre cette notion et celle d'« inacceptable », que Chloé Chaudet convoque dans sa thèse de doctorat, consacrée au devenir du paradigme de l'engagement dans la littérature mondiale⁶¹ ? Je rappelle enfin que Julia Kristeva s'intéresse elle aussi dans son livre sur les « pouvoirs de l'horreur⁶² » à l'expérience de la limite, l'abject se définissant selon elle par sa capacité à brouiller les identités, les systèmes et les ordres. Il faudra donc questionner les liens et les différences entre ce sentiment et l'expérience de choc que suscite la confrontation à un mal décrit comme « intolérable ».

2) Le deuxième axe de questionnement porte sur les usages du choc moral et sur la portée pragmatique de l'expérience de lecture. Celle-ci met elle-même en jeu l'exemplarité morale et politique de l'œuvre, c'est-à-dire sa capacité à produire des exemples et à proposer des modèles de conduite potentiellement inducteurs d'action⁶³. Si le choc moral résulte de la confrontation à un mal que l'on ne peut ni ne doit tolérer, reste à savoir ce qu'en font les textes, et s'ils proposent au lecteur ou à la lectrice une voie de sortie, des modèles de réponses individuelles ou collectives. On le comprend, ce questionnement met d'abord en jeu la fonction de la littérature comme réservoir d'expériences de pensée ou, pour reprendre la

situations. Christian Plantin, *Les Bonnes raisons des émotions : principes et méthodes pour l'étude du discours « émotionné »*, Peter Lang, Bern, 2011.

⁶¹ Chloé Chaudet, *L'Engagement littéraire contemporain ou la dénonciation d'un inacceptable : éléments pour une poétique transculturelle*, op. cit.

⁶² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op. cit.

⁶³ Cette définition de l'exemplarité littéraire est proposée par Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guïomar Hautcoeur et Marielle Macé dans l'ouvrage qu'ils ont co-dirigé, *Littérature et exemplarité*, PU de Rennes, Rennes, 2007.

formule de Frédérique Leichter-Flack, comme « laboratoire des cas de conscience⁶⁴ », jouant de la position de témoin affecté dans laquelle elle place le lecteur ou la lectrice pour l'inviter à se figurer et à tester une pluralité de réponses possibles face au mal. Les théories de l'imagination morale, notamment étudiées par Solange Chavel, sont particulièrement sensibles à cette inventivité morale de la littérature. Elles la présentent comme indissociable de sa capacité à exercer l'empathie du lecteur ou de la lectrice en l'invitant à « se mettre à la place d'autrui⁶⁵ ».

Derrière l'enjeu de l'exemplarité, de la façon dont les textes répertorient, imaginent et évaluent les réponses apportées à l'expérience du mal, se dessine donc la vieille question des pouvoirs de la littérature et de sa capacité à « disposer à l'action⁶⁶ ». Celle-ci est au cœur d'un certain nombre de travaux récents, qui la réactualisent en se ressaisissant de la notion sartrienne d'« engagement⁶⁷ » ou en théorisant « l'agentivité » des œuvres, paradigme plutôt hérité des travaux des féministes anglo-saxonnes et de la philosophie pragmatiste, en particulier de la théorie des actes de langage du philosophe britannique John Austin⁶⁸. Envisageant les textes comme des « dispositifs⁶⁹ », ces travaux recentrent l'attention critique sur ce qu'ils font et s'efforcent de faire faire à leurs lecteurs et lectrices, sur les effets à la fois éthiques et politiques des expériences de pensée qu'ils orchestrent. La question est étroitement liée à la problématique des affects et dans le champ comparatiste, Emmanuel Bouju en particulier a mis en évidence la force d'affection des savoirs produits et des exemples instanciés par la littérature⁷⁰. La façon dont les œuvres littéraires affectent leurs lecteurs et leurs lectrices est indissociable de

⁶⁴ Frédérique Leichter-Flack, *Le Laboratoire des cas de conscience*, op. cit.

⁶⁵ Solange Chavel, *Se mettre à la place d'autrui : l'imagination morale*, op. cit.

⁶⁶ C'est le titre d'un dossier récemment publié par la revue *Fabula-LhT*, et qui s'interroge sur les modalités d'une « poétique de l'incitation ». Adrien Chassain, Éléonore Devevey, Estelle Mouton-Rovira (dir.), *Manuels et modes d'emploi : comment la littérature dispose à l'action* [En Ligne], *Fabula-LhT*, n°29, 2023. Mis en ligne en janvier 2023, dernière consultation le 15 juin 2024. URL : <http://www.fabula.org/lht/29/introduction.html>

⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Gallimard, Paris, 2008.

⁶⁸ Pour une rapide présentation des débats qu'a nourri dans le champ des théories féministes anglo-saxonnes la notion d'*agency* (que l'on peut traduire en français par « agentivité » ou « puissance d'agir »), je renvoie à l'entrée rédigée par Lois McNay, « Agency », dans Lisa Disch et Mary Hawkesworth, *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2016, p. 39-59. Selon ces théoriciennes et théoriciens, l'agentivité (*agency*) se distingue de « l'encapacitation » (*empowerment*) dans la mesure où elle implique une potentialité d'action pouvant aboutir à un pouvoir ou à une puissance, là où « l'encapacitation » renvoie au processus mené à son terme, à l'actualisation de l'agentivité.

⁶⁹ Le concept a été forgé par Foucault, puis repris par Deleuze. Il permet d'envisager le texte comme une matrice d'interactions potentielles, actualisé par l'usage qu'en fait le lecteur ou la lectrice. L'idée de dispositif implique la double reconnaissance d'une part de contrôle et d'une ouverture fondamentale, puisque le nombre d'interactions possibles est souvent imprévisible. Pour une approche intermédiaire de la question, entre littérature et arts visuels, je renvoie à l'ouvrage dirigé par Philippe Ortel, issu d'un colloque organisé en 2005 à l'Université Toulouse – Jean Jaurès : Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif*, L'Harmattan, Paris, 2008.

⁷⁰ Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen (dir.), *L'Émotion, puissance de la littérature ?* PU de Bordeaux, Pessac, 2013.

leur « puissance », entendue comme capacité à reconfigurer l'agentivité de l'écrivain, mais aussi de la personne qui lit⁷¹.

S'il peut être fécond de prolonger cette réflexion à partir d'un questionnement sur l'expérience du mal, c'est toutefois parce que celle-ci met radicalement à l'épreuve les pouvoirs et l'exemplarité des œuvres littéraires. S'interrogeant sur « ce que peut (encore) la littérature⁷² » à partir d'une analyse de la pensée de Sartre, Philippe Forest présente la confrontation à la mort de l'enfant, incarnation de l'intolérable absolu, comme à l'origine de la prise de conscience d'un « impouvoir essentiel⁷³ » : impouvoir de l'œuvre et de son auteur face à un mal irréparable, impouvoir du lecteur ou de la lectrice, contraint de renoncer à toute solution définitive et donc « consolatrice⁷⁴ ». La réflexion sur l'expérience du mal invite ainsi à questionner les limites du paradigme « réparateur⁷⁵ » qui domine aujourd'hui une partie de la critique éthique. Ce faisant, elle engage également un questionnement sur la valeur d'une telle expérience de lecture. Abondamment citée et commentée, la réflexion d'Elizabeth Costello, qui considère qu'une telle aventure morale est préjudiciable puisqu'elle « ne vous apprendra rien⁷⁶ », mérite de ce point de vue d'être remise en débat. L'expérience du mal que suscite la fiction littéraire, parce qu'elle implique de se confronter à un sentiment d'impuissance, est-elle nécessairement stérile sur un plan moral ?

3) On le comprend, en soulevant le problème de la valeur de l'expérience littéraire, la romancière et conférencière fictive du roman de J. M. Coetzee passe d'une interrogation sur l'intolérable du texte à une interrogation sur l'intolérable de la lecture. Celle-ci constitue le troisième et dernier axe d'investigation ouvert par ma question initiale. Qu'est-ce qui rend un savoir, une fiction ou un récit intolérable, c'est-à-dire moralement illisible ? Est-ce le non respect d'un seuil à partir duquel la représentation de la souffrance endurée par la victime, et la compassion qu'elle suscite, finissent par susciter une réaction de rejet ? Ou comme le suggère

⁷¹ Emmanuel Bouju, Yolaine Pariset et Charline Pluvinet (dir.), *Pouvoir de la littérature : de l'energeia à l'empowerment*, op. cit.

⁷² Philippe Forest, « Avant-propos », dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest (dir.), *NRF n°609 « Que peut (encore) la littérature ? »*, Gallimard, Paris, 2014, p. 7-20.

⁷³ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁴ Pour une réflexion philosophique récente sur la question de la consolation, je renvoie à l'ouvrage de Michaël Foessel, *Le Temps de la consolation*, Seuil, Paris, 2015. Pour un large panorama des liens entre littérature et consolation, on peut se référer à l'ouvrage collectif dirigé par Emmanuelle Poulain-Gautret : il discute notamment la pertinence des thèses d'Umberto Eco sur la mission consolatrice de la littérature populaire. Emmanuelle Poulain-Gautret, *Littérature narrative et consolation : approches historiques et théoriques*, Artois Presses Université, Arras, 2012.

⁷⁵ Ce paradigme réparateur de la littérature et de la théorie contemporaine a été notamment théorisé et popularisé par l'ouvrage d'Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^{ème} siècle*, Corti, Paris, 2017.

⁷⁶ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, op. cit., p. 240 ; « You will not learn from such experience », *Elizabeth Costello: Eight Lessons*, op. cit., p. 176.

aussi Elizabeth Costello, l'apparente inutilité de l'aventure morale proposée au lecteur ou à la lectrice ?

Dans *La Littérature et le mal*, Georges Bataille attribue le sentiment de nausée que suscite l'œuvre de Sade à l'anesthésie de la sensibilité qu'induit l'accumulation des scènes de souffrance dans ses romans, plutôt qu'à l'horreur des sévices infligés aux victimes⁷⁷. Si le nom du « Divin Marquis » reste synonyme pour nous d'une œuvre radicalement illisible, il n'est pas certain toutefois qu'il s'agisse du seul modèle permettant de penser l'intolérable de la lecture, ni même du plus adéquat aujourd'hui. D'abord, parce qu'il conduit un peu hâtivement à identifier l'effet d'illisibilité morale à une intentionnalité provocatrice ou transgressive, là où l'image centrale que mobilise Elizabeth Costello – celle de l'écrivain comme « dupe de Satan » (« *a dupe of Satan* ») – a justement l'avantage de déconstruire cet imaginaire romantique en décorrélant l'effet de l'intention, comme le souligne bien le philosophe Jacques Dewitte⁷⁸. Mais le problème est aussi, comme l'indiquent Raphaël Baroni et Samuel Estier dans un article consacré aux critères de la « lisibilité contemporaine⁷⁹ », que dans un contexte⁸⁰ où le scandale est devenu une source de rentabilité pour les artistes, la recherche de l'effet de choc n'est plus systématiquement un gage d'illisibilité – à moins que l'on ne choisisse de distinguer radicalement le succès commercial d'un texte (le fait qu'il ait été beaucoup lu) de son degré de lisibilité.

Il faut ajouter qu'à l'inverse, le caractère moralement intolérable d'une œuvre procède parfois aujourd'hui de sa prétention à l'exemplarité et/ou du caractère moralement périmé des modèles de conduite et des grilles d'analyse qu'elle propose. Revenant sur l'idéal de pardon chrétien que Dostoïevski oppose dans son œuvre à l'irruption du mal, Julia Kristeva souligne par exemple que celle-ci suscite chez les lectrices et lecteurs contemporains un sentiment de malaise bien plus grand que la complicité imaginaire avec le criminel⁸¹ ou la légendaire cruauté attribuée au romancier russe⁸². Reste dès lors à interpréter et à distinguer ces différentes formes

⁷⁷ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, op. cit., p. 88.

⁷⁸ Jacques Dewitte, « La dupe de Satan : sur "Le problème du mal" de J. M. Coetzee », *Esprit*, n°305, 2006, p. 12.

⁷⁹ Raphaël Baroni et Samuel Estier, « Peut-on lire Houellebecq ? Un cas d'illisibilité contemporaine » [En Ligne], dans Jan Baetens et Éric Trudel (dir.) *Fabula-LhT*, n°16 « Crises de lisibilité ». URL : <https://www.fabula.org/lht/16/baroni-estier.html> Mis en ligne en janvier 2016, dernière consultation le 06/08/2024.

⁸⁰ R. Baroni et S. Estier choisissent de décrire notre contexte de réception comme « postmoderne », un terme qu'ils reprennent à Fredric Jameson, et dont on verra qu'on peut questionner l'usage pour décrire notre contemporanéité. Je rappelle que le théoricien marxiste fait du goût de la provocation l'une des caractéristiques majeures de la production culturelle du capitalisme tardif (le postmodernisme), et souligne qu'il est dorénavant impossible de la distinguer d'une stratégie commerciale. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Beaux-arts de Paris, Paris, 2011, p. 37.

⁸¹ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, op. cit., p. 200.

⁸² La question du sadisme dostoïevskien est un lieu commun de la critique dès le XIX^{ème} siècle. L'expression de « talent cruel » a été forgée par Nikolaj Mixajlovskij, un critique contemporain de l'écrivain, dans un article qui fit date dans les études

d'illisibilité morale. Là encore, l'enjeu est celui d'une sémiotique et d'une pragmatique des affects, mais située cette fois-ci au niveau de la scène de lecture plutôt que de la diégèse. L'un des enjeux de la thèse sera d'examiner les significations et les formes que peut prendre cette expérience d'une lecture intolérable, et de questionner le rôle qui jouent les différentes émotions morales, y compris dans leur dimension corporelle (la nausée, les larmes...). Il s'agira aussi de s'interroger sur les réactions qu'elle peut susciter, au niveau de la scène de lecture et d'interprétation : face à un texte qu'il ne peut tolérer, quelles stratégies peut déployer le lecteur ou la lectrice (interruption de la lecture, efforts de réparation herméneutique...) ? Comment l'écrivain peut-il les anticiper, qu'il vise à susciter un effet de choc ou s'efforce au contraire de l'éviter ?

4. Présentation et justification du corpus

La réflexion sur l'expérience du mal, élaborée à partir de la notion d'intolérable, nourrit donc trois axes de questionnement autour de la signification, des usages et de la valeur d'une expérience de lecture qui questionne les limites. Pour les déployer, cette thèse propose une approche comparatiste, soucieuse d'ancrer les œuvres dans leurs contextes d'écriture et leurs contextes de lecture respectifs, mais également apte, par leur confrontation, à faire émerger des questionnements communs, dépassant ces situations singulières. On le comprend, le choix de cette approche se heurte à la question du corpus : c'est sur cette dernière que je voudrais à présent m'arrêter.

Dans un article de référence pour les études comparatistes⁸³, Erich Auerbach fait du choix d'un bon « point de départ⁸⁴ » le prérequis de toute synthèse historique prétendant dépasser le cadre national pour s'approprier le matériau potentiellement infini de la « littérature mondiale⁸⁵ ». Tout en soulignant le gain de scientificité garanti par cette démarche, le philologue allemand insiste sur le caractère nécessairement intuitif, et ce faisant subjectif, de ce choix initial. L'intuition dont est partie cette thèse est que quelque chose de l'œuvre de

dostoïevskiennes. Sur cette question, je renvoie à Vladimir Seduro, *Dostoevsky in Russian Literary Criticism: 1846-1956* (1957), Octagon Books, New York, 1969, p. 31.

⁸³ Erich Auerbach, « Philologie de la littérature mondiale » (1952), trad. Diane Meur, dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?* PU de Vincennes, 2005, p. 25-37.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁵ Lorsqu'il mobilise la notion de « littérature mondiale », Auerbach fait référence au concept de *Weltliteratur* forgé par Goethe. Pour une recontextualisation et une présentation de son article, je renvoie à Christophe Pradeau, « Présentation de la "Philologie de la littérature mondiale", d'Erich Auerbach », dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, op. cit., p. 15-23. Pour une analyse plus générale de la notion de « littérature mondiale », je renvoie à l'introduction de cet ouvrage collectif, co-rédigé par Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, p. 5-11.

Dostoïevski, qui constitue le point de départ subjectif de cette réflexion sur l'expérience du mal, se rejoignait à la lecture d'autres textes, en dépit de la distance historique et/ou culturelle. On voit bien toutefois que la question du corpus n'est que partiellement résolue, puisqu'il faut encore déterminer quelles œuvres sélectionner, au sein de la vaste constellation littéraire marquée par cette présence dostoïevskienne.

Plusieurs essais et travaux critiques ont déjà entrepris de telles cartographies, à partir de Dostoïevski et de sujets proches de celui de cette thèse. C'est le cas en particulier de Philippe Forest, qui construit sa réflexion sur l'expérience du deuil et le « roman infanticide » à partir d'une lecture croisée de Dostoïevski, Faulkner et Camus⁸⁶, ou d'Isabelle Poulin, qui s'intéresse à la question de la douleur chez Dostoïevski, Nabokov et Sarraute⁸⁷. La constitution du corpus de la thèse, qui s'inscrit dans le sillage de ces travaux, s'est donc faite en deux temps. Elle est partie de l'exploration d'un large corpus d'œuvres, exploration à la fois intuitive et guidée par quelques références centrales, quelques jalons déjà posés à l'occasion d'un mémoire de Master 2 portant sur les représentations de la souffrance de l'enfant dans le sillage de Dostoïevski⁸⁸, et dans lequel l'œuvre de Faulkner occupait une place importante. Cette exploration a permis l'élargissement puis la progressive hiérarchisation du corpus, au profit de trois fictions de romancières du second XX^{ème} siècle, en anglais et en italien : *La Storia* d'Elsa Morante (1974, Italie), *Beloved* de Toni Morrison (1987, États-Unis) et *Le Dieu des petits riens* [*The God of Small Things*] d'Arundhati Roy (1997, Inde). Leur singularisation a été rendue possible par la sélection de plusieurs critères de filtrage.

1) Le rapprochement des œuvres d'A. Roy, T. Morrison et E. Morante peut d'abord se justifier par une relative homogénéité historique des *contextes d'écriture*. Respectivement publiés en 1974, 1987 et 1997, *La Storia*, *Beloved* et *Le Dieu des petits riens* partagent un même point d'ancrage référentiel dans les trente dernières années du XX^{ème} siècle, marquées par l'héritage des violences politiques extrêmes et en particulier de la Shoah, figure du mal absolu dans une culture désormais globalisée⁸⁹.

⁸⁶ Philippe Forest, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, op. cit.

⁸⁷ Isabelle Poulin, *Écritures de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov. Essai sur l'usage de la fiction*, Éditions Le Manuscrit, Paris, 2006.

⁸⁸ Réalisé en 2017-2018 à l'Université Paris Nanterre, sous la direction de Frédérique Leichter-Flack, le mémoire de Master 2 s'intitulait « Étude d'un sillage dostoïevskien : la souffrance de l'enfant, de Camus à la littérature contemporaine » et portait sur une vaste constellation de textes, essentiellement en français, en anglais et en russe (pour Dostoïevski). Si aucune des trois œuvres sélectionnées pour le corpus de thèse n'en faisait partie, ce travail a évidemment été une première étape importante dans la construction du sujet de recherche.

⁸⁹ Plusieurs ouvrages se sont intéressés aux effets politiques de la progressive globalisation de cet intolérable moral : c'est le cas par exemple de celui de Daniel Levy, qui présente l'émergence des droits de l'homme comme la conséquence de la

Ce legs est d'abord visible dans le détour par le passé qu'opère chacune d'elle, afin de penser un mal qui s'éprouve au présent : une absence de représentation directe du contemporain et une historicisation du questionnement moral dont la signification et les effets demandent à être interrogés. Pour se confronter au retour des violences politiques qui caractérise les « années de plomb⁹⁰ » en Italie, Elsa Morante revient à la Seconde Guerre mondiale et au fascisme, dont elle a été le témoin direct. De son côté, l'autrice afro-américaine Toni Morrison se ressaisit d'un épisode historique réel : l'infanticide d'amour de l'esclave Margaret Garner, cas célèbre de la cause abolitionniste. Elle assume toutefois dès la préface du roman ses possibles actualisations à la lumière des questions soulevées par les luttes politiques contemporaines des femmes et des Afro-Américains, aux États-Unis. Quant à Arundhati Roy, elle publie *Le Dieu des petits riens* à la fin des années 1990, marquées par un renouvellement des luttes sociales et politiques, et en particulier du militantisme *Dalit*⁹¹. Elle réagit toutefois elle aussi à ce contexte politique et social par l'écriture d'un récit de deuil qui se présente comme un retour vers la terre d'enfance. Son roman met en scène les retrouvailles des jumeaux Rahel et Estha, revenus une fois adultes dans la petite ville d'Ayemenem au Kerala, sur les traces de l'événement qui a détruit leur existence en 1969 : le lynchage de leur ami le *Dalit* Velutha, survenu dans le contexte troublé des révoltes naxalites⁹², après la découverte de sa relation avec une femme touchable, leur mère Ammu.

Outre l'héritage des violences historiques, à la lumière duquel se dessine une première figure du mal commune aux trois textes, l'ancrage référentiel des œuvres du corpus se manifeste dans la façon dont elles posent la question des pouvoirs de la littérature. Les trente dernières

globalisation de la mémoire de la Shoah. Daniel Levy, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, trad. Natan Sznaider, Temple University Press, Philadelphie, 2006.

⁹⁰ L'expression « années de plomb », dans le contexte italien, renvoie à la période de luttes et de conflits politiques parfois violents qui succéda aux transformations culturelles et sociétales de la fin des années 1960. Elle se caractérisa notamment par une recrudescence du terrorisme politique, initiée par l'attentat néofasciste de la Piazza Fontana à Milan, en 1969. Ce terrorisme fut d'abord et essentiellement un terrorisme d'extrême droite, visant à alimenter la « stratégie de la tension » (alimenter la peur pour justifier un tournant étatique autoritaire). Mais un terrorisme d'extrême gauche exista également, quoique plus marginal, et notamment incarné par le groupe armé des Brigades Rouges. Sa plus célèbre victime fut l'homme politique Aldo Moro, démocrate chrétien enlevé puis assassiné en 1978.

⁹¹ Le terme « *Dalit* », d'origine marathi, peut se traduire par « opprimé ». Il désigne les populations « hors castes », c'est-à-dire considérées par la tradition brahmanique comme « intouchables », en deçà de la barrière d'impureté qui les exclut des quatre varna (les grandes catégories de la société hindoue). Malgré l'abolition officielle du système des castes par la Constitution, en 1950, les discriminations liées à la caste persistent dans la société indienne contemporaine. Pour ces éléments de périodisation, je renvoie à l'introduction de Ramnarayan S. Rawat et Kusuma Satyanarayana, « *Dalit Studies: New Perspectives of Indian History and Society* », dans Ramnarayan S. Rawat et Kusuma Satyanarayana (dir.), *Dalit Studies*, Duke University Press, Durham, 2016, p. 1-31.

⁹² Le naxalisme est un mouvement d'inspiration maoïste visant à imposer, si nécessaire par la force, des réformes agraires et un libre accès à la terre et aux produits de la forêt. Il tire son nom de la ville de Naxalbari, située dans le Bengale occidental, où des groupes communistes mènent une guerre de classe depuis 1967. En 1969, date à laquelle est située l'intrigue du roman, est formé le *Communist Party of India* (qu'on appelle ordinairement le « mouvement naxalite »), officiellement considéré comme un groupe terroriste par l'État indien. Il rencontre un succès particulièrement important auprès des populations *Dalits* et des communautés tribales (les *Adivasi*).

années du XX^{ème} siècle ont été parfois décrites⁹³ comme dominées par un sentiment de désenchantement, une crise de l'héritage de la modernité qui se serait notamment traduite par la remise en cause de la capacité de la littérature à produire un savoir rédempteur. Au-delà de l'impact de la Shoah sur les consciences collectives, Fredric Jameson attribue à ce sentiment de la fin une causalité économique et culturelle. Ce qui est en jeu selon lui, c'est la question du postmodernisme, défini comme « dominante culturelle de la logique du capitalisme tardif⁹⁴ » : privée de toute autonomie, la sphère culturelle aurait été définitivement absorbée dans la sphère économique de la marchandise, sa fonction critique se trouvant par là même radicalement compromise. Le théoricien marxiste fait d'ailleurs de la crise de 1973, qui survient un an avant la publication de *La Storia*, la date symbolique de l'entrée dans cette ère postmoderne. Économiquement, celle-ci correspond à la crise du pétrole et de l'étalon or ; culturellement, elle marque la fin supposée des grandes guerres de libération nationales et du « communisme traditionnel⁹⁵ ».

S'il peut être fécond de construire la réflexion à partir d'un corpus de textes s'inscrivant dans ce contexte culturel, économique et politique, c'est en raison de la distance historique et générationnelle qui nous en sépare désormais : elle maximise la distance inscrite dans la forme même des œuvres, qui refusent la représentation du contemporain. Revenant sur les nouvelles configurations de la littérature contemporaine, Emmanuel Bouju fait l'hypothèse d'un dépassement du postmodernisme au profit de ce qu'il appelle l'« épimodernisme⁹⁶ ». Si certains traits de la période précédente persistent jusqu'à aujourd'hui (en particulier la logique d'accélération de ce que F. Jameson appelle le capitalisme tardif, mais aussi une certaine mélancolie, affect dominant de la postmodernité), un nouveau rapport au legs du modernisme se dessinerait, ce que reflète l'emploi polysémique du préfixe grec « *epi-* ». À distance en particulier de ce sentiment de la fin caractéristique de la période précédente, la littérature se trouverait, selon lui, réinvestie de sa « vertu d'engagement et de promesse⁹⁷ ». Cette analyse invite me semble-t-il à articuler un double niveau d'analyse, en réfléchissant à la façon dont les romancières héritent du modernisme et notamment de Dostoïevski ; mais en réfléchissant

⁹³ Sur ces discours de la fin comme « lieu commun culturel », historiquement situé, je renvoie entre autres à Alexandre Gefen « Ma Fin et mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », dans Eric Benoît et Hafedh Sfahi (dir.), *Impuissance(s) de la littérature ?*, PU de Bordeaux, Pessac, 2011.

⁹⁴ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 19.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 30. Par « communisme traditionnel », F. Jameson se réfère notamment à l'effondrement du rêve soviétique et à l'échec du communisme dans les pays européens, marqués par le reflux du mouvement ouvrier. Mais le théoricien souligne également d'emblée le caractère « occidental-centré » de ce diagnostic, qui occulte la permanence des « grands récits » en dehors du monde occidental.

⁹⁶ Emmanuel Bouju, *Épimodernes : nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Codicille éditeur, Laval (Québec), 2020.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 9.

également à la façon dont nous héritons aujourd'hui de ces œuvres qui ne nous sont plus exactement contemporaines, et de la façon dont elles se confrontent à la crise des pouvoirs de la littérature.

2) La centralité de cette question du rapport à la crise explique sans doute pourquoi s'est progressivement imposée, comme deuxième principe de filtrage du corpus, *la question du genre*, qui s'inscrit à la fois au niveau de la scène d'écriture, dans l'œuvre, voire à l'horizon de la lecture.

Les trois romans du corpus ont en effet en commun d'avoir été écrits par des femmes, revendiquant un ancrage politique à gauche mais entretenant des rapports complexes, hétérodoxes, au marxisme, et qui cumulent plusieurs facteurs de marginalisation (à la question du genre s'ajoutant celle de la race⁹⁸ pour l'écrivaine afro-américaine T. Morrison, de l'inscription dans un espace postcolonial pour A. Roy, et de la judéité pour E. Morante⁹⁹). On peut se demander si ces différences ont pu favoriser une forme d'écart par rapport à la norme culturelle et sensible dominante. Pour mettre en évidence la pluralité des façons de traverser un même « régime émotionnel », l'historien des sensibilités William Reddy mobilise la métaphore de la navigation, qui souligne la variété des façons de réagir à une même atmosphère sensible¹⁰⁰. L'un des enjeux de la thèse sera de s'interroger sur les chemins inédits tracés par les trois romancières, pour répondre à ce sentiment collectif d'un épuisement des pouvoirs de la littérature. Si elle ne les conduit jamais à restaurer le mythe consolateur d'une littérature rédemptrice, cette quête ne se traduit pas non plus par un renoncement à l'écriture, ni même à l'exercice de l'imagination littéraire. Au contraire, les trois romancières ont en commun de se confronter à l'expérience du mal à travers des œuvres de *fiction romanesque*, un choix qu'il faudra analyser.

L'approfondissement de cet axe de questionnement invite à réinscrire la question du genre au niveau de l'œuvre, et non plus seulement de la scène d'écriture. Si face au mal, les

⁹⁸ Le terme de race est ici employé sans guillemets, selon l'usage qui en est fait en anglais par Toni Morrison et qui s'est généralisé en sciences sociales, non pour désigner une réalité biologique mais une construction sociale, culturelle et politique. Les termes « noir » / « Noir et « afro-américain » / « Afro-Américain » seront quant à eux utilisés sans majuscule dans leur forme adjectivale, avec majuscule dans leur forme nominale.

⁹⁹ La mère d'Elsa Morante, née Irma Poggibonsi, était d'origine juive, mais pas son père. Ni l'écrivaine ni son mari de l'époque, Alberto Moravia (d'ascendance juive par son père), ne furent donc directement visés par les lois antisémites du régime mussolinien, qui concernaient prioritairement les personnes nées de deux parents juifs. Son biographe René de Ceccatty juge néanmoins que son ascendance fut fondamentale pour Elsa Morante, et en particulier pour la genèse de *La Storia*. Comme sa créatrice, Ida (d'un des personnages principaux) n'est pas directement visée par les rafles mais en est le témoin privilégié ; elle est surtout hantée par la peur de la persécution et la culpabilité d'avoir transmis à ses deux fils sa judéité, qu'elle perçoit comme une tare stigmatisante. René de Ceccatty, *Elsa Morante : une vie pour la littérature*, Tallandier, Paris, 2018.

¹⁰⁰ William Reddy, *La Traversée des sentiments : un cadre pour l'histoire des émotions*, op. cit.

textes actent une crise des modèles herméneutiques et des modèles éthiques et politiques traditionnels, ils y répondent tous trois en recentrant le regard sur le couple pathétique que forment une figure de mère (Ammu dans *Le Dieu des petits riens*, Sethe dans *Beloved*, Ida dans *La Storia*) et ses enfants. En tant que victimes, ceux-ci sont la source d'un intense sentiment de pitié, sentiment dont la prégnance au niveau de l'expérience de lecture permet d'identifier un autre point de convergence entre les œuvres, touchant à la place du *pathos* et à l'élaboration de ce que l'on pourrait décrire comme une poétique compassionnelle. Mais il faudra se demander dans quelle mesure ces figures permettent également l'élaboration de modèles alternatifs, et quelle exemplarité leur est conférée par la fiction. Qu'est-ce que l'adoption du point de vue de l'enfant et/ou de la « mère en deuil¹⁰¹ » fait à notre appréhension du problème du mal, à notre façon de le comprendre, ou de refuser de le comprendre ? La mise en scène des réponses que ces personnages apportent à l'expérience du choc permet-elle d'imaginer de nouveaux modèles de comportement ? Dans quelle mesure ceux-ci font-ils intervenir une lecture elle-même située, la relation tissée avec ces modèles culturellement et socialement genrés variant peut-être (il faut du moins poser la question) selon qu'elle met en jeu l'expérience située d'un lecteur ou d'une lectrice ?

Ces deux dernières questions font inévitablement surgir le problème du rapport aux éthiques du *care*, nées au États-Unis au croisement du féminisme, de la psychologie du développement et de la philosophie morale puis politique, et dont l'émergence est contemporaine de l'écriture et de la publication des trois textes du corpus¹⁰². Quoiqu'aujourd'hui souvent cooptées au service d'une idéologie de la résilience¹⁰³, celles-ci posent en effet la question problématique d'une possible spécificité de l'expérience morale féminine, et plus généralement subalterne, en marge des axiologies dominantes. Elles accordent également une place centrale aux difficultés morales et aux dilemmes dont se compose toute vie morale ordinaire : autant de questions qu'illustre exemplairement dans *Beloved* le traitement de l'infanticide d'amour de la mère esclave, Sethe, et que l'on retrouve dans les trois œuvres à l'étude.

¹⁰¹ L'expression fait référence au livre de l'historienne de l'Antiquité Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, Seuil, Paris, 1990.

¹⁰² On a souvent considéré en effet que l'ouvrage fondateur des éthiques du *care* était le livre de la féministe américaine Carol Gilligan, *In a Different Voice*, paru en 1982 en anglais. Il a été suivi de l'ouvrage de Joan Tronto, *Moral Boundaries* (1993), qui propose une politisation critique du concept. En France, on peut citer entre autres les travaux de Sandra Laugier, Pascale Molinier et Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité* (2009).

¹⁰³ Dans son ouvrage sur le sentiment de compassion, le philosophe Paul Audi présente ainsi les éthiques du *care* comme « l'anti-Parques par excellence », et les accuse de chercher à nous faire « oublier que le mal existe et qu'il rompt le fil de la vie avec toujours la même violence et la même indifférence ». L'accusation est un peu injuste, dans la mesure où la reconnaissance de la dimension tragique (précaire) de nos vies morales ordinaires est un aspect essentiel des théories du *care* ; elle met néanmoins au jour un possible mésusage de la notion, au service d'une idéologie de la réparation et de la résilience. Cette approche réparatrice ne sera pas la mienne. Paul Audi, *L'Empire de la compassion*, Encre marine, Paris, 2011, p. 130.

3) Enfin, le dernier critère retenu pour filtrer le corpus touche aux *conditions de réception* des trois œuvres, puisque celles-ci ont pour point commun d'avoir été beaucoup lues et d'avoir connu un succès à la fois critique et commercial, immédiat et sur le long terme, local et global, les traductions et/ou le choix de l'anglais (pour Toni Morrison et Arundhati Roy) ayant permis leur large diffusion à l'échelle mondialisée de la scène de réception de la littérature.

Lors de sa parution en Italie en 1974, *La Storia* se vend ainsi à 600 000 exemplaires en quelques mois : un succès favorisé par la campagne publicitaire sans précédent de la maison d'édition Einaudi, mais aussi par une série de choix imputables à E. Morante elle-même, en particulier celui de publier immédiatement le texte dans la très peu couteuse collection poche « Gli Struzzi », afin d'en garantir l'accessibilité. Le roman de T. Morrison a lui aussi rencontré un succès à la fois critique et commercial : en témoignent d'une part le nombre d'ouvrages scientifiques qui lui sont consacrés et sa présence dans de nombreux *syllabi* universitaires, ainsi que la réception du Prix Nobel de littérature en 1993, et d'autre part sa mise en valeur par la très médiatique Oprah Winfrey, qui fut même à l'origine de son adaptation cinématographique par le réalisateur Jonathan Demme, en 1998¹⁰⁴. Quant au *Dieu des petits riens*, il est le premier roman d'une autrice indienne à obtenir le célèbre prix littéraire britannique du *Booker Prize* et s'était vendu en 2007, c'est-à-dire dix ans après sa parution, à six millions d'exemplaires dans le monde¹⁰⁵.

Deux raisons au moins motivent ce choix d'œuvres à succès, au regard des questionnements de la recherche. J'insiste d'abord sur l'opportunité relativement rare de pouvoir étudier le double niveau d'inscription des effets de lecture, à l'échelle à la fois éthique et existentielle de l'expérience de lecture individuelle, et historique et sociopolitique de la réception collective. Quoique la marginalisation de l'écriture et la chute de la lecture des

¹⁰⁴ Oprah Winfrey est une importante figure médiatique afro-américaine. Elle est célèbre, entre autres, pour son *Oprah Book Club*, souvent considéré comme le reflet et lieu de formation des goûts du lectorat *middle brow* américain, notamment féminin. Si *Beloved* n'a jamais fait partie de sa sélection, la présentatrice y a commenté trois romans de Toni Morrison : *Song of Solomon*, en 1996 ; *Paradise* en 1998 ; *The Bluest Eye* en 2000 et *Sula* en 2002. Pour une analyse détaillée de la question, voir Cecilia Konchar Farr, *Reading Oprah: How Oprah's Book Club Changed the Way America Reads*, State University of New York Press, Albany, 2005. Dans le film de Jonathan Demme, O. Winfrey joue par ailleurs le rôle principal, celui de Sethe.

¹⁰⁵ Pour une rapide présentation de la question, je renvoie à la section qu'Alex Tickell consacre au « contextes culturels et commerciaux » dans son livre de référence, Alex Tickell, *Arundhati Roy's "The God of Small Things"*, Routledge Guides to Literature, 2007, p. 69-72. Pour une analyse un peu plus approfondie, on peut se référer notamment à l'article de Padmini Mongia, reproduit en annexe de cet ouvrage. La critique met en relation l'intérêt économique grandissant des États-Unis pour l'Inde, à la fin des années 90, et les discours critiques et éditoriaux sur la découverte du potentiel caché d'A. Roy, qu'elle présente comme un véritable « mythe commercial » (*marketing myth*). Padmini Mongia, « The Making and Marketing of Arundhati Roy », dans Alex Tickell, *Arundhati Roy's The God of small things*, op. cit., p. 103-109.

classiques rendent le rôle des œuvres littéraires dans les « révolutions morales¹⁰⁶ » qui rythment l'histoire des sensibilités beaucoup plus incertain aujourd'hui qu'au XIX^{ème} siècle¹⁰⁷, les textes à l'étude ont fait l'objet d'une réception massive. Ce constat ne fait pas disparaître les difficultés que soulève l'étude de leur impact politique et social réel, et qui tiennent en particulier à l'échelle désormais globalisée de la réception, et au rôle d'intermédiaires qu'ont pu jouer les adaptations filmiques (la mini-série télévisée de *La Storia*, réalisée en 1986 par Luigi Comencini, ou l'adaptation de *Beloved* par Jonathan Demme). Il autorise néanmoins à s'interroger sur le rôle qu'elles ont pu jouer dans la construction de nouveaux intolérables collectifs.

La sélection d'œuvres à succès se justifie également par le caractère conflictuel et changeant de leur réception. En effet, les fictions d'E. Morante, T. Morrison et A. Roy ont en commun d'avoir fait l'objet de vifs débats lors de leur publication, débats qui ont essentiellement porté sur la valeur politique et morale de leurs effets de lecture¹⁰⁸, préfigurant l'importance croissante des problématiques éthiques dans la réception des œuvres. En témoigne notamment la violente polémique que suscita en 1974 la publication de *La Storia*, qui fit date dans l'histoire des lettres italiennes et que documente l'ouvrage de référence de la critique italienne Angela Borghesi¹⁰⁹. L'analyse de ces débats, dont l'histoire de la réception garde la mémoire, pourra donc fournir un point de départ à la réflexion sur les formes de l'illisibilité morale. J'ajouterai que celui-ci me semble d'autant plus fécond que ces débats et polémiques contrastent avec la réception apparemment consensuelle dont ces œuvres font l'objet, aujourd'hui en France. Il s'agira donc de remettre en cause l'apparente homogénéité de la réception, en montrant que ces œuvres ont pu poser moralement problème dans certains contextes et à certains lecteurs ou certaines lectrices, et en se demandant pourquoi ; mais il faudra aussi se demander si leur lisibilité morale, aujourd'hui en France, est bien totale, et ce qu'elle implique.

¹⁰⁶ Le concept a été forgé par le philosophe Kwame Anthony Appiah, dans *The Honor Code : How Moral Revolutions Happen*, publié en anglais en 2010. Le texte a été traduit en français deux ans après, Kwame Anthony Appiah, *Le Code d'honneur : comment adviennent les révolutions morales*, trad. Jean-François Sené, Gallimard, Paris, 2012.

¹⁰⁷ L'historien Georges Vigarello insiste par exemple sur le rôle des romans sociaux du XIX^{ème} siècle (Hugo, Dickens, Malot...) dans la transformation du regard porté sur la souffrance enfantine, transformation elle-même dotée d'effets concrets, puisqu'elle est à l'origine de la nouvelle législation qui émerge à la fin du XIX^{ème} siècle et au XX^{ème} siècle. Georges Vigarello, « L'intolérable de la maltraitance infantile. Genèse de la loi sur la protection des enfants maltraités et moralement abandonnés en France », dans Patrice Bourdelais et Didier Fassin (dir.), *Les Constructions de l'intolérable*, op. cit., p. 111-127.

¹⁰⁸ Les débats portent donc sur des enjeux éthiques plutôt qu'épistémiques ou esthétiques, pour reprendre une typologie proposée par Françoise Lavocat : Françoise Lavocat, « Débattre d'une fiction. Essai de typologie » [En Ligne], dans Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant (dir.), *Fabula-LhT*, n°25 « Débattre d'une fiction ». URL : <https://www.fabula.org/lht/25/lavocat.html> Mis en ligne en janvier 2021, dernière consultation le 21 juin 2024.

¹⁰⁹ Angela Borghesi, *L'Anno della Storia, 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante: cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata, 2018. Dans la suite de la thèse, la référence sera abrégée sous la forme suivante : *L'Anno della Storia*.

5. Sillages d'une œuvre : écrire et lire « après » Dostoïevski

Le raisonnement s'élaborera donc à partir d'un corpus à double niveau, au sein duquel l'œuvre de Dostoïevski occupe un statut particulier, puisqu'il s'agit de replacer les trois romans d'A. Roy, T. Morrison et E. Morante dans son sillage. J'ai déjà souligné que la construction de ce dispositif comparatiste répondait à l'intuition que se confronter à l'expérience du mal, c'était le faire « après » Dostoïevski. Reste à savoir quel sens donner à cette préposition, quand cet effet de présence traduit un fait d'intertextualité avéré, et quand il résulte d'une projection de lecture. S'il me semble important de revenir sur cette question, c'est que la thèse ne conférera pas la même importance à ces différentes formes de mémoire de l'œuvre (mémoire du texte, mémoire de la lecture).

« *Écrire après* ». Si se confronter à la question du mal, c'est le faire « après » Dostoïevski, l'idée vaut d'abord sur un plan poétique, au niveau de la scène d'écriture et au sein même de ces fictions du mal, où le legs philosophique et esthétique de l'œuvre du romancier russe occupe une place parfois centrale. Celle-ci peut s'expliquer par l'exemplarité de l'œuvre, par son importance au sein de cette culture commune dont la construction résulte, selon la philosophe Judith Schlanger, de la volonté d'établir une « mémoire collective¹¹⁰ » de la littérature, fondée sur la définition de classiques et aujourd'hui pensée à une échelle mondiale. En témoignent la variété et le constant renouvellement des travaux portant sur la question du mal dans l'œuvre du romancier russe, au sein des études littéraires et bien au-delà. Parmi les ouvrages de référence, on songe au livre classique du théologien orthodoxe Paul Evdokimov sur « le problème du mal¹¹¹ », mais aussi aux approches philosophiques de Viatcheslav Ivanov¹¹² ou de Léon Chestov¹¹³, ou encore au regard anthropologique porté par René Girard sur la question du mimétisme et de la violence sacrificielle¹¹⁴. La parution de plusieurs travaux souligne par ailleurs l'actualité du questionnement, en France et dans les études littéraires. Outre l'ouvrage collectif dirigé par Karen Haddad sur les « romans du crime »

¹¹⁰ Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Verdier, Lagrasse, 2008, p. 100.

¹¹¹ Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal* (1942), Éditions de Corlevour, Clichy, 2014.

¹¹² Viatcheslav Ivanov, *Dostoïevski : tragédie, mythe, religion* (1932), trad. Louis Martinez, Syrtès, Paris, 2000.

¹¹³ Léon Chestov, *La Philosophie de la tragédie : Dostoïevski et Nietzsche* (1903), trad. Boris de Schloezer, Le Bruit du temps, Paris, 2019.

¹¹⁴ René Girard, *Mensonge et vérité romanesque* (1961), Pluriel, Paris, 2011.

(Camus, Dostoïevski, Faulkner, Benet)¹¹⁵ ou un peu plus récemment, celui de Natalia Leclerc et d'Anne Pinot sur « la force du mal » dans l'œuvre de Dostoïevski¹¹⁶, il faut évoquer les récents livres de Julia Kristeva¹¹⁷, situés au croisement de la théorie psychanalytique, des études littéraires et de l'histoire religieuse, et l'ouvrage de Frédérique Leichter-Flack sur le scandale du mal¹¹⁸.

Le caractère partagé de cette mémoire a une conséquence importante : elle implique que les modes de présence de l'œuvre de Dostoïevski dans les textes du corpus débordent le cadre strict que Gérard Genette assigne à la notion d'intertextualité, comprise comme présence effective d'une œuvre dans une autre¹¹⁹. C'est ce qui explique la variété des formes de mémoire mises en jeu par les romans d'E. Morante, T. Morrison et A. Roy, et sur lesquelles je voudrais rapidement revenir :

1) *La mémoire active du texte*. Par la pratique de la référence, de la citation ou de l'allusion, les œuvres peuvent mobiliser activement l'intertexte dostoïevskien. Dans le corpus à l'étude, la prise en considération de ces faits d'intertextualité met d'emblée au jour une double disparité. Celle-ci intervient d'abord au sein même de l'œuvre du romancier russe, qui n'est jamais convoquée que sous une forme fragmentaire, les textes isolant un chapitre, une scène, parfois une simple formule – à l'image de cette « phrase fantôme » des *Frères Karamazov* dont Philippe Forest retrace les multiples appropriations, de Léon Chestov à Benjamin Fondane¹²⁰. Si cette mémoire peut être décrite comme « active », c'est au sens où elle repose sur un choix et dans la mesure où elle implique la possibilité d'un oubli volontaire, mais aussi d'un travail de sélection qui dit déjà quelque chose de la façon dont est formulée la question du mal. Il faut par ailleurs souligner son inégale répartition entre les trois romans. L'intertextualité dostoïevskienne dans *La Storia* a été abondamment discutée par la critique. Elle intervient également dès le premier roman de Toni Morrison, *L'œil le plus bleu*¹²¹, qui comprend une

¹¹⁵ L'ouvrage, publié en 1998, porte sur le programme de l'agrégation et du CAPES de Lettres Modernes. Karen Haddad (dir.), *Romans du crime : littérature générale et comparée*, Ellipses, Paris, 1998.

¹¹⁶ Natalia Leclerc et Anne Pinot (dir.), « *La Révolution a été faite par les voluptueux* » : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski, Hermann, Paris, 2019.

¹¹⁷ Julia Kristeva, *Dostoïevski face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, Fayard, Paris, 2021. Ce livre a été précédé d'un petit ouvrage publié dans la collection « Les auteurs de ma vie », chez Buchet Chastel : Julia Kristeva, *Dostoïevski*, Buchet Chastel, Paris, 2020.

¹¹⁸ À la différence de celui de J. Kristeva, l'ouvrage de Frédérique Leichter-Flack n'est pas exclusivement consacré à l'œuvre de Dostoïevski, mais il convoque notamment le discours d'Ivan Karamazov, dans *Les Frères Karamazov*. Je renvoie sur ce point au chapitre 10 : Frédérique Leichter-Flack, « À hauteur d'enfant. Imposer l'objection », dans *Pourquoi le mal frappe les gens bien ? La littérature face au scandale du mal*, op. cit., p. 167-181.

¹¹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

¹²⁰ Philippe Forest, « À la façon d'une phrase fantôme », dans Nicolas Aude, Victoire Feuillebois et Karen Haddad (dir.), *Spectres de Dostoïevski*, Classiques Garnier, Paris, 2024, p. 175-188.

¹²¹ Toni Morrison, *L'œil le plus bleu* (1970), trad. Jean Guiloineau, Christian Bourgeois, Paris, 1994.

référence explicite au discours d'Ivan Karamazov et à la légende du Grand Inquisiteur, quoique celle-ci n'ait à ma connaissance jamais été commentée. Elle ne peut en revanche être établie avec certitude dans *Le Dieu des petits riens* : quoique plusieurs entretiens publiés après le second roman d'A. Roy, *Le Ministère du Bonheur Suprême*¹²², manifestent une volonté de revendiquer l'héritage de la littérature russe et de l'œuvre de Dostoïevski en particulier¹²³, aucun élément textuel ou paratextuel ne certifie que la lecture ait précédé l'écriture du premier roman.

2) *La mémoire passive du texte*. S'il est néanmoins possible de défendre l'idée que la romancière indienne écrit elle aussi « après » Dostoïevski, c'est bien parce que la fécondité de l'œuvre du romancier russe, liée à son statut de classique, dépasse les cadres d'une stricte étude intertextuelle. Ici intervient une seconde forme de mémoire du texte, que l'on pourrait décrire comme passive ou inconsciente : elle se caractérise par son caractère souvent médié, faisant dès lors surgir la question des intermédiaires, qui déterminent quel Dostoïevski est gardé en mémoire, ne serait-ce qu'inconsciemment. Le cas de *Beloved* est à cet égard tout à fait exemplaire. Quoiqu'aucune allusion ou référence explicite ne permette d'attester d'un dialogue direct avec *Les Frères Karamazov*, son intertextualité avec *Requiem pour une nonne*¹²⁴, seul roman de Faulkner à comporter une allusion directe au romancier russe, est en revanche largement documentée et commentée par la critique¹²⁵. Comment déterminer, dès lors, la provenance exacte du motif de l'infanticide ? Quelle œuvre est « présente » dans le roman : celle de Faulkner, celle de Dostoïevski, ou les deux à la fois ? On le comprend, ce sont les cadres mêmes de la notion d'intertextualité qui posent ici question, pour décrire les modalités de la mémoire de l'œuvre.

« *Lire après* ». La place de l'œuvre de Dostoïevski dans la mémoire collective de la littérature, parfois remotivée par un dialogue intertextuel, est donc le premier point sur lequel

¹²² Arundhati Roy, *Le Ministère du Bonheur Suprême*, trad. Irène Margit, Gallimard, Paris, 2018 ; *The Ministry of Utmost Happiness* (2017), Penguin Books, Londres, 2018.

¹²³ Arundhati Roy évoque ses lectures russes (en particulier Vassili Grossman, Dostoïevski et Tolstoï), dans un article publié dans la revue *The Paris Review* : « Arundhati Roy: The Art of Fiction » [En Ligne], *The Paris Review*, n°237, 2021. URL : <https://www.theparisreview.org/interviews/7814/the-art-of-fiction-no-249-arundhati-roy> Elle fait une référence explicite à la lecture de *Crime et châtiment* dans un entretien réalisé par Virginie Bloch-Lainé, « «En Inde, la sauvagerie de l'imagination existe encore» », *Libération*, 26 janvier 2018. URL : https://www.liberation.fr/livres/2018/01/26/rencontre-avec-arundhati-roy-en-inde-la-sauvagerie-de-l-imagination-existe-encore_1625429/#:~:text=La%20sauvagerie%20de%20l'imagination%20existe%20encore.,sont%20soumises%20à%20une%20discipline. Mis en ligne le 26/01/2018, dernière consultation le 21/10/2024.

¹²⁴ William Faulkner, *Requiem pour une nonne* (1951), trad. M.-E. Coindreau, Gallimard, Paris, 1993 ; *Requiem for a Nun* (1951), Random House, New York, 1951.

¹²⁵ Carol A. Kolmerten, Stephen M. Ross, Judith B. Wittenberg (dir.), *Unflinching Gaze: Morrison and Faulkner Re-Envisioned*, University Press of Mississippi, Jackson, 1997.

il convient d'insister. Néanmoins, il faut d'emblée souligner que si cette thèse prendra occasionnellement en compte cette dimension de la mémoire de l'œuvre, celle-ci ne constitue pas l'enjeu principal de la démonstration, qui ne prétend pas retracer systématiquement l'influence du romancier russe dans l'œuvre d'E. Morante, T. Morrison et A. Roy. La construction du dispositif comparatiste révèle avant tout une hypothèse d'ordre herméneutique, qui porte sur la capacité de l'œuvre à transformer non seulement les façons d'écrire, mais les façons de lire.

Ce passage d'un questionnement d'ordre poétique (« écrire après ») à un questionnement d'ordre herméneutique (« lire après ») s'inscrit dans le sillage de la réflexion proposée par Tiphaine Samoyault puis par Judith Schlanger autour des formes de la mémoire de la littérature et de la notion d'intertextualité¹²⁶. Constatant la faillibilité de la mémoire lectrice, incapable de repérer toutes les citations, les références ou les allusions présentes dans un texte, T. Samoyault insiste sur l'impossible identité entre la mémoire du texte et celle du lecteur ou de la lectrice, à l'origine du caractère irréductiblement subjectif de toute réception intertextuelle¹²⁷. La thèse qui suit prend pour point de départ ce décalage, qu'elle se propose de maximiser en relisant dans le sillage de l'œuvre de Dostoïevski plusieurs textes dont au moins un (celui d'A. Roy) entretient avec cette dernière une relation intertextuelle impossible à établir avec certitude. Deux formes de cette mémoire lectrice peuvent là encore être distinguées, selon qu'elles s'inscrivent au niveau de la réception collective ou de l'expérience de lecture individuelle :

3) *La mémoire affectée des lecteurs*. La projection de la référence dostoïevskienne intervient parfois au niveau de la scène de réception historique et collective des œuvres. On songe en particulier à l'usage polémique qu'en firent les détracteurs comme les défenseurs de *La Storia*, lors du débat qui suivit la parution du roman, en 1974. Natalia Ginzburg est la première à suggérer le rapprochement, qui devient ensuite un lieu commun de la réception critique, dans le compte-rendu enthousiaste qu'elle propose du roman d'E. Morante. Si *La Storia* lui rappelle l'œuvre de Dostoïevski, et plus spécifiquement *Les Frères Karamazov*, l'écrivaine se garde toutefois d'objectiver cette comparaison, et de la fonder sur un repérage intertextuel précis. C'est l'effet de lecture, à la fois physique et émotionnel, qui retient son attention : « Et comme j'avais beaucoup pleuré en [...] lisant *La Storia*, je me suis soudain demandé depuis combien de temps je n'avais pas autant pleuré en lisant un livre, et je me suis

¹²⁶ Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, op. cit.

¹²⁷ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001.

alors souvenue que c'était au temps de mon adolescence, sur les romans de Dostoïevski, et peut-être jamais plus depuis¹²⁸. »

L'exemple rend visible un mode de mise en relation des textes qui précède et déborde le repérage intertextuel, et s'ancre dans une mémoire à la fois subjective et partagée de la lecture. Il invite à s'interroger sur la variété des formes et des significations du « dostoïevskien », cet adjectif légué par la réception critique du romancier russe. D'emploi courant [TLFI], celui-ci renvoie usuellement à un type de contenu philosophique (une « idée dostoïevskienne » – Paul Nizan), ou à un legs d'ordre esthétique (des « personnages dostoïevskiens » – Nathalie Sarraute). Mais Natalia Ginzburg évoque plutôt ici une certaine tonalité, un effet sensible qui se rapproche de la catégorie du « *stimmung* » que le théoricien allemand Hans Ulrich Gumbrecht mobilise pour décrire l'atmosphère sensible des textes littéraires, dans un texte de référence pour la théorie des affects¹²⁹. Dans cette perspective, le « dostoïevskien » se réfère presque autant à l'œuvre de Dostoïevski qu'à une catégorie de l'expérience. La notion ne se confond pas avec le texte même, mais renvoie à ce qu'y a prélevé une génération, une culture, pour donner forme à un certain sentiment de scandale, une certaine expérience du mal.

4) *La mémoire herméneutique de la lectrice*. On peut s'interroger sur ce qu'une génération ou une culture a prélevé chez Dostoïevski, mais aussi un lecteur ou une lectrice singulière. Car s'il peut être intéressant de prendre en compte ces faits de réception ponctuels, ceux-ci n'épuisent pas tout à fait la fécondité de la mémoire de la lecture. Celle que je voudrais avant tout mettre à l'épreuve dans cette thèse est une mémoire herméneutique et active. Il ne s'agit pas tant de retracer les significations collectives de l'œuvre, que de la faire fonctionner comme un opérateur de lisibilité, un catalyseur au niveau du dispositif interprétatif, afin d'en mesurer et d'en questionner les effets éthiques. L'hypothèse qui sous-tend ce parti pris méthodologique est que la relecture de *La Storia*, *Beloved* et *Le Dieu des petits riens* dans le sillage de l'œuvre Dostoïevski devrait permettre d'y faire apparaître un questionnement non seulement éthique et politique, mais métaphysique et spirituel, que leurs interprétations usuelles occultent quelque peu.

¹²⁸ Natalia Ginzburg, *Corriere della Sera*, 30 juin 1974, document reproduit en annexe du livre d'Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 363. (Je traduis)

¹²⁹ Référence incontournable pour les travaux situés au croisement de la théorie des affects et de la littérature, le livre du théoricien allemand Hans Ulrich Gumbrecht met à distance le paradigme aristotélicien de la représentation, afin de se concentrer sur l'analyse de « l'atmosphère » (en allemand : « *stimmung* ») des textes. Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, trad. Erik Butler, Stanford University Press, Stanford, 2012.

La thèse qui suit se propose donc de faire un usage herméneutique de l'œuvre du romancier. C'est ce qui autorise à en rechercher la présence non seulement chez une autrice assumant explicitement sa dette envers Dostoïevski (E. Morante), mais aussi chez une romancière qui entretient avec celle-ci des rapports plus ambigus (T. Morrison), et dans un roman peut-être étranger à son influence, ou du moins à son influence directe (A. Roy). On le comprend, ce travail n'est donc ni une étude exhaustive sur Dostoïevski, ni une étude d'influence. Il ne prétend pas retracer les réappropriations de l'œuvre du romancier russe dans la littérature du second XX^{ème} siècle, ou renouveler la réflexion sur son traitement de la question du mal – un projet qui nécessiterait un parcours exhaustif et une recontextualisation bien plus précise de ses romans. Si des faits d'intertextualité pourront être ponctuellement repérés, c'est plutôt en questionnant la fécondité de cette œuvre que cette thèse espère contribuer aux études dostoïevskiennes.

Pour subsumer ces diverses formes de mémoire, la métaphore du « sillage » me semble particulièrement indiquée. Évoquant les perturbations que le passage d'une embarcation laisse à la surface de l'eau, elle renvoie au titre d'un ouvrage dirigé par Philippe Zard et consacré à la « productivité¹³⁰ » de Kafka, écrivain dont la fécondité dépasse elle aussi largement les limites d'une influence reconstituable à l'aide des outils de la philologie ou de l'histoire littéraire. Sa seule limite est qu'elle suggère un mouvement à sens unique, tandis que la thèse qui suit entend proposer ce que Karen Haddad appelle un « parallèle dans les deux sens¹³¹ », en prenant non seulement en considération les effets produits par la lecture de Dostoïevski sur les œuvres du corpus, mais en étudiant la façon dont la relecture de l'œuvre du romancier russe se transforme dans le sillage de T. Morrison, A. Roy et E. Morante. Cet effet retour doit permettre de prendre en compte ce que Judith Schlanger décrit comme la dyschronie fondamentale de la mémoire lectrice, dyschronie qui se traduit par la co-présence des contenus de mémoire, sur le mode de la « coexistence focalisée¹³² » plutôt que d'une linéarité respectant la chronologie de l'histoire littéraire.

Une telle approche situe cette thèse dans le prolongement de plusieurs travaux comparatistes récents, qui témoignent d'un renouvellement du regard porté sur la mémoire de l'œuvre de Dostoïevski, voire des paradigmes de mise en relation des œuvres. Rapprochant de Dostoïevski deux écrivains (Nabokov et Sarraute) dont les rapports au romancier russe sont difficilement pensables sur le seul mode de l'influence, et que sépare la rupture du XX^{ème} siècle,

¹³⁰ Philippe Zard (dir.), *Sillage de Kafka*, Éditions Le Manuscrit, Paris, 2007, p. 19.

¹³¹ Nicolas Aude, Victoire Feuillebois et Karen Haddad (dir.), *Spectres de Dostoïevski*, op. cit.

¹³² Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, op. cit. p. 135.

Isabelle Poulin exploite ainsi le « dispositif de la lecture par-dessus l'épaule¹³³ » pour justifier le rapprochement de ces textes, mais aussi pour se réappropriar la réflexion sur la douleur qu'élabore l'œuvre du romancier russe à distance de ses interprétations chrétiennes. Dans la même perspective, il faut évoquer l'ouvrage collectif dirigé par Karen Haddad, Nicolas Aude et Victoire Feuillebois et tiré d'un colloque consacré aux « spectres de Dostoïevski¹³⁴ ». Spectres, sillage : deux métaphores de provenance diverse¹³⁵, mais qui disent l'une et l'autre la nécessité, pour penser la mémoire de cette œuvre, de recourir à un paradigme distinct de celui de l'influence ou même de l'intertextualité.

6. Enjeux de la recherche et plan

Cette thèse propose donc de relire trois romans du second vingtième siècle, *La Storia* d'Elsa Morante (Italie, 1974), *Beloved* de Toni Morrison (États-Unis, 1987) et *Le Dieu des petits riens* d'Arundhati Roy (Inde, 1997), dans le sillage de l'œuvre de Dostoïevski. Ce dispositif comparatiste devrait permettre d'élaborer un questionnement sur l'expérience du mal, en prenant pour point de départ la notion d'intolérable et une interrogation sur le choc de lecture.

Il répond à un triple enjeu.

1) L'enjeu est d'abord d'ordre herméneutique et méthodologique : il tient au caractère inédit de la comparaison et à l'usage que je propose de faire de Dostoïevski. Si certains rapprochements ont été déjà commentés, comme la centralité de l'intertextualité dostoïevskienne dans *La Storia*¹³⁶ ou la proximité esthétique et éthique entre le roman

¹³³ On retrouve l'expression dans un autre article de la critique, consacré à Flaubert : Isabelle Poulin, « "Ce n'était qu[e] [...] chevaux qu'on crève à toutes les pages". Vladimir Nabokov (d')après Madame Bovary : le transport romanesque au prisme de l'animal », dans Éric Dayre et Florence Godeau (dir.), *D'Après Flaubert*, Kimé, Paris, 2021 p. 28.

¹³⁴ Karen Haddad, « L'Inutile beauté des parallèles ou du parallèle à la figure », *Revue de littérature comparée*, n°298, 2001, p. 220-224.

¹³⁵ La métaphore du « spectre » est empruntée à l'œuvre de Derrida (*Spectres de Marx*, 1993). Celle du « sillage » semble plutôt d'origine littéraire : on la retrouve par exemple dans *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño, et plus spécifiquement dans un extrait qui a donné son titre au roman de l'écrivain Mohamed Mbougar Sarr, *La Plus secrète mémoire des hommes*, Philippe Rey, Paris, 2021.

¹³⁶ La référence à Dostoïevski s'impose comme un lieu commun de la réception critique dès la parution du roman, en 1974. Parmi les articles consacrés plus récemment à l'intertextualité dostoïevskienne dans l'œuvre d'E. Morante, et notamment dans *La Storia*, on peut citer : Donatella Diamanti, « Le voci molteplici della dormiente. Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire », dans Lucio Lugnani, Emanuela Scarano, Marco Bardini, Donatella Diamanti et Claudia Vannocci (dir.), *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*, Nistri-Lischi, Pise, 1990, p. 301-341 ; Monica Zanardo, « Tangenti micro e macroscopiche tra "La Storia" di Elsa Morante e "L'Idiota" di Dostoevskij », dans Siriana Sgavichchia, *"La Storia" di Elsa Morante*, ETS, Pise, 2012, p. 227-235 et Elisa Martínez Garrido, « Elsa Morante e Fëdor Dostoevskij: un intimo dialogo verso il sacro », dans *Le Fonti in Elsa Morante*, Edizioni Ca'Foscari-Digital Publishing, Venise, 2015, p. 127-134.

d'Arundhati Roy et celui de Toni Morrison, souvent étudiée à la lumière des études de genre et des études postcoloniales¹³⁷, d'autres sont tout à fait inédits. C'est notamment le cas de la comparaison entre les deux autrices anglophones et l'œuvre d'Elsa Morante, ou entre les trois romancières et Dostoïevski. J'insiste sur le fait que cette lecture croisée a toutefois moins pour but de mettre au jour de nouveaux faits d'intertextualité que d'interroger la fécondité herméneutique de l'œuvre du romancier russe en produisant de nouvelles lectures de ces textes, un peu différentes des interprétations qui en ont été usuellement proposées (qu'elles soient chrétiennes, pour Dostoïevski, ou plus axées sur la question politique de la violence ou de la domination que sur la question potentiellement métaphysique du mal, dans le cas des trois romancières). La démarche implique donc aussi un enjeu d'ordre méthodologique : il s'agit de tester un dispositif comparatiste susceptible d'être reproduit pour l'étude d'autres corpus.

2) Le second enjeu de la thèse est de participer à la réflexion sur les liens entre littérature et émotions morales, en questionnant la façon dont les textes du corpus pensent l'expérience du mal. J'aimerais examiner la possible contribution des textes littéraires à une interrogation née au croisement de la religion et de la philosophie, puis réappropriée et reformulée par les sciences sociales : d'où la mobilisation de la notion d'« intolérable », empruntée à l'anthropologie et à l'histoire des sensibilités. Elle devrait permettre d'établir un double dialogue, avec la philosophie éthique d'une part, et avec les sciences sociales de l'autre. L'enjeu est à la fois épistémologique et pragmatique, puisque le savoir élaboré par les textes est lui-même doté d'une force d'affection agissant sur le lecteur ou la lectrice. Il faudra donc réfléchir aux effets que sa mise en forme et son partage produisent au niveau de la scène de lecture individuelle et collective.

De ce point de vue, la réflexion se confrontera nécessairement à une difficulté d'ordre méthodologique. Elle touche aux façons de mesurer les effets des textes, dès lors qu'est mise à distance une approche purement quantitative de la réception, et que la réflexion se confronte à l'irréductible singularité de l'expérience esthétique. Les apports des nouvelles narratologies sont sur ce point précieux : tout en reconnaissant la part du contexte et de la subjectivité du lecteur ou de la lectrice, celles-ci partent du principe que le texte « cadre¹³⁸ » en partie

¹³⁷ Greg Forter, « Colonial Trauma, Utopian Carnality, Modernist Form: Toni Morrison's "Beloved" and Arundhati Roy's "The God of Small Things" », dans Michelle Balaev (dir.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, Palgrave Macmillan, 2014, New York p. 70-105.

¹³⁸ Vincent Jouve, « Introduction » dans Vincent Jouve (dir.), *L'Expérience de lecture*, L'Improviste, 2005, p. 9.

l'expérience de lecture, et que l'analyse de ses stratégies permet d'objectiver les effets qu'il vise à produire.

L'adoption de ces propositions théoriques explique l'importance qui sera accordée aux micro-lectures, le choix d'une échelle réduite et l'attention prêtée à la matérialité du texte me paraissant indispensable à la description de ses effets sensibles. Mais elle exige aussi de prendre en compte le possible écart entre les stratégies textuelles et les effets produits au niveau des scènes de lecture empiriques, ce que les théories de la réception décrivent, depuis les travaux d'Umberto Eco, comme l'écart séparant le « lecteur modèle » du « lecteur réel¹³⁹ ». Pour mesurer les effets réels des textes, la scène de lecture envisagée dans cette thèse sera donc double. Je m'intéresserai d'abord aux débats suscités par les trois romans lors de leur publication (la scène de lecture contemporaine des textes), et que documente l'histoire de la réception. Mais je m'interrogerai aussi sur la façon dont ils sont lus dans le contexte de réception empirique qui est le nôtre. L'intérêt pour cette seconde scène de réception justifie un double parti-pris méthodologique : d'une part, le choix pour cette thèse de la première personne du singulier, qui doit favoriser la réinscription des effets de lecture au niveau d'une sensibilité située de lectrice, et d'autre part, la prise en compte ponctuelle d'autres réactions de lecture. Celle-ci devrait être facilitée par mon activité d'enseignement, et la possibilité de transmettre les textes dans un contexte scolaire, dans le cadre de la charge de cours liée au contrat doctoral effectué à l'Université de Nanterre.

3) Si questionner la contribution des textes littéraires à une interrogation sur l'expérience du mal permet d'examiner ce que la littérature apporte aux autres sciences humaines et sociales, on peut en retour se demander ce que cette interrogation sur l'intolérable et l'expérience du mal apporte aux études littéraires. C'est là le troisième enjeu de cette thèse, qui espère contribuer à la discussion sur la valeur morale de la littérature qui sous-tend le renouvellement actuel de la critique éthique. Les travaux de Martha Nussbaum, qui ont fait date dans le champ, aboutissent à la double conclusion optimiste, à la fois humaniste et libérale¹⁴⁰, que la littérature a des pouvoirs, et que ceux-ci sont moralement bénéfiques, voire indispensables au bon fonctionnement d'une société démocratique. Aborder la question de la

¹³⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzahr, Librairie générale française, Paris, 1989.

¹⁴⁰ Pour une réflexion sur l'ancrage politique des travaux de M. Nussbaum, je renvoie aux travaux de Katie Lebner-Landy sur l'« esthétique libérale ». Ils ont été présentés à l'occasion d'une communication intitulée « Liberal Aesthetics and the Ethical Turn », au colloque « Éthique et littérature aujourd'hui : l'état de la question, l'héritage du passé », qui a eu lieu à l'Université de Strasbourg en mars 2023. Les actes sont à paraître aux éditions Hermann.

valeur des effets affectifs et éthiques des textes à partir d'un questionnement sur l'expérience du mal invite toutefois à remettre en cause ce double postulat, en questionnant les pouvoirs de l'œuvre littéraire face au mal, voire sa capacité à produire un savoir moral, mais en se confrontant aussi à la possible négativité de ses effets individuels et collectifs. À distance des injonctions à revaloriser les affects positifs et les modes de lecture réparateurs, ce travail s'inscrit donc dans cette veine mélancolique des études littéraires dont Jean Starobinski a bien montré la prégnance dans l'imaginaire des Belles Lettres¹⁴¹, et qui est prioritairement occupée d'émotions dont la coloration est à priori plutôt sombre : l'angoisse, la colère, l'indignation ou la pitié.

Toutes ces tensions s'organisent autour d'un questionnement qui engage les effets moraux de la fiction littéraire, leur valeur et leurs risques. J'en déploierai les enjeux dans un plan structuré en trois parties.

La *première partie* s'efforcera de définir la notion d'« intolérable », et le type d'expérience morale à laquelle elle correspond : elle partira pour cela des textes eux-mêmes, afin de questionner la nature du savoir moral que transmet la littérature, et la façon dont elle « pense » le mal. Le point de départ de la réflexion sera le discours d'Ivan Karamazov sur la souffrance des enfants, l'un des textes les plus riches que Dostoïevski consacre au problème du mal. Son analyse, nourrie par les interprétations qui en ont déjà été proposées, permettra d'approfondir successivement deux pistes de réflexion. La première piste de réflexion porte sur la cristallisation du questionnement sur le mal autour du problème de la souffrance de l'enfant. Quelle signification contribue-t-elle à donner à l'expérience du mal, et pourquoi convoquer la notion d'« intolérable » pour la décrire ? Comment les œuvres d'E. Morante, T. Morrison et A. Roy s'en ressaisissent-elles ? La seconde piste de réflexion porte sur la valorisation morale de l'indignation et le refus de la consolation qu'Ivan Karamazov lègue ainsi à la littérature. Il s'agit en effet d'un legs problématique, puisqu'il menace la légitimité même de l'entreprise littéraire. Si comme l'affirme Sartre, « en face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids¹⁴² », comment expliquer que les trois romancières fassent non seulement le choix d'écrire, mais que ce soit à la fiction romanesque qu'elles confient la charge de la réflexion sur le mal ?

¹⁴¹ Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit.

¹⁴² Jean-Paul Sartre, « Je ne suis pas désespéré et ne renie pas mon œuvre antérieure : entretien par Jacqueline Piatier », *Le Monde*, 18 avril 1964. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/04/18/je-ne-suis-pas-desespere-et-ne-renie-pas-mon-uvre-anterieur_2136806_1819218.html Dernière consultation le 21/10/2024.

La *deuxième partie* de la thèse approfondira cette interrogation sur les pouvoirs moraux de la fiction romanesque en s'interrogeant sur les usages du choc de lecture et sur la capacité des œuvres à apporter une solution au problème du mal (ou au contraire, sur leur refus de le faire), en proposant aux lecteurs et aux lectrices des modèles dont puisse être tiré un savoir moral potentiellement inducteur d'action. Face à la scène de souffrance représentée, les fictions placent la personne qui lit dans la position de témoin au second degré, voire de juge ; et par le jeu de l'empathie et de l'imagination morale, elles l'invitent à tester et à évaluer les diverses réponses que les personnages apportent au sentiment de choc. Ce dispositif permet-il la construction de modèles éthiques et politiques ? Comment s'élabore le questionnement moral, et qu'en est-il de l'exemplarité des œuvres face au mal ? Envisager les textes comme des dispositifs, comme des réservoirs d'expériences de pensée dotées d'effets cognitifs et éthiques, engage un questionnement sur leur valeur morale et politique. Il s'agit de se demander si la confrontation à l'expérience du mal permet la formulation d'une réponse, ou si les œuvres s'y refusent.

La *troisième partie* approfondira cette réflexion en passant d'une réflexion sur l'intolérable du texte à une réflexion sur l'intolérable de la lecture, c'est-à-dire sur l'effet d'illisibilité morale que peuvent produire les œuvres, et plus généralement sur les situations d'échec du partage affectif et moral. Elle prendra pour point de départ une analyse des difficultés et des risques posés par la lecture des œuvres, tels qu'ils sont à la fois représentés et anticipés à l'intérieur des fictions, et documentés par l'histoire de la réception. Il s'agira de les décrire et de les interpréter, pour examiner quelles formes peut prendre l'échec du partage, et pour se demander quand est-ce qu'il induit un effet d'illisibilité, et quelle signification donner à ce dernier. Je réfléchirai également aux réponses que les multiples actants de l'échange interprétatif peuvent apporter à ces situations de crise de la lisibilité : les lecteurs et les lectrices, qui ne sont pas passifs mais développent des stratégies de lecture face aux textes qui leur posent problème, et les autrices, qui pour garantir le maintien du partage affectif ne cessent de s'interroger sur les limites de l'espace du lisible, et donc du dicible.

PARTIE I.

Définir l'intolérable, penser le mal : le legs du discours d'Ivan Karamazov.

She looked hard at the sky for a long time. Somewhere up there beyond blue ether's bosom sat He. Was He noticing what was going on around here? He must be because He knew everything. Did He *mean* to do this thing to Tea Cake and her? It wasn't anything she could fight. She could only ache and wait. Maybe it was some big tease and when He saw it had gone far enough He'd give her a sign. She looked hard for something up there to move for a sign. A star in the daytime, maybe, or the sun to shout, or even a mutter of thunder. Her arms went up in a desperate supplication for a minute. It wasn't exactly pleading, it was asking questions. The sky stayed hard looking and quiet so she went inside the house. God would do less than He had in His heart.

Elle darda ses yeux sur le ciel un long moment. Tout là-haut quelque part par-delà le tréfonds bleu de l'éther Il était assis. Prêtait-Il attention à ce qui se passait ici ? Forcément, puisqu'Il savait tout. Était-ce Son intention de leur faire subir ça, à Tea Cake et elle ? Tout ça n'était rien contre quoi elle sache lutter. Il ne lui restait qu'à souffrir et attendre. Peut-être que ce n'était qu'une grosse farce et quand Il s'apercevrait qu'Il était allé assez loin comme ça Il lui enverrait un signe. Elle dardait ses yeux là-haut attendant que quelque chose se manifeste et fasse signe. Une étoile dans le jour, peut-être, ou le soleil qui crie, ou même le grommèlement d'un tonnerre. L'espace d'un instant ses bras se levèrent en un geste de supplique désespérée. Ce n'était pas exactement qu'elle implorait, elle questionnait. Le ciel restait hiératique et muet, alors elle rentra chez elle. Dieu en ferait moins qu'Il en avait dans le cœur.

Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (1937).

Introduction [1] : Le problème du mal, de la philosophie à la littérature

Dans son ouvrage *Penser le mal*¹⁴³, Susan Neiman fait du sentiment de béance suscité par la confrontation au problème du mal l'acte de naissance de l'interrogation philosophique « moderne¹⁴⁴ ». Elle explique que celle-ci est confrontée, depuis le XVIII^{ème} siècle et la grande polémique intellectuelle que suscita le tremblement de terre de Lisbonne en 1755, à la mise en échec des grilles d'interprétation proposées par les théodicées traditionnelles pour rendre raison de la souffrance humaine. Le problème moral et métaphysique que pose cette dernière est associé par la théologie au motif du silence de Dieu, et à l'incompatibilité entre les trois propositions suivantes : « Dieu est tout-puissant », « il est absolument bon » et « le mal existe ». La philosophe le reformule plutôt en des termes (anti-)hégéliens¹⁴⁵, sous la forme d'un écart entre le réel et le rationnel, entre l'être et le devoir être. Dans les deux cas, toutefois, elle souligne que l'interrogation procède d'une même expérience morale ordinaire : « chaque fois qu'une voix s'élève pour dire *Ça n'aurait jamais dû se produire* et qu'une autre répond *Sauf que ça s'est produit*, une opposition naît qui peut devenir intolérable¹⁴⁶ ». C'est à ce sentiment intolérable de perte de sens, qui menace à la fois « notre aptitude à agir dans le monde et à le comprendre¹⁴⁷ », qu'une part importante de la philosophie se donnerait pour vocation de répondre.

L'enjeu de cette première partie est de transposer ce questionnement vers l'analyse littéraire, afin d'examiner comment les œuvres pensent le sentiment de choc que suscite la confrontation au problème du mal, et plus spécifiquement l'expérience d'un choc « intolérable ».

« Penser » renvoie ici à la capacité des textes de Dostoïevski, T. Morrison, A. Roy et E. Morante à produire l'émotion, puis à construire du sens sur cette dernière, en la mettant à distance et en en questionnant la valeur, faisant ainsi jouer leur double faculté d'immersion et

¹⁴³ Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit.

¹⁴⁴ Je donnerai au terme « moderne » le sens que lui donne Susan Neiman, qui considère que le tremblement de terre de Lisbonne marque l'entrée de la philosophie dans la « modernité », associée à la prise de conscience que l'on ne peut traiter sur le même plan les actes de cruauté et les épisodes de souffrance, comme dans la vision théiste pré-moderne, qui en attribue la responsabilité à Dieu dans les deux cas. *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁵ Elle explicite de la façon suivante la référence à Hegel : « [...] il n'y a rien de plus facile que de poser le problème du mal en termes non théistes. On peut, par exemple, le poser en argumentant contre Hegel : non seulement le réel ne se confond pas avec le rationnel, mais il ne lui est pas lié. Aucune théorie n'est nécessaire pour arriver à ce constat. Il suffit d'observer le monde autour de soi quelques instants. Chaque fois que nous pensons que “ça n'aurait jamais dû arriver”, nous nous engageons sur un chemin qui mène à la question du mal », *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 344.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

de modélisation. Cette place laissée à l'émotion permet de distinguer d'emblée la façon dont littérature et philosophie abordent la question du mal, et le type de savoir qu'elles produisent à son sujet. Si comme le suggère Susan Neiman, la « philosophie moderne¹⁴⁸ » se ressaisit de la vocation d'explication autrefois prise en charge par la théologie, mais en déboutant Dieu de l'équation et en rejetant en dehors du champ d'investigation les formes de mal qui ne sont pas imputables à une agentivité et à une responsabilité humaine (la maladie, la catastrophe naturelle...), la littérature se trace sans doute un autre chemin. Pour Frédérique Leichter-Flack, cette dernière revendiquerait au contraire un refus d'apaiser le sentiment de « scandale¹⁴⁹ » ; une position que défend également Philippe Forest, qui situe la vocation morale du « roman moderne¹⁵⁰ », héritier de Dostoïevski et de Faulkner, dans l'effort pour répondre à et répondre du « réel¹⁵¹ », c'est-à-dire de ce qui dans l'expérience du mal résiste justement à toutes les tentatives consolatrices d'explication. Or cette vocation se trouve exemplairement formulée dans le discours d'Ivan sur le problème du mal et la souffrance des enfants, référence majeure pour ces deux auteurs : celui-ci constitue donc le point de départ de la démonstration, qui se déploiera en quatre temps.

Le chapitre 1 proposera un résumé des œuvres et s'interrogera sur la façon dont y est formulé le problème du mal, dans le sillage du discours d'Ivan. Il s'intéressera notamment aux enjeux du recentrement de la narration sur le point de vue des victimes et des témoins plutôt que des auteurs du mal, et sur la question de la souffrance (ce que la philosophie appelle le « mal subi »), plutôt que de la violence (le « mal commis »). Il s'agira d'en comprendre les significations, mais aussi d'en étudier les effets sur les représentations du mal, afin de proposer quelques éléments d'un répertoire figuratif commun.

Le chapitre 2 s'intéressera plus spécifiquement à l'une de ces figures du mal, à laquelle le discours d'Ivan confère un statut paradigmatique, et dont héritent les textes ultérieurs, à savoir le problème de la mort et de la souffrance de l'enfant, souvent associé à celui du deuil maternel, et qui chez Dostoïevski incarne non seulement un mal intolérable, mais « l'intolérable » par excellence. Je voudrais examiner quelles significations les œuvres

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁹ Frédérique Leichter-Flack, *Pourquoi le mal frappe les gens bien ? La littérature face au scandale du mal*, *op. cit.*

¹⁵⁰ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵¹ Dialoguant avec la pensée de Lacan, Philippe Forest donne du concept de « réel » la définition suivante, dans le chapitre « L'appel inouï du réel » : « Le réel est cela dont l'opération du savoir ne vient pas à bout, ce "reste", donc, qui interdit que le compte soit jamais juste. Ce "quelque chose" est là qui persiste, hétérogène par rapport à l'ordre du discours, ne se laissant pas dissoudre à l'intérieur de lui, et appelant du coup l'écho d'une parole – le roman – qui saura le recueillir, ce reste dont la "réalité" ne veut pas, où il n'a pas sa place », *Ibid.*, p. 47.

confèrent au sentiment de compassion que suscite cette figure (est-ce l'innocence de l'enfant qui est en jeu ? sa vulnérabilité ?), et comment celles-ci se transforment dans le sillage de l'intertextualité.

Le chapitre 3 approfondira la réflexion en s'interrogeant sur la spécificité de l'expérience du mal à laquelle renvoie la notion d'intolérable, par contraste avec d'autres termes sémantiquement proches (l'injustifiable, l'insoutenable, l'inacceptable...). Il sera l'occasion d'examiner le second legs du discours d'Ivan, à savoir la vocation morale d'indignation que celui-ci assigne à la littérature, face aux discours consolateurs visant à rendre le mal tolérable, et de réfléchir à la façon dont les œuvres ultérieures en héritent. Quelles formes prend, dans les textes à l'étude, la tentation de la consolation, et par quels moyens littéraires les textes y répondent-ils ? Quel type de savoir moral sur le mal est ainsi mis en œuvre et transmis par la littérature ?

On le verra, ce refus éthique de la consolation implique toutefois le risque d'un renoncement mélancolique au sens et à l'action. Pour voir comment les trois œuvres à l'étude s'y confrontent, le chapitre 4 partira de la célèbre formule de Sartre, prononcée en 1964 lors d'un entretien au *Monde* : « En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids¹⁵² ». Il sera l'occasion de revenir sur les projets d'écriture et les textes théoriques des trois romancières, afin d'examiner comment elles réagissent à la crise de la vocation d'indignation léguée par le discours d'Ivan, et quelles réponses elles lui apportent. Comment expliquer que T. Morrison, A. Roy et E. Morante fassent non seulement le choix d'écrire, mais d'écrire des fictions romanesques ? Comment, face au mal, justifient-elles la littérature et se justifient-elles ?

¹⁵² Jean-Paul Sartre, « Je ne suis pas désespéré et ne renie pas mon œuvre antérieure : entretien par Jacqueline Piatier », *art. cit.*

CHAPITRE 1.

Mal commis ou mal subi ? Le problème de la souffrance

Si Susan Neiman associe l'expérience du mal au sentiment de béance que suscite le constat de l'écart entre ce qui est et ce qui devrait être, entre le réel et le rationnel, reste à savoir comment les textes le suscitent. J'aimerais dans ce premier chapitre comprendre où les œuvres situent l'énigme, c'est-à-dire ce qui déborde, résiste ou excède les efforts pour faire sens. On le verra, le problème peut découler du caractère excessif de la violence, de ce que la philosophie appelle traditionnellement le « mal moral » ou le « mal commis » ; mais il peut aussi procéder du caractère excessif de la souffrance endurée par la victime, de ce que la philosophie appelle le « mal physique » ou le « mal subi¹⁵³ ». La formulation du questionnement est alors un peu différente, et le choc de lecture provoqué par d'autres motifs : la souffrance innocente, l'injustice ou l'acharnement du sort, par exemple, plutôt que la figure du monstre ou le thème de la cruauté.

L'hypothèse que je voudrais défendre dans ce premier chapitre est que les trois fictions à l'étude ont en commun de penser le mal à partir du problème que pose la souffrance plutôt que de celui que pose la violence. C'est ce qui distingue par exemple *Beloved* d'un roman comme *Méridien de sang* [*Blood Meridian*, 1985] de Cormac McCarthy¹⁵⁴, en dépit d'un certain nombre de traits communs appelant la comparaison (l'élaboration d'un questionnement métaphysique sur le mal à partir d'un épisode de l'histoire américaine – l'esclavage, le génocide des Amérindiens –, l'intertextualité dostoïevskienne, les dates de parution très proches). Cette différence est liée à un choix de mise en récit : là où Cormac McCarthy suit la chevauchée sanguinaire d'un groupe de chasseurs de scalps, centrant la narration sur le groupe des

¹⁵³ Les deux couples de notions sont proches, mais renvoient à des traditions théoriques un peu différentes. La distinction entre « mal moral » et « mal physique » (dit aussi « mal naturel ») est notamment mobilisée par Leibniz dans ses *Essai de théodicée* : « Le mal métaphysique consiste dans la simple imperfection, le mal physique dans la souffrance et le mal moral dans le péché ». Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, trad. Jacques Brunschwig, Flammarion, Paris, 2008, p. 237. La distinction entre « mal subi » et « mal commis », quant à elle, est forgée par Kant dans la *Critique de la raison pratique* : « Le bien et le mal désignés par les mots *Wohl* et *Übel* n'indiquent toujours qu'un rapport à ce qu'il peut y avoir d'agréable ou de désagréable, de plaisir ou de douleur dans notre état [...]. Mais le bien et le mal désignés par les mots *Gute* et *Böse* indiquent toujours un rapport à la volonté, en tant que celle-ci est déterminée par la loi de la raison à faire de quelque chose son objet [...] ». Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, trad. Luc Ferry et Heinz Wismann, dans *Œuvres philosophiques II*, Gallimard, Paris, 1985, p. 680-681.

¹⁵⁴ Cormac McCarthy, *Méridien de sang*, trad. François Hirsch, l'Olivier, Paris, 2021 ; *Blood Meridian*, Vintage international, New York, 1992.

« bourreaux » – des auteurs, acteurs et/ou agents du mal –, Toni Morrison s'intéresse à l'expérience des esclaves, et invite son lecteur ou sa lectrice à adopter le point de vue des « victimes » ou des « témoins », c'est-à-dire (pour proposer une définition actantielle de ces termes polysémiques) de ceux et celles qui subissent le mal, et de ceux et celles qui assistent au mal subi par autrui. Ce choix se retrouve chez Arundhati Roy et Elsa Morante, qui l'ont parfois expliqué et défendu dans leurs écrits théoriques : je voudrais donc en questionner les enjeux et les effets sur les modes de représentation du mal, sur les figures et motifs mobilisés par les textes.

Pour cela, je partirai d'une microlecture du discours d'Ivan, dans *Les Frères Karamazov* : elle me permettra de revenir sur les deux formulations possibles de la question du mal que l'on trouve dans l'œuvre de Dostoïevski, élaborées à partir de l'énigme de la violence ou à partir de l'énigme de la souffrance (I). Je proposerai ensuite de relire plusieurs fictions du mal dans le sillage de ce double questionnement, afin d'affiner cette distinction et d'essayer de comprendre pourquoi les autrices du corps choisissent de poser la question du mal à partir de représentations du mal subi (le « souffrir ») plutôt qu'à partir de représentations du mal commis (le « mal faire ») (II). Enfin, après avoir proposé un résumé synthétique des trois œuvres du corpus, je proposerai quelques éléments d'un répertoire figuratif commun à *La Storia*, *Beloved* et *Le Dieu des petits riens* (III)

I. La double formulation du problème du mal dans le discours d'Ivan

Dans la préface d'un ouvrage consacré à la postérité philosophique du discours d'Ivan et du poème du Grand Inquisiteur, qui lui succède immédiatement, Luba Jurgenson¹⁵⁵ emprunte au sémioticien et philologue soviétique Iouri Lotman le concept de « texte dans le texte¹⁵⁶ » pour analyser la réception du double chapitre des *Frères Karamazov*. C'est parce qu'il forme une unité sémiotique distincte que celui-ci aurait très rapidement fait l'objet de lectures tendant à l'isoler du reste de l'œuvre, et cela alors même que ses effets argumentatifs s'inscrivent en

¹⁵⁵ Luba Jurgenson, préface à Fédor Dostoïevski, *La Légende du Grand Inquisiteur*, commentée par Konstantin Léontiev, Vladimir Soloviev, Vassili Rozanov, Serge Boulgakov, Nicolas Berdiaev, Sémion Frank, trad. Luba Jurgenson, L'Âge d'homme, Lausanne, 2004, p. 7.

¹⁵⁶ Le concept est emprunté à Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, trad. Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret, et Joëlle Young, Gallimard, Paris, 1973.

porte-à-faux des intentions de signification de Dostoïevski, qui pensait au contraire l'ensemble de son roman comme une réponse à la « rébellion » (en russe : « *bunt* ») exprimée dans ces pages. En témoigne à la fois l'histoire du texte, qui fit très rapidement l'objet de publications indépendantes¹⁵⁷, et sa réception à la fois philosophique et littéraire. J'aimerais essayer de comprendre par quels moyens est produit l'effet de choc qui explique cette postérité critique, et surtout quelles significations lui confère le texte et quelles formulations du problème du mal elles rendent possibles.

A. Produire l'effet de choc : le dispositif rhétorique et moral

1. Représenter et théoriser le problème du mal

Pour cela, il faut d'abord revenir sur la situation et la composition de ce texte, qui occupe une place centrale dans *Les Frères Karamazov*. Le chapitre « Rébellion¹⁵⁸ » se situe dans la deuxième des cinq parties de l'œuvre, alors que le conflit familial autour duquel s'articule l'intrigue commence à se cristalliser. Il met en scène la confrontation entre Ivan, jeune intellectuel révolté, et le pieux Aliocha, son jeune frère qui s'apprête à rentrer dans les ordres. Désireux de se faire comprendre de ce dernier, Ivan entreprend d'exposer sa vision du monde et les racines de la révolte existentielle qui l'anime et qu'il présente, dès l'exorde, dans les termes suivants : « Ce n'est pas Dieu que je n'accepte pas, comprends-le bien, c'est le monde qu'Il a créé, le monde n'est-ce pas, de Dieu que je n'accepte pas, et que je ne peux admettre d'accepter¹⁵⁹. » Cette idée est ensuite développée dans un long discours qui fait office de contre-théodicée.

Pour se ressaisir du problème du mal tel que le formulent traditionnellement la théologie et la philosophie, à savoir l'apparente contradiction entre l'existence du mal et les dogmes de la toute puissance et de l'absolue bonté de Dieu, Ivan construit un argumentaire dont l'efficacité repose en grande partie sur le choix d'un exemple central, celui de la souffrance infligée aux enfants : « Écoute-moi : j'ai pris juste les enfants pour que ça soit plus évident. Les autres larmes humaines, celles dont la terre est nourrie depuis son écorce jusqu'à son centre, je n'en

¹⁵⁷ Michel Niqueux rappelle par exemple qu'en France, la « Légende » fut publiée à part dès 1866 dans la *Revue contemporaine*. Michel Niqueux, « Légende du Grand Inquisiteur », dans *Dictionnaire Dostoïevski*, Institut d'études slaves, Paris, 2021, p. 167.

¹⁵⁸ *FK* 1 p. 426-445 ; *BK* 1, p. 213-224.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 425 ; « Я не бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять », *Ibid.*, p. 211

dis pas un mot, j'ai fait exprès de restreindre le thème¹⁶⁰. » À partir de là, le discours se déploie en deux temps : à une série de saynètes pathétiques, qui visent à traduire et transmettre le sentiment d'« indignation insatiable¹⁶¹ » qui anime le jeune homme, succède un long développement théorique qui lui permet de mobiliser ces émotions pour développer et défendre sa thèse initiale.

La puissance de la commotion morale est soulignée par la théâtralité du chapitre et la mise en scène de la réaction d'Aliocha, qui fait écho à celle du lecteur ou de la lectrice. Ivan mobilise tous les codes de l'art oratoire pour convaincre son interlocuteur, le procédé de la mise en abyme permettant de questionner les visées et les intentions de signification du jeune homme, et les effets de son dispositif rhétorique et moral. L'évaluation de la violente réaction d'Aliocha qui, submergé par la pitié et l'indignation, se range un bref instant à l'avis de son frère, est d'ailleurs au cœur de la seconde partie du discours, Ivan défendant la valeur éthique de cet effet de choc. Mais la dimension argumentative du texte met aussi en évidence la constante articulation entre le travail de représentation et le travail de théorisation du mal : elle met en évidence le double legs du discours d'Ivan – un legs théorique, qui touche à une certaine formulation de la question du mal, mais aussi figuratif et esthétique, puisque cette formulation procède d'un certain nombre de choix de mise en récit, susceptibles d'éclairer les œuvres ultérieures.

2. Rhétorique de l'accumulation, syntaxe du mal

Deux traits poétiques marquants caractérisent le discours d'Ivan, et expliquent la puissance de ses effets. Le premier trait touche à la syntaxe du mal, à la juxtaposition des exemples et à la rhétorique de l'accumulation qui caractérise l'argumentation. Afin d'associer à la formule abstraite de l'exorde (« c'est le monde qu'Il a créé [...] que je ne peux admettre d'accepter¹⁶² ») un contenu de représentation clair, Ivan développe une série de tableaux intolérables, qu'il prétend emprunter à diverses brochures et recueils d'articles de presse compilés par ses soins. Cette justification intradiégétique souligne l'ancrage référentiel fort du discours pour les lectrices et les lecteurs contemporains de la publication du roman, et éclaire

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 440 ; « Слушай меня: я взял одних деток для того, чтобы вышло очевиднее. Об остальных слезах человеческих, которыми пропитана вся земля от коры до центра, я уж ни слова не говорю, я тему мою нарочно сузил. », *Ibid.*, p. 222.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 443 ; « неутоленном негодовании », *Ibid.*, p. 223.

¹⁶² *Ibid.*, p. 425 ; « я [...] мира-то божьего [...] не могу согласиться принять », *Ibid.*, p. 211.

sans doute la genèse du chapitre, puisque cette pratique de la compilation était chère à Dostoïevski lui-même¹⁶³. Elle met aussi en évidence la proximité du discours avec une esthétique journalistique, à laquelle le personnage reprend notamment (en en accentuant les effets) un travail sur le fragment et le montage paratactique, accentuant l'impact affectif de la représentation¹⁶⁴.

Après avoir évoqué une scène reprenant le motif biblique du massacre des innocents, et sans doute inspirée par les violences perpétrées contre les civils lors de la répression turque de l'insurrection bulgare de 1876, Ivan procède par rapprochement à la fois géographique et affectif. La seconde saynète relate les tortures physiques et morales infligées par un couple à leur petite fille de cinq ans. Elle est inspirée par deux faits divers amplement documentés par l'écrivain, dans un contexte de sensibilité grandissante à la question de la souffrance faite aux enfants, et en particulier au thème de la maltraitance infantile¹⁶⁵. Il s'agit d'une part de l'affaire Kroneberg, qui suivit en 1876 le procès d'un couple accusé d'avoir fouetté leur fillette de sept ans, et leur défense par le célèbre avocat Spassovitch (Dostoïevski l'avait déjà violemment attaqué dans un article polémique du *Journal d'un écrivain*¹⁶⁶), et d'autre part du procès de Karkhov, dont firent l'objet les époux Brunst, jugés pour les mauvais traitements infligés à leur petite fille de cinq ans (le romancier reprend à cette affaire certains des détails les plus sordides de son texte¹⁶⁷).

¹⁶³ Dostoïevski est l'auteur du *Journal d'un écrivain* (*Dvernik pisatelja*, 1873, 1876-1877, 1880, 1881), recueil d'articles polémiques destinés à une publication immédiate, en prise directe avec l'actualité. Fédor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, trad. Gustave Aucouturier, Gallimard, Paris, 1972.

¹⁶⁴ Sur l'influence de la poétique développée dans le *Journal d'un écrivain*, et en particulier de l'« art de la miniature », sur l'écriture romanesque, je renvoie à Jean Thieulin, « Les Petits tableaux (Journal d'un écrivain, 1873) et les Petits Tableaux de voyage (1874) », *Dostoevsky Studies*, n°5, 1984, p. 157-166. Le thème de « Dostoïevski romancier-journaliste » a par ailleurs fait l'objet d'une conférence de Jean-Louis Backès, présentée le 7 décembre 2022 à l'Université de Nanterre. URL : <https://www.fabula.org/actualites/111366/dostoievski-romancier-journaliste-conference-de-jean-louis-backes-a-l-universite-de-paris-nanterre.html>

¹⁶⁵ Pour une analyse de l'émergence de la maltraitance infantile comme nouvel « intolérable moral » à la fin du XIX^{ème} siècle, en France, je renvoie à Georges Vigarello, « L'intolérable de la maltraitance infantile : genèse de la loi sur la protection des enfants maltraités et moralement abandonnés en France », *art. cit.* Du côté de la littérature, Frédérique Leichter-Flack propose une relecture de l'œuvre de Dostoïevski, et en particulier du discours d'Ivan, à la lumière de cette évolution du droit : Frédérique Leichter-Flack, « Une indignation insatiable ? La souffrance de l'enfant entre littérature et droit », dans *Les Cahiers de la justice*, n°1, 2011, p. 111-118.

¹⁶⁶ Ivan fait référence au procès de Kroneberg, mis en accusation pour avoir fouetté sa fillette de 7 ans et défendu par l'avocat Spassovitch. En janvier 1876, Dostoïevski avait consacré plusieurs pages de son *Journal d'un écrivain* à cette affaire, dénonçant avec virulence la casuistique de l'avocat et l'acquittement de l'accusé. Fédor Dostoïevski, « À propos de l'affaire Kroneberg », *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 400-403 ; « Do povodu dela Kroneberga » (janvier 1876), dans *Dvenik pisatelja, Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomov*, Nauka, Leningrad, 1981, t. 22, p. 50-52.

¹⁶⁷ À partir du 20 mars 1879, le journal *la Voix* publie les comptes rendus du procès de Karkhov auquel Ivan fait ici allusion. Les époux Brunst, Allemands résidant en Ukraine, y sont jugés pour les mauvais traitements infligés à leur petite fille de 5 ans. Dostoïevski revient dans sa correspondance sur la nécessité de conserver les détails les plus sordides de l'affaire, craignant la censure de son éditeur Katkov. Fédor Dostoïevski, « Lettre du 10 mai 1879 », *Correspondance*, trad. Anne Codelfy-Faucard, Bartillat, Paris, 2003, vol. 3 : 1874-1881, p. 614.

3. Images « insoutenables » : le recours à l'hypotypose et l'effet de sidération

Mais l'argumentation n'atteint véritablement son but qu'à l'issue du troisième tableau. Tiré d'un recueil historique¹⁶⁸, celui-ci relate le destin atroce d'un petit serf que son maître, un riche général, aurait livré à sa meute de chiens, pour le punir d'avoir blessé l'un d'entre eux. Il constitue un échantillon représentatif du reste du discours, et en illustre la seconde caractéristique poétique majeure, à savoir le dialogue avec les arts de l'image, et en particulier avec la peinture :

Et voilà un petit domestique, un petit garçon d'à peine huit ans qui, un jour, lance une pierre, en jouant, et qui blesse à la patte le chien préféré de son maître. « Pourquoi est-ce qu'il boite, mon chien préféré ? » On lui rapporte que, voilà, n'est-ce pas, ce petit garçon lui a envoyé une pierre et il lui a blessé la patte. « Ah, c'est toi, fait le général en le regardant, qu'on le saisisse ! » On le saisit, on le prend à sa mère, il passe toute la nuit au cachot, le matin, à l'aube, le général, en grand appareil, va chasser, enfourche son cheval, autour de lui – ses pique-assiettes, les chiens, les piqueurs, les maîtres chiens, tous à cheval. Autour, on a rassemblé tous les domestiques, pour leur faire la leçon, et, devant tout le monde, la mère du petit garçon de huit ans. On fait sortir le gamin du cachot. Un jour d'automne sombre, froid, brumeux, un jour idéal pour la chasse. Le gamin, le général ordonne de le déshabiller, on met le gamin tout nu, il tremble, il est fou de frayeur, il n'ose pas dire un mot... « Cornez ! » ordonne le général. « Cours, cours ! » lui crient les piqueurs, le gamin court... « Attrapez-le ! » hurle le général, et il lui lance dessus toute la meute de ses barzoïs. Il l'a traqué sous les yeux de sa mère, et tous les chiens ont déchiqueté l'enfant !...»¹⁶⁹

Outre le travail sur l'accumulation, le choc de lecture est lié à l'effet de scène et au caractère extrêmement visuel de ce petit « tableau¹⁷⁰ » (« *kartinku* »). La prégnance du modèle théâtral et pictural dans l'œuvre de Dostoïevski a été déjà abondamment commentée, en particulier par Karen Haddad, qui souligne que le surgissement des « tableaux imaginés¹⁷¹ », récurrents dans l'œuvre du romancier, traduit souvent la volonté d'exorciser une idée fixe par la représentation. De fait, l'art de l'image atteint ici l'un de ses paroxysmes. On remarque

¹⁶⁸ Dostoïevski s'inspire pour cette dernière vignette d'un atroce épisode datant de l'époque du servage. Celui-ci est relaté dans les « Mémoires d'un serf » d'Alexandre Herzen, elles-mêmes publiées dans le *Messenger russe* (1877, n°9). À la différence de l'épisode du roman, le récit historique précise que l'enfant fut épargné par les chiens mais que sa mère, devenue folle, mourut quelques jours plus tard. Sur cette question, voire la note n°4 de Jacques Catteau dans Fédor Dostoïevski, *Correspondance, op. cit.*, vol. 3 : 1874-1881, p. 613.

¹⁶⁹ *FK* 1, p. 438-439 ; « И вот дворовый мальчик, маленький мальчик, всего восьми лет, пустил как-то, играя, камнем и зашиб ногу любимой генеральской гончей. “Почему собака моя любимая охромела?” Докладывают ему, что вот, дескать, этот самый мальчик камнем в нее пустил и ногу ей зашиб. “А, это ты, – оглядел его генерал, – взять его!” Взяли его, взяли у матери, всю ночь просидел в кутузке, наутро чем свет выезжает генерал во всем параде на охоту, сел на коня, кругом него приживальщики, собаки, псарь, ловчие, все на конях. Вокруг собрана дворня для назидания, а впереди всех мать виновного мальчика. Выводят мальчика из кутузки. Мрачный, холодный, туманный осенний день, знатный для охоты. Мальчика генерал велит раздеть, ребеночка раздевают всего донага, он дрожит, обезумел от страха, не смеет пикнуть... «Гони его!» – командует генерал. “Беги, беги!” – кричат ему псарь, мальчик бежит... “Ату его!” – вопит генерал и бросает на него всю стаю борзых собак. Затравил в глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки!... », *BK* 1, p. 221.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 437 ; *Ibid.*, p. 221.

¹⁷¹ Karen Haddad, *L'Illusion qui nous frappe : Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Honoré Champion, Paris, 1995, 249.

l'insistance sur le motif du regard : le général « a traqué [l'enfant] sous les yeux de la mère¹⁷² », car « c'est sous les yeux de la mère qui faisait la volupté principale¹⁷³ » et c'est à travers les yeux de la mère qu'Aliocha, et à travers lui la lectrice et le lecteur, est invité à se « représenter¹⁷⁴ » l'épisode – en russe, « *predstav'* », du verbe « *predstavit'* », qui signifie littéralement « poser devant¹⁷⁵ », et fait écho à la principale revendication d'Ivan, celle de « rester avec le fait¹⁷⁶ ». Avec l'emploi des déictiques (« *i vot* » – « et voilà ») et du présent de narration en russe et dans la traduction française d'André Markowicz (« *general velit* » – « le général ordonne » ; « *rebenočka razdevajut* » – « l'enfant est mis à nu » ; « *on drožit* » – « il tremble »), cette précision de la description fait signe vers la figure rhétorique de l'hypotypose, dont le stylisticien Yves Le Bozec rappelle qu'elle a pour but de provoquer chez le destinataire un effet de sidération presque physique, devant une représentation qui s'impose « comme la seule réalité, une réalité à laquelle il assiste passivement, en spectateur impuissant mais fasciné¹⁷⁷ ».

Cet effet de sidération explique d'ailleurs selon le stylisticien que la figure de style soit associée à « la possible apparition de l'insoutenable, autrement dit du divin¹⁷⁸ ». Elle marque le lien de l'hypotypose à la « sophistique sacrée¹⁷⁹ », le sentiment d'évidence étant associé à un imaginaire épiphanique qui correspond bien à l'effet de lecture produit par le discours d'Ivan, à condition toutefois de le doter d'une signification négative. Si le choc provoqué par l'image suscite une épiphanie, il s'agit d'une révélation négative et d'une confrontation au non sens de l'événement, comme l'on parle par exemple d'une théologie négative ou apophasique¹⁸⁰. Quant à la « valence¹⁸¹ » émotionnelle ambiguë qu'Y. Le Bozec identifie comme la seconde caractéristique marquante de l'effet « insoutenable » de l'hypotypose, cause d'épouvante et de

¹⁷² FK 1, p. 438 ; « Затравил в глазах матери », BK 1, p. 221.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 430 ; « На глазах-то матерей и составляло главную сладость », *Ibid.*, p. 217.

¹⁷⁴ *Idem.*, « Представь », *Idem.*

¹⁷⁵ Sergej Ivanovič Ožegov et Natalia Jul'evna Švedova, « *Predstavit'* », dans *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka* (1992), Rossijskaja Akademija Nauk ssr Institut Russkogo Jazyka, Moscou, 2006, p. 581.

¹⁷⁶ FK 1, p. 439 ; « оставаться при факте », BK 1, p. 221.

¹⁷⁷ Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n°92, 2002, p. 3-7.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸⁰ La théologie apophasique, dite aussi théologie négative, est particulièrement centrale pour la tradition orthodoxe héritière des pères grecs de l'Église. Partant du principe que l'abîme séparant le Créateur de sa création est infranchissable, et que Dieu demeure insaisissable et inexprimable dans son être, elle stipule que la meilleure voie pour le connaître est de reconnaître son incompréhensibilité. Peter Eicher (dir.), *Nouveau dictionnaire de théologie*, trad. de l'allemand par Bernard Lauret, Éditions du Cerf, Paris, 1996, p. 641-642.

¹⁸¹ En psychologie, le terme de « valence » est employé pour désigner la qualité agréable ou désagréable d'une émotion. On attribue à certaines émotions (la joie, par exemple) une valence « positive », par opposition aux émotions dotées d'une valence négative (comme le chagrin ou l'angoisse), et donc associées à une souffrance. Ces concepts sont par exemple repris par l'historien William Reddy, dans *La Traversée des sentiments : un cadre pour l'histoire des émotions* (1700-1850), *op. cit.*, p. 43.

jouissance, elle ressort ici de la tonalité ambiguë de l'argumentation : l'esthétique de l'outrance, qui repose notamment sur la précision des détails et sur de forts effets de contraste (l'opposition entre le bas et le haut, la force et la faiblesse, le registre scatologique et le motif de l'innocence enfantine) traduit à la fois l'intensité de la pitié et de l'indignation éprouvées par Ivan Karamazov, portées ici à leur point d'incandescence, mais aussi leur proximité avec un certain voyeurisme.

B. Significations du choc : une mise en échec des schémas de causalité

Le dispositif rhétorique et moral produit donc un effet de sidération et de choc, dans la fiction et au niveau de l'expérience de lecture réelle : reste à savoir quelles significations lui confère Ivan Karamazov, et qu'est-ce qui dans ces saynètes pose « problème », menaçant la « confiance dans le monde¹⁸² » et résistant aux tentatives d'explication simples et aux schémas de causalité préétablis. Deux pistes de réponse peuvent être esquissées à partir de la fiction dostoïevskienne.

1. Le mal moral : la violence comme problème

La première piste de réponse fait intervenir la question du mal moral ou du mal commis, c'est-à-dire d'une destructivité humaine qui excède la capacité du sujet à « faire sens », à proposer des schémas d'explication. La saynète de la mise à mort du petit serf illustre la façon dont la thématise Ivan : si la scène provoque un tel effet de choc, celui-ci tient sans doute moins au motif de l'abus de pouvoir (il ne s'agit pas d'un réquisitoire contre le servage, aboli depuis presque vingt ans quand paraissent *Les Frères Karamazov*) qu'à la cruauté du général, à l'inventivité dans le mal dont témoigne notamment le supplice moral infligé à la mère. Cette inventivité marque le point de basculement d'un questionnement sur la violence à un questionnement sur le mal, c'est-à-dire sur un au-delà de la violence qui ne laisse plus aucune place ni à l'explication ni à l'expiation. À cette première façon de formuler le problème du mal correspondent le thème de la cruauté et la figure du monstre, incarnations du caractère à la fois énigmatique et hors norme de la violence. Ivan en propose une déclinaison genrée, la figure du

¹⁸² Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 22.

général succédant à celle de la mère contre-nature, bourreau de sa propre fille, un couple monstrueux dont Jean-Louis Backès¹⁸³ souligne le caractère récurrent dans l'œuvre du romancier¹⁸⁴.

Il faut souligner que cette formulation du problème du mal à partir de l'énigme de la violence permet à Dostoïevski de poursuivre un dialogue polémique engagé dès *Les Carnets du sous-sol*¹⁸⁵ avec la philosophie moderne, et en particulier avec la pensée de Rousseau. Susan Neiman rappelle en effet¹⁸⁶ que ce qu'elle décrit comme la modernité philosophique correspond au rejet des formulations théistes du problème du mal, rejet qui passe par la volonté de distinguer nettement les épisodes de souffrance (le mal subi), situés aux frontières du sens, des actes de malfeasance (le mal commis), dont la responsabilité morale serait entièrement imputable à l'humain, et qui seuls demanderaient à être pensés. Cette distinction est indissociable d'un certain optimisme moral et intellectuel, qu'incarne exemplairement un livre comme *L'Émile*¹⁸⁷, la possibilité d'imputer l'entière responsabilité du mal à l'homme induisant en effet la possibilité de le résoudre, c'est-à-dire d'en déterminer les causes historiques et psychologiques et de leur apporter une réponse concrète (en l'occurrence, par l'éducation). De ce point de vue, la convocation de la figure du monstre permet justement de mettre à mal cette argumentation, fondée sur une anthropologie rationaliste que ne cesse de contester Dostoïevski, des *Carnets du sous-sol* aux *Démon*s. L'écrivain lui oppose l'image d'une malfeasance qui échappe à toutes les explications et introduit ce faisant une béance que ni le progrès social (l'abolition du servage), ni la justice humaine (le général a été puni, précise Ivan) ne permettent de combler.

La syntaxe narrative du discours d'Ivan contribue elle aussi à faire de la violence une énigme, en favorisant un effet de décontextualisation qui met à mal les explications par l'histoire, la culture ou la sociologie. À côté de ce que l'on pourrait qualifier, de façon

¹⁸³ Jean-Louis Backès, « Par la vierge vendue... », dans Natalia Leclerc et Anne Pinot (dir.), *“La Révolution a été faite par les voluptueux” : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski*, op. cit., p. 61-71.

¹⁸⁴ On le retrouve notamment dans la « confession de Stavroguine », où le viol pédophile de la petite Matriocha est rendu possible par la passivité complice d'une figure de mère mal-aimante, qui joue un rôle d'intermédiaire essentiel entre l'enfant et son bourreau – l'infâme Stavroguine.

¹⁸⁵ Fédor Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, dans *Œuvres romanesques 1859-1864*, trad. André Markowicz, Actes Sud, Paris, 2015 ; *Zapiski iz podpol'ja* (1864), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomach*, Nauka, Leningrad, 1972, t. 5.

¹⁸⁶ « C'est Rousseau qui a formulé le problème du mal en termes modernes. En se concentrant sur la question du mal moral et sur ses causes historiques et psychologiques, Rousseau ne répondait pas vraiment à ceux qui s'intéressaient au problème classique [...]. Ses analyses de la Providence permettent d'en tirer deux conclusions : penchons-nous sur des maux dont nous sommes responsables et Dieu s'occupera du reste. » Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 77.

¹⁸⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Classiques Garnier, Paris, 2023.

anachronique au regard du droit (mais pas des sensibilités¹⁸⁸), de cas de « crimes de guerre », le jeune homme évoque des épisodes de maltraitance infantile (la petite fille martyrisée par ses parents), et un cas d'abus de pouvoir. Ceux-ci sont tantôt situés dans le présent (l'actualité immédiate de l'écriture, avec les allusions aux procès contemporains de Dostoïevski), et tantôt renvoyés à un passé encore relativement proche (l'époque du servage), véhiculant un imaginaire culturellement situé du mal. À l'évocation de la pratique russe du knout (« chez nous, il y a une jouissance historique, immédiate, évidente, de la torture par les coups¹⁸⁹ ») Ivan fait ainsi succéder, en guise de digression révélatrice, la description de la longue attente d'un condamné à mort suisse, dénommé Richard, revendiquant de placer sur le même plan les deux pratiques : « Le truc avec Richard est bien en ce qu'il est national. Chez nous, c'est peut-être inepte de couper la tête à notre frère simplement parce qu'il est devenu notre frère et que la grâce est descendue sur lui, mais, je le répète, nous, nous avons nos trucs à nous, et ce n'est presque pas pire¹⁹⁰. »

Ces variations de contexte visent à disqualifier les explications historiques ou culturelles de la violence. Mais le discours d'Ivan n'est pas non plus l'occasion de produire une réflexion anthropologique ou psychologique sur les origines de la destructivité humaine. Pour rendre compte de ce déchaînement de violence, Ivan fournit bien une piste d'interprétation totalisante, en les attribuant à une nature humaine dépravée : « Dans chaque homme bien sûr, il y a un fauve qui se cache, un fauve de haine, un fauve de cet embrasement sensuel qui vient des cris de la victime torturée, un fauve sans frein, libéré de sa chaîne, un fauve des maladies qu'on se gagne dans la débauche, la goutte, le foie malade, *etc* »¹⁹¹. Mais cette référence à l'argument augustinien de la nature humaine corrompue et au mythe du péché originel, que l'orthodoxie ne reconnaît pas¹⁹² et par rapport auquel le personnage prend d'ailleurs ses distances dans le

¹⁸⁸ Ce qui est ici anachronique, c'est la convocation de la catégorie juridique de « crime de guerre » (établie par les conventions de Genève), mais pas la référence au sentiment de choc provoqué par ces excès, déjà perçus par les lecteurs et lectrices de Dostoïevski comme transgressant un seuil d'acceptabilité.

¹⁸⁹ FK 1, p. 434 ; « У нас историческое, непосредственное и ближайшее наслаждение истязанием битья. », BK 1, p. 219.

¹⁹⁰ *Idem.* ; « Штука с Ришаром хороша тем, что национальна. », *Idem.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 436 ; « Во всяком человеке конечно таится зверь, — зверь гневливости, зверь сладострастной распяляемости от криков истязуемой жертвы зверь без удержу, спущенного с цепи, зверь нажитых в разврате болезней, подагр, больных печенок и проч. », *Ibid.*, p. 220.

¹⁹² Le théologien orthodoxe Paul Evdokimov explique que la tradition orientale et la tradition latine ont une lecture différente de la formule de saint Paul. La traduction latine (« *in quo omnes peccaverunt* ») contribue à accentuer le caractère juridique de la pensée augustinienne sur le péché et le salut, si bien que l'humanité est considérée comme victime de la colère divine parce que coupable. En Orient, il existe deux traductions (« La mort a passé en tous les hommes, *du fait que* tous ont péché » et « la mort à cause de laquelle tous ont péché a passé en tous les hommes ») et donc deux interprétations de la formule. Selon la première interprétation, Saint Paul parlerait des péchés personnels commis par les hommes sous leur propre responsabilité et méritant une punition semblable à celle que subit Adam. Selon la seconde interprétation, la plus partagée par les Pères orientaux (notamment Cyrille d'Alexandrie et Théodore de Cyr), la mortalité transmise à la race adamique serait à l'origine des péchés personnels : « Ce que nous avons reçu d'Adam, c'est la mort et non la culpabilité. C'est pour nous délivrer de la mortalité héréditaire que le Christ s'est incarné, et non à cause du péché d'Adam (non *felix culpa* mais *felix mors*) ». Paul Evdokimov, *Une Vision orthodoxe de la théologie morale : Dieu dans la vie des hommes*, Cerf, Paris, 2009, p. 104-105.

reste du discours, apparaît surtout comme un moyen facile d'évacuer la question de la cause comme un enjeu véritablement pertinent sur le plan moral et théorique. Le texte ne restaure pas les principes d'une anthropologie chrétienne ; on pourrait ajouter qu'il fait aussi dysfonctionner les lectures anachroniques au prisme de la notion freudienne de « pulsion de mort¹⁹³ », qui interprète la cruauté comme jouissance de la transgression. Le sentiment de choc résiste à l'établissement de schémas de causalité, que ces derniers situent le mal dans la nature de l'homme ou au niveau de la psyché individuelle.

2. Le mal physique : la souffrance comme problème

L'argumentation d'Ivan fait dysfonctionner les différents discours sur les origines de la violence, d'où l'émergence d'une première figure du mal, celle du monstre, symbole d'une malfaisance énigmatique. Mais l'expérience du mal ne se résorbe pas entièrement dans la question de la destructivité humaine. Elle surgit aussi, et peut-être même avant tout dans ce discours, de la confrontation au mal subi, c'est-à-dire à l'expérience de la souffrance. Le déplacement est visible par exemple dans la saynète inspirée par les divers procès pour maltraitance infantile :

Une petite fille de cinq ans a été prise en haine par ses parents, « gens de fonction, des plus dignes, éduqués et instruits ». [...] Ils la battaient, ils la fouettaient, ils lui donnaient des coups de pied, eux-mêmes sans savoir pourquoi, ils couvraient tout son corps de bleus ; à la fin, ils étaient arrivés à des raffinements scientifiques : dans le froid, dans le gel, ils l'enfermaient toute la nuit aux toilettes, et, parce qu'elle ne demandait pas la nuit (comme si un enfant de cinq ans, qui dort d'un sommeil profond et angélique, peut apprendre à demander à cet âge-là), ils lui enduisaient le visage de ses propres excréments et, ces excréments, ils l'obligeaient à les manger, et c'est la mère, la mère qui l'obligeait ! Et cette mère arrivait à dormir, quand, la nuit, on entendait les gémissements de la petite fille, enfermée dans cet endroit sordide ! Tu comprends ça, toi, quand un petit être, qui ne sait même pas encore donner un sens à ce qui lui arrive, frappe, dans cet endroit sordide, dans le noir et le froid, de ses petits poings minuscules, sa poitrine épuisée et qu'en pleurant de ses petites larmes sanglantes, sans colère, douces, elle demande à son « piti Jésus » de la défendre – tu comprends ce galimatias, toi, mon ami et mon frère, pourquoi il a été créé ce galimatias, et à quoi il sert ?¹⁹⁴

¹⁹³ La notion complexe et controversée de « pulsion de mort » est introduite par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, texte tardif de 1920. Catégorie fondamentale des pulsions, elle renvoie à la « tendance fondamentale de tout être vivant à retourner à l'état anorganique » : tournée vers l'intérieur, elle tend vers l'autodestruction ; et tournée vers l'extérieur, elle se manifeste sous la forme d'une pulsion d'agression ou de destruction. Pour une rapide présentation des thèses freudiennes, je me réfère à Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, « Pulsion de mort », *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 2007, p. 371-378.

¹⁹⁴ *FK* 1, p. 436 ; « Девчоночку маленькую, пятилетнюю, возненавидели отец и мать, “почтеннейшие и чиновные люди, образованные и воспитанные”. [...] Они били, секли, пинали ее ногами, не зная сами за что, обратили всё тело ее в синяки; наконец дошли и до высшей утонченности: в холод, в мороз запирали ее на всю ночь в отхожее место, и за то, что она не просилась ночью (как будто пятилетний ребенок, спящий своим ангельским крепким сном, еще может в эти лета научиться проситься), – за это обмазывали ей всё лицо ее калом и заставляли ее есть этот кал, и это мать, мать заставляла! И эта мать могла спать, когда ночью слышались стоны бедного ребеночка, запертого в подлом месте! Понимаешь ли ты это, когда маленькое существо, еще не умеющее даже осмыслить, что с ней делается, бьет себя в подлом месте, в темноте и в холоде, крошечным своим кулачком в надорванную грудку и плачет своими кровавыми, незлобивыми, кроткими слезками к «боженьке», чтобы тот защитил его, – понимаешь ли ты эту ахинею, друг мой и

On voit comment la formulation du problème du mal procède d'abord de la représentation de la violence maternelle, puis du choc suscité par l'image pathétique de la petite fille. Le déplacement est indissociable d'une variation de diathèse, et d'un passage de la voix active (« comment peut-on faire cela ? ») à la voix passive (« comment peut-on faire subir cela ? » ou « pourquoi subit-on cela ? »). Ce changement de diathèse est rendu possible par le jeu des points de vue, le passage d'une focalisation sur le personnage du bourreau à une focalisation sur celui de la victime. Dès le début de son discours, Ivan présente d'ailleurs cette figure comme le point de départ de son interrogation, qui porte davantage sur la souffrance subie que sur la violence infligée à l'enfant : « Tu comprends ça, toi, quand un petit être, qui ne sait même pas encore donner un sens à ce qui lui arrive, frappe, dans cet endroit sordide, dans le noir et le froid, de ses petits points minuscules, sa poitrine épuisée [...] ? Tu comprends ce galimatias, toi, mon ami et mon frère, pourquoi il a été créé ce galimatias, et à quoi il sert¹⁹⁵ ? » Si la souffrance enfantine pose problème, c'est parce qu'elle fait dysfonctionner l'argument théiste qui veut que le mal subi, le « souffrir », puisse s'expliquer comme le châtement d'un péché, ce qui en évacue le caractère scandaleux : elle incarne le moment où la souffrance cesse de faire sens.

Cette distinction entre une formulation du problème du mal à partir de l'énigme de la souffrance ou à partir de l'énigme de la violence devient sans doute encore plus visible lorsqu'on réinscrit le discours d'Ivan dans le reste de l'œuvre. Le problème qu'y pose la souffrance dépasse en effet largement le cadre d'une réflexion sur la cruauté, pour inclure l'expérience du chagrin amoureux (les souffrances de Dmitri, torturé par l'amour qu'il porte à Grouchenka), de la maladie (la mort du petit Ilioucha) ou encore du deuil (le capitaine Snéguiriov, le père d'Ilioucha). La souffrance de l'enfant, en particulier, est progressivement décorrélée de la représentation de la violence et d'une causalité humaine : celle-ci ne subsiste plus que sous la forme de traces dans le rêve mystérieux que fait Dmitri Karamazov, qui aperçoit sur un chemin neigeux une mère fuyant un village en feu, portant dans ses bras un enfant famélique ; et elle disparaît tout à fait dans la dernière partie du roman, où le

брат мой, послушник ты мой божий и смиренный, понимаешь ли ты, для чего эта ахинея так нужна и создана! », *БК* 1, p. 220.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 437 ; « Понимаешь ли ты это, когда маленькое существо, еще не умеющее даже осмыслить, что с ней делается, бьет себя в подлом месте, в темноте и в холоде, крошечным своим кулачком в надорванную грудку [...] понимаешь ли ты эту ахинею, друг мой и брат мой, послушник ты мой божий и смиренный, понимаешь ли ты, для чего эта ахинея так нужна и создана! », *Ibid.*, p. 220.

questionnement sur le mal se construit essentiellement à partir de la représentation de la maladie d'Ilioucha¹⁹⁶.

II. Quel point de départ ? Fictions du mal commis, fictions du mal subi

L'analyse du discours d'Ivan permet donc de mettre au jour deux formulations distinctes du problème du mal, selon que la réflexion prend pour point de départ la question du « mal faire » (comment peut-on faire cela ?) ou la question du « souffrir » (pourquoi subit-on cela ?). Reste à savoir comment la littérature ultérieure, et en particulier les œuvres de mon corpus, se réapproprient cette double interrogation, quel Dostoïevski elles gardent en mémoire. La question prend forme dans un contexte historique marqué par la mémoire des violences historiques extrêmes, qui affecte la façon dont les écrivains et les écrivaines se rapportent à la question du mal.

A. Fictions du mal commis : le point de vue du bourreau (Dostoïevski / Cormac McCarthy, Jonathan Littell)

Si Susan Neiman fait d'Auschwitz la seconde borne historique de son analyse, c'est parce que cet événement historique clôt la période de la modernité philosophique ouverte selon elle par la polémique autour du tremblement de terre de Lisbonne. La philosophe avance en effet l'hypothèse que l'idée motrice des Lumières, à savoir que le mal est imputable à l'humain et qu'il est par là même explicable et à terme solvable, est mise à l'épreuve par la découverte des camps de la mort, qui mettent au jour une intentionnalité destructrice qui défie « les normes de la raison et de rationalité¹⁹⁷, exposant ainsi l'incapacité de la pensée philosophique à assumer la responsabilité assumée avec la « modernité¹⁹⁸ ». Je voudrais montrer dans un premier temps que cette prise de conscience éclaire la postérité de l'anthropologie anti-

¹⁹⁶ Dans son livre sur l'épilepsie chez Dostoïevski et Flaubert, la psychiatre Marie-Thérèse Sutterman associe plus spécifiquement cette construction de la maladie comme mal insituable, sans causalité possible (non seulement morale, mais même physique, concrète) à la condition épileptique de Dostoïevski, le « haut mal » se caractérisant historiquement par son étiologie indécidable, entre le corps et la psyché. Marie-Thérèse Sutterman, *Dostoïevski et Flaubert : écritures de l'épilepsie*, PUF, Paris, 1993, p. 14.

¹⁹⁷ Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 14.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 322-332.

rationaliste de Dostoïevski, puisque refusant les analyses rousseauistes, celle-ci fait d'emblée du « mal faire » humain une énigme sur laquelle bute la littérature. Elle dessine ce faisant une première façon d'hériter du discours d'Ivan.

1. Des *Frères Karamazov* à *Méridien de sang*

La formulation dostoïevskienne du problème du mal autour de la question de la violence trace en effet un premier sillage, dans lequel peuvent être réinscrites un certain nombre de fictions. Pour le montrer, je propose d'examiner deux textes qui ont commun de relire explicitement Dostoïevski, et de le faire non seulement dans un contexte d'écriture postérieur à Auschwitz, mais à partir de la mise en fiction de crimes de masse des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles (le génocide des Amérindiens et la Shoah). Le premier est *Méridien de sang* de Cormac McCarthy, dont la dette assumée à l'égard du romancier russe¹⁹⁹ passe par une médiation faulknérienne qu'a notamment étudiée Maria Bloshteyn²⁰⁰. Prenant pour sujet le génocide des Amérindiens pendant la conquête de l'Ouest, au XIX^{ème} siècle, le roman se présente comme un western métaphysique et historique, et suit la chevauchée d'un groupe de chasseurs de scalps, relatée depuis le point de vue d'un adolescent, le gamin (« *the kid* »). On le verra, la description de la succession des massacres produit un effet de lecture proche de celui qu'a permis d'identifier l'analyse du discours d'Ivan : elle brouille les pistes d'interprétation de la violence et empêche de lui assigner une causalité unique, attirant le récit dans le champ d'une réflexion sur le mal.

Cette mise en échec des schémas de causalité est perceptible au niveau de la réception de l'œuvre. Certains critiques interprètent le roman comme une déconstruction du mythe de la conquête de l'Ouest²⁰¹, ou le relisent à la lumière du contexte historique de l'Amérique reaganienne de la fin des années 1980, marquée par la mémoire de la guerre du Vietnam²⁰².

¹⁹⁹ *Les Frères Karamazov* en particulier était l'un des romans préférés de Cormac McCarthy, et le critique Steven Frye le présente comme « sa rencontre la plus directe » avec un certain « existentialisme chrétien », qu'il associe à une constellation de philosophes comme Kierkegaard, Gabriel Marcel, John Macquarrie... Steven Frye, « Histories, Novels, Ideas: Cormac McCarthy and the Art of Philosophy », dans Steven Frye (dir.), *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 9.

²⁰⁰ Maria Bloshteyn, « Dostoevsky and the Literature of the American South », *The Southern Literary Journal*, vol. 37, n°1, 2004, p. 1-24.

²⁰¹ Sur cette question, on peut se référer à l'ouvrage de Barclay Owens, *Cormac McCarthy's Western Novels*, et en particulier au chapitre 1 « Blood Meridian's Violence » et au chapitre 2 « Blood Meridian and the Reassessment of Violence ». Barclay Owens, *Cormac McCarthy's Western Novels*, University of Arizona Press, Tucson, 2000, p. 3-44.

²⁰² Vince Brewton en particulier associe la violence des romans de McCarthy à un contexte contemporain, marqué par la guerre du Vietnam, puis par le nationalisme reaganien et post-reaganien, qui culmine avec la première guerre du Golfe en 1990-1991. Vince Brewton, « The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy's Early Novels and the Border Trilogy », *The Southern Literary Journal*, vol. 37, n°1, 2004, p. 121-143.

Mais s'ils confèrent ainsi à la violence une signification politique, d'autres lisent plutôt le roman à la lumière d'une méditation sur la nature humaine, voire sur la nature du réel, dotée d'une portée anthropologique et métaphysique²⁰³, voire ontologique²⁰⁴. On peut interpréter cette pluralité d'interprétations comme un signe de la résistance de l'énigme aux schémas d'explication autotéliques (la violence comme jouissance de l'horreur et libération des instincts) comme aux schémas d'explication instrumentaux (la violence dotée d'une visée politique) : comme le souligne Timothy Parrish « l'enjeu du roman n'est pas de blâmer les hommes pour leurs actes violents, mais de représenter ces actes aussi précisément que possible, afin de se demander s'ils signifient autre chose que ce surgissement primaire de pouvoir expérimenté pendant leur réalisation²⁰⁵ ».

Pour comprendre quels choix poétiques permettent cette formulation du problème du mal, je propose de relire un court extrait du roman à la lumière du discours d'Ivan. On peut prendre pour point de départ l'une des scènes de massacre qui survient au chapitre 12, lorsque la bande des chasseurs de scalps, dirigée par le capitaine Glanton et composée des Américains et de leurs alliés Delaware, rencontre un groupe d'indiens Gileños qu'elle extermine. Le passage illustre exemplairement le rôle des choix poétiques de McCarthy, et en particulier de ses choix de focalisation et de points de vue, dans la représentation de la violence comme une énigme :

Pendant cette première minute le carnage était devenu général. Des femmes hurlaient et des enfants nus et un vieillard titubant apparut en agitant des pantalons blancs bouffants. Les cavaliers allaient et venaient parmi eux et les tuaient avec leurs gourdins ou leurs couteux. Une centaine de chiens à l'attache poussaient des hurlements et d'autres bondissaient affolés entre les huttes en s'entre-déchirant eux et les chiens enchaînés, et cette démente et ce vacarme ne devaient ni cesser ni diminuer à partir du premier instant où les cavaliers avaient fait irruption dans le village. [...]

Quand Glanton et ses lieutenants tournèrent bride pour revenir à la charge à travers le village des gens s'enfuyaient sous les sabots des chevaux et les chevaux plongeaient et des hommes à pied allaient parmi les huttes avec des torches et entraînaient les victimes, barbouillés et ruisselants de sang, taillant dans les mourants et décapitant ceux qui demandaient grâce à genoux. Il y avait dans ce camp plusieurs esclaves mexicains et ces gens-là s'élancèrent en criant en espagnol et ils furent assommés ou abattus d'une balle et l'un des Delawares émergea de la fumée en tenant dans chaque main un nouveau-né qui se balançait et il s'accroupit devant la bordure de pierre d'une fosse à fumier et il les projeta chacun son tour par les talons et leur fracassa le crâne contre les pierres, faisant exploser la cervelle qui jaillit en bouillie sanglante par la fontanelle et des êtres humains en feu se précipitaient en hurlant comme des forcenés et les cavaliers les taillaient avec leurs énormes coutelas et une jeune femme accourut et étreignit les pieds ensanglantés du cheval de guerre de Glanton.²⁰⁶

²⁰³ Petra Mundik, *A Bloody and Barbarous God*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2016, p. 15.

²⁰⁴ Steven Frye, « "Blood Meridian" and the Poetics of Violence », dans Steven Frye (dir.), *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, op. cit., p. 109.

²⁰⁵ Timothy Parrish, « History and the Problem of Evil in McCarthy's Western Novels », dans Steven Frye (dir.), *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, op. cit., p. 71. (Je traduis)

²⁰⁶ Cormac McCarthy, *Méridien de sang*, op. cit., p. 215-216 ; « Within that first minute the slaughter had become general. Women were screaming and naked children and one old man tottered forth waving a pair of white pantaloons. The horsemen moved among them and slew them with clubs or knives. A hundred tethered dogs were howling and others were racing crazed among the huts ripping at one another and at the tied dogs nor would this bedlam and clamor cease or diminish from the first moment the riders entered the village. [...] When Glanton and his chiefs swung back through the village people were running

On voit d'abord quel effet les choix de focalisation et de point de vue ont sur la formulation du problème du mal à partir de l'énigme de la violence. La question de la souffrance n'est pas complètement absente de la scène, qui met l'accent sur la vulnérabilité des victimes (les vieillards, les enfants, les femmes), avec, en particulier, l'image intensément pathétique qui clôt le paragraphe (la jeune femme qui saisit les pieds du cheval de Glanton). Mais l'adoption du point de vue des chasseurs de scalp induit une focalisation de la représentation sur les actes mêmes même plutôt que sur leurs effets. À l'échelle de l'ensemble du roman, cette tendance est d'ailleurs renforcée par le refus d'idéaliser les Amérindiens, l'une des scènes les plus commentées²⁰⁷ du roman mettant en scène le massacre atroce de la troupe de Glanton par des Comanches. Le roman de McCarthy peut être crédité d'avoir participé à la déconstruction du mythe du bon sauvage²⁰⁸ (même si on peut objecter que celui-ci était déjà largement fragilisé au moment de la publication du roman, et ce au moins depuis les thèses de Lévi-Strauss), mais ce choix de mise en récit a surtout pour effet d'évacuer l'expérience de la pitié au profit d'un sentiment d'horreur, voire d'abjection, face au brouillage de la frontière entre victimes et bourreaux²⁰⁹ : le choc de lecture procède sans doute moins de la prise de conscience de ce que l'on peut faire subir à un être humain, que de la confrontation à ce que les êtres humains sont capables de faire.

La violence est en effet présentée comme monstrueuse, c'est-à-dire comme incompréhensible, problématique, par une série de choix poétiques que la comparaison avec le discours d'Ivan aide à identifier. L'effet d'énigme est notamment lié à la rhétorique de l'accumulation, qui produit un sentiment de saturation, et au dialogue avec les arts de l'image, qui fait primer la représentation sur l'interprétation. On a vu que dans le discours d'Ivan, l'accumulation des « tableaux²¹⁰ » brouillait la causalité du mal commis. Dans le roman de McCarthy, le sentiment d'énigme procède de l'accumulation des scènes de massacre mais aussi du recours, à l'échelle de la scène, à ce que Steven Frye décrit comme une esthétique

out under the horses' hooves and the horses were plunging and some of the men were moving on foot among the huts with torches and dragging the victims out, slathered and dripping with blood, hacking at the dying and decapitating those who knelt for mercy. There were in the camp a number of Mexican slaves and these ran forth calling out in Spanish and were brained or shot and one of the Delawares emerged from the smoke with a naked infant dangling in each hand and squatted at a ring of midden stones and swung them by the heels each in turn and bashed their heads against the stones so that the brains burst forth through the fontanel in a bloody spew and humans on fire came shrieking forth like berserkers and the riders hacked them down with their enormous knives and a young woman ran up and embraced the bloodied forefeet of Glanton's warhorse. », *Blood Meridian*, *op. cit.*, p. 162.

²⁰⁷ Timothy Parrish, « History and the Problem of Evil in McCarthy's Western Novels », *art. cit.*, p. 69.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 70-71.

²⁰⁹ C'est l'hypothèse que fait John Dudley, qui propose de relire le roman à la lumière de la réflexion de Julia Kristeva sur l'abjection comme expérience de la limite. John Dudley, « McCarthy's Heroes: Revisiting Masculinity », dans Steven Frye (dir.), *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, *op. cit.*, p. 182-183.

²¹⁰ *FK* 1, p. 437 ; « картинку », *BK* 1, p. 221.

cinématographique de la violence²¹¹. La représentation fait primer le sens de la vision, par la focalisation sur les mouvements, et repose sur une succession d'images que la voix narrative ne commente jamais (avec l'accumulation des « *and* », trait stylistique caractéristique du roman), un choix de mise en récit qui renforce le sentiment d'incompréhension du lecteur ou de la lectrice. Steven Frye y voit le lieu même de l'éthique de l'œuvre²¹², mais je soulignerai à cette occasion qu'elle induit aussi un effet de dépolitisation qui peut poser question, et que renforce dans cette scène la juxtaposition des images renvoyant à une violence humaine historique et politique (l'extermination des peuples amérindiens) et des images renvoyant à une violence animale (les chiens qui s'entre-déchirent) : elle contribue à donner au questionnement sur le mal une portée métaphysique, voire ontologique.

2. Des *Bienveillantes* aux *Démons*, l'effet retour

On peut prendre comme second exemple de la façon dont la littérature a creusé ce questionnement dostoïevskien autour de l'énigme du « mal faire », dans le sillage des massacres de masse du XX^{ème} siècle, le cas des *Bienveillantes*²¹³, roman de l'écrivain franco-américain Jonathan Littell qui fit polémique lors de sa parution en 2006. Située dans le double sillage de Dostoïevski et de McCarthy, cette fiction romanesque se présente comme la confession d'un nazi non repent, Max Aue. Ce dernier se remémore notamment les massacres commis sur le front de l'Est, auxquels il a participé en tant que membre des *Einsatzgruppen* – les unités mobiles chargées de mener à terme le projet génocidaire nazi. Commentant le dialogue établi avec les classiques de la littérature russe, le slaviste Georges Nivat²¹⁴ revient sur l'importance du modèle de la confession de Stavroguine, auquel J. Littell reprend le dispositif éminemment dostoïevskien de la « confession sans repentir²¹⁵ », mais surtout l'interrogation sur l'énigme de la violence :

En un sens, la confession de Stavroguine, où il décrit l'attentat commis sur la fillette Matriona [*sic*], ces douze pages qu'il a fait imprimer en tirage privé et restreint et qu'il remet à l'évêque Tikhone, est l'équivalent de la confession en neuf cents pages d'Aue alias Hans Frank. Mais *Les Démons*, ce livre où Dostoïevski voulait rassembler toute la dépravation de la pensée du bien empruntant les voies du mal, afin de la conjurer, sont en face des *Bienveillantes* à la fois une entreprise de petite envergure et une exploration métaphysique plus avancée. Car Stavroguine est « porteur d'une croix », c'est ce que veut

²¹¹ Steven Frye, « “Blood Meridian” and the Poetics of Violence », *art. cit.*, p. 107-120.

²¹² *Ibid.*, p. 115.

²¹³ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris, 2006.

²¹⁴ Georges Nivat, « “Les Bienveillantes” et les classiques russes », *Le Débat*, n°144, 2007, p. 56-65.

²¹⁵ Sur le sous-genre de la « confession sans repentir », voir Robert L. Belknap, « The Unrepentant Confession », dans R. L. Belknap (dir.), *Russiansess: Studies of a Nation's Identity*, Ann Arbor, Ardis, 1990, p. 219-226.

dire son nom. Aue est un monstre ordinaire comme le Crapaud (*The Toad*) de Nabokov dans *Bend Sinister*.²¹⁶

On voit comment la référence à Dostoïevski permet au critique de donner forme à l'expérience de lecture, et l'aide à décrire le sentiment de sidération provoqué par le déferlement de violence mis en scène dans le roman. Mais l'analyse de G. Nivat invite aussi de tester l'effet retour, c'est-à-dire la façon dont la lecture de ces œuvres marquées par l'héritage des crimes de masse et des violences historiques nous fait relire Dostoïevski. S'interrogeant sur ce qui distingue les deux figures de monstre que sont les personnages de Stavroguine et de Max Aue, le critique axe la comparaison autour de la question de l'exceptionnalité. Comme Stavroguine, Max Aue est un monstre parce qu'il incarne une violence incompréhensible, qu'aucune explication par le contexte (historique, culturel, sociologique) ne saurait éclairer ; mais à la différence de l'aristocrate dostoïevskien, il s'agirait d'un « monstre ordinaire²¹⁷ » : le sème de l'énigme est conservé, mais pas celui d'une violence hors norme ou contre nature, que peut aussi véhiculer la notion de « monstre ». Ce déplacement, qui facilite l'identification du lecteur ou de la lectrice, nourrit d'ailleurs une angoisse fascinée de la contagion, exprimée dès le début de l'article : « Dostoïevski, présent en filigrane dans *Les Bienveillantes*, se posait déjà la question dans les *Notes de la maison morte* : le bourreau et la victime sont-ils de la même engeance, sont-ils interchangeables ? Y a-t-il en moi du bourreau comme il y a du fiel et de la lymphe ?²¹⁸ »

Mais cette nouvelle référence à l'écrivain russe invite également à revenir et à réévaluer l'opposition que le critique semble d'abord esquisser entre les deux romanciers. Si le personnage de Stavroguine, comme le général ou la mère dénaturée du discours d'Ivan, incarne une violence qu'on peut effectivement interpréter comme hors norme, la figure du « monstre ordinaire » est loin d'être absente de l'œuvre du romancier russe. On songe en particulier à la représentation du diable que rencontre Ivan, dans un chapitre plus tardif des *Frères Karamazov*²¹⁹. Pour décrire ce petit homme ordinaire, le narrateur mobilise l'adjectif russe « *pošlij* », qu'André Markowicz traduit par « vulgaire²²⁰ ». Le terme renvoie à la notion russe de *pochlost*, réputée intraduisible, et dont la critique Svetlana Boym rappelle qu'elle renvoie à

²¹⁶ Georges Nivat, « “Les Bienveillantes” et les classiques russes », *art. cit.*, p. 63.

²¹⁷ *Idem*. On pourrait contester cette description du personnage, qui par bien des aspects n'est pas un homme « ordinaire » (incestueux et matricide, il évoque les figures de la tragédie grecque), mais là n'est pas l'enjeu de la réflexion, qui porte sur la lecture de G. Nivat davantage que sur le texte même.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

²¹⁹ Il s'agit du chapitre 9 du livre 11, intitulé « Le diable. Le cauchemar d'Ivan Fiodorovitch », *FK* 2, p. 543-572 ; « Черт. Кошмар Ивана Федоровича », *BK* 2, p. 69-89.

²²⁰ « un diable aussi vulgaire », *Ibid.*, p. 566 ; « такой пошлый черт », *Ibid.*, p. 81.

« une version russe de la banalité, avec un arrière-goût typique de métaphysique et de haute moralité²²¹ » et qu'elle est « située au croisement du sexuel et du spirituel²²² », combinant les notions de « trivialité, vulgarité, promiscuité sexuelle, et manque de spiritualité²²³ » – d'où peut-être le choix, par le traducteur, de la notion de « vulgarité » (du latin *vulgus*, le peuple, la populace, la foule [TLFI]). Or cette insistance sur le *pochlost* est justement, comme le souligne entre autres Susan Neiman²²⁴, ce qui distingue les monstres dostoïevskiens de ceux des livres de Sade, dont la violence résulte d'une volonté transgressive, et ce qui facilite aux yeux de la philosophe les actualisations de l'œuvre du romancier russe à la lumière de nos questionnements contemporains²²⁵.

B. Fictions du mal subi : le point de vue des victimes et des témoins du scandale (Dostoïevski / Elsa Morante, Toni Morrison, Arundhati Roy)

Le discours d'Ivan lègue donc une première question à la mémoire de la littérature et à la mémoire de son lecteur ou de sa lectrice. Cette question éclaire une constellation de textes qui ont en commun de poser le problème du mal à partir du point de vue du bourreau et d'une réflexion sur la violence. Or non seulement ce point de départ n'est pas celui que choisissent les autrices du corpus, qui construisent leur questionnement à partir du point de vue des victimes et des témoins du mal, mais le travail de comparaison fait ressortir la visée critique, voire polémique de ce recentrement.

1. Le refus de la « séduction du bourreau » : enjeux éthiques et politiques

²²¹ Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press, Londres, 1994, p. 41. (Je traduis)

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

²²⁴ Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, *op. cit.*, p. 358-360.

²²⁵ Susan Neiman oppose Goethe et Dostoïevski d'un côté, et Sade de l'autre : « Les pires ravages sont le fait de personnalités qui ressemblent plus au diable de Dostoïevski qu'à Saint-Fond. La menace vient davantage d'individus dont les intentions sont malavisées ou égoïstes que d'individus animés d'intentions véritablement malveillantes ; mais les formes délibérées de malveillance sont souvent déconcertantes de mesquinerie. », *Ibid.*, p. 360.

Cette visée critique est explicitée dans plusieurs textes où T. Morrison revient sur le projet d'écriture de *Beloved*, voire sur la signification de l'ensemble de son œuvre. C'est le cas par exemple d'une conférence prononcée en 2012 à la *Harvard Divinity School*, et intitulée « Goodness: Altruism and the Literary Imagination²²⁶ ». L'écrivaine y dénonce une certaine fascination de la littérature contemporaine pour la question de la cruauté et les figures de monstres :

Je n'ai jamais été ni intéressée ni impressionnée par le mal lui-même, mais je suis déconcertée par le pouvoir d'attraction qu'il exerce sur d'autres. Je suis stupéfaite de l'attention qui est prêtée à chacun de ses moindres murmures et cris. Ce n'est pas que je nie son existence ou les ravages qu'il peut causer, ni que je suggère qu'il ne soit pas nécessaire de se confronter à lui, mais je m'interroge simplement sur les raisons de cette admiration, qui est particulièrement présente en littérature. Est-ce sa théâtralité, son costume, le jaillissement du sang, la satisfaction émotionnelle qui accompagne son étude plutôt que sa défaite ? (L'ultime enquête policière, le paradigme du meurtre énigmatique.) Peut-être est-ce sa façon de danser, la musique qu'il inspire, ses vêtements, sa nudité, son masque sexuel, son hurlement passionné, et son danger.²²⁷

La notion polysémique de « mal », opposée au bien (*goodness*) et à l'altruisme, est explicitement identifiée à la question du mal commis. Or l'écrivaine associe cette fascination pour l'énigme de la violence à une certaine façon d'hériter du XIX^{ème} siècle, et en particulier de l'œuvre de Dostoïevski, puisqu'elle fait une référence directe au personnage de Svidrigaïlov, dans *Crime et châtiment* :

Dans les romans du XIX^{ème} siècle, quelques soient les actes de cruauté ou d'indifférence cruelle qui contrôlaient l'intrigue, la fin correspondait presque toujours au triomphe du bien. Dickens, Hardy et Austen laissaient leur lecteur avec le sentiment d'une restauration de l'ordre et d'un triomphe de la vertu, et c'est le cas même chez Dostoïevski. Remarquez que Svidrigaïlov dans *Crime et Châtiment*, épuisé par sa propre méchanceté et par le langage qui la nourrit, se découvre finalement si ennuyé par sa propre capacité à la charité qu'il se suicide. Il ne peut vivre ni sans le langage du mal, ni dans la pratique silencieuse du bien.²²⁸

L'enjeu n'est pas pour T. Morrison de réhabiliter les fins édifiantes des romans du XIX^{ème} siècle : il s'agit d'expliquer cette évolution des modes de représentation du mal, qu'elle associe aux violences de masse du XX^{ème} siècle. La romancière insiste toutefois sur la part de risque qu'induit cette exploration : « le mal monopolise toutes les forces de l'intelligence et son

²²⁶ Toni Morrison, « Goodness: Altruism and the Literary Imagination » [En Ligne], *The New York Times*, 7 août 2019. URL : <https://www.nytimes.com/2019/08/07/books/toni-morrison-goodness-altruism-literary-imagination.html> Mis en ligne le 7/08/2019, dernière consultation le 11/08/2024.

²²⁷ « I have never been interested in or impressed by evil itself, but I have been confounded by how attractive it is to others. I am stunned by the attention given to its every whisper and shout. Which is not to deny its existence and ravage, nor to suggest evil does not demand confrontation, but simply to wonder why it is so worshiped, especially in literature. Is it its theatricality, its costume, its blood spray, the emotional satisfaction that comes with its investigation more than with its collapse? (The ultimate detective story, the paradigm murder mystery.) Perhaps it is how it dances, the music it inspires, its clothing, its nakedness, its sexual disguise, its passionate howl, and its danger. », *Idem*. (Je traduis)

²²⁸ « In 19th-century novels, regardless of what acts of wickedness or cruel indifference controlled the plot, the ending was almost always the triumph of goodness. Dickens, Hardy, and Austen all left their readers with a sense of the restoration of order and the triumph of virtue, even Dostoyevsky. Note that Svidrigailov in "Crime and Punishment," exhausted by his own evil and the language that supports it, becomes so bored by his terminal acts of charity, he commits suicide. He cannot live without the language of evil, nor within the silence of good deeds. », *Idem*. (Je traduis)

énergie ; il exige un examen minutieux de ses conséquences, de ses techniques, de ses motifs, et de ses réussites, qu'elles soient brèves ou temporaires²²⁹ ». Et revendique ainsi une autre façon d'hériter de Dostoïevski, à distance de celle que proposent des auteurs comme McCarthy ou J. Littell.

Ce rejet d'une certaine formulation du problème du mal, qui correspond à une certaine façon de lire et d'hériter de Dostoïevski, peut être rapprochée de la notion polémique d'une « séduction du bourreau ». Forcée par Charlotte Lacoste²³⁰ dans le sillage du débat sur *Les Bienveillantes*, celle-ci renvoie justement à la fascination d'une part importante de la littérature contemporaine pour les tueurs de masse, et pour l'interrogation que ces figures véhiculent sur les façons dont l'on devient bourreau. La chercheuse dénonce la dépolitisation inhérente au syllogisme qui sous-tend le roman de J. Littell, et nombre de textes qui abordent les violences historiques et politiques du XX^{ème} siècle au prisme d'un questionnement sur le mal commis : « tous les bourreaux sont des hommes ordinaires, or nous sommes tous des hommes ordinaires, donc nous sommes tous des bourreaux²³¹ ». Elle y voit un mésusage par ces œuvres littéraires d'au moins deux contributions importantes mais controversées des sciences sociales à la réflexion sur les crimes de masse : d'une part, les résultats contestés²³² de l'expérience socio-psychologique de Milgram²³³, qui explique le passage à l'acte par une soumission à l'autorité, et d'autre part, la thèse très débattue d'Hannah Arendt sur la « banalité du mal²³⁴ », souvent mobilisée²³⁵ pour minimiser le rôle du contexte (idéologique, sociologique, culturel...) dans le passage à l'acte, voire nier la responsabilité individuelle au profit d'une anthropologie problématique, qui fait de la violence génocidaire l'expression de tendances innées et partagées par tous²³⁶.

²²⁹ « I Evil grabs the intellectual platform and its energy; it demands careful examinations of its consequences, its techniques, its motives, its successes however short-lived or temporary. », *Idem.* (Je traduis)

²³⁰ Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, PUF, Paris, 2010.

²³¹ *Ibid.*, p. 3 et p. 250-255.

²³² L'anthropologue et psychiatre Richard Rechtman en particulier souligne que ce modèle s'applique mal aux situations de génocide, où contrairement aux participants de l'expérience de Milgram, les tueurs ne peuvent s'aveugler sur ce qui va leur être demandé de faire : « À l'ignorance des malheureux cobayes de Milgram répond la parfaite conscience des fonctionnaires de la mort », Richard Rechtman, « Que ressentent les génocidaires lorsqu'ils tuent ? », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, George Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, Seuil, 2017, vol. 3 « De la fin du XIX^{ème} siècle à nos jours », p. 258.

²³³ Dans une série d'expérimentations réalisées entre 1950 et 1963, avec son équipe de New York, le psycho-sociologue Stanley Milgram proposaient à des volontaires de participer à une expérience supposée tester l'efficacité de nouvelles techniques d'apprentissage. Le but était en fait d'évaluer à l'insu des volontaires leur réaction face à des ordres de plus en plus scandaleux, puisqu'on leur demandait d'administrer une décharge électrique aux supposés apprenants.

²³⁴ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal* (1963), trad. Anne Guérin, Gallimard, Paris, 2002.

²³⁵ Pour une histoire critique des usages de la notion, je renvoie (entre autres) au livre collectif de Michelle-Irène Brudny et Jean-Marie Winkler (dir.), *Destins de la "banalité du mal"*, Éditions de l'Éclat, Paris, 2011.

²³⁶ Richard Rechtman, « Que ressentent les génocidaires lorsqu'ils tuent ? », *art. cit.*, p. 255.

2. Le dialogue avec les sciences sociales : problématiser le point de vue

Cette défiance à l'égard de la séduction littéraire que peut exercer la figure du bourreau et la question du mal commis se dessine à l'arrière-plan du projet d'écriture des trois romancières, qui revendiquent de prendre pour point de départ de leur questionnement le point de vue des victimes et des témoins, c'est-à-dire – pour conserver une définition actantielle de ces termes – de celles et ceux qui subissent le mal, ou assistent au mal subi par autrui. Ce parti-pris repose sur une autre façon d'hériter de Dostoïevski, qu'éclaire notamment la réflexion d'Elsa Morante. Dans la préface de l'édition américaine de *La Storia*, publiée en 1977, la romancière revient sur le sous-titre complet de son roman – « La Storia, roman : un scandale qui dure depuis mille ans » (« *Uno scandalo che dura da diecimila anni* »). Elle en propose une glose qui inscrit d'emblée le texte dans le sillage de l'interrogation dostoïevskienne sur le problème du mal :

Dans cette phrase se trouve d'emblée défini le thème que ce roman va développer et orchestrer. Je ne prétends nullement que ce thème préfigure une nouveauté surprenante. Il s'agit plutôt d'une évidence. [...] L'historiographie, à mesure qu'elle avance découvre partout le même et incessant scandale. De près ou de loin, toute société humaine apparaît comme un champ tourmenté où un groupe exerce une violence sur une foule qui la subit. Et pourtant le fait que ce mal ait toujours existé ne doit pas être une raison lui donnant un droit à exister. Reléguer cet argument parmi les lieux communs sans portée est un prétexte grossier qui ne vise qu'à justifier un silence complice. [...] Avec ce présent livre, moi qui suis née en un point irrévocable de l'horreur (c'est-à-dire de notre Vingtième siècle), j'ai voulu laisser un témoignage documentaire de mon expérience directe : la Seconde Guerre mondiale, présentée tel un échantillon ultime et sanglant du corps entier et millénaire de l'histoire. Voici donc ici l'Histoire, comme elle est faite, et comme nous avons-nous-même contribué à la faire.²³⁷

Si le scandale semble d'abord identifié à la question politique et sociale de la domination ou de l'oppression (« un groupe exerce une violence sur une foule qui la subit »), la romancière précise rapidement que c'est le problème que pose la souffrance qui constitue le véritable point de départ de son roman. L'intention polémique est là encore explicitement assumée, E. Morante revendiquant de se désintéresser tout à fait de l'expérience de ceux et celles qu'elle désigne comme les « responsables » du scandale :

Cependant alors que dans les livres les protagonistes du cours historique des événements sont ceux qui ordonnent ou mettent en œuvre la violence (Chefs, condottieres, beaux messieurs), dans ce roman les protagonistes (les héros) sont au contraire ceux qui la subissent, autrement dit les victimes du scandale.

²³⁷ Elsa Morante, « Préface à une édition américaine de "La Storia" » (1977), document reproduit en langue originale puis traduit par André Peyronie dans André Peyronie et Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *À la recherche d'Elsa Morante*, PU de Rennes, Rennes, 2022, p. 295-296 ; « In questa frase è già definito il tema al quale il romanzo darà sviluppo e orchestrazione. [...] La storiografia, per quanto esplori, ritrova dovunque lo stesso scandalo incessante. A distanza o da vicino, ogni società umana si rivela un campo straziato, dove una squadra esercita la violenza e una folla la subisce. Ma il fatto che questo male sia sempre esistito non è un motivo che gli dia il diritto di esistere. E relegare questo argomento fra gli inutili "luoghi comuni" è un pretesto triviale, atto a giustificare un silenzio complice. [...] Col presente libro, io, nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo), ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale, esponendola come un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario. Eccovi dunque la Storia, così come è fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla. », *Ibid.*, p. 294.

Les autres (les responsables du scandale) y apparaissent, mais de biais, dans une autre dimension, semblables aux *spectres faméliques* de la tradition orientale. En fait, bien qu'ils reviennent tout le temps et soient toujours actifs, ils forment une cour irréaliste de fantômes, et ils ont seulement l'apparence de la vie. La vie dans sa réalité est, tout entière et uniquement, de l'autre côté ; avec les victimes du scandale. Et la vraie raison qui m'a fait finalement les choisir comme protagonistes est exactement celle-ci : l'amour de la vie. Pour manifester à nos yeux sa réalité secrète (notre seul bonheur possible et invisible au plus grand nombre) la vie exige de l'attention. C'est le manque d'attention qui nous rend aveugles. Et moi, en regardant avec attention mes protagonistes, j'ai toujours pu lire dans leurs yeux l'unique et éternelle question qui est celle de la vie même. La même question que Franz Fanon perçoit devant ses « damnés de la terre ».²³⁸

La référence à « l'historiographie²³⁹ » mérite d'être commentée, car elle permet de resituer ce parti-pris narratif, et plus largement les projets d'écriture des trois romancières, dans le contexte intellectuel de la seconde moitié du vingtième siècle, marqué par un renouveau des sciences sociales et en particulier par l'émergence d'approches critiques valorisant une « histoire d'en bas²⁴⁰ » (« *history from below* »), selon la formule notamment employée par les historiens marxistes anglo-saxons. La préface d'E. Morante, et la mise en forme d'une réflexion sur l'Histoire, visible dès le titre du roman, explicitent cette communauté de réflexion dans le cas de l'autrice italienne ; mais dans un article situé au croisement des études culturelles et de l'analyse littéraire, le critique Ashraf H. A. Rushdy²⁴¹ présente également *Beloved* comme « un produit et une contribution à un moment historique où l'historiographie afro-américaine fait l'objet de ferventes révisions²⁴² ». De fait, Toni Morrison assume elle aussi l'ambition historique de son roman :

L'autre problème [...] c'est le problème de l'esclavage. [...] Donc la question est : comment s'y prendre ? Comment habitez-vous cette institution sans capituler devant elle ? Sans faire d'elle, et non des esclaves eux-mêmes, l'intérêt majeur du roman. Le problème est de trouver comment arracher le pouvoir de l'imagination, le contrôle artistique, à l'institution de l'esclavage pour le situer là où est sa place : entre les mains de des individus qui la connaissent sûrement aussi bien que quiconque, et ce devaient être les esclaves. [...] Je ne voulais pas retourner ce mal dans tous les sens ni lui conférer une autorité qu'il ne méritait pas, un prestige qu'il n'avait pas vraiment : je voulais remettre le moyen d'action entre les mains

²³⁸ *Ibid.*, p. 296 ; « Però, mentre nei trattati a protagonisti della vicenda storica vengono assunti i mandatori o esecutori della violenza (Capi, condottieri, signori), in questo romanzo i protagonisti (gli eroi) sono invece coloro che subiscono, ossia le vittime dello scandalo. Gli altri (i responsabili dello scandalo) vi compaiono ma di sbieco, in una dimensione estranea, simili agli spettri famelici della tradizione orientale. Difatti, pur sempre ritornanti e sempre in azione, essi sono una corte irrealistica di fantasmi che hanno solo l'apparenza della vita. La vita, nella sua realtà, sta tutta dall'altra parte: con le vittime dello scandalo. E il vero motivo, alla fine, che mi ha fatto scegliere loro a protagonisti, è proprio questo amore della vita. La vita, per manifestare ai nostri occhi le sue realtà segrete (sola nostra felicità possibile, e invisibile a molti) esige attenzione. È la disattenzione che ci rende ciechi. E io, guardando con attenzione i miei protagonisti, ho potuto leggere nei loro occhi sempre un'unica perpetua domanda, che è la domanda della vita stessa. La medesima domanda che Franz Fanon vide nei suoi "dannati della terra" », *Ibid.*, p. 294.

²³⁹ *Ibid.*, p. 295 ; *Ibid.*, p. 294.

²⁴⁰ Ce courant historiographique, désireux de prendre en compte l'expérience et le point de vue des gens ordinaires plutôt que des élites, s'est notamment développé dans le sillage des travaux des historiens britanniques Edward Thompson ou Raphael Samuel.

²⁴¹ Ashraf H. A. Rushdy, « Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison's "Beloved" », *American Literature*, vol. 64, n°3, 1992, p. 567-597.

²⁴² *Ibid.*, p. 575. (Je traduis)

des esclaves, qui avaient toujours été assez anonymes, ou ternes, me semblait-il, dans une bonne partie de la littérature, et non dans sa totalité.²⁴³

Dans ce contexte de renouvellement épistémologique, les projets d'écriture des trois romancières sont notamment tributaires de l'essor de la *microstoria*, qui se développe en Italie dans les années 1970 (donc de façon contemporaine à l'écriture de *La Storia*) avec les travaux de Giovanni Levi et Carlo Ginzburg²⁴⁴, ou des études subalternes, qui émergent dans les années 1980 en Inde, dans le sillage de la pensée de Gramsci puis des travaux de l'historien marxiste Ranajit Guha²⁴⁵, avant d'être popularisées en Occident par les ouvrages de la théoricienne postcoloniale Gayatri Spivak²⁴⁶. Il faut le souligner, les catégories mobilisées par les historiens et les historiennes (les « subalternes » ou les « dominés », par exemple) ne sont pas des catégories morales. Elles ne confondent pas avec la figure de la « victime du scandale » qu'évoque Elsa Morante, la notion de « subalterne » renvoyant par exemple à une idée de marginalité et de classe opprimée et supposant une analyse des modes d'accès au discours, là où la « victime » se définit par sa seule souffrance, sans que celle-ci résulte nécessairement de l'inscription du sujet au sein d'un système social de domination ou d'oppression. Sans rentrer dans la description de ces différents courants critiques, on peut néanmoins suggérer qu'ils ont en commun, et partagent avec les trois romancières, un même souci de problématiser – épistémologiquement, éthiquement et politiquement – la question du choix de point de vue, en particulier face à des situations de violence.

²⁴³ Toni Morrison, « La source de l'amour-propre », dans *La Source de l'amour-propre*, p. 455-456 ; « The other problem [...] is the problem of slavery. [...] So the question is how does one handle it? How do you inhabit it without surrendering to it? Without making it the major focus of the novel, rather than the slaves themselves. The problem is how to take the imaginative power, the artistic control away from the institution of slavery and place it where it belongs – in the hands of the individuals who knew it, certainly as well as anybody, and that would be the slaves. [...] I didn't want to chew on that evil and give it an authority that it didn't deserve, give it a glamour that it didn't really have; I wanted to return the agency into the hands of the slaves, who had always been fairly anonymous, or flat, it seemed to me, in much, although not all, of the literature. », « The Source of Self-Regard » (1992), dans *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, [abrégé pour la suite : *The Source of Self-Regard*], Vintage International, New York, 2020, p. 304-322.

²⁴⁴ L'un des ouvrages fondateurs du courant de la *microstoria* est l'enquête que Carlo Ginzburg mène sur le procès en hérésie d'un meunier du Frioul, survenu à la fin du XVI^{ème} siècle. Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI^{ème} siècle* (1976), Flammarion, Paris, 2019. Pour une présentation du projet intellectuel de la micro-histoire, voir l'avant-propos de l'édition de 1976, p. 9-29.

²⁴⁵ Pour une rapide présentation de ce courant historiographique, je renvoie à Isabelle Merle, « Les Subaltern Studies : retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale », *Genèses*, n°56, n°3, 2004, p. 131-147.

²⁴⁶ Notamment avec la publication, en 1985, de l'essai « Can the Subaltern Speak? ». Pour la traduction française, voir Gayatri Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Amsterdam, 2009.

III. Les figures du mal dans *La Storia*, *Beloved* et *Le Dieu des petits riens*

Le problème de la souffrance constitue le point de départ du questionnement sur le mal mis en œuvre par les trois fictions du corpus, qui ne laisse qu'une place marginale à celui du « mal faire », à l'enquête sur « ce qu'éprouvent les bourreaux quand ils tuent²⁴⁷ ». J'aimerais à présent proposer un parcours synthétique de chacun des trois romans, afin de voir à quelles figures correspond cette formulation. Si celles-ci varient en fonction du contexte culturel et historique, leur relecture croisée à la lumière du texte de Dostoïevski permet d'esquisser les éléments d'un répertoire commun.

A. Trois récits de la souffrance (résumé synthétique des œuvres)

1. *La Storia* (1974)

Des trois romans à l'étude, *La Storia* est sans doute celui qui, par son dispositif textuel et paratextuel, thématise le plus explicitement la portée philosophique du parti-pris narratif d'une Histoire vue d'en bas. À la référence au « scandale qui dure depuis plus de mille ans », visible sur la couverture de l'édition d'origine, succède ainsi une double épigraphe qui conditionne d'emblée la construction de la réflexion sur le mal à l'adoption du point de vue des victimes. E. Morante a d'abord reproduit la citation d'un témoignage anonyme d'un survivant d'Hiroshima (« Il n'est pas de mot, en aucun langage humain, capable de consoler les cobayes qui ne savent pas pour quelle raison ils meurent²⁴⁸ »), un choix qui rappelle l'importance des bombardements atomiques comme symbole du mal dans son œuvre littéraire et théorique. Lui succède un verset de l'Évangile de Luc (« ... tu as caché ces choses aux savants et aux sages et tu les as révélées aux petits enfants... parce que tel a été ton bon plaisir²⁴⁹ »), qui réinscrit le projet d'écriture de la romancière dans le sillage chrétien d'une valorisation morale du point de vue des « humbles ». Celle-ci est immédiatement mise en pratique par un premier encadré historique, qui énonce comme une règle universelle « ce principe immuable et bien connu de la

²⁴⁷ C'est le titre de l'article de Richard Rechtman : « Que ressentent les génocidaires lorsqu'ils tuent ? », *art. cit.*

²⁴⁸ *La Storia* (trad.) p. 9 ; « Non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le caviglie che non sanno il perché della loro morte. », *La Storia*, p. 257.

²⁴⁹ *Idem.* ; « ...hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... perché così a te piacque. », *Idem.*

dynamique historique : *aux uns le pouvoir et aux autres la servitude*²⁵⁰ », avant de proposer une brève présentation de la situation géopolitique mondiale à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

Le reste du roman reprend le même dispositif : l'histoire des malheurs d'Ida et d'Useppe, relatée en neuf chapitres portant chacun une date qui va de 1941 à 1947, alterne avec des encadrés historiques qui se distinguent typographiquement et stylistiquement du reste de la narration, rappellent les faits historiques et élargissent la perspective à une échelle mondiale. Parmi les multiples effets de sens produits par cette alternance, on peut évoquer la portée morale exemplaire ainsi conférée à l'histoire des protagonistes. Les trois points qui précèdent la date ouvrant le premier encadré (« ...19**») et la courte phrase qui succède à celle qui clôt le roman (« Et l'Histoire continue²⁵¹ ») confortent cette interprétation, invitant à resituer les malheurs de la mère et de son enfant dans le temps long d'une Histoire universelle et globale de la souffrance.

La première scène du roman, qui marque l'entrée dans l'histoire à proprement parler, illustre le principe énoncé dans l'encadré initial puisqu'elle introduit le personnage d'Ida Ramundo à travers le récit de son viol par un jeune soldat allemand, Gunther, de passage à Rome avant son départ pour l'Afrique. Elle est suivie de l'une des plus longues analepses du roman : retraçant les origines familiales et la biographie d'Ida, celle-ci permet à la fois de présenter le personnage, et de réinscrire son viol dans la continuité d'une histoire familiale et personnelle placées sous le double signe de l'oppression et du malheur. Née dans une famille pauvre de Calabre, d'une mère institutrice, comme elle, et d'un père anarchiste, l'existence d'Ida est d'emblée marquée d'un double stigmat, qui la désigne comme victime privilégiée du mal : ses origines maternelles juives, et l'épilepsie qui se révèle dès l'enfance. La mort successive de ses deux protecteurs, son père Giuseppe puis son époux Alfio, père de son fils aîné Antonio (surnommé Nino, parfois Ninnuzzu ou Ninnarriedu dans le roman), la laisse seule et démunie : « avec la disparition de Giuseppe et d'Alfio, elle se trouvait définitivement exposée à la peur, car son cas était celui de quelqu'un resté toujours enfant et qui n'avait plus de père²⁵² ». À ce sentiment de dérégulation se mêlent l'angoisse et la culpabilité, face aux persécutions antisémites du régime fasciste : si elles ne la concernent pas directement (la mère

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 13 ; « noto principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, e agli altri la servitù* », *Ibid.*, p. 263.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 940 ; *Ibid.*, p. 1029.

²⁵² *Ibid.*, p. 64 ; « Dopo la sparizione successiva di Giuseppe e di Alfio, essa si trovava esposta definitivamente alla paura, perché il suo era il caso di una rimasta sempre bambina, senza più nessun padre. », *Ibid.*, p. 305.

d'Ida ayant réussi à effacer toutes traces de ses origines), la petite institutrice les perçoit comme le signe d'une tare obscure et infamante qu'elle est condamnée à léguer, comme l'épilepsie, à ses enfants.

Le retour au récit cadre fait donc apparaître le viol et ses effets (Ida découvre rapidement qu'elle est enceinte) comme la reprise d'un scénario ancien, dont la répétition rythme l'existence du personnage depuis sa naissance. Ida vit d'ailleurs sa maternité avec une « passivité presque insouciant²⁵³ », sans songer même à se faire avorter. Aidée par une sage-femme du ghetto juif, elle met peu après au monde le petit Giuseppe (surnommé Useppe), second protagoniste du roman. « Pauvre petit bâtard²⁵⁴ » d'emblée caractérisé par sa précocité et sa « radieuse innocence²⁵⁵ », celui-ci semble animé par une joie de vivre communicative qui lui permet d'aimer et de se faire aimer de tous, hommes et bêtes. Sa naissance miraculeuse, suivie de la description de son apprentissage émerveillé du monde et du langage, au côté de l'aventureux Nino, son grand-frère bien-aimé, et du petit chien Blitz, marque au sein du roman une brève période d'accalmie, malgré la menace grandissante de la guerre. L'irruption de l'Histoire dans la vie des protagonistes, marquée par le grand bombardement du 19 juillet 1943, qui détruit le quartier populaire de San Lorenzo à Rome, constitue la première véritable irruption du mal et de la mort dans la vie de l'enfant, avec la destruction de l'appartement et surtout la mort de l'animal chéri. Se dessine à l'occasion une première figure du mal, récurrente dans l'œuvre de la romancière, celle de la souffrance animale, étroitement associé au motif dostoïevskien de la souffrance enfantine.

Privée de son logement et de son métier d'institutrice, Ida quitte Rome et s'installe avec Useppe dans un abri pour réfugiés, dans la banlieue pauvre de Pietralata. Nino, renonçant avec insouciance à ses anciennes allégeances fascistes, prend quant à lui le maquis à la tête du petit groupe des résistants de la *Libera*. Ce second moment du roman est caractérisé par sa tonalité ambiguë. D'un côté, de multiples signes, indéchiffrables pour les personnages mais transparents pour le lecteur ou la lectrice, viennent rappeler la réalité des massacres perpétrés par les fascistes et les nazis, et en particulier de l'extermination génocidaire. L'un des passages les plus terribles du roman met ainsi en scène le départ d'un train de déportés, à la suite de la grande rafle du ghetto de Rome, le 16 octobre 1943. Mais le caractère collectif des souffrances endurées est également associé par la narration à la mise en scène de nouveaux liens de solidarité, voire d'un

²⁵³ *Ibid.*, p. 125 ; « una passività quasi spensierata », *Ibid.*, p. 354.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 163 ; « un povero piccolo bastardo », *Ibid.*, p. 384.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 150 ; « innocenza radiosa », *Ibid.*, p. 374.

possible sens du commun : à ce titre, ces chapitres sont aussi le foyer de la pensée utopique du roman.

À l'inverse de sa mère, Useppe se plaît en effet dans le contexte de grande promiscuité de l'abri de Pietralata, qui lui permet de multiplier les découvertes et les rencontres – avec la grande « tribu fluctuante²⁵⁶ » romano-napolitaine des Mille, qui partage son espace de vie à Pietralata, puis avec les membres de la famille Marrocco, qui accueillent la mère et l'enfant dans une petite chambre sous-louée du quartier pauvre du Testaccio, alors que la famine sévit dans Rome désormais occupée par l'armée allemande. Mais la rencontre la plus importante reste celle de David Segre, quatrième protagoniste du roman. Le mystérieux jeune homme, qui se fait d'abord appeler Carlo Vivaldi lorsqu'il arrive dans l'abri de Pietralata, cache à la fois son identité juive et un passé de résistant qui lui a valu d'être capturé et torturé. Son introduction dans la trame narrative permet à E. Morante d'aborder le problème du mal à partir d'un second point de vue. À la différence de l'insouciant Nino, qui semble se situer au-delà ou en-deçà de la sphère morale, ou d'Useppe et Ida, pures victimes, le jeune homme est en effet le seul à pouvoir comme Ivan conscientiser et verbaliser le scandale de l'Histoire, en des termes très proches de ceux de la voix narrative et de l'autrice elle-même, et à se poser la question de la réponse à lui apporter. Tantôt victime et tantôt témoin de la souffrance endurée par autrui, il incarne une autre figure du mal subi, associée à la menace psychique que représente la confrontation au scandale.

Loin de marquer le début d'une ligne narrative ascendante, la fin de la guerre davantage associée dans le roman aux bombardements nucléaires et à la découverte des atrocités des camps de la mort qu'à la liesse de la libération, qui fait l'objet d'une ellipse narrative. La troisième partie du roman se caractérise par une rupture tonale, une intensification du *pathos* liée à une multiplication des disparitions et à l'isolement grandissant des personnages. La question du mal prend une portée moins politique et plus métaphysique : une fois la guerre terminée, la question de la destructivité humaine est en effet presque totalement évacuée du récit. La figure du mal qui domine les derniers chapitres est celle de l'injustice et de l'acharnement du sort, associés aux motifs de l'accident et de la maladie, avec une claire intertextualité dostoïevskienne (la référence à l'épilepsie). Elle est indissociable de la question de la folie et du deuil maternel.

²⁵⁶ *La Storia* (trad.), p. 259 ; « tribù fluttuante », *Ibid.*, p. 466.

C'est, d'abord, la mort de Nino, tué dans un accident de voiture alors qu'il fuyait la police. Celle-ci correspond à la première crise épileptique d'Useppe, et au début de la lente déchéance de l'enfant. Isolé par la maladie, qui contraint sa mère à le déscolariser et à le laisser seul toute la journée dans leur nouveau petit appartement, l'enfant ne trouve plus de joie que dans ses brèves escapades le long du Tibre en compagnie de la chienne Bella, léguée par son frère Nino, et dans ses rencontres avec David. Mais désespéré par la disparition de toute sa famille, exterminée par les nazis, et par le sentiment de sa propre impuissance, ce dernier sombre dans la folie et la drogue. Il finit par mourir d'une overdose que la narration se refuse à décrire comme un suicide : « Personnellement, je pense que, de nature, David Segre aimait trop la vie pour s'en défaire consciemment d'un jour à l'autre. De toute manière "il n'a laissé de son geste aucune explication"²⁵⁷ ». La mort solitaire d'Useppe, terrassé par la maladie, survient peu après, et avec elle l'effondrement psychique et la folie d'Ida. Le roman se clôt par une rapide évocation de ses dernières années de vie, passées dans un asile d'aliénés, puis par un ultime encadré historique, réinscrivant l'expérience du mal dans le temps long.

2. *Beloved* (1987)

Comme *La Storia*, *Beloved* témoigne d'un recentrement de la réflexion sur l'expérience des victimes du scandale, indiqué d'entrée de jeu par la dédicace aux « 60 millions et davantage » des morts de l'esclavage et visible dans l'adoption systématique du point de vue des anciens esclaves. À la différence cependant du roman italien, dont l'organisation narrative reste relativement classique, ce choix narratif se traduit aussi par un brouillage constant des lignes temporelles, imitant le mécanisme de la remémoration. Le questionnement se noue autour de l'infanticide commis en 1856 par la protagoniste du roman, Sethe, double fictionnel de l'esclave Margaret Garner – mère infanticide dont le procès fit date pour la cause abolitionniste. Mais le récit s'ancre bien après la période de l'esclavage elle-même, dans le contexte de la Reconstruction des années 1870 (l'action se situe en 1873). Un choix narratif qui rend peut-être plus visible encore que l'enjeu n'est pas tant de penser l'événement historique lui-même, comme symbole de la violence et de la destructivité humaine (le mal commis), que ses effets au long terme sur ses victimes (le mal subi). À la différence d'E. Morante, T. Morrison ne

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 891 ; « La mia opinione sarebbe che Davide Segre, di sua natura, amava troppo la vita per disfarsene consapevolmente da un giorno all'altro. A ogni modo, lui "del suo gesto non ha lasciato nessuna spiegazione". », *Ibid.*, p. 988.

représente jamais directement la violence historique : celle-ci est toujours médiée par le point de vue subjectif des anciens esclaves.

Le texte s'ouvre d'ailleurs par la description de l'effet de hantise provoqué par ce passé refoulé, que métaphorise le motif fantastique du fantôme, figure du deuil. Dans la demeure du 124, située aux frontières de l'Ohio et de l'état anciennement esclavagiste du Kentucky, Sethe cohabite avec le spectre de la petite fille qu'elle a assassinée bien des années auparavant, pour lui éviter l'indignité de l'esclavage. Ostracisée par la communauté des anciens esclaves, abandonnée par tous ses enfants sauf sa petite dernière, la jeune Denver, la solitude de l'ancienne esclave prend fin avec l'arrivée d'un ancien ami et compagnon d'infortune : Paul D, survivant comme elle de la plantation du Bon Abri (*Sweet Home*) et des sévices de Maître d'École, son terrible propriétaire. Denver se désespère de ce nouvel amour, qui a fait fuir le fantôme de sœur assassinée, lorsqu'une mystérieuse jeune fille fait son apparition – Beloved. Sans que son identité ne soit jamais définitivement fixée par la narration, Denver émet rapidement l'hypothèse qu'il s'agit du fantôme de sa sœur, revenue sous forme adulte pour hanter sa meurtrière. Quoiqu'il en soit de l'identité réelle de la jeune femme, son arrivée au 124 entraîne un retour du passé refoulé, menaçant l'existence des personnages, et notamment la relation entre Sethe et Paul D.

Sur le plan narratif, ce retour du passé se traduit par le constant entrelacement des strates temporelles et par de multiples allers-retours entre le temps de la remémoration et le temps remémoré. Ils permettent, dans la première partie du roman, la progressive reconstitution des circonstances de l'infanticide, à partir d'une pluralité polyphonique de points de vue parfois contradictoires. Les faits, du moins, sont établis au terme de ce processus de réminiscence : le meurtre a eu lieu à l'issue d'une tentative de fuite, présentée comme la conséquence des sévices infligés par le propriétaire de la plantation du Bon Abri, le terrible Maître d'École, qui a succédé au débonnaire Mr Garner (le premier maître) à la mort de ce dernier, réduisant au désespoir ses six esclaves – Sethe et son époux Halle, Paul D et ses deux homonymes, Paul F et Paul A, ainsi que le rebelle Sixo. Le projet d'évasion collectif imaginé par les esclaves ayant échoué, et ses compagnons ayant été arrêtés ou tués, Sethe a dû fuir seule, pourchassée par Maître d'École et ses neveux, autorisés par le *Fugitive Slave Act* (la loi sur les esclaves fugitifs) à venir reprendre leur « bien » jusque dans un état libre comme l'Ohio. C'est alors qu'elle avait trouvé refuge au 124, chez sa belle-mère Baby Suggs, que le meurtre a eu lieu, Sethe préférant tuer sa fille que de la laisser être reprise par les chasseurs d'esclaves.

Confronté au récit de cet épisode dont il ignorait tout, ayant été lui-même séparé de ses compagnons puis revendu et envoyé dans des mines en Géorgie après l'échec du projet d'évasion, Paul D condamne moralement le geste de la meurtrière, lors d'une grande scène de confession et de rupture qui marque l'acmé de la première partie du roman. Son départ du 124 correspond au début de la deuxième partie du roman. Reconnaisant enfin en Beloved l'enfant qu'elle a perdue, Sethe peut se confronter au passé qu'elle avait jusque là refoulé, c'est-à-dire aux sentiments de deuil et de culpabilité, et à la mémoire des souffrances endurées et de la violence commise. Une confrontation qui conduit à un isolement grandissant (Sethe et ses deux filles ne sortent plus du 124), représenté narrativement par la fusion des voix des trois personnages féminins. À ce mouvement centripète, qui illustre une forme de dissolution du sujet de l'expérience, s'oppose un mouvement centrifuge qui conduit à l'exclusion de Paul D aux marges de la ville et aux marges de la narration. Comme Sethe, celui-ci doit se confronter aux traumatismes passés, jusque là symboliquement enfermés dans sa blague à tabac. À la fusion mortifère de la mère et de la fille répondent la déliaison et la solitude du personnage masculin, symbole d'une autre forme de mort psychique.

La troisième partie de l'œuvre, qui succède à la représentation de ce retour de la mémoire du mal, met en jeu les questions de la consolation et de la réparation (collective et individuelle, politique et morale). Dans un premier temps, une forme de solution semble proposée par le roman. Denver, d'abord terrorisée par la potentielle violence de sa mère, finit par comprendre que le danger vient de sa sœur aînée, qui vampirise Sethe. Elle décide donc de rompre l'isolement du 124, pour aller chercher du travail et de l'aide auprès de la communauté des anciens esclaves. Malgré leurs réticences initiales, liées à la répulsion que leur inspire l'infanticide, les femmes de la communauté se décident à venir en aide aux habitantes du 124 et organisent devant la maison un grand rituel d'exorcisme. En permettant une répétition à première vue cathartique de l'événement traumatique, celui-ci entraîne la disparition du spectre puis la mort et la renaissance symbolique de Sethe. Après une brève ellipse temporelle, celle-ci semble définitivement actée par le retour de Paul D et la réunion des amants, au chapitre suivant. Mais un court épilogue en hyperbate introduit au sein de cet *happy end* réparateur une forme de dissonance. Il illustre la persistance d'une présence fantomatique, qu'une voix narrative insituable incite paradoxalement à oublier (« Ce n'était pas une histoire à faire

circuler²⁵⁸ »), et fragilise la promesse de réparation, questionnant la valeur même de l'expérience romanesque.

3. *Le Dieu des petits riens* (1997)

On retrouve cet entrelacement constant des lignes temporelles et cette fin ouverte dans *Le Dieu des petits riens*. La narratologue Émilienne Baneth-Nouailhetas, dans un article consacré aux structures de la mémoire dans le roman d'A. Roy, évoque d'ailleurs la « narration en spirale²⁵⁹ » (« *spiralling narration* ») du roman, soulignant que le « passé pèse sur le futur, et que le présent permet de reconstruire le passé²⁶⁰ ». Le récit s'ouvre en effet sur le retour de la jeune Rahel au Kerala, État du Sud de l'Inde, et plus spécifiquement dans la petite ville d'Ayemenem, qu'elle a quittée 23 ans auparavant et où elle a passé son enfance, dans sa famille maternelle. Elle y retrouve sa tante, l'acariâtre Baby Kochamma, et surtout son frère jumeau Estha, rendu mutique par le terrible drame qui a conduit à leur séparation, encore enfants, puis à la mort de leur mère Ammu. Plusieurs indices laissent entendre que ce drame est lié à une double disparition : celle de la fille de leur oncle Chacko, la petite Sophie Mol, morte noyée, et celle d'un mystérieux *Dalit*, Velutha, lynché le même jour par la police locale. Et comme dans *Beloved*, le roman articule, pour répondre aux multiples questions suscitées par cet événement dont le lecteur ou la lectrice prend connaissance dès les premiers chapitres, deux lignes temporelles distinctes.

La première ligne temporelle correspond au récit de ces quelques terribles jours de 1969 où l'enfance des deux jumeaux a pris fin. Si le travail sur la pluralité des voix et des points de vue (celui de la voix narrative, des jumeaux adultes, des jumeaux enfants, mais aussi des autres personnages) rend problématique l'interprétation de l'événement, son déroulement factuel est peu à peu reconstitué avec précision. Ammu, jeune femme rebelle récemment divorcée, a dû revenir vivre avec ses enfants dans la demeure familiale des Ipe, chrétiens affiliés à la très ancienne Église syrienne du Kerala²⁶¹. Elle y retrouve son frère Chacko, oxonien aux velléités

²⁵⁸ *Beloved* (trad.), p. 378 ; « It was not a story to pass on », *Beloved*, p. 323.

²⁵⁹ Émilienne Baneth-Nouailhetas, « The Structures of Memory », dans Alex Tickell (dir.), *Arundhati Roy's The God of Small Things*, Routledge, Oxon, 2007, p. 144. (Je traduis)

²⁶⁰ *Idem*.

²⁶¹ La légende raconte que l'Église syrienne du Kerala aurait été fondée par Saint Thomas, au premier siècle de notre ère, ce qui en fait l'une des plus anciennes communautés chrétiennes au monde. Affiliée à l'Église d'Orient, son histoire est caractérisée par un double processus d'acculturation et d'exclusion au sein de la culture et de la société indienne. L'historienne Leslie Brown décrit ses membres comme des « Chrétiens orientaux pour ce qui est de la foi, du culte, et de l'éthique, [et des]

d'intellectuel marxiste et nouveau propriétaire de la conserverie de condiments familiale, sa mère Mammachi, et sa tante l'acariâtre Baby Kochamma. Le double événement déclencheur de la tragédie est l'arrivée de l'ancienne épouse anglaise de Chacko, Margaret Kochamma, et de leur fille, la petite Sophie Mol, alors même qu'à l'arrière-plan de ces retrouvailles familiales, une relation amoureuse se noue entre Ammu et Velutha, un jeune *Dalit* travaillant à l'usine familiale et lié au mouvement révolutionnaire naxalite, dont l'essor constitue l'arrière-plan du récit²⁶².

Après une brève idylle secrète, l'affaire est découverte et les derniers chapitres du roman reconstituent un à un, par un jeu d'analepses successives, les événements qui ont conduit à la mort du *Dalit*, et leurs conséquences. Horrifiées par cette relation intercaste qui entache l'image de la famille, la mère et la tante d'Ammu enferment cette dernière puis se rendent au poste de police local pour déposer une plainte pour viol. Ammu, persuadée d'avoir été dénoncée par ses enfants, chasse Rahel et Estha, et les deux jumeaux décident alors de traverser le fleuve Meenachal pour se réfugier dans la Maison de l'Histoire, vieille bâtisse coloniale où ils savent pouvoir trouver leur ami Velutha. Le fleuve est en crue, la barque se renverse, et la petite Sophie Mol, qui les accompagnait, disparaît. Les deux enfants, exsangues, s'endorment une fois arrivés sur la rive, et sont témoins quelques heures plus tard du lynchage du *Dalit* par l'escouade de policiers envoyée le chercher. Après les avoir ramenés au poste de police, l'inspecteur responsable de l'enquête et leur tante Baby Kochamma leur apprennent la mort de leur cousine, puis les persuadent, en les terrorisant, de prononcer un faux témoignage contre Velutha. Celui-ci meurt peu après, des suites de ses blessures, et la famille est séparée : alors qu'Estha est renvoyé chez leur père, Rahel reste à Ayemenem, où elle assiste à la lente déchéance puis à la mort de sa mère. On comprend qu'elle a quitté l'Inde quelques années plus tard, pour s'installer aux États-Unis.

À cette reconstitution des faits et événements passés s'entrelace une seconde ligne temporelle, contemporaine du moment de la narration (et quasi contemporaine du moment de l'écriture, puisqu'elle se situe en 1993 et que le roman est publié en 1997). Comme dans

Indiens pour tout le reste ». Leslie Brown, *The Indian Christians of St. Thomas*, Cambridge University Press, Cambridge, 1956, p. 4. (Je traduis) La famille Ipe appartient à la tradition indépendante de l'Église de Mar Thoma, fondée en 1889 : elle combine des aspects du protestantisme (le retour au texte) et des aspects de la tradition orientale. L'arrière grand-père d'Estha et Rahel, le révérend E. John Ipe, est décrit comme un prêtre de l'Église de Mar Thoma.

²⁶² Le mouvement naxalite, composé de groupes révolutionnaires maoïstes proches des paysans pauvres et des membres des castes inférieures, partisan de la lutte armée, était particulièrement actif dans les États du Bengale-Occidental, de l'Orissa et du Kerala. Il apparaît en 1967, après la rupture sino-soviétique, dans un contexte d'institutionnalisation du Parti Communiste, qui gagne des sièges à l'Assemblée. Un parti est créé en 1969, date des événements du roman.

Beloved, le problème de la souffrance, du mal subi, se pose donc à partir de la figure du deuil. Celle-ci est indissociable d'un double questionnement, autour de la signification de l'événement passé et de la part de responsabilité des différents acteurs qui s'y sont trouvés impliqués (les jumeaux sont rongés par le sentiment de culpabilité, par la certitude d'être responsable de la mort de Sophie Mol et de Velutha, et par conséquent de leur mère) ; et de la possibilité d'une hypothétique réparation. La solution proposée par le roman est là encore éminemment ambiguë. La déconstruction de l'ordre temporel du récit permet en effet de clore le roman sur deux scènes d'amour transgressives qui entrent explicitement en résonance : celle des deux jumeaux, au niveau du présent de la narration, et celle de Velutha et Ammu, qui sert d'*excipit* au roman. Chronologiquement antérieure mais narrativement postérieure à la scène de lynchage, celle-ci se trouve dès lors dotée d'une valeur ambiguë, l'ombre de la tragédie à venir soulignant le caractère précaire et fugitif du bonheur partagé.

B. Éléments d'un répertoire figuratif commun

La lecture croisée des trois fictions permet de déceler quelques figures du mal récurrentes d'un texte à l'autre, esquissant les éléments d'un répertoire commun. Il est temps d'en proposer un rapide panorama, avant d'analyser plus précisément dans les chapitres qui suivent le traitement qu'en proposent E. Morante, T. Morrison et A. Roy, dans le sillage de Dostoïevski.

1. Représenter la souffrance : le corps et la psyché

La comparaison des trois œuvres fait d'abord apparaître la pluralité des formes de souffrance prises en charge par les récits. Les effets du mal peuvent être d'ordre physique, et les textes se confrontent alors à la question de la douleur, qu'a notamment étudiée Isabelle Poulin à propos de Dostoïevski²⁶³. L'atteinte faite au corps est un enjeu particulièrement présent dans l'œuvre de T. Morrison, avec la représentation des violences infligées aux esclaves, et dans l'œuvre d'A. Roy, avec la scène du lynchage de Velutha, dont le corps meurtri est décrit avec une précision clinique presque insoutenable. Mais la souffrance peut aussi être d'ordre psychique et moral (quoique la distinction soit elle-même artificielle, et que les textes prennent

²⁶³ Isabelle Poulin, *Écriture de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov. Essai sur l'usage de la fiction*, op. cit.

en compte la fréquente indistinction de ces deux plans). De ce point de vue, la lecture croisée des textes fait apparaître le caractère particulièrement central et douloureux de la question du deuil, et en particulier du deuil de la mère, au double sens d'un génitif objectif ou subjectif : *La Storia* s'achève sur la vision d'Ida pleurant son petit Useppe, et le retour vers la terre d'enfance que met en scène *Le Dieu des petits riens* est un retour vers la mémoire d'Ammu, la mère perdue.

Le roman de Toni Morrison s'ouvre quant à lui sur la représentation du deuil de Sethe, métaphorisé par le motif du spectre. Ce choix confère au roman un caractère de cas limite au regard de la distinction précédemment élaborée entre les romans du mal commis et les romans du mal subi, et sur lequel il faudra revenir. D'un côté, la fiction morrisonienne convoque en effet avec le motif du meurtre de l'enfant la mémoire du mythe de Médée et la figure de l'infanticide, monstre féminin par excellence²⁶⁴. D'un autre côté, l'insistance sur la souffrance de Sethe (souffrance du deuil, redoublée par la culpabilité qu'incarne selon le critique Ashraf Rushdy²⁶⁵ le retour du fantôme) invite à se demander si la mort de l'enfant n'est pas pensée au prisme de la souffrance maternelle (ce que l'infanticide a fait à Sethe – la question du mal subi), avant d'être pensée au prisme de la souffrance de l'enfant et donc de la violence de la mère (ce que Sethe fait à sa fille – la question du mal commis). L'ambiguïté est renforcée, on le verra, par le choix de faire revenir l'enfant morte sous la forme inquiétante d'une femme adulte, le spectre suscitant des affects de peur, d'angoisse, voire de dégoût plutôt que de pitié ou de compassion.

Mais la lecture croisée fait apparaître un autre point de comparaison entre les fictions, qui tient à la temporalité du mal. Celui-ci est parfois vécu par les personnages sur le mode de la fulgurance, du choc, comme c'est le cas par exemple dans l'*excipit* de *La Storia*, où la découverte de la scène de mort produit chez Ida une véritable déflagration intérieure, qui correspond aussi à la fin brutale du roman. Si le texte convoque alors un imaginaire apocalyptique que l'on retrouve par exemple dans la scène de l'arrivée des chasseurs d'esclaves, dans *Beloved*, il faut souligner que les fictions se confrontent également aux effets au long terme de ce choc violent. C'est notamment le cas dans les romans d'A. Roy et de T. Morrison, qui par leurs « narrations en spirale²⁶⁶ » mettent en scène l'entrelacement des strates mémorielles et l'invasion du présent par le passé, un choix de mise en récit qui distingue ces

²⁶⁴ Raphaëlle Guidée, « "Unsex me !" Littérature et violence politique des femmes », dans Coline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, La Découverte, Paris, 2012, p. 393.

²⁶⁵ Pour cette interprétation du fantôme de *Beloved* comme matérialisation de la culpabilité de Sethe, je renvoie à Ashraf H. A. Rushdy, « Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison's "Beloved" », *art. cit.*, p. 578.

²⁶⁶ Émilienne Baneth-Nouailhetas, « The Structures of Memory », *art. cit.*, p. 144. (Je traduis)

deux fictions de la narration linéaire d'E. Morante. On peut ajouter qu'il fait signe vers l'influence des théories du « traumatisme²⁶⁷ », la notion psychanalytique permettant justement d'envisager les « effets pathogènes durables²⁶⁸ » qu'entraîne un choc psychique violent, dès lors que celui-ci dépasse un certain seuil de « tolérance²⁶⁹ » du sujet, excédant sa capacité à maîtriser et à élaborer psychiquement l'impact affectif. Dans les textes, le traumatisme peut être individuel ou collectif, comme c'est le cas par exemple avec l'esclavage dans *Beloved* ; la souffrance est alors à la fois assignée à une subjectivité individuelle (un « Je ») et collective (un « Nous »).

2. Infortune et injustice : significations morales et politiques de l'expérience du mal

On l'a vu toutefois, la représentation de la souffrance n'induit pas nécessairement le surgissement d'un questionnement sur le mal. Comme l'a montré l'analyse du discours d'Ivan, c'est lorsqu'elle résiste aux tentatives d'explication et fait dysfonctionner les schémas causatifs préétablis qu'elle suscite un sentiment de choc moral et d'incompréhension qui signale le surgissement de la question du mal. Or les textes mettent au jour deux obstacles possibles à la reconnaissance de la souffrance comme un problème²⁷⁰. Le premier obstacle tient à la convocation de la grille d'interprétation chrétienne, qui en présentant la souffrance (le mal subi) comme le châtiment d'une faute ou d'un péché (le mal commis), en annule le caractère scandaleux. Ivan oppose à cet argument un problème incarnant à ses yeux le caractère immérité du mal subi et l'indécence de ces grilles d'interprétation religieuses, celui de la souffrance de l'enfant.

Mais les textes identifient comme deuxième obstacle possible à la formulation du problème du mal l'interprétation de la souffrance comme le fruit d'une infortune, d'un malheur. Une telle approche inverse la lecture chrétienne, mais avec un effet proche (la souffrance cesse d'être perçue comme un problème) : autant l'argument du péché permet de justifier le mal, autant la notion d'infortune le livre au non sens, disqualifiant à l'avance les questions qu'il peut

²⁶⁷ Pour une définition succincte des notions psychanalytiques de « trauma » et de « traumatisme », je me rapporte à l'entrée du dictionnaire de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, « Trauma ou Traumatisme (psychique) », dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 499-503.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 499.

²⁶⁹ « L'afflux d'excitations est excessif par rapport à la tolérance de l'appareil psychique, qu'il s'agisse d'un seul événement très violent (émotion forte) ou d'une accumulation d'excitations donc chacune prise isolément serait tolérable ; le principe de constance se trouve d'abord mis en échec, l'appareil étant incapable de décharger l'excitation », *Ibid.*, p. 500.

²⁷⁰ J'approfondirai cette question au chapitre 3.

soulever comme ineptes ou enfantines. Dans son livre *Visages de l'injustice*²⁷¹, Judith Shklar revient sur l'histoire de la distinction entre ce qui relève de l'injustice, c'est-à-dire d'une souffrance que l'on peut attribuer à un agent (humain ou surnaturel), et légitimant une protestation et une demande de réparation, et ce qui relève de l'infortune, c'est-à-dire d'une souffrance attribuable aux forces extérieures de la nature. La philosophe commence par rappeler que ce que S. Neiman appelle la « modernité philosophique » est fondée sur le rejet en dehors du champ de la réflexion sur le mal de ce qui relève de cette seconde catégorie ; mais elle souligne aussi que l'adoption du point de vue des victimes, de celle et ceux qui subissent le mal, tend à brouiller cette distinction qui n'est ni fixée d'avance, ni définitive²⁷². Le sentiment d'injustice résiste aux discours qui le renvoient à un hasard privé de sens, et face auquel on ne peut rien.

De ce point de vue, les trois fictions ont en commun, comme l'illustre leur résumé synthétique, de questionner la frontière entre ce qui relève de l'infortune et ce qui relève de l'injustice. Dans certains cas, le thème de la destructivité humaine se dessine à l'horizon de la question de la souffrance : on remarque alors que les œuvres ont tendance à privilégier une formulation politique plutôt que morale du problème du mal. La souffrance est en effet peu souvent rapportée à une agentivité humaine individuelle, et à l'exception peut-être de Maître d'école, l'impitoyable propriétaire d'esclaves dans *Beloved*, les figures de monstres sont peu présentes dans les fictions du corpus : les œuvres relèguent les bourreaux aux marges de la narration, comme ces « spectres faméliques²⁷³ » (« *spettri famelici* ») dont parle E. Morante, et privilégient des motifs et des figures renvoyant à une destructivité collective plutôt qu'individuelle.

Il faut insister à cet égard sur la centralité de la figure de la catastrophe historique, que Susan Neiman associe de façon paradigmatique à la Shoah²⁷⁴ mais qui varie dans les œuvres en fonction des contextes culturels. La guerre est ainsi associée par Elsa Morante à deux épisodes clefs – l'extermination des juifs d'Europe (la scène dans la gare) et les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki, auxquels elle consacre plusieurs pages de son roman et un essai entier²⁷⁵. Dans *Beloved*, comme d'ailleurs dans la théologie afro-américaine en

²⁷¹ Judith Shklar, *Visages de l'injustice*, trad. Jean Mouchard, Circé, Belfort, 2002.

²⁷² *Ibid.*, p. 15.

²⁷³ Elsa Morante, « Préface à une édition américaine de "La Storia" » (1977), *art. cit.*, p. 296 ; p. 294.

²⁷⁴ Susan Neiman, « Crimes de masse : penser Auschwitz », dans *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, p. 322-332.

²⁷⁵ C'est le thème principal de l'un de ses principaux essais : Elsa Morante, « Pour ou contre la bombe atomique », dans *Pour ou contre la bombe atomique*, trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, Paris, 1987 ; « Pro o contro la bomba atomica » (1965), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1990, vol. 2., p. 1537-1554.

général²⁷⁶, c'est à partir de l'épisode de l'esclavage qu'est pensée l'énigme de la souffrance. Quant à l'œuvre d'Arundhati Roy, elle porte la marque d'un contexte postcolonial où le questionnement sur le mal se construit dans les plis d'une oppression réitérée. Celle-ci est symbolisée par la mystérieuse Maison de l'Histoire : ancienne demeure coloniale encore hantée par le fantôme de son possesseur anglais, celle-ci sert de théâtre au lynchage de Velutha, avant d'être reconvertie en hôtel de luxe pour les touristes occidentaux. Le lieu cristallise donc la triple mémoire de l'oppression coloniale, des violences de caste qui l'ont précédée et lui ont succédé, et de la mondialisation capitaliste, figure du mal dans l'œuvre romanesque mais aussi théorique de l'écrivaine²⁷⁷.

3. Du Dieu injuste au Dieu cruel : significations métaphysiques du problème du mal

Néanmoins, le problème que pose la souffrance n'est pas entièrement résorbable dans ces représentations de la destructivité humaine, collective ou individuelle. Les œuvres ne formulent pas la question du mal en termes exclusivement moraux ou politiques : elles proposent au lecteur ou à la lectrice une expérience d'ordre métaphysique. Le vocabulaire théiste mobilisé par Ivan Karamazov, pour qui la souffrance de l'enfant met en cause le monde créé par « Dieu », peut être utile pour la décrypter, même si ni les œuvres ni les personnages eux-mêmes ne la convoquent systématiquement. Comme le souligne Frédérique Leichter-Flack²⁷⁸, cette expérience métaphysique surgit en effet dès lors que se pose la question du « comment peux-Tu me faire cela ? », projetant à l'origine de la souffrance subie une agentivité non humaine. Celle-ci est notamment associé dans les œuvres au motif de l'acharnement du sort, qui convoque la figure d'un « Dieu » non seulement indifférent au principe de justice, mais cruel, c'est-à-dire animé d'une volonté maligne incompréhensible pour ceux et celles qui en sont victimes.

L'élaboration de cette figure peut être liée à divers procédés narratifs. Dans le roman d'A. Roy, c'est le motif des « petits riens », cette succession de minuscules hasards qui aboutit à la grande catastrophe finale – la mort de Velutha et de Sophie Mol, la destruction de la vie

²⁷⁶ Sur cette question, je renvoie à Larry G. Murphy, « Evil and Sin in African American Theology », dans Katie G. Cannon et Anthony B. Pinn, *Oxford Handbook of African American Theology*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 212-227.

²⁷⁷ La dénonciation de la mondialisation est au cœur des essais engagés publiés par l'autrice après son premier roman. Ils sont rassemblés et traduits dans Arundhati Roy, *Mon Cœur séditieux : essais*, trad. Irène Margit, Juliette Bourdin, Claude Demanuelli, Frédéric Maurin, Gallimard, Paris, 2020.

²⁷⁸ Frédérique Leichter-Flack, *Pourquoi le mal frappe les gens bien ? La littérature face au scandale du mal*, op. cit., p. 12.

des jumeaux et de leur mère – qui suscite chez les deux jumeaux le sentiment d’être victime d’une intentionnalité mauvaise, quoiqu’insituable. La production de cet effet de sens tient à la construction de l’intrigue, à la façon dont s’articulent les différents épisodes. *La Storia* et *Beloved* jouent plutôt sur la technique de l’accumulation, qui provoque un effet de saturation. Les deux romans mettent en scène une victime (Ida, Sethe) ou un groupe de victime (les esclaves) qu’accable une telle succession de malheurs que ni la notion d’infortune, ni à l’inverse l’identification d’une causalité humaine ne permettent d’évacuer tout à fait le sentiment de scandale.

Sidééré par la confession de Sethe, Paul D fait part de son incompréhension à son compagnon, l’ancien affranchi Payé Acquitté : « Dis-moi voire, Payé [...]. Dis-moi juste une chose. Jusqu’à quel point un nègre est-il censé tout accepter²⁷⁹ ? » La question n’en est pas vraiment une, et n’attend d’autre réponse que l’expression d’un sentiment de choc et de sidération absolu : « Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi²⁸⁰ ? » Si le motif de l’acharnement du sort est souvent associé dans les œuvres aux thèmes de la maladie (l’épilepsie d’Useppe, qui tisse un lien intertextuel avec l’épisode de la mort d’Ilioucha et avec le personnage de Mychkine) ou de l’accident (la noyade de Sophie Mol ; la mort de Nino, tué dans un accident de voiture), incarnations d’une souffrance *a priori* située au-delà de toute causalité humaine, ce dernier exemple montre bien que ce thème peut être convoqué même dans le contexte des crimes de masse et des violences historiques. Dans le sentiment de choc et de déréliction éprouvé par Paul D, quelque chose se joue en effet au-delà de l’horreur suscitée par la cruauté de Maître d’école, ou même par la monstruosité de l’institution de l’esclavage. Le questionnement qui est en jeu n’est pas uniquement politique ou moral, il est aussi métaphysique. La question du « pourquoi » (« pourquoi nous » plutôt que « pourquoi moi²⁸¹ ») retourne le motif religieux de l’élection, à la figure du Dieu cruel répondant celle d’un peuple élu pour la souffrance.

²⁷⁹ *Beloved* (trad.), p. 326 ; « “Tell me something, Stamp [...] Tell me this one thing. How much is a nigger supposed to take?” », *Beloved*, p. 277.

²⁸⁰ *Idem.* ; « Why? Why? Why? Why? Why? », *Idem.*

²⁸¹ Cette formulation de la question de l’injustice est au cœur de l’analyse que F. Leichter-Flack propose du célèbre roman de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. Frédérique Leichter-Flack, *Pourquoi le mal frappe les gens bien ? La littérature face au scandale du mal*, op. cit., p. 29-52.

Conclusion de chapitre

Partant de l'hypothèse, défendue en introduction, que le problème du mal surgit « chaque fois que nous pensons que “ça n'aurait jamais dû arriver²⁸²” », ce premier chapitre s'est interrogé sur les différentes façons dont la littérature pouvait le formuler. Pour cela, la démonstration a pris pour point de départ le discours d'Ivan sur la souffrance des enfants, dans *Les Frères Karamazov*. J'ai montré que le sentiment de choc, qui procède d'une mise en échec des schémas explicatifs, pouvait s'interpréter de deux façons, et que le discours lègue une double formulation du problème du mal. La première formulation prend pour point de départ l'énigme de la violence, qui fait surgir la question du mal commis, du « comment peut-on faire cela ? ». Celle-ci ne suffit pas néanmoins à épuiser les significations du sentiment de sidération provoqué par la figure de l'enfant souffrant. Le discours d'Ivan lègue une deuxième formulation du problème du mal, qui prend pour point de départ l'énigme de la souffrance, c'est-à-dire du mal subi, du « comment peut-on faire subir cela ? ». Celle-ci surgit dès lors que la grille d'interprétation chrétienne, qui présente la souffrance comme le châtiment d'un péché ou d'une faute, dysfonctionne.

La deuxième partie a proposé de relire plusieurs fictions du mal à la lumière de cette double formulation, qui aide à les distinguer. Je me suis d'abord intéressée à deux romans qui assument explicitement leur dette à l'égard de Dostoïevski – *Méridien de sang* de Cormac McCarthy (États-Unis, 1985) et *Les Bienveillantes*, de Jonathan Littell (France, 2006). J'ai montré que si ces derniers traitent la question du mal, c'est pour autant qu'ils se confrontent à l'énigme de la violence, invitant leurs lecteurs et lectrices à adopter le point de vue des bourreaux. La mise au jour de ce premier sillage dostoïevskien m'a permis, par effet de contraste, de rendre visible ce qu'ont de critique, voire de polémique, les projets d'écriture de Toni Morrison, Arundhati Roy et Elsa Morante, qui refusent explicitement ce que Charlotte Lacoste appelle la « séduction du bourreau²⁸³ », la fascination de la littérature pour l'énigme du « mal faire », du mal commis. Si *La Storia*, *Beloved* et *Le Dieu des petits riens* posent le problème du mal, c'est donc pour autant qu'ils se confrontent à l'énigme de la souffrance ; une reformulation que rend possible l'adoption du point de vue des victimes et des témoins du mal, c'est-à-dire de ceux et celles qui le subissent, ou de ceux et celles qui assistent au mal subi par autrui.

²⁸² Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 16.

²⁸³ Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, op. cit.

La dernière partie a proposé un résumé synthétique des trois œuvres, afin d'examiner les effets de ce choix de point de départ sur les modalités de représentation du problème du mal, et de proposer quelques éléments d'un répertoire figuratif commun. La lecture croisée des trois textes m'a en particulier permis de montrer que le problème que pose la souffrance ne se laisse pas entièrement résorber dans la question de la destructivité humaine, et dans les motifs et figures qui lui sont associés. L'expérience du mal est également associée au motif de l'acharnement du sort, qui fait surgir le spectre d'un « Dieu » injuste, voire cruel, que les œuvres mobilisent ou non un vocabulaire théiste. En ce sens, l'expérience du mal mise en œuvre par les fictions du corpus est d'ordre non seulement politique et moral, mais métaphysique, voire spirituelle.

CHAPITRE 2.

Le paradigme de la souffrance enfantine : les significations d'un intolérable

L'enjeu du chapitre précédent était de partir de l'œuvre de Dostoïevski pour réfléchir à la façon dont le problème du mal est formulé dans les œuvres d'A. Roy, T. Morrison et E. Morante. J'ai montré que dans les trois romans, le choc moral était associé au problème que pose la souffrance, puis je me suis interrogée sur les motifs cristallisant cet effet de choc. J'aimerais dans ce deuxième chapitre revenir plus spécifiquement sur la figure de l'enfant, qu'Ivan singularise dans son discours, et autour duquel s'articulent deux questions que l'œuvre de Dostoïevski lègue à la littérature ultérieure, et en particulier aux trois romans du corpus – la question de la souffrance enfantine, et celle du deuil maternel. Au sein du répertoire des figures du mal, l'enfant souffrant occupe en effet une place particulière, puisque la procédure d'exemplification conduit à la production d'un paradigme, d'un « exemple exemplaire²⁸⁴ », au sens où l'entend Marielle Macé, selon qui celui-ci « joue le rôle de modèle réduit, de “titre” d'un problème, d'image concrète, plus saisissable et manipulable, d'une notion ou d'une proposition abstraite²⁸⁵. » Ce paradigme correspond à la construction d'un « intolérable moral²⁸⁶ », au sens que Didier Fassin et Patrice Bourdelais donnent à ce concept substantivé, c'est-à-dire non plus simplement la représentation d'un mal intolérable, mais l'incarnation du problème du mal.

Une première question se dessine donc autour des raisons de ce choix. Revenant sur l'histoire du « sentiment moderne de l'enfance » en Occident, l'historien Philippe Ariès²⁸⁷ a montré, on le sait, que celui-ci n'est ni un donné ni une évidence, mais le fruit d'une longue évolution des sensibilités collectives. Si les œuvres du corpus partagent une même vigilance à

²⁸⁴ Marielle Macé, « “Le comble” : de l'exemple au bon exemple », dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, op. cit., p. 29.

²⁸⁵ *Idem*.

²⁸⁶ Didier Fassin et Patrice Bourdelais, *Les Constructions de l'intolérable : études d'anthropologie et d'histoire sur les frontières de l'espace moral*, op. cit.

²⁸⁷ L'historien Philippe Ariès défend la thèse que le « sentiment moderne de l'enfance », indissociable de la prise de conscience de l'innocence et de la faiblesse de l'enfant, serait apparu au XVIII^{ème} siècle, avec l'émergence du sentiment de la famille. Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1960), Seuil, Paris, 1975.

la souffrance enfantine, celle-ci ne reçoit pas systématiquement la même signification, et la question « pourquoi l'enfant ? » engage à ce titre une réflexion sur la construction de la figure de la victime et sur les formes et les significations du sentiment de compassion ou de « pitié » qu'elle suscite, c'est-à-dire sur le sens de la souffrance ressentie par le lecteur ou la lectrice devant la représentation du malheur des personnages²⁸⁸. La figure enfantine fait retour dans les œuvres du corpus, mais est-ce son innocence ou sa vulnérabilité qui cristallise la compassion ? Quels traits de la victime incarne-t-elle de façon exemplaire ? Enfin, est-ce vraiment la souffrance de l'enfant qui fait surgir le problème du mal, où l'effet qu'elle produit sur celles et ceux qui en sont témoins, et donc l'expérience du deuil ? Cette dernière question invite à affiner l'analyse de la façon dont les romans de mon corpus formulent le problème du mal, en se demandant s'ils font plutôt le choix de se placer du côté des mères, ou plutôt du côté des fils (des filles).

Le raisonnement se déploiera en trois temps. Je commencerai par revenir sur l'intertextualité du discours d'Ivan et des *Frères Karamazov* avec le *Livre de Job*, afin d'éclairer la spécificité de la reformulation du problème du mal proposée par Dostoïevski à partir de l'exemple de l'enfant, reformulation qui repose sur la substitution de la figure de la victime innocente à celle du juste souffrant (I). Je m'interrogerai ensuite sur la portée du paradigme que le romancier lègue ainsi à la littérature, en en distinguant deux lectures possibles, deux sillages. La première lecture met l'accent sur le problème que pose la souffrance de l'enfant en elle-même, et son approfondissement invite à s'interroger sur la signification de l'intense sentiment de compassion qu'elle suscite et que les œuvres suscitent chez le lecteur ou la lectrice, mais questionnent également (II). La seconde possibilité de lecture est liée au rôle central que le discours d'Ivan et les œuvres des romancières confèrent à une seconde figure, celui de la mère endeuillée. Elle fait apparaître une autre formulation du problème du mal, dont il faudra aussi questionner la spécificité (III).

²⁸⁸ Adrienne Petit, « Pitié », dans Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon (dir.), *Dictionnaire Arts et Émotions*, Armand Colin, Paris, 2015, p. 339-344.

I. Le discours d'Ivan : la construction d'un nouveau « problème du mal »

J'ai insisté dans le chapitre précédent sur l'importance de la convocation du thème de la souffrance imméritée pour remettre en cause l'argument chrétien du péché originel, qui rend compte de la souffrance comme châtement d'une faute commise. Dans sa thèse sur « le problème du mal chez Dostoïevski », rédigée en 1942 mais qui reste un travail de référence sur le sujet, le théologien orthodoxe Paul Evdokimov resitue cet argument dans le sillage du *Livre de Job* : « C'est dans la souffrance des innocents qu'Ivan trouve le point faible ; le point d'application du levier qui renverse la sagesse divine. Elle est ce qu'il y a de plus douloureux et de plus énigmatique : elle est la cause du tragique : elle fait partie de toutes les absurdités, elle est la pierre d'achoppement de tous les systèmes optimistes. Elle engendre le tissu complexe des doctrines gnostiques et constitue l'argument le plus fort des révoltés, depuis l'histoire de Job où l'élément irrationnel de la souffrance est marqué dans toute sa force²⁸⁹. » Il faut examiner à présent un peu plus précisément les enjeux de ce travail d'interprétation, voire de réécriture.

A. Du juste souffrant à la victime innocente : Dostoïevski et le *Livre de Job*

Si l'intertextualité avec *Le Livre de Job*, centrale dans *Les Frères Karamazov*, a été déjà abondamment commentée²⁹⁰, la réappropriation du récit biblique par Ivan Karamazov s'inscrit dans un contexte polémique, et induit une série de déplacements qui méritent d'être commentés. Pour en éclairer les enjeux, je propose de revenir d'abord rapidement au texte biblique lui-même. La présentation qui suit n'a pas vocation à résumer des siècles d'exégèse juive et chrétienne²⁹¹ : il s'agit simplement de rappeler le développement de l'intrigue et certains des

²⁸⁹ Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal* (1942), Éditions de Corlevour, Clichy, 2014, p. 182.

²⁹⁰ Irina Yelengeyeva, « Les sources du mal dans *Les Frères Karamazov* : l'influence du Livre de Job », dans Natalia Leclerc et Anne Pinot (dir.), « *La Révolution a été faite par les voluptueux* » : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski, op. cit., p. 35-49 ; Sophie Ollivier, « Le Livre de Job chez Sylvie Germain et Dostoïevski », dans Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain : rose des vents et de l'ailleurs*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 53-59.

²⁹¹ Parmi les nombreuses références disponibles, je me suis notamment appuyée sur le commentaire de Jean Lévêque, *Job ou le drame de la foi : essais*, Cerf, Paris, 2007, qui s'inscrit dans une tradition d'exégèse chrétienne (catholique) ; et pour une

principaux thèmes développés dans le texte, afin d'éclairer les différentes interprétations qui en sont proposées dans le roman de Dostoïevski, et les transformations opérées par Ivan Karamazov.

1. Le paradigme de la souffrance du juste

Poème didactique en prose composé de quarante-deux chapitres, écrit entre le VI^{ème} et le IV^{ème} siècle avant JC²⁹², le *Livre de Job*²⁹³ est héritier d'une riche tradition de réflexion sur le thème de la souffrance du juste, née dans le contexte mésopotamien puis reprise et approfondie par la tradition hébraïque²⁹⁴. Il met en scène les souffrances de Job, « homme intègre et droit qui craint Dieu et s'écarte du mal²⁹⁵ » dont le bonheur est anéanti lorsque Dieu décide de mettre sa fidélité à l'épreuve en lui retirant tout ce qu'il a de plus cher. Le texte relate la série de malheurs qui frappe le personnage : Job perd d'abord ses enfants et ses richesses ; puis fait l'expérience de la déchéance physique et de la maladie. À ce prologue, qui permet une première formulation du problème du mal comme scandale de la souffrance infligée au juste, semble d'abord succéder la réaffirmation par Job de sa foi en Dieu :

Alors Job se leva. Il déchira son manteau et se rasa la tête. Puis il se jeta à terre, adora et dit : « Sorti nu du ventre de ma mère, nu j'y retournerai. Le SEIGNEUR a donné, le SEIGNEUR a ôté : Que le nom du SEIGNEUR soit béni ! » En tout cela, Job ne pécha pas. Il n'imputa rien d'indigne à Dieu.²⁹⁶

Cette première réponse est à l'origine d'une importante tradition d'exégèse chrétienne²⁹⁷, soucieuse de préserver l'exemplarité du juste et de Dieu, et qui insiste à la fois sur la fidélité persistante de Job et sur sa récompense, le texte s'achevant sur une réparation *in extremis* (Dieu

analyse diachronique des réappropriations littéraires du mythe, à Pierre Cazier, *Le Cri de Job : approche biblique, mythologique et littéraire du problème de la souffrance du juste*, PU d'Artois, Arras, 1996.

²⁹² La datation du *Livre de Job* est très débattue. Sur cette question, je renvoie au chapitre du livre de Jean Lévêque, « La datation du Livre de Job », dans *Job ou le drame de la foi : essais, op. cit.*, p. 67-81.

²⁹³ La langue du *Livre de Job* est réputée particulièrement difficile à comprendre, pour des raisons qui tiennent à la fois à son caractère poétique, à des mots manquants, et au vocabulaire employé (les commentateurs relèvent la présence de vocables n'apparaissant qu'une fois dans la Bible hébraïque). Les enjeux de traduction et d'exégèse sont donc particulièrement importants et on peut citer, parmi les propositions les plus récentes, la traduction et le commentaire d'Isabelle Cohen, qui s'inscrivent dans une tradition juive : Isabelle Cohen, *Un Monde à réparer. Le Livre de Job : nouvelle traduction commentée*, Albin Michel, Paris, 2017. Les œuvres étudiées convoquant un système de références chrétien, j'ai néanmoins fait le choix d'utiliser plutôt une traduction chrétienne, en l'occurrence celle de la Bible chrétienne œcuménique (TOB). C'est celle que j'utiliserai par ailleurs dans le reste de cette thèse, pour toutes les citations bibliques.

²⁹⁴ Jean Lévêque s'intéresse aux usages du motif de la souffrance du juste dans quatre textes datant de la III^{ème} dynastie d'Ur (2100-2000). Il explique que les dieux étant considérés comme des principes de justice, le problème du mal surgit dès lors que la souffrance ne peut s'interpréter comme la punition d'une faute commise ou d'une négligence. Jean Lévêque, *Job ou le drame de la foi : essais, op. cit.*, p. 37-48.

²⁹⁵ Job, 1,8.

²⁹⁶ Job, 1, 20-22.

²⁹⁷ Pierre Cazier, *Le Cri de Job : approche biblique, mythologique et littéraire du problème de la souffrance du juste, op. cit.*, p. 88.

rend à son serviteur fidèle santé, richesses, et de nouveaux enfants). Elle entre cependant en tension avec la longue partie poétique centrale, qui fait succéder à ce discours résigné deux monologues désespérés de Job ainsi qu'une série de dialogues, avec ses amis venus lui rendre visite, puis avec Dieu lui-même.

Or loin de traduire une acceptation résignée, la prise de parole de Job se présente comme une protestation d'innocence et un cri de révolte. Celui-ci s'adresse aux amis qui, terrorisés par son désespoir, accusent Job de blasphémer et l'invitent à la contrition. Leur raisonnement est simple, et s'appuie sur l'idée de justice divine pour expliquer les souffrances du malheureux et évacuer le sentiment de choc : Dieu est juste et si Job souffre, c'est donc qu'il est coupable, aucun homme n'étant sans péché. Refusant de se soumettre, ce dernier persiste cependant à proclamer son innocence, allant jusqu'à demander des comptes à Dieu : « Aujourd'hui encore ma plainte se fait rebelle, quand ma main pèse sur mon gémissement. Ah ! si je savais où le trouver, j'arriverais jusqu'à sa demeure. J'exposerais devant lui ma cause, j'aurais la bouche pleine d'arguments²⁹⁸. » La réponse que Dieu apporte à la protestation de Job ne fait que renforcer l'ambiguïté générée par la composition du texte : s'il rappelle au juste les mystères de la Création, dont il est l'unique auteur, il ne le renvoie pas pour autant à la morale traditionnelle défendue par les amis, c'est-à-dire à l'idée d'une rétribution immanente. Pierre Cazier voit dans cette légitimation du cri de douleur de Job l'originalité et la fécondité du texte biblique, qui constituerait un « complément à la doctrine traditionnelle sur le problème du mal²⁹⁹ » :

[...] celle-ci n'est pas fondamentalement remise en cause, puisque, dans une perspective générale, Dieu châtie bien les coupables et récompense les justes. Mais cela ne signifie pas qu'à l'échelon de l'individu et de son expérience vécue instantanément, toute souffrance soit due à une faute. Il faut prendre du recul et se placer du point de vue de la Création toute entière et de son harmonie. Vue à cette distance notre souffrance devient une péripétie. Cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas brûlante. Job n'est pas condamné pour avoir osé dire qu'il souffrait sans raison et pour avoir proclamé la justice et ce sont ses amis qui ont eu tort de lui asséner des paroles de convenance.³⁰⁰

Cette analyse met en évidence le double héritage du récit biblique pour la réflexion dostoïevskienne sur le mal. Celui-ci tient d'une part à la construction de la figure du juste souffrant comme paradigme du problème du mal. Mais il tient aussi à cette tension non résolue entre résignation et révolte, valorisation morale de l'une ou l'autre de ses réactions existentielles. Cette tension est à la source de la pluralité d'interprétations que l'on trouve dans

²⁹⁸ Job 23, 2-4.

²⁹⁹ Pierre Cazier, *Le cri de Job : approche biblique, mythologique et littéraire du problème de la souffrance du juste*, op. cit., p. 86

³⁰⁰ *Idem*.

le roman de Dostoïevski, ou plusieurs variantes du récit biblique sont proposées, portées par diverses voix.

2. Variantes dostoïevskiennes : apaiser ou raviver le sentiment de choc

La première variante est celle que propose le pieux starets Zossima, et on la trouve dans la section qui s'intitule « extraits de la vie du hiéromoine, le starets Zossima, défunt en Dieu³⁰¹ ». Présentée dans la diégèse comme une véritable vie de saint, écrite de la main d'Aliocha, celle-ci comporte une scène de sermon où le starets propose une exégèse de l'épisode biblique. Le travail d'interprétation induit de petites variations, aux marges du récit : Zossima dissocie en particulier la louange résignée et le cri de révolte du personnage principal, substituant au dialogisme interne du texte biblique (le contraste entre la parole résignée et le cri de révolte de Job) un dialogisme externe :

J'ai entendu plus tard des paroles ironiques et critiques, des paroles orgueilleuses : comment donc est-ce que Dieu a pu donner le plus aimé de Ses saints comme jouet au diable, lui prendre ses enfants, le frapper lui-même de maladies et d'ulcères, au point qu'il nettoyait ses plaies avec un tesson, et dans quel but : juste pour se flatter devant Satan : « Voilà, n'est-ce pas, tout ce qu'a pu supporter un saint pour Moi ! » Mais c'est là qu'est la grandeur, là, le mystère – que le visage terrestre, transitoire, et la vérité éternelle se soient unis ici ensemble. [...] ³⁰²

L'interprétation s'inscrit dans la tradition exégétique chrétienne qui valorise la résignation de Job. Mais elle est fragilisée et comme parasitée de l'intérieure par une voix dissonante et insituable (« des paroles ironiques et critiques, des paroles orgueilleuses »). C'est la même voix qui revient parasiter le discours lorsqu'arrive la conclusion réparatrice du récit, qui vise à sauver l'exemplarité de Dieu, de Job et du livre saint :

Et que de mystères résolus et révélés : Dieu rétablit Job, Il lui rend la richesse, de nouvelles années se passent encore, et voilà déjà qu'il a de nouveaux enfants, d'autres enfants, et il les aime – Seigneur : « Mais comment pourrait-il, semblerait-il, aimer ces nouveaux-là quand ceux d'avant ne sont plus là, quand il les a perdus ? En repensant à eux, serait-il donc possible qu'il soit heureux pleinement, comme avant, avec les nouveaux, si aimables lui soient-ils ? » Et c'est possible, c'est possible : le malheur ancien, par le grand mystère de la vie humaine, se transforme peu à peu en une joie paisible et attendrie : le jeune sang bouillonnant est remplacé par une vieillesse humble et lumineuse : je bénis le lever quotidien du soleil, mon cœur chante pour lui comme toujours, mais ce que je préfère à présent, c'est son coucher, ses longs rayons obliques, et, avec eux, les souvenirs paisibles, humbles, attendris, les images chéries de ma longue vie de bénédiction – et sur tout cela règne la justice divine, attendrissante, apaisante, pardonnant tout ! [...] ³⁰³

³⁰¹ FK 1, p. 516 ; « Из Жития В Бозе Преставившегося Иеросхимонаха Старца Зосимы », BK 1, p. 260.

³⁰² *Ibid.*, p. 525 ; « Слышал я потом слова насмешников и хулителей, слова гордые: как это мог господь отдать любимого из святых своих на потеху диаволу, отнять от него детей, поразить его самого болезнью и язвами так, что черепком считал с себя гной своих ран, и для чего: чтобы только похвалиться пред сатаной: “Вот что, дескать, может вытерпеть святой мой ради меня!” Но в том и великое, что тут тайна, – что мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе », *Ibid.*, p. 265.

³⁰³ *Ibid.*, p. 525-526 ; « И сколько тайн разрешенных и откровенных: восстанавливает бог снова Иова, дает ему вновь богатство, проходят опять многие годы, и вот у него уже новые дети, другие, и любит он их – господи: “Да как мог бы

Le soupçon ne vise plus seulement la cruauté de Dieu mais l'indignité de ce père si prompt à se consoler de la mort de ses enfants. Zossima l'esquive en convoquant l'argument du mystère, mais surtout en substituant à la promesse biblique d'une restauration ici-bas³⁰⁴ celle de la résurrection et de l'au-delà chrétien. Néanmoins, la petite voix insistante et de plus en plus revendicatrice (on remarque, entre les deux extraits, le passage du discours indirect au discours direct) semble marquer la résistance du sentiment de choc à ces tentatives de restauration du sens.

Le discours d'Ivan amplifie cette protestation : c'est à ce titre qu'on peut le considérer comme une réécriture alternative et contradictoire de l'histoire de Job. L'intertextualité biblique apparaît notamment dans la métaphore du billet d'entrée, dont le rejet traduit le double refus de consentir à ce monde où la souffrance est autorisée par Dieu, et de se reconnaître coupable des maux endurés :

Et on l'a estimée trop cher, cette harmonie, c'est au-dessus de nos moyens de payer un droit d'entrée pareil. Et donc, moi, mon billet d'entrée, je le retourne. Et si seulement je suis un homme honnête, c'est mon devoir de le retourner le plus vite possible. C'est ce que je fais. Ce n'est pas Dieu que je n'accepte pas, Aliocha, je Lui rends juste mon billet avec tout le respect qui Lui est dû.³⁰⁵

À l'inverse de l'exégèse de Zossima, la réécriture d'Ivan vise cependant à raviver le sentiment de choc, valorisant ce que Jean Lévêque appelle la « hardiesse³⁰⁶ » de Job plutôt que sa résignation. Pour Pierre Cazier, cette approche est caractéristique des lectures modernes du texte biblique : « Pour nous modernes, le cœur du *Livre de Job* est évidemment la protestation d'innocence de celui-ci et son refus obstiné de se reconnaître coupable, avec la réponse de Dieu au milieu de la tempête qui ne le contredit pas à ce sujet mais lui suggère de changer de perspective pour considérer les mystères de la Création face à laquelle ses protestations d'innocence ont peu de sens³⁰⁷ ». On remarque le rôle clef que joue, dans ce renversement

он, казалось, возлюбил этих новых, когда тех прежних нет, когда тех лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы?" Но можно, можно: старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость; вместо юной кипучей крови наступает кроткая ясная старость: благословляю восход солнца ежедневный, и сердце мое по-прежнему поет ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его, а с ними тихие, кроткие, умиленные воспоминания, милые образы из всей долгой и благословенной жизни — а надо всем-то правда божия, умиляющая, примиряющая, всепрощающая! », *Idem*.

³⁰⁴ Pierre Cazier rappelle que l'idée de résurrection ne s'est affirmée que tardivement et n'a pas été acceptée par l'ensemble du judaïsme : dans le *Livre de Job*, Dieu offre une réparation immédiate à son serviteur. Pierre Cazier, *Le Cri de Job : approche biblique, mythologique et littéraire du problème de la souffrance du juste*, op. cit., p. 89.

³⁰⁵ FK 1, p. 443 ; « Да я слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно. И если только я честный человек, то обязан возвратить его как можно заранее. Это и делаю. Не бога я не прпппмаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю. », BK 1, p. 223.

³⁰⁶ Jean Lévêque, *Job ou le drame de la foi*, op. cit., p. 88

³⁰⁷ Pierre Cazier, *Le Cri de Job : approche biblique, mythologique et littéraire du problème de la souffrance du juste*, op. cit., p. 88.

axiologique, le recentrement de l'argumentation sur la figure de l'enfant, substituée à celle du juste.

3. Du mal intolérable à l'intolérable moral, l'effet de marqueur moral

Dans son essai sur « le roman infanticide », Philippe Forest fait l'hypothèse que le discours d'Ivan constituerait un moment de rupture dans l'histoire des sensibilités et des représentations : « Dans son *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, le psychanalyste Jean Allouch pose l'hypothèse suivante : “Le cas paradigmatique du deuil n'est plus aujourd'hui, comme au temps où Freud écrivait la *Traumdeutung*, celui de la mort du père, mais celui de la mort de l'enfant.” Il est possible que le dernier roman de Dostoïevski marque le moment très exact d'un tel basculement [...] ³⁰⁸ » Parce qu'elle suggère un véritablement changement de paradigme, la remarque invite à examiner où se situe exactement la spécificité du traitement romanesque que l'écrivain russe réserve à la question, et ce qui peut en expliquer le caractère inédit.

La sensibilité à la souffrance de l'enfant s'inscrit en effet dans le cadre d'une évolution plus globale des sensibilités, et le discours d'Ivan porte la marque de cette révolution sentimentale et morale notamment étudiée par Philippe Ariès³⁰⁹, et qui conduit à la cristallisation, à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle en Occident, d'un sentiment de compassion inédit. L'historien Georges Vigarello insiste sur le rôle de la littérature dans ce « renouvellement d'image³¹⁰ », qui va au-delà de l'attention rousseauiste à une spécificité de l'enfance et conduit à la fin du XIX^{ème} siècle à l'émergence des droits de l'enfant. De ce point de vue, Dostoïevski hérite donc de la littérature des « enfants martyrs³¹¹ » qui se développe dans le sillage des romans sociaux de Dickens ou de Hugo, et dans la continuité de laquelle il se situe. À ceci près toutefois que dans *Les Misérables* par exemple, les souffrances de la petite Cosette s'inscrivent dans un continuum et constituent un exemple parmi d'autres de l'iniquité de l'ordre social, dans un roman qui dénonce à la fois « la dégradation de l'homme par le

³⁰⁸Philippe Forest, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, op. cit., p. 40.

³⁰⁹ Il faut toutefois rappeler que la thèse de P. Ariès, celle d'une « invention » d'un sentiment de l'enfance à la fin du XVIII^{ème} siècle (et de son inexistence au Moyen Âge), est contestée par certains historiens et historiennes.

³¹⁰ Georges Vigarello, « L'intolérable de la maltraitance infantile : genèse de la loi sur la protection des enfants maltraités et moralement abandonnés en France », art. cit., p. 118.

³¹¹ Marina Benthafalvay, *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^{ème} siècle : esquisse d'une typologie*, Droz, Genève, 1979, p. 53-83.

prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit³¹² ». La souffrance enfantine n'a peut-être pas le caractère paradigmatique et la portée métaphysique que lui confère Ivan : elle incarne une souffrance intolérable, mais non l'« intolérable moral » par excellence.

On sait que l'attention spécifique prêtée à la souffrance enfantine marque l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain, au sein de laquelle ce « motif », ou plutôt ce problème, apparaît comme le principal mot clef de l'expérience du mal. Mais la spécificité du discours d'Ivan réside peut-être dans le travail de théorisation qui accompagne sa représentation. Comme Philippe Forest, Frédérique Leichter-Flack présente « l'effet de marqueur moral³¹³ » ainsi attaché à la figure enfantine comme l'un des principaux legs de ce texte³¹⁴ : « Après le discours d'Ivan, rien ne sera plus comme avant : le mal aura désormais le visage privilégié de l'enfant martyrisé. Davantage : toute mort d'enfant racontée en littérature emporte désormais avec elle, comme un emblème, le problème du mal dans son entier. [...] Ivan Karamazov a fait des enfants martyrisés un exemple-comble, pariant sur l'émotion consensuelle que son évocation suscite³¹⁵ ». Au sein même de la fiction, Ivan prend en charge le questionnement sur l'exemplarité de la figure, en insistant sur la compassion spécifique que suscite selon lui la figure de l'enfant : « Mais, d'abord, les petits enfants, on peut les aimer même de près, même quand ils ont un visage laid (mais je crois d'ailleurs que les enfants ne peuvent pas avoir un visage laid). [...] Tu les aimes, les petits enfants, Aliocha ? Je sais que tu les aimes, et tu comprendras pourquoi ce n'est que d'eux que je veux parler en ce moment.³¹⁶ ». Reste à savoir quelles significations il prête à cette émotion morale.

³¹² Il s'agit d'une formule employée dans la préface des *Misérables*, Victor Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, « La Pléiade », Paris, 1976, p. 2.

³¹³ Frédérique Leichter-Flack, « Intertextualité et exemplarité morale de la littérature : le cas de la souffrance de l'enfant (Dostoïevski / Platonov / Céline) », dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, op. cit., p. 118.

³¹⁴ Sans mentionner l'héritage de Dostoïevski, Marina Benthelfay évoque la présence de cet effet de marqueur moral dans la littérature française du XX^{ème} siècle, de Bernanos à Camus : « Plus tard, vers le milieu du siècle, viennent des œuvres où la souffrance des enfants est comprise plutôt comme manifestation d'un mal plus profond et moins facilement remédiable. Tantôt les enfants seront vus comme les "victimes d'élection" du mal, dans un sens métaphysique : c'est le cas de certains écrivains catholiques. Tantôt on montrera l'enfant en proie à ce que le XVIII^{ème} siècle appelait le "mal physique", pour le distinguer du "mal moral", qu'on pouvait guérir en rendant meilleur les hommes, par l'instruction par exemple, et par l'amélioration des conditions sociales. L'enfant qui, sans faute humaine, succombe à la maladie, témoigne de la souffrance inévitablement attachée à la vie humaine. [...] Dans l'un et l'autre cas, l'enfant victime mène donc à des réflexions plus fondamentales et plus douloureuses sur la condition de l'homme », Marina Benthelfay, *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^{ème} siècle : esquisse d'une typologie*, op. cit., 1979, p. 73.

³¹⁵ Frédérique Leichter-Flack, *Pourquoi le mal frappe les gens bien ? La littérature face au scandale du mal*, op. cit., p. 169.

³¹⁶ FK 1, p. 429 ; « Любишь ты деток, Алеша? Знаю, что любишь, и тебе будет понятно, для чего я про них одних хочу теперь говорить. [...] Любишь ты деток, Алеша? Знаю, что любишь, и тебе будет понятно, для чего я про них одних хочу теперь говорить. », BK 1, p. 216.

B. Les interprétations de la souffrance enfantines : les significations de l'émotion

La question engage la nature de l'héritage dostoïevskien – l'interprétation du paradigme moral légué avec la question de la souffrance enfantine. Or pour justifier le choix de son exemple, Ivan déploie une argumentation qui en convoquant la notion chrétienne d'innocence, tend paradoxalement à brouiller le sens de l'émotion morale. La compassion pour l'enfant, centrale dans l'œuvre de Dostoïevski, se voit conférer une pluralité de significations possibles, autorisant une pluralité de modes de lecture et d'appropriation du texte.

1. « Un innocent ne doit pas souffrir pour un autre³¹⁷ » : la figure de la victime innocente et la référence christique

Une première piste d'interprétation est suggérée lorsque le personnage convoque la notion d'innocence, éminemment polysémique et qu'Ivan associe à un imaginaire chrétien tiré de la Genèse : « Ensuite, si je ne parle pas des grands, ce n'est pas seulement parce qu'ils sont dégoûtants et qu'ils ne méritent pas l'amour, mais c'est aussi qu'ils possèdent la vengeance : ils ont mangé la pomme, ils ont connu le bien et le mal et ils sont devenus "comme des dieux". Et, la pomme, ils continuent toujours de la manger. Mais les petits enfants, eux, ils n'ont rien mangé du tout, et, pour l'instant, ils ne sont encore coupables de rien³¹⁸. » L'argument peut d'abord se comprendre comme une réfutation du dogme augustinien du péché originel, élaboré à partir de la Genèse et qui stipule une souillure innée de l'homme, héritée d'Adam, une réfutation conforme à la théologie orthodoxe, dont la réflexion sur le mal s'élabore à partir d'une traduction et d'une interprétation distincte du texte biblique³¹⁹. On en trouve d'ailleurs un écho dans les propos du starets Zossima, qui reprend lui aussi l'association topique entre enfance et innocence, comprise comme pureté morale, voire absence de péchés : « Aimez tout particulièrement les petits enfants car, eux aussi, ils sont sans péché, tels des anges, et vivent

³¹⁷ *Idem.* ; « Нельзя страдать неповинному за другого », *Ibid.*, p. 217.

³¹⁸ *Idem.* ; « Во-вторых, о больших я и потому еще говорить не буду, что, кроме того, что они отвратительны и любви не заслуживают, у них есть и возмездие: они съели яблоко и познали добро и зло и стали "яко бози". Продолжают и теперь есть его. Но деточки ничего не съели и пока еще ни в чем не виновны. », *Ibid.*, p. 216.

³¹⁹ Paul Evdokimov, *Une Vision orthodoxe de la théologie morale*, op. cit., p. 104-105.

pour notre attendrissement, pour la purification de nos cœurs, comme une certaine indication à nous donnée³²⁰. »

L'argument joue un rôle central dans la démonstration puisque, comme le souligne Paul Evdokimov, il permet d'« ôte[r] tout ce qui peut servir de base ontologique à la généralité du mal inhérent à toute la nature humaine³²¹ ». Mais il justifie surtout l'identification de l'enfant souffrant à la figure du Christ, soulignée par la référence au massacre des innocents (la scène de carnage commise par les soldats turcs). Pierre Cazier présente ce rapprochement comme caractéristique des réappropriations chrétiennes du *Livre de Job*, qui assimilent très tôt le récit des souffrances de Job à la passion du Christ, mort abandonné de Dieu pour porter les péchés de toute la communauté humaine³²². Mais il faut insister sur ce que cette substitution du paradigme classiquement chrétien de la victime innocente au paradigme de la souffrance du juste induit, par rapport aux définitions de l'innocence et du problème du mal. Dans le récit de Job, le sentiment de choc naît du contraste entre l'exemplarité du juste et la souffrance qu'il endure (Job est innocent au sens où c'est un homme droit et pieux, qui ne mérite pas d'être châtié par Dieu) ; et peut-être au-delà, par le sentiment d'une disproportion radicale entre les maux endurés et les actes accomplis (personne ne peut mériter cela³²³). Dans le discours d'Ivan le sentiment de choc surgit face aux souffrances endurées par un être absolument sans péché. Comme le souligne Paul Evdokimov, l'argumentaire repose ainsi sur la définition d'une ligne de « démarcation nette³²⁴ » entre la « nature enfantine³²⁵ » et la nature humaine, et sur une sacralisation de la victime.

2. La polysémie de l'image : de l'innocence à la vulnérabilité de l'enfant

Cette première interprétation de la pitié suscitée par la souffrance enfantine, qui repose sur une assimilation de l'innocence à la pureté morale et confère à l'émotion une signification religieuse, éclaire certains aspects du texte. Mais elle est moins opérante à d'autres moments du roman et de l'œuvre de Dostoïevski, voire au sein même du discours d'Ivan. L'attention

³²⁰ FK 1, p. 574 ; « Деток любите особенно, ибо они тоже безгрешны, яко ангелы, и живут для умиления нашего, для очищения сердец наших и как некое указание нам. », BK 1, p. 289.

³²¹ Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal*, op. cit., p. 186.

³²² Pierre Cazier, *Le Cri de Job : approche biblique, mythologique et littéraire du problème de la souffrance du juste*, op. cit., p. 96-99.

³²³ C'est l'interprétation que du *Livre de Job* que propose notamment le critique Northrop Frye dans *Le Grande Code : la Bible et la littérature*, Seuil, Paris, 1984, p. 264-269.

³²⁴ Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal*, op. cit., p. 186.

³²⁵ *Idem*.

réelle que l'écrivain semble avoir prêté au monde de l'enfance et son observation attentive, dont témoigne la correspondance contemporaine de l'écriture du roman³²⁶, agissent notamment comme autant de garde-fous face au risque de l'idéalisation. Elles se traduisent au sein de l'œuvre par la diversité des représentations de l'enfance. Sensible à ses ambiguïtés, Dostoïevski sait en représenter la part la plus cruelle : le petit Ilioucha est ostracisé par ses camarades, après que son père a été humilié publiquement par Dmitri Karamazov, et sous la pression de ses amis, lui-même torture presque à mort son chien Joutchka, avant de s'en repentir amèrement à la fin du roman.

Dans le discours d'Ivan, c'est l'écart entre l'affect et son interprétation qui fragilise l'argument chrétien de l'innocence, ou invite du moins à pluraliser les interprétations de l'émotion. En s'efforçant d'explicitier pourquoi l'image de la souffrance enfantine agit sur lui, et doit agir sur son interlocuteur, Ivan déploie en effet un discours théorique qui brouille la compréhension de l'émotion morale mise en œuvre par les saynètes, ou en fournit du moins une interprétation un peu réductrice. L'analyse du tableau de la petite fille maltraitée, que ses parents enferment dans le noir et qui « ne sait même pas encore donner un sens à ce qui lui arrive, [qui] frappe, dans cet endroit sordide, dans le noir et le froid, de ses petits poings minuscules, sa poitrine épuisée » et qui « en pleurant de ses petites larmes sanglantes, sans colères, douces, [...] demande à son « piti Jésus » de la défendre » peut aider à clarifier cette idée. Davantage que la pureté morale de l'enfant, ou que son innocence, l'effet de *pathos* se cristallise sur son cri désespéré, et sur ce qu'il révèle – l'incapacité de la petite fille à se défendre et à faire sens de ce qui lui arrive, son impuissance et son sentiment de déréliction, l'abandon par les parents valant l'abandon par le monde, et par Dieu. La signification de l'image porte au-delà de l'interprétation qu'en propose le personnage : elle la fait même partiellement dysfonctionner³²⁷.

³²⁶ Ainsi par exemple de cette lettre datée du 16 mars 1878, et destinée à l'éducateur Vladimir Vasilievitch Mixailov, ami du théoricien de l'éducation Konstantin Ušinskiy : « J'ai été vivement intéressé dans votre lettre, notamment par le fait que vous aimez les enfants, que vous avez beaucoup vécu avec eux et que, maintenant encore, vous en voyez souvent. J'ai donc une requête à vous adresser, chez Vladimir Vassilievitch : j'ai conçu et entreprendrai bientôt un gros roman dans lequel, entre autres choses, les enfants auront une large part, plus exactement les jeunes enfants, de sept à quinze ans environ. Ils y figureront en nombre. Je les observe, j'ai passé ma vie à les observer, je les aime beaucoup, j'en ai moi-même. Mais les observations d'un homme tel que vous seront pour moi (je le comprends) précieuses. Donc, écrivez-moi ce que vous savez des enfants. (Cas, habitudes, réponses, paroles et mots d'enfants, traits de caractère, esprit de famille, foi, crimes et innocence ; nature et enseignant, latin, etc... en un mot ce que vous savez vous-même) », Fédor Dostoïevski, « Lettre du 16 mars 1878 », dans *Correspondance*, *op. cit.*, vol. 3 : 1874-1881, p. 520.

³²⁷ Cette idée pourrait être mise en relation avec ce que la philosophe Judith Schlanger dit de la puissance heuristique de la métaphore, indissociable de son inadéquation partielle à l'idée qu'elle entend décrire ou incarner : « L'image a le droit d'être à la fois suggestive et impropre, car il est de nature du métaphorique de n'être jamais exact mais toujours décalé et légèrement inadéquat. Même décalé, et peut-être justement à travers ce décalage, le métaphorique a le pouvoir d'orienter, et peut-être d'orienter juste. Ce vers quoi il pointe peut-être plus juste que ce qu'il dit. » Judith Schlanger, « La portée des figures », dans Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur et Marielle Macé (dir.), *Littérature et exemplarité*, *op. cit.*, p. 49.

Or cette réinterprétation de la compassion implique la construction d'un paradigme distinct du paradigme chrétien. Natalia Leclerc et Anne Pinot abondent dans ce sens, en choisissant de subsumer les victimes dostoïevskiennes sous la catégorie de la faiblesse plutôt que de l'innocence : « la victime est avant tout faible, elle est victime parce qu'elle est faible, et les victimes chez Dostoïevski sont des enfants, des jeunes filles, des vieillards. Parce qu'elle relève du *pathos*, l'horreur que suscite le spectacle de leur souffrance conduit, après l'élan compassionnel, à s'interroger sur la raison de ce scandale : pourquoi le mal ? comme Ivan Karamazov se le demande lors de sa discussion avec Aliocha. Et comment Dieu peut-il permettre cette souffrance³²⁸ ? » La pertinence de la notion peut néanmoins être discutée, du moins son application à la figure de l'enfant. Sémantiquement, la « faiblesse » renvoie à un « manque de force et de vigueur physique » puis, par analogie, à un « manque de résistance » [TLFI] ; mais la notion véhicule aussi un sens moral notamment hérité du christianisme (l'idée d'une « imperfection morale³²⁹ »). Or si ce double sens permet de saisir l'ambivalence de personnages « autant victimes du mal que porteurs de ce dernier³³⁰ », comme Nastassia Filippovna dans *L'Idiot*, il échoue peut-être à décrire adéquatement le choc suscité par la souffrance enfantine.

Peut-être cette difficulté peut-elle être contournée en mobilisant la notion de « vulnérabilité », proche de celles de « faiblesse » ou de « fragilité » mais moins moralement connotée. Polysémique et abondamment théorisée par la philosophie contemporaine³³¹, la vulnérabilité désigne en effet une potentialité à être blessé (du latin *vulnus*, la blessure) et permet de penser l'exposition du sujet à l'expérience du mal, que celle-ci prenne la forme de la douleur physique, de la maladie ou de la souffrance psychique. Elle présente par ailleurs le double avantage de ne pas nécessairement induire l'idée d'un manque de résistance, et de mettre d'emblée en tension une définition ontologique (si l'on pense la vulnérabilité comme partagée par tous) et une définition relationnelle et sociale (si l'on pense la vulnérabilité comme inégalement répartie entre les individus et les groupes d'individus). Reste à savoir quelle

³²⁸ Natalia Leclerc et Anne Pinot (dir.), « *La Révolution a été faite par des voluptueux* » *La force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski*, op. cit., p. 15.

³²⁹ Sur cette question, je renvoie à la réflexion que propose Jean-Louis Chrétien autour des usages de la notion de « faiblesse » (qu'il distingue de la notion de « fragilité », d'origine latine) par la philosophie grecque puis par le christianisme. Il souligne que la notion peut désigner « la condition d'un mouvement vers le mal, y compris sous ces formes les plus graves » (c'est le thème chrétien et littéraire de « l'humaine faiblesse »). Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2017, p. 12.

³³⁰ *Ibid.*, p. 99.

³³¹ Pour quelques éléments de définition, et une présentation des différents modes de théorisation de la notion, au croisement de la philosophie morale et des études de genre, je renvoie à l'introduction de Catriona Mackenzie, Wendy Rogers et Susan Dodds (dir.), « Introduction: What Is Vulnerability and Why Does it Matter for Moral Theory? », dans *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 1-29.

définition en proposent les œuvres, et comment celle-ci se modifie dans le sillage de l'intertextualité dostoïevskienne.

II. Paradigme 1 : la souffrance enfantine

L'analyse du texte de Dostoïevski met au jour la pluralité de significations qui peut être conférée à la compassion pour l'enfant, selon que celle-ci fait intervenir la notion religieuse d'innocence, définie comme pureté morale et absence de péché, ou la notion de vulnérabilité. Il est temps d'examiner comment ce double legs éclaire la façon dont les trois œuvres du corpus se confrontent à la question de la souffrance enfantine. Relues à la lumière du questionnement dostoïevskien sur l'innocence, les textes révèlent les traces d'un héritage chrétien avec lequel elles entretiennent un rapport parfois polémique. Appréhendées au prisme d'une interrogation sur la vulnérabilité, elles contribuent à nourrir le questionnement sur les significations et la portée de l'émotion morale.

A. L'innocence de la victime : le legs du christianisme en question

Il faut le souligner d'emblée, les trois textes partagent un héritage chrétien que leur relecture dans le sillage de l'argumentaire d'Ivan met en évidence, et qui peut s'expliquer par des éléments de la biographie des autrices. Elsa Morante ne croit plus en Dieu lorsqu'elle écrit *La Storia*, mais elle a été autrefois fervente catholique³³², et la question du religieux occupe dans son œuvre une place centrale³³³. Comme Toni Morrison, qui insiste sur le rôle de l'environnement catholique dans lequel elle a grandi dans le choix et le traitement des thèmes de son œuvre³³⁴, elle choisit d'ailleurs d'introduire son roman par une citation biblique (un verset de l'Évangile de Luc pour *La Storia*, et de l'Épître aux Romains pour *Beloved*). Arundhati Roy a quant à elle grandi, comme ses personnages, dans une famille chrétienne

³³² René de Ceccatty, *Elsa Morante : une vie pour la littérature*, Tallandier, Paris, 2018, p. 247.

³³³ Outre le caractère central de cette thématique dans l'ensemble de son œuvre, et plus spécifiquement dans *La Storia*, il faut rappeler qu'Elsa Morante a participé au tournage du film de Pasolini – dont elle était alors l'amie intime – *L'Évangile selon saint Matthieu*. Sur cet épisode de sa biographie, voir *Ibid.*, p. 239-248.

³³⁴ Dans un entretien réalisé par Bessie W. Jones, Toni Morrison évoque les « ressources bibliques » fréquemment mobilisées par son entourage, tout en insistant sur le fait que ses parents ne se limitaient pas à une interprétation dictée par la théologie chrétienne traditionnelle – « they did not limit themselves to understanding the word through Christian theology », Bessie W. Jones, « An Interview with Toni Morrison », dans Bessie W. Jones et Audrey L. Vinson, *The World of Toni Morrison: Explorations in Literary Criticism*, Kendall/Hunt, Dubuque (Iowa), 1985.

kéralite affiliée à l'église de Mar Thoma : le cadre qu'elle met en scène dans son roman est donc en grande partie autobiographique³³⁵.

1. Persistances de l'héritage chrétien et imaginaires de la souillure (A. Roy, E. Morante)

Cet héritage explique la persistance, pour penser le problème du mal, du paradigme chrétien de la victime innocente, notamment (mais pas exclusivement) associé à la figure de l'enfant. Elle passe par la convocation du mythe de la chute et du livre de la Genèse (la pomme évoquée par Ivan), et d'un imaginaire de la souillure qui fait signe vers la dimension religieuse du texte.

Le cas le plus exemplaire est à cet égard celui de *La Storia*, où la « radieuse innocence³³⁶ » (« *innocenza radiosa* ») et « l'immense naïveté³³⁷ » (« *la sua ingenuità illimitata* ») d'Useppe sont sans cesse mises en avant par la voix narrative, et assimilée à une absence radicale de connaissance. L'enfant se caractérise par une propension à l'oubli qui garantit son extériorité par rapport au « scandale » de l'Histoire, et le protège de la contagion. Tout en soulignant le choc provoqué par telle ou telle image révélatrice, la narration insiste sur sa capacité à les effacer presque immédiatement de sa mémoire : « Useppe était redevenu le même ignorant qu'avant³³⁸ ». À l'inverse, la fiction morantienne convoque pour décrire le personnage de David Segre – le jeune homme révolté – un imaginaire de la souillure qui assimile le mal à une « indélébile flétrissure³³⁹ » (« *uno sfregio indelebile* ») ou à « une infection³⁴⁰ » (« *un'infezione* ») : « sa physionomie était marquée par quelque chose de corrompu qui, de l'intérieur, pervertissait les traits. Et ces marques, encore pétries d'une stupeur terrible, semblaient produites non par une maturation graduelle, mais par une violence foudroyante, semblable à un viol³⁴¹ ».

La métaphore du viol n'est pas anecdotique. L'innocence, thématisée comme pureté morale et ignorance, est également associée au motif de la pureté sexuelle. Useppe est ainsi

³³⁵ Alex Tickell, *Arundhati Roy's "The God of Small Things"*, op. cit., p. 12

³³⁶ *La Storia* (trad.), p. 150 ; *La Storia*, p. 374.

³³⁷ *Ibid.*, p. 267 ; *Ibid.*, p. 473.

³³⁸ *Ibid.*, p. 530 ; « In istrada, Useppe era tornato lo stesso ignorante di prima », *Ibid.*, p. 689.

³³⁹ *Ibid.* p. 296 ; *Ibid.*, p. 497.

³⁴⁰ *Ibid.* p. 316 ; *Ibid.*, p. 513.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 284 ; « la sua fisionomia era segnata da qualcosa di corrotto, che ne pervertiva i lineamenti dall'interno. E questi segni, ancora intrisi di uno stupore terribile, parevano prodotti non da una maturazione graduale; ma da una violenza fulminea, simile a uno stupro. », *Ibid.*, p. 487.

présenté comme un enfant préfreudien, « un vivant démenti à la science du Professeur Freud (ou peut-être une exception ?)³⁴² », c'est-à-dire comme une figure angélique étrangère non seulement au péché mais à l'idée même de sexualité. La critique Drude von der Fehr souligne que cette absence d'érotisme, cette extériorité au champ de la sexualité, constitue l'un des traits définitoires des victimes dans le roman, et qu'il caractérise non seulement les figures enfantines, mais les figures féminines, à la fois innocentes et infantiles³⁴³. Radicalement étrangère au processus historique, incapable de le comprendre, Ida est décrite comme une éternelle enfant : « et de fait, Ida était restée, au fond, une fillette, car sa principale relation avec le monde avait toujours été et restait (consciemment ou pas) une soumission apeurée³⁴⁴ ». Cette extériorité n'exclut pas une forme de « prescience³⁴⁵ » (« *precognizione* »), qui prend forme à l'occasion de cauchemars prémonitoires ou de crises épileptiques. Mais jamais la connaissance ne prend la forme d'un savoir conscientisé : Ida est incapable d'interpréter ses visions, et les crises ne lui laissent aucun souvenir.

Cet imaginaire de la souillure est également présent dans *Le Dieu des petits riens*, et articulé à une réflexion sur la sortie de l'enfance comme perte de l'innocence, même si à la différence d'Useppe, Estha et Rahel survivent à cette expérience et sont autorisés à devenir adultes. Comme le souligne la critique Urbashi Barat³⁴⁶, la trajectoire des deux jumeaux peut ainsi être interprétée à la lumière du mythe de la chute, la voix narrative assimilant la mort de Velutha et de Sophie Mol à une sortie de l'Eden :

Pouvoir porter, ne serait-ce qu'un temps, l'habit tragique des victimes les aurait aidés. Ils auraient alors été en mesure de donner un visage à tout ça, de déclencher en eux une saine fureur face à ce qui s'était passé. Ou de redresser les torts. Pour finir, peut-être, par exorciser les souvenirs qui les hantaient. Mais la colère n'était pas pour eux, et de toute façon comment donner un visage à cette Autre Chose qu'ils tenaient dans leur Autre Main, celle qui collait, comme une orange imaginaire ? Il n'y avait nulle part où la déposer. Il ne leur appartenait pas de s'en défaire. Il faudrait la porter. Avec précaution, et pour toujours.³⁴⁷

³⁴² *Ibid.*, p. 577 ; « Useppe in verità, era una vivente smentita (ovvero forse eccezione?) alla scienza del Professor Freud. », *Ibid.*, p. 730.

³⁴³ Drude von der Fehr, *Violenza e interpretazione: "La Storia" di Elsa Morante*, Istituti editoriale e poligrafici internazionali, Pise, 1999, p. 111.

³⁴⁴ *La Storia* (trad.), p. 32 ; « E difatti, Ida era rimasta, nel fondo, una bambina, perché la sua precipua relazione col mondo era sempre stata e rimaneva (consapevole o no) una soggezione spaurita. », *La Storia*, p. 278.

³⁴⁵ *Idem.* ; *Idem.*

³⁴⁶ Urbashi Barat, « Arundhati Roy's "The God of Small Things": Great Stories and Small Ones », dans Indira Bhatt et Indira Nityanadam (dir.), *Explorations: Arundhati Roy's "The God of Small Things"*, Creative, New Delhi, 1999, p. 69-82.

³⁴⁷ *DPR*, p. 258 ; « It would have helped if they could have made that crossing. If only they could have worn, even temporarily, the tragic hood of victimhood. Then they would have been able to put a face on it, and conjure up fury at what had happened. Or seek redress. And eventually, perhaps, exorcize the memories that haunted them. But anger wasn't available to them and there was no face to put on this Other Thing that they held in their sticky Other Hands, like an imaginary orange. There was nowhere to lay it down. It wasn't theirs to give away. It would have to be held. Carefully and forever. », *GoST*, p. 191.

La notion de souillure est ici matérialisée par l'image de la main qui colle, une allusion à un épisode survenu un peu plus tôt dans le roman – le viol d'Estha par « l'homme orangeade-citronnade », le vendeur de boissons du cinéma où la famille Ipe s'est rendue pour assister à une projection de *La Mélodie du bonheur*, sur le chemin de l'aéroport de Cochin. La métaphore tend à réactiver la double signification chrétienne du péché comme connaissance et comme expérience de la sexualité. Mais au-delà du mythe de la chute, U. Barat considère que le dialogue avec le christianisme se traduit également par l'idée d'une l'ambivalence de l'innocence, source de salut mais aussi de scandale dans la tradition théologique, et à ce titre potentiellement destructrice (il s'agit là d'une tension dont Dostoïevski fait l'un des enjeux de *L'Idiot*, avec le personnage de Mychkine). La critique considère que la petite Sophie Mol en particulier incarnerait cette innocence dangereuse, destinée à la souffrance et cause de la chute de ses cousins³⁴⁸.

Il faut cependant souligner que dans le roman d'A. Roy comme dans celui d'E. Morante, le paradigme de la victime innocente n'est pas exclusivement associé à la figure de l'enfant. Suguna Ramanathan³⁴⁹ souligne le caractère christique du personnage de Velutha : celui-ci culmine avec la scène de lynchage, qui convoque l'intertexte évangélique du récit de la Passion, la voix narrative insistant notamment sur la solitude du *Dalit*, qui meurt « abandonné³⁵⁰ » de tous puis renié même par les deux jumeaux. Mais la critique situe surtout le legs du christianisme dans la construction de la figure de la victime, qui affecte la coloration de l'expérience du mal : « ce qui rend les ténèbres (*the darkness*) mises en scène dans le roman spécifiquement chrétiennes, et les distingue de l'obscurité (*the bleakness*) de textes non-chrétiens, c'est l'insistance sur la souffrance, et en particulier la souffrance non méritée des bons (*the undeserved suffering of the good*). Les enfants et Velutha souffrent horriblement ; les innocents sont ceux qui souffrent le plus³⁵¹. » On pourrait néanmoins souligner que la fiction ne donne pas exactement la même signification religieuse à l'innocence des enfants, assimilée à la pureté, et à l'innocence de Velutha. « Techniquement innocent³⁵² » du crime qu'on lui impute (l'innocence comme non culpabilité, en l'occurrence du viol d'Ammu) le personnage est par ailleurs fortement idéalisé par la narration, ce qui le rapproche plutôt de la figure du juste souffrant (l'innocence comme exemplarité morale).

³⁴⁸ Urbashi Barat, « Arundhati Roy's "The God of Small Things": Great Stories and Small Ones », *art. cit.*, p. 75.

³⁴⁹ Suguna Ramanathan, « Where is Christ in "The God of Small Things"? », dans Indira Bhatt et Indira Nityanadam (dir.), *Explorations: Arundhati Roy's The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 63-68.

³⁵⁰ DPR, p. 403 ; « abandoned », *GoST*, p. 310.

³⁵¹ Suguna Ramanathan, « Where is Christ in "The God of Small Things"? », *art. cit.*, p. 64. (Je traduis)

³⁵² DPR, p. 407 ; « technically innocent », *GoST*, p. 314.

2. Les ambivalences d'une émotion : pitié, compassion, *mercy*

Mais ce questionnement sur l'innocence de la victime, associé à un dialogue polémique avec le mythe biblique de la chute et à une réflexion sur l'enfance, est particulièrement central et problématique dans l'œuvre de T. Morrison. Terry Otten, dans le livre qu'il consacre au thème du « crime de l'innocence³⁵³ » dans l'œuvre de la romancière afro-américaine, explique que loin de valoriser l'innocence, cette dernière confère à l'expérience et à la connaissance du mal une fonction émancipatrice et salvatrice. Héritée du romantisme, cette position repose sur l'idée que le refus de savoir constitue, dans un monde corrompu et livré au mal, le signe d'une forme de complicité ou la source d'une inévitable souffrance : « dans le langage de la théologie existentielle, ceux qui pèchent contre un ordre corrompu deviennent des agents de l'expérience, et prennent ainsi le risque de la liberté. Ceux qui s'y refusent sont condamnés à une entropie spirituelle et morale³⁵⁴ ». Or le motif de l'innocence est associé à la figure de l'enfant dès le premier roman de l'autrice, *L'œil le plus bleu* [*The Bluest Eye*, 1970], dans lequel T. Morrison dit avoir voulu représenter « une petite fille comme victime totale et absolue de tout ce qui se trouve autour d'elle³⁵⁵ » (« *a little girl as a total and complete victim of whatever was around her* »). De fait, le récit met en scène le calvaire de la petite Pecola Breedlove qui, à la fois socialement ostracisée (l'enfant est issue d'une famille très pauvre et, obsédée par la noirceur de sa peau, rêve d'avoir un jour des yeux bleus) et victime d'un viol incestueux, finit par sombrer dans la folie après avoir donné naissance à l'enfant de son propre père, Cholly Breedlove.

La portée potentiellement métaphysique, voire religieuse du sentiment de choc suscité par la représentation des souffrances de l'enfant, assimilée à la figure de la victime innocente, est soulignée dans un passage qui met en jeu une mémoire active du discours d'Ivan. Dans l'avant-dernière section de l'œuvre, la narration est en effet brusquement interrompue par une lettre à Dieu rédigée par le vieux Soaphead Church, personnage de misanthrope révolté qui ne reparaît nulle part ailleurs dans l'œuvre. Outre le dispositif narratif du « texte dans le texte³⁵⁶ » et l'adresse à Dieu, l'effet de signal intertextuel est renforcé par la présence d'une référence

³⁵³ L'expression est tirée d'un roman de Toni Morrison, *Sula* (1973), Terry Otten, *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*, University of Missouri Press, Columbia, 1989. (Je traduis)

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 4-5. (Je traduis)

³⁵⁵ Toni Morrison, citée par Terry Otten dans *Ibid.*, p. 21. (Je traduis)

³⁵⁶ Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit.

explicite à Dostoïevski³⁵⁷, un peu avant le passage, puis par la convocation de la question de la souffrance de l'enfant :

Il faut que Tu comprennes ça, Seigneur. Tu as dit : « Laissez venir à moi les petits enfants et ne leur faites point de mal ». Tu as oublié ? Tu as oublié à propos des enfants ? Oui. Tu as oublié. Tu les laisses dans le besoin, sur le bas-côté de la route, pleurant près de leur mère morte. Je les ai vus carbonisés, boiteux, estropiés. Tu les as oubliés, Seigneur. Tu as oublié comment et quand être Dieu.³⁵⁸

Comme dans le discours d'Ivan, la souffrance de la petite fille, source d'une immense pitié, est immédiatement perçue comme une épreuve de vérité pour Dieu : « Et maintenant, réfléchis : sans tenir compte de mes mérites mais de ma pitié, cette petite fille noire est venue me voir seule, aujourd'hui. Dis-moi, Seigneur, comment as-Tu pu laisser une gamine seule si longtemps qu'elle ait fini par venir jusqu'à moi ? Comme as-Tu pu ? Je pleure sur Toi, Seigneur³⁵⁹ ». Elle convoque la mémoire du *Livre de Job* : « "J'aimerais avoir une paire d'yeux bleus neufs." Elle a dû T'en demander pendant très longtemps et Tu n'as pas répondu. (J'aurais pu lui dire que c'est une habitude, une très ancienne habitude non respectée seulement pour Job – mais rien depuis.)³⁶⁰ » Mais à la différence du discours d'Ivan, le texte souligne aussi la force destructrice de cette pitié.

Si la lettre à Dieu de Soaphead Church convoque activement la mémoire des *Frères Karamazov*, elle fusionne le discours d'Ivan et la légende du Grand Inquisiteur, qui lui succède immédiatement. La pitié pour l'enfant est en effet indissociable d'une volonté de toute-puissance, qui pousse Soaphead à mentir à Pecola, en prétendant lui avoir donné des yeux bleus. Le désir de domination qui intervient dans l'émotion morale est souligné par les variations sémantiques du texte en anglais. Le terme français « pitié » traduit en effet le substantif « *mercy* » : hérité de l'Ancien Français, celui-ci évoque la compassion ressentie pour une personne placée dans une position de total impouvoir et sujétion, avec un sens potentiellement religieux (« *God have mercy on our souls* »)³⁶¹. Il se distingue du substantif « compassion », qui en anglais comme en français évoque davantage une idée de proximité, voire de fusion – d'où le choix de la traduction, le substantif « pitié » pouvant convoquer, en français, le sème de

³⁵⁷ La narratrice précise que Dostoïevski est l'auteur que déteste le plus le personnage de Soaphead Church : Toni Morrison, *L'œil le plus bleu*, trad. Jean Guiloineau, Christian Bourgeois, Paris, 1994, p. 180 ; *The Bluest Eye* (1970), Alfred A. Knopf, New York, 1993, p. 169.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 193 ; « You have to understand that, Lord. You said, "Suffer little children to come unto me, and harm them not." Did you forget? Did you forget about the children? Yes. You forgot. You let them go wanting, sit on road shoulders, crying next to their dead mothers. I've seen them charred, lame, halt. You forgot, Lord. You forgot how and when to be God. », *Ibid.*, p. 181.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 192 ; « And now, consider: Not according to my just deserts, but according to my mercy, the little black girl that came a-looning at me today. Tell me, Lord, how could you leave a lass so long so lone that she could find her way to me? How could you? I weep for you, Lord. », *Ibid.*, p. 180.

³⁶⁰ *Idem.* ; « "I'd like a pair of new blue eyes." She must have asked you for them for a very long time, and you hadn't replied. (A habit, I could have told her, a long-ago habit broken for Job – but no more.) », *Idem.*

³⁶¹ « Mercy », dans *Oxford English Dictionary* [En Ligne]. URL : https://www.oed.com/dictionary/mercy_n?tl=true

la « commisération³⁶² ». De fait, Soaphead prétend se substituer à Dieu : « Moi, j'ai fait un miracle³⁶³. » Pire encore : au-delà de la figure toute-puissante du Grand Inquisiteur, le texte convoque la mémoire des personnages de Stavroguine ou de Svidrigaïlov, les violeurs d'enfants dostoïevskiens :

Les petites filles. Les petites filles sont les seules choses qui me manqueront. Sais-Tu que lorsque je touchais leurs petits tétins dressés, quand je les mordais – un peu seulement –, je sentais que j'étais leur ami ? Je ne voulais pas leur embrasser la bouche ni coucher avec elles, ni avoir une épouse enfant. Je me sentais gai et amical. [...] Et il n'y avait rien de malpropre, rien de sale, aucune odeur, aucun gémissement – simplement le rire léger et blanc des petites filles et le mien. Et il n'y avait aucun regard – aucun long regard bizarre – aucun long regard bizarre de Velma [l'ancienne épouse du personnage, *NdA*] ensuite. Pas de regard qui fait qu'on se sent sale après. Qui fait qu'on veut mourir. Avec les petites filles c'est propre, bon, amical.³⁶⁴

La valorisation de l'innocence enfantine, assimilée à l'idée de pureté morale et sexuelle (avec en particulier l'image du « rire blanc » (« *white laughter* ») – dont on perçoit la triple connotation raciale, sexuelle et morale), est indissociablement lié à un désir de destruction. Si T. Otten explique que l'innocence de la victime est présentée comme un crime dans l'œuvre de T. Morrison, c'est plutôt le regard porté sur cette dernière – et l'émotion qu'elle suscite – que déconstruit ici la romancière.

3. De *L'œil le plus bleu* aux *Frères Karamazov*, l'effet retour

La relecture du texte de Dostoïevski dans le sillage de *L'œil le plus bleu* produit par là même un effet retour troublant, éclairant peut-être le malaise que suscite chez un lecteur ou une lectrice contemporaine une partie de l'argumentaire déployé par Ivan pour justifier le choix de son exemple central. L'étude du fait d'intertextualité rend visible le travail d'interprétation opéré par la romancière, qui met lui-même en évidence la proximité entre l'idéalisation et la sacralisation de la figure enfantine, associée au motif christique de la souffrance innocente (Ivan), et le désir de profanation (Svidrigaïlov, Stavroguine). Cette proximité est soulignée par Philippe Forest : « Oui, un enfant est tué, toujours dans les romans de Dostoïevski, et il faudrait ne pas savoir lire du tout pour ne pas constater la part de jubilation érotique qui rentre également

³⁶² Sur cette différence sémantique entre « pitié » et « compassion », je renvoie à l'entrée d'Adrienne Petit, « Pitié », dans le dictionnaire de Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.) *Dictionnaire Arts et Émotions*, op. cit., p. 339.

³⁶³ Toni Morrison, *L'œil le plus bleu*, op. cit., p. 194 ; « I, I have caused a miracle. », *The Bluest Eye*, op. cit., p. 182.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 193 ; « The little girls. The little girls are the only things I'll miss. Do you know that when I touched their sturdy little tits and bit them – just a little – I felt I was being friendly? I didn't want to kiss their mouths or sleep in the bed with them or take a child bride for my own. Playful, I felt, and friendly. [...] And there wasn't nastiness, and there wasn't any filth, and there wasn't any odor, and there wasn't any groaning – just the light white laughter of little girls and me. And there wasn't any look – any long funny look – any long funny Velma look afterward. No look that makes you feel dirty afterward. That makes you want to die. With little girls it is all clean and good and friendly. », *Ibid.*, p. 181.

dans ce récit sans fin répété³⁶⁵. » Julia Kristeva, dans sa réflexion sur la mort et le « sexe hanté du langage », abonde dans ce sens : « seuil ultime de l'humanité pathétique, l'infantile chez Dostoïevski incarne la pureté qui sauve, quand il ne déclenche pas délire, passage à l'acte ou suicide³⁶⁶ ».

Il faut toutefois le souligner : dans *L'œil le plus bleu*, la compassion pour l'enfant ne se laisse pas entièrement résorber dans la signification religieuse que lui prête Soaphead Church. Cette polysémie de l'affect, dont on a vu qu'elle caractérisait aussi le discours d'Ivan, tient notamment à la structure polyphonique du roman et au jeu des points de vue, puisque le récit est essentiellement pris en charge par un autre personnage, Claudia, petite fille âgée de neuf ans au moment des faits et proche amie de Pecola. Or non seulement cette dernière porte sur les souffrances de la petite fille un regard différent de celui de Soaphead, mais elle est elle-même construite comme une figure pathétique. Comme dans le discours d'Ivan, le sentiment de compassion reçoit donc deux significations très différentes dans le roman. À travers le regard que Soaphead porte sur Pecola ressurgit le sentiment de scandale qui procède de la confrontation à la souffrance innocente, sentiment dont le texte souligne toute l'ambiguïté. En revanche, c'est plutôt à la solitude de son amie, à sa déréliction, que la petite Claudia prête attention, et à la souffrance que cette solitude cause en retour à la jeune narratrice que la lectrice ou le lecteur est rendu attentif. De la question de l'innocence, on passe à celle de la vulnérabilité (l'incapacité à faire sens du mal). Celle-ci ne désactive pas tout à fait le risque de toute-puissance qu'a mis au jour l'analyse de la « lettre à Dieu » de Soaphead Church, et qu'implique l'expérience de la compassion, mais elle permet du moins d'éviter l'idéalisation, voire la sacralisation de la victime, idéalisation que le texte présente comme indissociable d'un désir de profanation.

B. Typologie des figures enfantines et formes de la vulnérabilité

Reste à savoir quelles formes prend cette vulnérabilité, et quelles significations les textes lui confèrent. La saynète de la petite fille enfermée dans le noir, dans le discours d'Ivan, fournit pour le comprendre un bon point de départ. Au-delà de la question de l'innocence, j'ai montré que l'effet pathétique du tableau se cristallisait autour de la vulnérabilité enfantine. Cette vulnérabilité est affective et physique, liée à l'expérience de la dépendance. Elle est aussi

³⁶⁵ Philippe Forest, *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, op. cit., p. 26.

³⁶⁶ Julia Kristeva, *Dostoïevski face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, op. cit., p. 149.

morale et liée à l'expérience du mal, l'abandon par les parents valant abandon par le monde, et par Dieu. Je voudrais réfléchir à la façon dont les œuvres du corpus creusent cette piste d'analyse, en revenant sur leur traitement des figures enfantines, et en le comparant à leur usage d'une figure limite, celle du nourrisson.

1. L'expérience de la déréluction

La question de la vulnérabilité infantine à l'expérience du mal est particulièrement centrale dans *Le Dieu des petits riens* et dans *La Storia*. La fiction morantienne insiste sur la confiance absolue de l'enfant, comparé à la figure tragi-comique de Charlie Chaplin³⁶⁷, et qui contraste avec son extrême vulnérabilité physique et affective : « Cet être minuscule et désarmé ne connaissait pas la peur mais seulement une confiance spontanée. On eût dit que pour lui il n'existait pas d'inconnus, mais seulement des gens de sa famille, de retour après une absence et qu'il reconnaissait à première vue³⁶⁸ ». Cette confiance permet à Useppe d'opérer une transfiguration poétique du monde et de la population qui l'entourent, « misérables, fébriles et déformés par la grimace de la guerre³⁶⁹ », mais transformés par le regard et le langage de l'enfant en une « multiple et unique fantasmagorie, dont même une description de l'Alhambra de Grenade ou des vergers de Chiraz, ni probablement du Paradis Terrestre, ne pourrait donner une vague idée³⁷⁰ ». Mais sa mise en scène crée aussi un contraste pathétique avec les scènes de confrontation à l'expérience du mal, qui nourrissent dès lors le sentiment d'une trahison cosmique.

La première crise d'épilepsie, dont la narration souligne qu'elle survient au même moment que la mort de Nino, le frère bien aimé d'Useppe, est l'occasion de l'une des plus frappantes d'entre elles :

Tout se passait normalement. Mais, à une certaine heure du début de l'après-midi, alors que Bella faisait la sieste, Ida trouva Useppe blotti par terre un peu plus loin, adossé au mur du couloir. Le regardant discrètement, elle eut d'abord l'impression que seulement il boudait ; mais quand elle s'approcha de lui, elle s'aperçut qu'il pleurait, son petit visage fermé comme un poing, les traits crispés et tout ridés. Levant

³⁶⁷ Useppe porte un pantalon qui « était si grand pour lui qu'on eût dit celui de Charlot », *La Storia* (trad.), p. 268 ; « da somigliare a quelli di Charlot », *La Storia*, p. 473.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 266 ; « Quell'essere minimo e disarmato non conosceva la paura, ma un'unica, spontanea confidenza. Sembrava che per lui non esistessero sconosciuti, ma solo gente sua di famiglia, di ritorno dopo qualche assenza, e che lui riconosceva a prima vista. », *Ibid.*, p. 472.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 178 ; « poveri, affannosi e deformati dalla smorfia della guerra », *Ibid.*, p. 397.

³⁷⁰ *Idem* ; « una multipla e unica fantasmagoria, di cui nemmeno una descrizione dell'Alhambra di Granata, o degli orti di Shiraz, né forse perfino del Paradiso Terrestre potrebbe rendere una somiglianza. », *Idem*.

les yeux vers elle, il éclata soudain en sanglots arides. Et avec la stupeur d'un petit animal il demanda d'une voix désespérée : « M'man... *pouquoi* ? »³⁷¹

L'interrogation douloureuse de l'enfant convoque à la fois l'intertextualité du *Livre de Job* et du discours d'Ivan. La portée métaphysique de l'expérience mise en scène est soulignée par la convocation de la figure du « Dieu » cruel :

En réalité, cette question ne paraissait pas s'adresser vraiment à Ida présente devant lui : plutôt à une quelconque volonté absente, horrible et inexplicable. [...] Cette question : *pouquoi* ? était devenue chez Useppe une sorte de refrain qui lui revenait aux lèvres à tout instant et hors de propos, sans doute obéissant à un mouvement involontaire (sinon, il se serait efforcé de la prononcer correctement avec un *r*). On l'entendait parfois la répéter pour lui-même en une kyrielle monotone : « Pouquoi ? pourquoi pourquoi pourquoi ?? » Mais bien qu'elle ait eu quelque chose d'automatique, cette petite question avait un son têtu et déchirant, plutôt animal qu'humain. De fait, elle rappelait la plainte des petits chats jetés dehors, des ânes enchaînés à la meule et des chevreux chargés sur la charrette pour la fête de Pâques. On n'a jamais su si tous ces « pourquoi » mystérieux et sans réponse parviennent à une quelconque destination, peut-être à une oreille invulnérable et hors de portée.³⁷²

On voit que le texte ne donne pas ici à l'émotion une signification chrétienne qui la conditionnerait à l'innocence de l'enfant, comprise comme absence de péché ou comme ignorance du mal. Ce qui cristallise la compassion, c'est le sentiment de dérégulation, de solitude morale, exprimé par Useppe, et ce qu'il révèle – l'impuissance face à l'expérience du mal, l'incapacité de l'enfant à faire sens de ce qui lui arrive, et à se défendre. Ce sentiment de dérégulation conduit Useppe à la mort, même si le choix du motif de la maladie – et en particulier de l'épilepsie, mal dont l'étiologie est indécidable – empêche d'en fixer définitivement la signification.

La scène du désespoir d'Useppe peut être comparée à un épisode particulièrement pathétique du *Dieu des petits riens*, la lecture croisée des deux textes mettant en évidence une même construction du *pathos* de la figure enfantine. Le passage se situe vers la fin de la narration rétrospective, alors que Velutha est mort et qu'Ammu, déshonorée, est contrainte de renvoyer Estha chez l'homme dont elle a divorcé. Arrivé à la gare de Madras, Estha monte dans le train puis se tourne vers sa sœur et sa mère, restées sur le quai. Ammu essaie de le rassurer

³⁷¹ *La Storia* (trad.), p. 713-714 ; « Tutto procedeva regolarmente. Ma, su una cert'ora del primo dopopranzo, mentre Bella faceva la siesta Ida sorprese Useppe rincantucciato in terra poco più in là, addosso al muro del corridoio. Sul principio, a sogguardarlo, le parve soltanto ingrugnato; ma come gli si accostò, si accorse che piangeva, con la faccetta chiusa come un pugno, contratta e raggrinzata in tante rughe. Al guardare in su verso di lei, subitanamente proruppe in singhiozzi asciutti. E con lo stupore di una bestiola, disse in una voce disperata: "A' mà... pecché?" », *La Storia*, p. 841.

³⁷² *Ibid.*, p. 714 ; « In realtà, questa sua domanda non pareva rivolgersi proprio a Ida là presente: piuttosto a una qualche volontà assente, immane, e inspiegabile. [...] Quella domanda: pecché? era diventata in Useppe una sorta di ritornello, che gli tornava alle labbra fuori tempo e fuori luogo, forse per un movimento involontario (se no, si sarebbe preoccupato di pronunciarla bene con la erre). Lo si sentiva a volte ripeterla fra sé in una sequela monotona: "pecché? pecché pecché pecché pecché?" Ma per quanto sapesse d'automatismo, questa piccola domanda aveva un suono testardo e lacerante, piuttosto animalesco che umano. Ricordava difatti le voci dei gattini buttati via, degli asini bendati alla macina, dei caprettini caricati sul carro per la festa di Pasqua. Non si è mai saputo se tutti questi pecché innominati e senza risposta arrivino a una qualche destinazione, forse a un orecchio invulnerabile di là dai luoghi. », *Ibid.*, p. 841-842.

en lui promettant qu'ils se reverront bientôt, mais l'enfant devine que c'est la dernière fois qu'il la voit :

« Nous aurons une maison rien qu'à nous, dit Ammu

– Une petite maison, dit Rahel.

– Et dans notre école, il y aura des salles de classe et des tableaux, dit Estha.

– Et de la craie.

– Et de Vrais Maîtres pour faire la classe.

– Et de vraies punitions », dit Rahel

Telle était l'étoffe dont étaient faits leurs songes. En ce jour où Estha fut Retourné à l'Envoyeur. De la craie. Des tableaux noirs. De vraies punitions.

Ils ne demandaient pas un traitement de faveur. Tout ce qu'ils réclamaient, c'étaient des punitions en rapport avec leurs crimes. Pas des punitions en kit, comme des placards avec chambres intégrées. Pas des punitions où on passait le reste de sa vie à déambuler dans un labyrinthe de rayonnages.³⁷³

L'effet de choc que provoque la scène est d'abord lié au motif de la séparation, et à la vulnérabilité affective qu'il met en évidence (la dépendance de l'enfant par rapport à sa mère, à sa sœur). Mais le dernier paragraphe met l'accent sur une incapacité à faire sens qui fait écho au cri du petit Useppe, et attire la scène dans le champ d'une réflexion sur l'expérience du mal. L'enfant chez A. Roy comme chez E. Morante peut être décrit comme une figure anarchiste : il est le support d'une subversion des conventions arbitraires, que ce soient celles du langage (comme le montrent les poésies du petit Useppe ou les jeux verbaux des deux jumeaux, qui s'amuse à lire à l'envers leurs cahiers d'écolier, au désespoir de leur institutrice³⁷⁴) ou de la société (puisque pour Useppe « n'existait pas de différences, ni d'âge, ni de beauté ni de laideur, ni de sexe, ni sociales...³⁷⁵ »). Mais paradoxalement, c'est le seul également à croire encore aux règles, et à exiger qu'on les respecte. La scène de séparation sur le quai de la gare met en scène un sentiment de trahison métaphysique : c'est la croyance en un principe de justice immanent, qui proportionnerait naturellement les peines endurées aux fautes commises, qui est ici définitivement détruite.

³⁷³ DPR, p. 421 ; « "We'll have our own house," Ammu said. "A little house," Rahel said. "And in our school we'll have classrooms and blackboards," Estha said. "And chalk." "And Real Teachers teaching." "And proper punishments," Rahel said. This was the stuff their dreams were made of. On the day that Estha was Returned. Chalk. Blackboards. Proper punishments. They didn't ask to be let off lightly. They only asked for punishments that fitted their crimes. Not ones that came like cupboards with built-in bedrooms. Not ones you spent your whole life in, wandering through its maze of shelves. », *GoST*, p. 325-326.

³⁷⁴ De ce point de vue, on remarque que les deux autrices inventent un langage enfantin apte à subvertir les normes sociales et linguistiques. Dans le cas d'E. Morante, les expérimentations romanesques sur le langage d'Useppe sont l'occasion de réactiver l'association romantique classique entre la figure de l'enfant et celle du poète.

³⁷⁵ *La Storia* (trad.), p. 265 ; « per lui non esistevano differenze né di età, né di bello e brutto, né di sesso, né sociali », *La Storia*, p. 471.

2. Des figures limites : l'adolescent, le nourrisson

Cette interprétation de l'effet de *pathos* peut être clarifiée par une rapide typologie des figures enfantines, éclairant l'usage différencié qu'en font les œuvres du corpus. Si *La Storia* comme *Le Dieu des petits riens* reformulent le problème du mal en se confrontant à la question de la souffrance de l'enfant, peut-être est-ce en effet parce que les deux œuvres mettent en scène de jeunes enfants, assez âgés pour être sensibles au sentiment d'injustice, mais pas assez pour donner sens à ce qui leur arrive, ou même pour donner forme à cette expérience. Useppe meurt à l'âge de cinq ans³⁷⁶ ; et la voix narrative du roman d'A. Roy précise d'Estha et Rahel qu'« ils avaient sept ans quand [Sophie Mol] était morte³⁷⁷ », tandis que leur cousine en avait « presque neuf³⁷⁸ » (« *almost nine* »). Or le jeune enfant, qui cristallise dans les œuvres un sentiment de compassion maximal, se distingue de deux figures limites, et dont les fictions font un usage différent.

La première est celle de l'adolescent, qu'incarne notamment dans *La Storia* le personnage de David Segre, double d'Ivan Karamazov que l'œuvre situe sans cesse entre deux mondes, au seuil de l'enfance : « Le fait est que l'adolescent (ce qu'il était en réalité) David Segre voyait l'humanité toute entière comme un seul corps vivant ; et de même qu'il sentait toutes les cellules de son propre corps tendre vers le bonheur, de même il croyait que c'était vers celui-ci que se tendait l'humanité toute entière³⁷⁹ ». Si le jeune homme a parfois dans les yeux « la solitude rêveuse d'un enfant³⁸⁰ », ses traits sont toutefois déjà marqués par une « obscure forme de corruption, qui revenait de temps en temps sur son visage [...] tel un masque bicornu³⁸¹ ». L'adolescent est dans le roman d'E. Morante une figure moins exclusivement pathétique que le jeune enfant, mais peut-être plus tragique, puisque dotée d'une plus grande agentivité et confrontée à l'alternative insoluble entre la compromission (la souillure, pour reprendre le vocabulaire chrétien de l'œuvre) et la mort (c'est le choix que semble finalement faire David).

³⁷⁶ En 1947, Useppe atteint l'âge de cinq ans. *La Storia* (trad.), p. 768 ; *La Storia*, p. 886.

³⁷⁷ DPR, p. 19 ; « Estha and Rahel were seven years old when she died », *GoST*, p. 4.

³⁷⁸ *Idem* ; *Idem*.

³⁷⁹ *La Storia* (trad.), p. 586 ; « Il fatto era che l'adolescente (tale, invero, in realtà) Davide Segre vedeva tutta intera l'umanità come un solo corpo vivente; e allo stesso modo che lui sentiva ogni cellula del suo proprio corpo tendere alla felicità, così credeva che a questa l'umanità tutta quanta si tendesse per destino. », *La Storia*, p. 737.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 284 : « alla solitudine sognante d'un bambino », *Ibid.*, p. 487.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 366 ; « la oscura forma di corruzione, ritornante a intervalli sulla sua faccia [...] come una maschera storta. », *Ibid.*, p. 555.

La seconde figure limite est celle du nourrisson, particulièrement présente dans *Beloved*, puisque l'enfant assassinée est à plusieurs reprises décrite par sa mère comme un « bébé³⁸² » (« *a baby* ») : « Tu oublies qu'il était tout petit [...] Elle n'avait même pas deux ans quand elle est morte. Trop petite pour comprendre. Trop petite même pour pouvoir beaucoup parler³⁸³ ». Outre la représentation de l'enfant assassinée, on peut noter que le roman comporte une scène d'accouchement, qui correspond à la naissance de Denver, alors que Sethe fuit Bon Abri. Elle est suivie de la description du nouveau-né, d'abord soigné par Sethe et Amy, la jeune fille blanche qui a trouvé Sethe dans la forêt, l'a soignée et l'a aidée à accoucher, puis par le groupe des anciens esclaves qui recueille Sethe sur la rive libre de la rivière Ohio. Celle-ci constitue un poste d'observation particulièrement indiqué pour analyser le traitement que la fiction morrisonienne réserve à cette figure limite, et ce qu'implique sa substitution à celle de l'enfant.

3. (Se) représenter l'enfant : *Beloved*, du texte à l'écran

Dans l'étude philosophique et historique qu'il consacre à la notion de « fragilité », Jean-Louis Chrétien souligne que le motif de la naissance est fréquemment mobilisé par les auteurs de la latinité païenne (Lucrèce, Pline l'Ancien) puis chrétienne (de Tertullien à Jean Cassien) comme un « miroir³⁸⁴ » de la condition humaine, en tant que celle-ci se définit par « l'indigence, la nudité, la détresse³⁸⁵ ». Il explique également que cette « fragilité » est avant tout pensée comme « corporelle et vitale³⁸⁶ », puisqu'elle procède du constat de l'impuissance radicale du nouveau-né face à ce qui le menace physiquement : d'ailleurs, la notion brouille la frontière entre l'animé et l'inanimé, puisqu'elle peut s'appliquer aussi bien à un objet qu'à un être vivant. Cette insistance sur une fragilité physique plutôt que sur une vulnérabilité morale éclaire peut-être le fonctionnement du texte T. Morrison. Si la représentation du tout petit participe du dispositif pathétique du roman, on constate en effet que celui-ci ne fait pas du tout le même usage de cette figure et de celle de l'enfant, et ceci notamment parce que l'insistance sur la fragilité corporelle du nouveau-né s'accompagne d'une extériorité de la narration. À titre

³⁸² Il s'agit de l'un des tous premiers mots du roman – *Beloved* (trad.), p. 11 ; *Beloved*, p. 3.

³⁸³ *Ibid.*, p. 13 ; « You forgetting how little it is [...] She wasn't even two years old when she died. Too little to understand. Too little to talk much even. », *Ibid.*, p. 5.

³⁸⁴ Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, op. cit., p. 29.

³⁸⁵ *Idem*

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 35.

d'exemple, la scène de l'emballage de Denver est ainsi entièrement relatée depuis le point de vue de Sethe :

Amy était partie. Sethe était seule et faible, mais vivante, et son bébé aussi. Elle fit un bout de chemin vers l'aval, puis s'arrêta et contempla les eaux scintillantes. De temps à autre une plate glissait en vue, mais elle ne parvenait pas à discerner si les silhouettes qui la montaient étaient ou non celles de Blancs. Elle commença à transpirer sous l'effet d'une fièvre dont elle remercia Dieu parce qu'elle maintiendrait certainement son bébé au chaud.³⁸⁷

L'adoption de la perspective de Sethe et l'opacité du point de vue de Denver entraînent un déplacement de l'effet de *pathos*, la compassion surgissant plutôt face à la détresse de la mère, terrorisée à l'idée de ne pas pouvoir protéger son enfant et assurer son rôle de protectrice, que face à la fragilité du bébé. Au-delà de cette scène secondaire, on comprend l'enjeu de ce déplacement pour l'interprétation de l'ensemble du roman, la façon dont la fiction représente l'enfant assassinée engageant la formulation même du problème du mal, selon que celui-ci prend pour point de départ l'expérience du deuil maternel ou de la souffrance enfantine. De ce point de vue, on remarque que quoique Beloved soit un peu plus âgée que Denver au moment de sa mort, la fiction élude systématiquement sa mise en scène en petite fille. Les personnages, et en particulier Sethe, se rappellent d'elle comme d'un « bébé » (« *a baby* ») : « pour un bébé, il est puissant le sort qu'il jette³⁸⁸ » remarque Denver, et un peu plus loin dans l'*incipit*, Sethe reprend le même mot : « qui eût cru qu'un petit bébé de rien du tout pût abriter tant de fureur³⁸⁹ ».

L'emploi de ce terme, présent dès l'*incipit*, affecte la façon dont le lecteur ou la lectrice se représente les scènes relatées en analepse, et en particulier la scène d'infanticide : c'est du moins mon expérience de lectrice (j'imagine spontanément un nourrisson plutôt qu'une petite fille). Au niveau du récit cadre également, la représentation de Beloved comme enfant est par ailleurs éludée, puisque le spectre revient sous la forme inquiétante d'une femme-enfant doublement hybride, puisque située entre les vivants et les morts, le monde de l'enfance et le monde adulte. Cette transgression des frontières la constitue en figure abjecte plutôt que pathétique, au sens où l'entend Julia Kristeva, le sentiment d'abjection surgissant face à « l'entre-deux, l'ambigu, le mixte³⁹⁰ ». Ce brouillage des limites et des places culmine dans la

³⁸⁷ *Beloved* (trad.), p. 129 ; « Amy was gone. Sethe was alone and weak, but alive, and so was her baby. She walked a ways downriver and then stood gazing at the glimmering water. By and by a flatbed slid into view, but she could not see if the figures on it were whitepeople or not. She began to sweat from a fever she thanked God for since it would certainly keep her baby warm. », *Beloved*, p. 105-106.

³⁸⁸ *Beloved* (trad.), p. 13 ; « For a baby she throws a powerful spell », *Beloved*, p. 5.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 14 ; « Who would have thought that a little old baby could harbor so much rage ? », *Ibid.*, p. 5.

³⁹⁰ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op. cit., p. 12.

scène d'exorcisme, le spectre se manifestant sous la forme monstrueuse d'une femme-enfant enceinte :

Les femmes qui chantaient reconnurent Sethe sur-le-champ et s'étonnèrent elles-mêmes de leur absence de peur à la vue de ce qui se tenait à ses côtés. L'enfant-diable était maligne, se dirent-elles. Et belle. Elle avait pris la forme d'une femme enceinte, nue et souriante dans le chaud soleil de l'après-midi. Noire comme la foudre et luisante, elle se dressait sur de longues jambes droites, le ventre gros et compact. Des vrilles de cheveux se tordaient partout sur sa tête. Seigneur Dieu. Son sourire était éblouissant.³⁹¹

La comparaison du roman et de l'adaptation cinématographique de Jonathan Demme rend encore plus visible les effets de ce travail de figuration sur les modalités du *pathos*, le réalisateur radicalisant certains partis-pris esthétiques du roman, et en particulier la construction de *Beloved* comme figure abjecte, voire horripilante³⁹² plutôt que pathétique. Le processus d'incarnation du personnage (joué par l'actrice Thandiwe Newton) et les choix de mise en scène du réalisateur jouent de ce point de vue un rôle essentiel. On remarque notamment l'élocution enfantine de l'actrice, qui fait de la voix du spectre une voix hybride, pénible à entendre, et la place laissée aux scènes de nourriture, qui réunissent les deux formes paradigmatiques de l'abject, telles que décrites par J. Kristeva – l'abject alimentaire, « forme la plus élémentaire et archaïque de l'abjection³⁹³ », et la figure liminale du spectre (J. Kristeva évoque le cadavre), située entre les morts et les vivants. Quant à la scène même d'infanticide [1:49-1:51], elle traduit également un choix net de focalisation. La caméra se recentre en gros plan sur le visage de Sethe (sur son expression de désespoir, de défi, de détermination), et ceux des chasseurs d'esclaves. L'enfant n'est que très brièvement visible à l'écran – inerte, son visage est tourné vers le sein de sa mère, et ses yeux fermés. Pas plus qu'à aucun autre moment du film, elle ne suscite la compassion : l'effet de *pathos* se cristallise sur la mère, sur la souffrance suscitée par son geste.

III. Paradigme 2 : le deuil maternel

La relecture des œuvres du corpus dans le sillage du discours d'Ivan invite donc à s'interroger sur les significations prêtées à l'émotion que suscite la représentation de la

³⁹¹ Pour une analyse plus approfondie de cette dimension de l'esthétique du roman, je renvoie à l'article de Susan Corey, qui prend pour point de départ une réflexion sur le grotesque plutôt que sur l'abject : Susan Corey, « Toward the Limits of Mystery. The Grotesque in Toni Morrison's "Beloved" », dans Marc Conner (dir.), *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, p. 31-48.

³⁹² Il faut rappeler que J. Demme est un réalisateur de films d'horreur (entre autres le *Silence des Agneaux*), et qu'il reprend les codes de ce genre dans son film.

³⁹³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op. cit., p. 10.

souffrance enfantine. Mais à cette première piste de réflexion s'en ajoute une seconde, que met au jour la confrontation du texte de T. Morrison et de l'œuvre de Dostoïevski. Les usages de la figure de l'enfant souffrant dans *Beloved* rendent en effet visible un dédoublement du paradigme, selon que le choc moral est suscité par l'enfant ou par la souffrance qu'entraîne sa disparition, c'est-à-dire par l'expérience du deuil maternel. Je voudrais revenir sur la place qu'occupe cette question dans *Les Frères Karamazov*, afin de comprendre comment se construit l'émotion suscitée par ce second paradigme de l'expérience du mal, puis de revenir sur la place qu'il occupe dans les œuvres du corpus.

A. Dostoïevski : figures de *klikuši*

1. L'ambivalence de la figure maternelle dans le discours d'Ivan

Le premier constat qui s'impose si l'on s'interroge sur le rôle de la figure maternelle dans la construction du *pathos* cristallisé, dans l'œuvre de Dostoïevski et en particulier dans le discours d'Ivan, par la représentation de la souffrance enfantine, est celui de son ambivalence. Les personnages féminins sont en effet partagés dans l'œuvre du romancier russe entre « l'idéal de la Madone » (*ideala Madonny*) et « l'idéal de Sodome³⁹⁴ » (*idealom Sodonskym*) et comme le souligne Julia Kristeva, les mères dostoïevskiennes en particulier sont « toujours *entre* les pleurs innommables, dont elles inondent les mains baisées des serviteurs d'église, et les grimaces de salon ; *entre* logorrhées d'amour et de désespoir, *entre* imploration de Dieu ou de la justice, et ruée vers l'argent³⁹⁵ ». Dans le discours d'Ivan, cette tension prend une forme hyperbolique, le texte jouant du contraste entre la figure monstrueuse de la mère complice et même autrice du mal ; et la figure pathétique de la mère éplorée. Celle-ci est assimilée à la figure mariale, particulièrement centrale dans la tradition orthodoxe et plus spécifiquement pour la foi « christocentrique³⁹⁶ » de Dostoïevski, qui repose sur une assimilation du Christ à cette figure du soin.

La représentation de la maternité monstrueuse se trouve notamment dans la deuxième des trois vignettes du discours : celle qui relate les souffrances infligées à la fillette enfermée par ses parents dans le froid et le noir. Si la présence de la mère participe de la construction du

³⁹⁴ Ces deux expressions sont employées par Dmitri Karamazov : *FK* 1, p. 200 ; *BK* 1, p. 100.

³⁹⁵ Julia Kristeva, *Dostoïevski : face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, op. cit., p. 135.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 276.

pathos de la scène, c'est parce qu'elle souligne la vulnérabilité de l'enfant à une trahison d'autant plus intolérable qu'elle vient de celle-là même qui aurait dû la protéger : « et cette mère arrivait à dormir, quand, la nuit, on entendait les gémissements de la petite fille, enfermée dans cet endroit sordide³⁹⁷ ». Elle s'oppose en revanche à la figure pathétique de la mère endeuillée, élément essentiel du dispositif sadique élaboré par les tortionnaires. Pour les soldats turcs, en effet, « c'est sous les yeux de la mère qui faisait la volupté principale³⁹⁸ » (« *na glazax-to materej i sostavljalo glavnuju sladost'* ») et le général traque le petit serf « sous les yeux de la mère³⁹⁹ » (« *v glazax materi* »). L'effet de *pathos* se cristallise aussi bien sur l'expérience de cette figure de témoin que sur celle de l'enfant, mais il ne s'interprète pas exactement de la même façon.

Dans un cas, le choc est lié à l'impuissance de la mère, révélant la vulnérabilité propre à une figure du soin, et liée à sa position de responsabilité par rapport à l'être dont elle a la charge. L'enfant, en revanche, suscite la pitié par son incapacité radicale à se défendre et à faire sens de l'expérience du mal. Peut-être cette différence dans le fonctionnement du *pathos* peut-elle être clarifiée par la distinction que le psychanalyste Marie-Jean Sauret⁴⁰⁰ propose de faire entre la notion d'« impuissance » et la notion d'« impouvoir », la première supposant un simple manque et la seconde une radicale absence de pouvoir. Dans le texte de Dostoïevski, l'enfant est du côté de l'impouvoir, et la mère de l'impuissance : c'est ce qui explique que l'émotion ne s'éprouve pas exactement de la même façon, qu'elle change de sens et de tonalité, mais peut-être pas d'intensité.

2. La figure de la hurleuse (*klikuša*)

Cette piste de réflexion est approfondie dans le reste du roman, qui accorde une place centrale à la mise en scène d'un type culturel précis – la figure de la *klikuša* – sur lequel il me faut à présent apporter quelques précisions, puisque c'est à partir de lui qu'est représenté et pensé le deuil maternel. Formé par dérivation du verbe russe *klikat'* (« pleurer », « appeler »⁴⁰¹), le substantif « *klikuši* », qu'André Markowicz traduit par « hurleuses⁴⁰² », désigne des femmes

³⁹⁷ FK 1, p. 436 ; « И эта мать могла спать, когда ночью слышались стоны бедного ребеночка, запертого в подлом месте! », BK 1, p. 220.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 430 ; *Ibid.*, p. 217.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 438 ; *Ibid.*, p. 221.

⁴⁰⁰ Marie-Jean Sauret, « Au fond du pouvoir : l'impouvoir », dans *Psychanalyse YETU*, n°51, 2023, p. 81-92.

⁴⁰¹ Sergej Ivanovič Ožegov et Natalia Jul'evna Švedova, « Klikat' », dans *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, op. cit., p. 277

⁴⁰² FK 1, p. 92.

dont les troubles nerveux, qui étaient souvent accompagnés de cris et de hurlements spectaculaires, étaient tantôt interprétés par la tradition populaire russe comme un signe de possession démoniaque, et tantôt comme la marque d'une élection divine⁴⁰³. Amplement documenté et discuté par les médecins russes de la fin du XIX^{ème} siècle, le phénomène est assimilé à la question de l'hystérie féminine (James L. Rice⁴⁰⁴ explique d'ailleurs que les documents médicaux de la fin du siècle utilisent indifféremment les termes « *isterja* », « *klikušestvo* » ou encore « *jurodstvo* » – le terme qui désigne les Fols-en-Christ – quand ils traitent de la question de l'hystérie féminine, elle-même rapprochée de l'épilepsie⁴⁰⁵). Les épidémies de *klikušestvo* sont au cœur d'un ouvrage de 1860, rédigé par le médecin Klementovskij, et auquel le starets Zossima – le maître spirituel d'Aliocha – fait explicitement allusion⁴⁰⁶.

Au regard de l'ambivalence du phénomène culturel (tantôt assimilé à une possession démoniaque, tantôt à une élection divine), la double singularité de Dostoïevski tient à son usage exclusivement⁴⁰⁷ pathétique de la figure (à distance de l'imaginaire diabolique) et à son articulation au thème de la maternité. Le premier personnage assimilé au phénomène du « *klikušestvo* » est en effet la défunte mère d'Aliocha, l'épouse persécutée de Fiodor Karamazov, que la voix narrative présente comme affligée « d'une espèce de maladie nerveuse féminine qu'on rencontre le plus souvent dans le simple peuple, parmi ces paysannes qu'on appelle, à cause de cette maladie, les “hurleuses”⁴⁰⁸ ». Or non seulement la jeune femme est construite comme une figure pathétique, mais le seul souvenir qu'en garde Aliocha – et que le texte met en scène à l'occasion de l'un de ces « tableaux imaginés⁴⁰⁹ » caractéristique de l'esthétique dostoïevskienne – l'associe à un imaginaire religieux, et plus spécifiquement à la figure mariale :

Il avait gardé le souvenir d'un soir, un soir d'été, paisible, la fenêtre ouverte, les rayons obliques du soleil couchant (c'est de ces rayons obliques qu'il se souvenait le plus), dans la pièce, dans un angle, une icône, la petite veilleuse allumée devant, et, devant l'icône, agenouillée, comme prise d'une crise d'hystérie, poussant des glapissements, des hurlements saccadés, sa mère, qui l'avait pris dans ses deux bras, qui

⁴⁰³ Linda J. Ivanits, *Russian Folk Belief*, ME Sharpe, Armonk (New York), 1989, p. 106-109.

⁴⁰⁴ James L. Rice, « Foreshadowings of the Karamazov Sequel », *Russian History*, vol. 35, n°1/2, 2008, p. 160.

⁴⁰⁵ Cette proximité entre épilepsie et hystérie est notamment étudiée par Marie-Thérèse Sutterman, dans *Dostoïevski et Flaubert : écritures de l'épilepsie*, op. cit., p. 125-127.

⁴⁰⁶ FK 1, p. 91-92 ; BK 1, p. 44.

⁴⁰⁷ La seule figure ambivalente se trouve dans *Les Démons*, où le personnage de Maria Lebiadkina, la « clopinante » (*xromonožka*), est soupçonnée d'avoir tué l'enfant qu'elle aurait conçu de son union avec Stavroguine. Mais comme le souligne Julia Kristeva, le caractère fantasmatique de l'épisode – dont rien ne permet d'attester de la véracité intradiégétique, puisque seule la clopinante l'évoque dans l'un de ses délires – désactive la charge transgressive de l'épisode : Maria Lebiadkina, l'épouse trompée et humiliée, est une figure pathétique qui cristallise la compassion et non le dégoût. Toute ambiguïté disparaît dans *Les Frères Karamazov*. Julia Kristeva, *Dostoïevski : face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, op. cit., p. 139

⁴⁰⁸ FK 1, p. 30 ; « какой-то нервной женской болезни, встречаемой чаще всего в простонародье у деревенских баб, именуемых за эту болезнь кликушами », BK 1, p. 13.

⁴⁰⁹ Karen Haddad, *L'Illusion qui nous frappe : Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, op. cit., p. 249.

l'étreignait très fort, jusqu'à lui faire mal, et qui priait pour lui la Mère de Dieu, qui le tendait, lui, des deux bras, vers cette icône, comme pour que la Mère de Dieu le protège... et, brusquement, une nurse fait irruption, et elle l'arrache à elle, dans la frayeur. Voilà le tableau ! Aliocha gardait aussi de cet instant le souvenir du visage de sa mère : il paraissait en transe, disait-il, mais splendide, d'après ce qu'il pouvait s'en souvenir.⁴¹⁰

L'évocation de la « transe » souligne la proximité entre la figure féminine de la hurleuse et la figure masculine du Fol-en-Christ⁴¹¹ (le « *jurodivyj* »), autre personnage essentiel dans la culture et la littérature russes, et dont la déraison révèle une inspiration divine. Mais si le souvenir d'Aliocha articule déjà les thèmes du *klikušestvo*, de la maternité et du deuil, il s'agit du deuil de l'enfant *pour la mère*. L'expérience du deuil *de la mère* pour l'enfant est représentée dans une autre scène du roman, qui restitue le dialogue entre le starets Zossima et une *klikuša* venue lui demander conseil après la mort de son petit garçon. « La “hurleuse”, il la connaissait déjà⁴¹² » précise le narrateur, qui décrit ensuite le personnage comme « une femme qui était loin d'être vieille, mais paraissait très maigre et épuisée, le visage on ne pouvait pas dire hâlé mais comme tout noirci⁴¹³ », avec, dans le regard « quelque chose de frénétique⁴¹⁴ » (« *čto-to kak by isstuplennoe* »). Zossima s'efforce d'abord de consoler l'endeuillée, en lui rappelant que son fils est désormais au ciel, et en citant la Bible et les vies de saints. Refusant ses paroles, la mère évoque un chagrin insatiable : la suite du discours la constitue en figure paradigmatique de l'expérience du deuil :

Nikitouchka il me consolait exactement comme ça, juste mot pour mot, comme toi, il me disait : « Tu es pas raisonnable, il me disait, pourquoi tu pleures, notre petit garçon, à cette heure, sans doute qu'il est devant Notre-Seigneur Dieu, il chante avec les anges. » Il me dit ça, et, lui-même, il reste là à pleurer, je le voyais bien qu'il pleurait comme moi. « Je le sais, je lui dis, Nikitouchka, où est-ce qu'il pourrait être, sinon chez le Seigneur Dieu, seulement, ici, là, à cette heure, il est pas avec nous, Nikitouchka, ici, là, où il était assis ! » Et si je pouvais juste le revoir une petite fois, juste une toute petite fois si je pouvais le revoir, je serais pas allée vers lui, j'aurais rien dit du tout, je me serais juste blottie dans un coin, juste que, pour une seule petite minute, si je le voyais, si je l'entendais, comme il joue dans la cour, il arrivait, comme avant, il crie de sa petite voix : « M'man, t'es où ? » [...] Mais, non, il est pas là, mon bon père, et

⁴¹⁰ FK 1, p. 39 ; « он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге. Вот картина! Алеша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было иступленное, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить. », BK 1, p. 18.

⁴¹¹ Le Fol-en-Christ est un personnage central de la culture et de la littérature russe, et plus largement orthodoxe. Il se rapproche des figures de « l'idiot du village », de « l'innocent » ou même du « fou », avec une idée de marginalité, mais à laquelle s'ajoute celle d'une élection divine (« pour le Christ »). Son discours a pour fonction de provoquer une prise de conscience d'ordre philosophique (la vanité de l'existence), ou politique (dénoncer les abus de pouvoir). Jean-Claude Roberti, « Un clown d'Église : le fol en Christ », dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Le Clown : rire et/ou dérision*, PU de Rennes, Rennes, 1999, p. 25-29.

⁴¹² FK 1, p. 92 ; « Кликушу он уже знал », BK 1, p. 44.

⁴¹³ *Idem.* ; « не старую женщину, но очень худую и испитую, не то что загоревшую, а как бы всю почерневшую лицом. », *Ibid.*, p. 45.

⁴¹⁴ *Idem.* ; *Idem.*

jamais plus je l'entendrai ! Tenez, voilà sa petite ceinture, mais, lui, il est pas là, et jamais, jamais plus je le reverrai, jamais plus je l'entendrai !... »⁴¹⁵

La proximité avec la figure du Fol-en-Christ est rendue visible par le travail sur la langue heurtée, incantatoire⁴¹⁶ de la mère, que la traduction d'A. Markowicz restitue par son travail sur le rythme. Le narrateur évoque l'« intonation chantante⁴¹⁷ » (« *naraspev* ») de ces « lamentations rituelles⁴¹⁸ » (« *kak by pričitybaja* »), accompagnées de gestes expressifs : la mère parle « avec une espèce de balancement mesuré de la tête, la paume sur la joue⁴¹⁹ ». Le travail sur le rythme maximise l'effet de choc, qui tient à la fois au caractère insatiable de la lamentation maternelle, et à son humilité : la mère résiste à la consolation, mais son discours n'est pas une parole d'imprécation.

3. Souffrance des mères et souffrance des pères dans *Les Frères Karamazov*

On remarque enfin que les commentaires du narrateur introduisent un questionnement sur une possible spécificité des larmes féminines, et de l'émotion qu'elles suscitent. Le dialogue rapporté par la mère, et le fonctionnement même de l'échange entre Zossima et son interlocutrice, semblent à première vue reconduire l'opposition culturellement et historiquement située⁴²⁰ entre émotivité féminine et rationalité masculine : « il me disait : “Tu es pas raisonnable”, il me disait, “pourquoi tu pleures”⁴²¹. » L'iconicité de la figure de la mère endeuillée est soulignée par le jeu des intertextes, l'assimilation de la hurleuse à la Vierge éplorée mais aussi à la figure de l'inconsolable Rachel⁴²² : « Cela, reprit le starets, cela, c'est

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 95 ; « Тем самым и Никитушка меня утешал, в одно слово, как ты, говорил: “Неразумная ты, говорит, чего плачешь, сыночек наш паверно теперь у господа бога вместе с ангелами воспеваает”. Говорит оп это мне, а и сам плачет, вижу я, как и я же, плачет. “Знаю я, говорю, Никитушка, где ж ему и быть, коль не у господа бога, только здесь-то, с нами-то его теперь, Никитушка, нет, подле-то, вот как прежде сидел!” И хотя бы я только взглянула на него лишь разочек, только один разочек на него мне бы опять поглядеть, и не подошла бы к нему, не промолвила, в углу бы притаилась, только бы минуточку едину повидать, послыхать его, как он играет на дворе, придет, бывало, крикнет своим голосочком: “Мамка, где ты?” [...] Да нет его, батюшка, нет, и не услышу его никогда! Вот его поясок, а его-то и нет, и никогда-то мне теперь не видать, не слыхать его!.. », *Ibid.*, p. 46.

⁴¹⁶ Jean-Claude Roberti insiste sur le mode d'élocution particulier des Fols-en-Christ : « Ils s'exprimaient principalement par gestes, souvent empathiques qu'ils préféraient aux discours. Lorsqu'ils rompaient leur mutisme, ils utilisaient quelquefois une technique vocale artificielle avec timbre de voix très aigu et des résonnances nasales ». Jean-Claude Roberti, « Un clown d'Église : le fol en Christ », *art. cit.*, p. 26.

⁴¹⁷ *FK* 1, p. 92 ; *BK* 1, p. 45.

⁴¹⁸ *Idem.* ; *Idem.*

⁴¹⁹ *Idem.* ; « как-то покачивая плавно из стороны в сторону головой и подпирая щеку ладонью. », *Idem.*

⁴²⁰ Sur la représentation des larmes comme apanage (discrédité) des femmes, à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, je renvoie à l'ouvrage de l'historienne Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes : XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècle*, Rivages, Paris, 1986.

⁴²¹ *FK* 1, p. 95 ; « говорил: “Неразумная ты, говорит, чего плачешь” », *BK* 1, p. 45.

⁴²² Le personnage de Rachel apparaît dans la Genèse : il s'agit de la femme de Jacob, frappée de stérilité. Mais Zossima fait allusion à un verset de l'Évangile de Matthieu, où elle est décrite comme une mère endeuillée. Genèse 3, 18 : « Une voix dans

l'antique "Rachel qui pleure ses enfants et ne veut pas être consolée, parce qu'ils ne sont plus", et telle est bien, vous, les mères, la condition qui vous est faite sur terre⁴²³. » Mais lorsqu'il s'efforce de définir cette supposée spécificité, le narrateur la fait porter sur l'expressivité plutôt que sur l'intensité de l'affect : « Il y a dans le peuple un malheur silencieux, à la longue patience ; il entre en lui-même et il se tait. Mais il y a aussi un malheur déchiré : il éclate d'abord en larmes et, à partir de cet instant, il continue en lamentations. Cela, c'est surtout chez les femmes⁴²⁴. » De fait, le deuil dans le roman n'est pas seulement celui des mères : c'est aussi celui des pères.

Si la scène confère à la figure de la *klikuša* un caractère exemplaire, paradigmatique, celle-ci répond en effet au personnage du capitaine Snéguiriov, père du petit Ilioucha. Ce recentrement de la narration sur une figure masculine peut s'expliquer par un élément de la biographie de l'auteur : comme le rappelle Philippe Forest, Dostoïevski écrit *Les Frères Karamazov* peu après la mort de son fils Alexeï, survenue en 1878, dix ans après celle de sa fille Sonia, en 1868⁴²⁵. Il tient aussi au traitement d'un thème dont Julia Kristeva⁴²⁶ souligne l'importance philosophique pour l'ensemble de l'œuvre du romancier, celui de la déchéance des pères. Le capitaine Snéguiriov évoque le personnage pathétique de Marméladov, le père alcoolique et déchu de Sonia dans *Crime et châtiment*, incapable de protéger les siens d'un malheur qu'il a en partie causé. La compassion se cristallise alors sur une vulnérabilité propre à la figure paternelle, et qui est moins une vulnérabilité à la perte d'autorité, qu'à l'incapacité à assumer le rôle de protecteur. Dans *Les Frères Karamazov*, le thème apparaît d'abord lorsque Snéguiriov fait à Aliocha le récit de son humiliation publique par Dmitri Karamazov ; lorsqu'il raconte comment ce dernier l'a traîné par la barbe sous les yeux sidérés de son petit garçon. La souffrance causée par l'incapacité à protéger l'enfant (de l'expérience du mal, mais aussi de la découverte de l'impuissance du père face au mal) prend une tonalité métaphysique à la fin du roman, lorsque le mal en question n'est plus seulement d'ordre social, mais renvoie à l'expérience de la mort : la plainte de Snéguiriov fait alors directement écho à celle de la mère endeuillée, de la *klikuša*.

Rama s'est fait entendre, des pleurs et une longue plainte : c'est Rachel qui pleure ses enfants et ne veut pas être consolée, parce qu'ils ne sont plus. »

⁴²³ FK I, p. 96 ; « А это, — проговорил старец, — это древняя "Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет", и таковой вам, матерям, предел на земле положен. », BK I, p. 46.

⁴²⁴ Ibid., p. 92-93 ; « Есть в народе горе молчаливое и многотерпеливое; оно уходит в себя и молчит. Но есть горе и надорванное: оно пробьется раз слезами и с той минуты уходит в причитывания. Это особенно у женщин. », Ibid., p. 45.

⁴²⁵ Philippe Forest, *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, op. cit., p. 14

⁴²⁶ Sur cette question, je renvoie à la section « Du père mort au meurtre du père », dans Julia Kristeva, *Dostoïevski : face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, op. cit., p. 179-198.

B. Le deuil de la mère dans *La Storia*, *Beloved* et *Le Dieu des petits riens*

Relire les trois fictions du corpus à la lumière de ce questionnement dostoïevskien sur l'expérience du deuil fait d'emblée ressortir un certain nombre de traits caractéristiques et de points de divergence. Le dispositif comparatiste rend d'abord visible l'absence de la question du deuil du père, au profit d'un recentrement de la narration sur le couple de la mère et de l'enfant, un geste d'effacement que l'on peut questionner. Il invite par ailleurs à s'interroger sur la façon dont est représentée l'expérience du deuil, selon que le texte prend pour point de départ de son questionnement sur le mal le deuil de l'enfant pour la mère, ou de la mère pour l'enfant.

1. Pères absents, pères effacés ?

L'effacement de la figure paternelle – et de la souffrance du père – prend des formes et des significations plurielles dans les trois romans. Dans *La Storia*, le père est parfois inexistant : le personnage du soldat allemand Gunther est caractérisé comme une figure enfantine, et si le critique Cesare Garboli interprète la scène du viol d'Ida comme une réécriture de l'Annonciation⁴²⁷, c'est parce que la filiation masculine d'Usepe n'est jamais thématisée comme un véritable enjeu par la narration. Lorsque la figure paternelle a existé, elle est en revanche présentée comme une protection désirée mais absente, car disparue. C'est le cas du père d'Ida, le généreux Giuseppe, mais aussi de son premier époux, Alfio, tous deux morts avant le début de l'histoire principale. Outre le recentrement de la narration sur le couple de la mère et de l'enfant, et la mise en valeur pathétique de cette relation (Ida est seule responsable d'Usepe, et elle n'a que lui au monde), ce choix de mise en récit place l'expérience du deuil éprouvé pour le père au seuil du récit. Quoique mère, Ida est aussi décrite comme une éternelle orpheline : « avec la disparition successive de Giuseppe et d'Alfio, elle se trouvait définitivement exposée à la peur, car son cas était celui de quelqu'un resté toujours enfant et qui n'avait plus de père⁴²⁸ » Cette disparition première permet de donner forme au sentiment

⁴²⁷ Cesare Garboli « Un crocicchio di esistenze », *Corriere della sera*, 29 juin 1974, document reproduit en annexe de Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 359.

⁴²⁸ *La Storia* (trad.), p. 65 ; « Dopo la sparizione successiva di Giuseppe e di Alfio, essa si trovava esposta definitivamente alla paura, perché il suo era il caso di una rimasta sempre bambina, senza più nessun padre. », *La Storia*, p. 305.

de déréliction qui accable le personnage : elle signale l'absence de toute forme de protection face au monde.

Dans *Beloved*, l'absence de représentation de la souffrance paternelle est d'autant plus signifiante qu'elle peut s'interpréter comme un geste actif d'effacement. Il faut le souligner, cette figure n'est pas absente en effet du récit historique réel dont s'inspire Toni Morrison – l'infanticide de l'esclave Margaret Garner, dont les sources rapportent⁴²⁹ qu'elle aurait fui la plantation où elle était captive en compagnie de ses enfants et de son époux Robert Garner, présent lors de la mort de l'enfant, même si les sources ne révèlent rien de sa réaction. Cet effacement traduit peut-être un souci d'exemplarité, et la visée démonstrative du roman. T. Morrison s'intéresse aux effets de l'esclavage sur les constructions de la masculinité noire⁴³⁰ : elle insiste particulièrement dans son récit sur la destruction des relations familiales et sur la difficulté pour les hommes à créer et à maintenir des liens, opposant celle-ci à la fusion mortifère de la mère et de l'enfant. Cette expérience de la déliaison est incarnée par le personnage de Paul D, dont la voie de sortie hors de l'esclavage passe par le désir d'avoir un enfant.

Mais on peut se demander si l'effacement du père n'affecte pas plus profondément la construction du dispositif rhétorique et moral. Peut-être la perception et le jugement que le lecteur ou la lectrice porte sur le geste de Sethe diffèreraient-ils en effet si l'infanticide ne mettait pas seulement en jeu *Beloved* et sa mère, mais qu'il était aussi construit comme une souffrance infligée à Halle. Celui-ci est pleuré par son épouse, par sa mère Baby Suggs et par sa fille Denver : la souffrance que cause sa mort est donc prise en charge par la narration, de même que la souffrance qu'il éprouve face aux sévices infligés à son épouse, puisque c'est après avoir assisté impuissant au viol de Sethe qu'il sombre dans la folie et disparaît. Objet et sujet de deuil, en tant qu'époux, le personnage n'est toutefois pas autorisé à pleurer ses enfants : cette expérience reste en dehors de l'espace de partage constitué par la fiction, peut-être parce qu'elle affecterait trop profondément le regard que nous portons sur Sethe. On tient sans doute ici un élément de réponse supplémentaire à la question soulevée au chapitre précédent, qui portait sur le caractère « limite » de la fiction morrisonienne au regard de la distinction entre les fictions du mal commis et les fictions du mal subi. Outre le refus de mettre en scène *Beloved*

⁴²⁹ Delores M. Walters, « Introduction: Re(dis)covering and Recreating the Cultural Milieu of Margaret Garner », dans Mary E. Frederickson et Delores M. Walters (dir.), *Gendered Resistance: Women, Slavery, and the Legacy of Margaret Garner*, University of Illinois Press, Urbana, 2013, p. 1-22.

⁴³⁰ Sur cette question, je renvoie notamment à Philip M. Weinstein, « David and Solomon. Fathering in Faulkner and Morrison », dans Carol A. Kolmerten, Stephen M. Ross, Judith Bryant Wittenberg, *Unflinching Gaze: Morrison and Faulkner Re-Envisioned*, op. cit., p. 48-74

comme une petite fille, l'occultation du deuil paternel contribue en effet à recentrer l'effet de *pathos* sur la mère, et à construire l'infanticide comme la figure d'un mal subi plutôt que commis par Sethe.

À la différence de ces deux fictions caractérisées par un effacement du deuil paternel, le roman d'A. Roy confère une place plus importante, quoique ambivalente, à cette expérience. D'un côté en effet, il prend en charge la souffrance éprouvée par Chacko après la noyade accidentelle de Sophie Mol, sa fille. Son traitement est toutefois ambigu, dans la mesure où cette souffrance est systématiquement médiée par le point de vue des jumeaux. Or si Estha et Rahel éprouvent de l'empathie pour leur oncle, la narration soulignant « l'énormité de son terrible chagrin⁴³¹ » (« *the enormity of his own terrible grief* »), ils sont surtout terrorisés par sa destructivité. Manipulé par sa tante Baby Kochamma, Chacko se retourne contre sa sœur Ammu et ses neveux, qu'il rend responsables de la mort de sa fille. La scène qui revient hanter les jumeaux est celle du jour où leur oncle a chassé Ammu de la demeure familiale, menaçant de la tuer :

Après cette scène, Rahel aurait le même rêve pendant des années : un gros homme, sans visage, agenouillé devant le cadavre d'une femme. Lui arrachant les cheveux. Le réduisant en bouillie. Lui fracassant tous les os, jusqu'aux plus petits. Les cartilages des oreilles craquaient comme des brindilles. Crac crac, faisaient-ils doucement en se brisant. Un pianiste massacrant les touches de son instrument. Y compris les noires. Et, même si, des années plus tard, au crématorium, elle profiterait de la moiteur ambiante pour échapper à l'étreinte de Chacko, Rahel les aimait tous les deux. Le musicien et le piano. Le meurtrier et le cadavre.⁴³²

L'épisode illustre l'ambiguïté du regard porté sur le deuil paternel dans *Le Dieu des petits riens*. La compassion n'est pas tout à fait absente du souvenir de Rahel, mais on mesure aussi dans cet extrait l'effet du choix de point de vue : le deuil est d'abord représenté comme une force destructrice incompréhensible, terrifiante (une figure du mal commis), plutôt que comme une souffrance (une figure du mal subi).

2. Le deuil de la mère : génitif objectif

L'absence des pères est donc un trait commun aux trois fictions du corpus, que leur relecture dans le sillage des *Frères Karamazov* met en évidence. Il a pour conséquence un

⁴³¹ *DRP*, p. 301 ; *GoST*, p. 226.

⁴³² *Ibid.*, p. 300 ; « After that for years Rahel would dream this dream: a fat man, faceless, kneeling beside a woman's corpse. Hacking its hair off. Breaking every bone in its body. Snapping even the little ones. The fingers. The ear bones cracked like twigs. Snapsnap the softsound of breaking bones. A pianist killing the piano keys. Even the black ones. And Rahel (though years later, in the Electric Crematorium, she would use the slipperiness of sweat to slither out of Chacko's grasp) loved them both. The player and the piano. The killer and the corpse. », *Ibid.*, p. 225.

recentrement de la narration sur le couple formé par la mère et l'enfant, et sur l'expérience du deuil de la mère. Mais celui-ci n'est pas traité de la même façon, selon que les textes lui donnent le sens d'un génitif subjectif – le deuil éprouvé par la mère (*La Storia*, *Beloved*), ou d'un génitif objectif – le deuil éprouvé par les enfants, pour leur mère (*Le Dieu des petits riens*). Si dans le roman d'A. Roy, placé sous le signe du « Dieu du deuil⁴³³ » (« *the God of Loss* »), la souffrance engendrée par la perte constitue une figure paradigmatique du problème du mal, elle est par exemple presque systématiquement traitée comme expérience du deuil des enfants pour leur mère, le retour vers la terre d'enfance étant pour Estha et Rahel un retour vers la figure disparue d'Ammu.

Or ce choix initial de mise en récit affecte la façon même dont est formulé le problème du mal. Dans *Le Dieu des petits riens*, le roman situe en effet le caractère intolérable de la perte dans le sentiment de trahison et d'abandon qu'entraîne la disparition d'Ammu. Confrontés au problème du mal, c'est-à-dire à l'impossibilité de donner sens à la mort de leur mère, les enfants l'interprètent comme le résultat d'un choix, d'un abandon volontaire, une lecture qui redouble leur souffrance : « [Velutha] avait laissé derrière lui un trou dans l'Univers dans lequel les ténèbres s'étaient déversées comme du goudron en fusion. Dans lequel leur mère avait disparu sans même se retourner pour dire adieu. Elle les avait laissés derrière elle, à tourner comme des toupies dans le noir, sans repères, dans un lieu sans ancrage⁴³⁴. » À l'horizon du motif de la disparition se dessine alors une autre figure centrale de l'expérience du mal dans le roman d'A. Roy, celui de la faute d'amour : il souligne la dualité de la mère, à la fois aimée et haïe, victime et bourreau.

Mais la courte citation attire l'attention sur une autre conséquence notable de ce choix de focalisation, lui-même indissociable du travail de l'empathie narrative (le fait que le récit se situe du point de vue des jumeaux adultes et enfants) : elle engage la prise en charge des autres formes d'expérience de deuil, et leur possible occultation ou minoration. Si les enfants ressentent une forte culpabilité du fait de la mort de Velutha ou de la petite Sophie Mol, dont ils se sentent responsables, la construction de la métaphore centrale (le trou noir qui aspire la matière et le sens) et l'enchaînement des propositions circonstancielles suggèrent en effet que la disparition du *Dalit* affecte peut-être davantage les jumeaux parce qu'elle est la cause de la mort d'Ammu que pour ce qu'elle implique en elle-même. Même si l'on choisit d'interpréter

⁴³³ *Ibid.*, p. 347 ; *Ibid.*, p. 265.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 258-259 ; « He left behind a Hole in the Universe through which darkness poured like liquid tar. Through which their mother followed without even turning to wave good-bye. She left them behind, spinning in the dark, with no moorings, in a place with no foundation. », *Ibid.*, p. 191-192.

le titre du roman comme une référence explicite à Velutha et de faire de lui le « Dieu du deuil⁴³⁵ », sur le mode du tombeau littéraire, force est ainsi de reconnaître que la question de savoir si l'on « pleure » effectivement le personnage n'est pas si aisément résolue. Bien sûr, la déchéance et la mort d'Ammu sont présentées comme les conséquences de la disparition de l'homme aimé. La fiction les prend toutefois en charge à partir du point de vue de Rahel, sa fille, si bien que c'est la souffrance de la mère qui reste là encore au centre du dispositif pathétique.

Les effets de ce recentrement sont peut-être plus perceptibles encore lorsqu'on s'intéresse à la façon dont est traitée la mort de la petite Sophie Mol, et le deuil de ses deux parents, Chacko et Margaret Kochamma, son ex-épouse anglaise. On a vu que l'adoption du point de vue de Rahel conduisait à rethématiser la souffrance du père en violence faite à la mère, un déplacement qu'incarne exemplairement le récit de rêve, qui transforme la scène de deuil en scène de massacre, le mal subi en mal commis. Mais le traitement du deuil maternel – de la souffrance de Margaret Kochamma, venue d'Angleterre pour se consoler de la mort de son second époux, et repartie sans sa fille – est tout aussi ambigu. Les jumeaux semblent en effet avoir tout oublié de la douleur de leur tante, ne conservant que le souvenir d'une gifle infligée à Estha : « À la mort de sa fille, la douleur et l'amertume s'étaient ramassées en Margaret Kochamma comme un ressort toujours prêt à se détendre. Elle ne disait rien, mais, au cours des jours qui avaient précédé son retour en Angleterre, profitait de la moindre occasion pour gifler Estha quand elle le croisait⁴³⁶. » De la souffrance de la mère, la fiction ne conserve que l'image métonymique de ce geste ambigu, attaché au nom du personnage comme une épithète de nature : « les dehors brusques de l'enseignante lui fournirent un masque commode pour déguiser son angoisse. Le trou dans l'Univers en forme de maîtresse d'école sévère (qui donnait parfois des gifles)⁴³⁷ ».

3. Le deuil de la mère : génitif subjectif

Si la souffrance suscitée par la mort de la mère tend à occulter les autres formes de deuil dans le roman d'A. Roy, *Beloved* et *La Storia* accordent à l'inverse une place centrale à la

⁴³⁵ C'est l'interprétation que propose entre autres Urbashi Barat, « Arundhati Roy's "The God of Small Things": Great Stories and Small Ones », *art. cit.*, p. 72

⁴³⁶ *DPR*, p. 55 ; « Margaret Kochamma's grief and bitterness at her daughter's death coiled inside her like an angry spring. She said nothing, but slapped Estha whenever she could in the days she was there before she returned to England. », *GoST*, p. 31.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 330 ; « She concealed her anguish under the brisk, practical mask of a schoolteacher. The stern, schoolteacher-shaped Hole in the Universe (who sometimes slapped). », *Ibid.*, p. 250.

souffrance suscitée par la mort de l'enfant, se laissant plus aisément relire dans le sillage du dialogue de Zossima et de la *klikuša*. Celle-ci va toutefois moins de soi pour le roman d'E. Morante que pour celui de T. Morrison. Des trois fictions du corpus, *La Storia* est en effet celui qui propose le plus visiblement une histoire « à parts égales », qui laisse une même place au point de vue du fils (Useppe) et à celui de la mère (Ida). De fait, c'est à partir de l'expérience du deuil et de la perte qu'Useppe se confronte d'abord au problème du mal, au rythme des disparitions qui marquent la progression de sa maladie : d'abord le petit chien Blitz, tué pendant le bombardement de San Lorenzo, puis le bien-aimé Nino, mort dans un accident de voiture, et enfin David, qui le rejette violemment après avoir sombré dans la folie et la misanthropie. On remarque toutefois que le deuil frappe Useppe en tant que frère ou ami, pas en tant que fils, puisqu'Ida lui survit et qu'il n'a pas de père. Si pour se confronter au problème du mal, le roman accorde une place centrale à la souffrance de l'enfant, c'est en tant que « petit » et pas en tant que « fils de ».

On peut sur ce point distinguer *La Storia* du dernier roman d'Elsa Morante, *Aracoeli*⁴³⁸ [*Aracoeli*, 1982], avec lequel il forme un diptyque, et qui met en scène l'errance d'un homme parti sur les traces de sa mère disparue, mère à la fois adorée et haïe, haïe parce que disparue. Le contraste entre les deux œuvres fait ressortir encore plus vivement la différence esquissée à partir de la lecture croisée du roman d'A. Roy et du roman de Dostoïevski, et qui touche à la façon dont est formulée et mise en scène l'expérience du deuil. La mort de la mère, dans le dernier roman d'E. Morante comme dans *Le Dieu des petits riens*, est associée au motif de la faute d'amour, à la blessure de l'abandon et de la trahison. À l'inverse, la souffrance d'Ida est redoublée par l'expérience de la culpabilité, par le sentiment d'avoir abandonné et trahi ses enfants. L'idée est particulièrement présente dans les chapitres qui suivent l'épisode de la mort accidentelle de Nino. Hantée par son fils, Ida le voit apparaître sous des formes multiples – suppliantes puis accusatrices – avant de prendre finalement la forme d'« une seule unique et pauvre créature solitaire⁴³⁹ » (« *un'unica, povera creatura sola* ») ni vivante ni morte, désireuse seulement de persister parmi les vivants : « Ida le sentait qui tournait continuellement dans l'air sous cette forme irréaliste et qui tentait désespérément de s'accrocher à un objet quelconque, fût-ce même le seau à ordures, afin de se rattacher à la terre des vivants.⁴⁴⁰ » La suite de la description convoque activement la mémoire de la lamentation de la *klikuša*, la fiction

⁴³⁸ Elsa Morante, *Aracoeli*, Gallimard, Paris, 1986 ; *Aracoeli*, dans *Opere*, Mondadori, Milan, 1990, vol 2.

⁴³⁹ *La Storia* (trad.), p. 675 ; *La Storia*, p. 810.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 676 ; « Ida lo sentiva girare per l'aria di continuo, e tentare disperato di abbracciarsi a qualsiasi oggetto, foss'anche il bidone dell'immondezza, pure di riattaccarsi alla terra dei viventi. », *Idem*.

morantienne reprenant notamment le dialogue imaginé avec l'enfant et la requête très humble adressée à Dieu :

Alors, Ida désirait ardemment le revoir, même la durée d'un instant, juste le temps de lui dire : « Ninnuzzu ! » et de s'entendre répondre : « m'man », et cela peut-être seulement par un effet d'hallucination. Elle se mettait à arpenter la cuisine, appelant (à voix basse pour qu'Useppe n'entende pas) : « Où es-tu, Ninnarieddu ? » et elle se cognait aux murs. Elle sentait avec une certitude physique définitive qu'il était là, non seulement là mais partout alentour, toujours en train de se tordre, cloué à son désir de vivre, plus douloureusement que sur une croix, et enviant jusqu'au moindre insecte ou jusqu'à l'existence d'un fil qui réussit à entrer dans le chas d'une aiguille. Maintenant, n'ayant plus envie de l'accuser : « C'est ta faute ! », ce Nino se bornait à cette unique phrase : « Au secours, m'man. »

Iduzza n'avait jamais cru à l'existence supraterrrestre d'un dieu quelconque, et même il ne lui arrivait jamais de penser à Dieu et encore moins de le prier. Et cette prière fut la première et, je crois, unique prière qui lui sortit de la bouche durant toute sa vie, l'un de ces après-midi sur le tard, dans la cuisine de la Via Bodoni : « Dieu ! sinon autre chose, donne-lui à présent le repos. Fais au moins qu'il meure tout à fait. »⁴⁴¹

L'analyse de l'effet de choc éclaire les points de divergence et de rapprochement entre les romans d'E. Morante et de T. Morrison. Comme *La Storia*, *Beloved* prend pour point de départ de la réflexion sur le mal l'expérience du deuil maternel, indissociable d'un questionnement sur ce que l'esclavage a fait aux façons de vivre ce deuil, la souffrance en excès de Sethe s'opposant au chagrin impossible des autres mères esclaves qui, comme Baby Suggs, sont incapables de se souvenir de tous les enfants auxquels elles ont donné le jour, et qui leur ont été arrachés⁴⁴² ; et comme dans la courte scène du roman d'E. Morante, cette expérience de la perte est matérialisée par le motif de la hantise. À la différence toutefois de *La Storia* ou des *Frères Karamazov*, la représentation du deuil maternel est du côté du tragique plutôt que du seul pathétique. Car la souffrance de Sethe est présentée comme une source de pitié mais aussi de terreur, une complexification de l'effet de lecture que rend possible l'adoption du point de vue Denver, la fille survivante, terrorisée à l'idée que ne se reproduise ce qui s'est passé le jour où sa sœur a été tuée : « Tout le temps j'ai peur que se reproduise la chose qui est arrivée et qui a fait que ça n'était pas grave pour ma mère de tuer ma sœur⁴⁴³ ». On l'a vu, la façon dont le personnage de *Beloved* est mis en scène tend à faire dysfonctionner la compassion éprouvée pour l'enfant. L'introduction du personnage de Denver permet peut-être à cet égard de ré-

⁴⁴¹ *Idem.* : « Allora Ida bramava di rivederlo, anche la durata di un attimo, appena il tempo di dirgli: "Ninnuzzu!" e di sentirsi rispondere: "a' mà", e magari solo per un effetto di allucinazione. Essa cominciava a rimuoversi su e giù dentro la cucina, chiamando (a bassa voce per non farsi udire in camera da Useppe): "Dove sei, Ninnarieddu?" e sbattendo per i muri. Sentiva con certezza fisica irrimediabile che lui c'era, non solo qua ma dovunque in giro, sempre a torcersi inchiodato al proprio desiderio di vivere peggio che su una croce, e invidiando perfino il minimo insetto, o l'esistenza di un filo che riesce a entrare in una cruna. Ormai senza più voglia di accusarla: "è colpa tua!", questo Nino si riduceva all'unica parola: "aiùtami, mà". Iduzza non aveva mai creduto alla sopraesistenza di un qualche dio, anzi non le succedeva mai di pensare a Dio, né tanto meno di pregarlo. E questa fu la prima e credo unica preghiera che le uscì di bocca durante tutta la sua vita, uno di quei pomeriggi sul tardi, nella cucina di Via Bodoni: "Dio! se non altro, adesso dàgli riposo. Almeno, fa' che muoia del tutto". », *Ibid.*, p. 810-811.

⁴⁴² *Beloved* (trad.), p. 15 ; *Beloved*, p. 6.

⁴⁴³ *Beloved* (trad.), p. 285 ; « All the time, I'm afraid the thing that happened that made it all right for my mother to kill my sister could happen again. », *Beloved*, p. 242.

introduire le point de vue de la fille au sein du récit, même s'il reste moins central que celui de la mère.

Conclusion de chapitre

L'enjeu de ce deuxième chapitre était de continuer à réfléchir à la façon dont le problème du mal est formulé dans l'œuvre de Dostoïevski, et plus particulièrement dans le discours d'Ivan Karamazov. Pour cela, la démonstration a porté sur la place que l'œuvre du romancier russe confère à la question de la souffrance infantine, incarnation paradigmatique de l'intolérable. Elle a insisté sur la profondeur de l'émotion dostoïevskienne, mais aussi sur son ambiguïté. Chez Dostoïevski, la pitié naît devant l'innocence de l'enfant, et elle voisine alors dangereusement le désir de profanation et de destruction. Elle naît aussi devant sa vulnérabilité, à laquelle l'œuvre confère une pluralité de significations, comme vulnérabilité affective mais aussi morale, face à l'expérience du mal. C'est de cette émotion que les œuvres du corpus choisissent d'hériter et qu'elles questionnent, en particulier *La Storia*, qui lui donne une portée universelle. Si la compassion morantienne s'exprime surtout devant la dérélition de l'enfant, son incapacité à faire sens du mal et à se défendre, la confrontation au mal ramène en effet tous les êtres à cette expérience d'un impouvoir radical, et à l'état d'enfance. C'est ce qui explique que David Segre puisse affirmer que « quand on tue quelqu'un d'autre, c'est toujours un enfant qu'on tue⁴⁴⁴ ! »

Le couple formé par la mère et son enfant constitue donc dans les trois fictions et dans le discours d'Ivan le lieu du pathos et du questionnement sur le mal. Le chapitre a toutefois mis au jour une différence importante dans la construction de l'affect, selon que les œuvres se situent plutôt du côté des mères, ou plutôt du côté des fils et des filles. Dans *Le Dieu des petits riens*, l'émotion est du côté d'un pur *pathos*, et s'exprime pleinement devant la dérélition des jumeaux privés de leur mère. Dans *Beloved*, la pitié surgit devant la figure tragique de Sethe, dont la violence est paradoxalement construite comme une cause de souffrance pour la mère, accablée par la culpabilité, plutôt que comme une violence faite à l'enfant. *La Storia*, quant à elle, se situe à mi-chemin entre ces deux paradigmes. Quoique la compassion surgisse avant tout devant le visage de l'enfant, c'est sur la figure éplorée de la mère en deuil que s'achève le

⁴⁴⁴ *La Storia* (trad.), p. 848 ; « Chi ammazza un altro, ammazza sempre un bambino! », *La Storia*, p. 943.

récit. Au-delà du discours d'Ivan, elle renvoie dans l'œuvre de Dostoïevski à la figure de la *klikuša*.

Je voudrais insister pour finir sur le geste d'effacement qu'induit également, dans les trois œuvres, ce choix de formulation du problème du mal. Le sentiment de choc et la compassion se définissent aussi en négatif, par rapport aux souffrances que la fiction ne peut pas ou ne veut pas prendre en charge. La représentation très ambiguë de la souffrance de l'enfant dans *Beloved*, source d'horreur et d'abjection plutôt que de compassion, en est un exemple emblématique. Mais les trois fictions se distinguent surtout de Dostoïevski par un même geste d'effacement, un même refus de prendre en charge la souffrance d'une figure qu'elles marginalisent, celle du père. Le contraste questionne. Au-delà des enjeux d'interprétation propres à chaque œuvre, il révèle peut-être l'impossibilité d'une formulation exhaustive du problème du mal.

CHAPITRE 3.

Valeurs de l'indignation : quel savoir du mal pour les œuvres ?

Le chapitre précédent avait pour objectif de comparer le traitement de deux questions (la souffrance de l'enfant, le deuil maternel) qui dans les fictions du corpus incarnent de façon paradigmatique le problème du mal. J'aimerais à présent revenir sur le sentiment de choc moral que suscitent ainsi les œuvres, sur ses formes, ses significations et sa portée. Le premier chapitre a proposé quelques éléments de définition, en associant l'expérience du mal à une mise en échec des schémas de causalité, des modèles d'interprétation. Il est temps d'affiner cette analyse, afin de comprendre ce qu'implique la description du mal comme « intolérable », plutôt que comme « injustifiable » ou « inacceptable ». Face à la souffrance enfantine, Ivan revendique une « indignation insatiable⁴⁴⁵ » : au-delà les théodicées, avec lesquelles il entre directement en dialogue, on va voir que ce refus vise, fondamentalement, le désir de consolation dont témoigne la volonté même de comprendre le mal. C'est de cette valorisation de l'indignation dont hérite une part importante de la littérature du XX^{ème} siècle, en dépit des contre-arguments formulés au sein même du roman : une valorisation problématique, puisqu'elle met en péril la possibilité même pour la littérature d'acquiescer et de transmettre à son lecteur ou sa lectrice un savoir du mal.

L'enjeu de ce troisième chapitre est donc d'examiner comment les romancières du corpus se réapproprient ce refus de la consolation assigné à la littérature, héritant d'Ivan contre Dostoïevski, et de se demander si elles proposent en retour un autre type de savoir du mal, ou y renoncent tout à fait. La question exige de prendre en compte les contextes d'écriture et les contextes mis en fiction, puisqu'ils affectent les formes que prennent les récits, les discours ou les savoirs consolateurs. Alors qu'Ivan se confronte essentiellement au christianisme, les romancières écrivent dans un contexte historique et culturel (la seconde moitié du XX^{ème} siècle) marqué par ce que Julia Kristeva décrit comme « l'échec des idéologies révoltées d'une part, le déferlement de la culture-marchandise de l'autre⁴⁴⁶ ». Le problème n'est plus (ou plutôt plus

⁴⁴⁵ FK 1, p. 443 ; « неутолённом негодовании моем », BK 1, p. 223.

⁴⁴⁶ Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte : discours direct*, op. cit., vol. 1, p. 14.

exclusivement⁴⁴⁷) le rapport aux entreprises d'explication totalisante du réel, c'est-à-dire aux théodicées, qu'on donne au terme le sens strict qui lui est conféré depuis Leibniz, celui d'une « explication qui permet au croyant de préserver sa foi en Dieu face au mal qui se déploie dans le monde⁴⁴⁸ », ou un sens plus large, celui d'une « façon de donner sens au mal qui nous aide à affronter le désespoir⁴⁴⁹ ». Les œuvres se confrontent aussi à ce que Dostoïevski appelle le nihilisme, qui correspond au moment où « le tragique n'interroge plus⁴⁵⁰ » et où la problématique du mal disparaît.

Pour explorer ces diverses pistes de réflexion, je reviendrai d'abord sur l'œuvre de Dostoïevski, afin d'essayer de comprendre ce sur quoi se cristallise le conflit dialogique qui oppose Ivan et Aliocha, voire Ivan et Dostoïevski. Le personnage dénonce-t-il le désir de justifier le mal, de le comprendre, ou encore de s'en consoler ? Quelles différences entre les notions d'« intolérable », d'« injustifiable », d'« inacceptable » ou d'« insoutenable » ? (I) La deuxième partie s'interrogera sur les façons dont les œuvres du corpus héritent de la valorisation morale de l'indignation qu'Ivan lègue à la littérature, et quelles formes prennent ces discours ou savoirs consolateurs qu'elles répertorient et dénoncent toutes trois (II). Enfin, la troisième partie questionnera les procédés littéraires mobilisés pour leur résister. Elle s'intéressera notamment aux usages des points de vue de l'enfant et de la mère endeuillée, qu'il ne s'agira plus d'examiner, comme dans le chapitre précédent, en tant qu'objets de la compassion mais en tant que supports empathiques, voire en tant qu'accès à un savoir différent pour la voix narrative et pour le lecteur ou la lectrice (III).

I. Qu'est-ce qu'un mal *intolérable* ?

Il faut donc réfléchir à ce qui est en jeu dans la définition de la souffrance de l'enfant comme *intolérable*, plutôt que comme injustifiable, inacceptable ou inexplicable. La question exige de s'interroger sur la visée polémique du discours. La construction du dilemme final imposé à Aliocha signale en effet un dédoublement du choc moral : « peux-tu admettre cette idée que les hommes pour lesquels tu bâtis puissent accepter eux-mêmes de bâtir leur bonheur

⁴⁴⁷ On verra qu'on peut en effet contester l'idée que le rapport aux théodicées politiques et religieuses n'est plus un enjeu pour les trois romancières.

⁴⁴⁸ Susan Neiman, *Penser le mal : Une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 306.

⁴⁴⁹ *Idem*. Susan Neiman parle aussi de théodicées explicites et de théodicées implicites, ou de tendance « théodique » de la philosophie, reprenant à Hannah Arendt l'idée que le désir de justifier Dieu qui est à l'œuvre dans les théodicées est, fondamentalement, un désir de « justifier la vie », *Ibid.*, p. 385.

⁴⁵⁰ Julia Kristeva, *Dostoïevski : face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, op. cit., p. 221.

sur le sang injustifié d'un petit être torturé à mort, et s'ils l'accueillent, de rester heureux dans les siècles des siècles ?⁴⁵¹ ». Ce qui pose problème à Ivan, ce n'est pas seulement la souffrance de l'enfant et le silence de Dieu, mais une certaine attitude à leur égard (le fait que l'on puisse « l'accepter »). Reste à savoir quelles significations il donne à cette dernière, et la nature exacte de l'opération intellectuelle et discursive qui lui pose problème et qu'il entend disqualifier moralement.

A. À propos de quelques distinctions sémantiques et notionnelles

Si le discours d'Ivan peut être défini comme une contre-théodicée, c'est parce qu'il entre en débat avec une tradition de pensée religieuse et philosophique qu'incarne entre autres la pensée de Leibniz, et qui défend la possibilité de justifier Dieu et le monde créé par Dieu en rendant compte rationnellement de l'existence de la souffrance, du mal subi. Dans cette perspective, la souffrance de l'enfant incarne avant tout un mal incompréhensible : « Je ne comprends rien [...], et, en ce moment, je ne veux rien comprendre. Je veux rester devant le fait. Il y a longtemps que j'ai décidé de ne pas comprendre. Si je voulais comprendre quelque chose, je trahirais tout de suite le fait, et, moi, j'ai décidé de rester avec le fait...⁴⁵² » Mais le verbe « *ponimat'* » – « comprendre » qu'emploie ici Ivan peut s'entendre de plusieurs façons.

1. Justifier, expliquer

Le refus de comprendre vise d'abord à dénoncer les diverses entreprises de légitimation du mal, et dans cette perspective, la souffrance enfantine est présentée comme « *injustifiable* ». Le verbe « justifier », en français, contient le sème de justice : il renvoie à la volonté de « rendre juste », et par conséquent de « disculper » ou d'« innocenter » quelqu'un [TLFI]. On remarque d'ailleurs l'omniprésence d'un imaginaire du procès, et ce dès le titre du chapitre, « Pro et contra », qui évoque la dialectique judiciaire. Ivan emprunte deux de ses tableaux à des comptes rendus de procès réels⁴⁵³, et reprend l'argumentation que Dostoïevski déploie dans son *Journal*

⁴⁵¹ FK 1, p. 444 ; « И можешь ли ты допустить идею, что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного а приняв, остаться навеки счастливыми? », BK 1, p. 224.

⁴⁵² FK 1, p. 439 ; « Я ничего не понимаю, [...] я и не хочу теперь ничего понимать. Я хочу оставаться при факте. Я давно решил не понимать. Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас же изменю факту, а я решил оставаться при факте... », BK 1, p. 222.

⁴⁵³ Ivan fait notamment référence au procès du dénommé Kroneberg, mis en accusation pour avoir fouetté sa fillette de 7 ans et défendu par l'avocat Spassovitch. Comme je l'ai rappelé au chapitre 1, Dostoïevski consacre en janvier 1876 plusieurs pages

d'un écrivain pour dénoncer la défense proposée par l'avocat Spassovitch lors du procès de Kroneberg, tortionnaire de sa fille de sept ans : « L'avocat crie en défense de son client. "L'affaire, n'est-ce pas, elle est simple, une affaire de famille banale, un père corrige un peu sa fille, et voilà, pour la honte de nos jours, ça en arrive au tribunal !" Les jurés convaincus se retirent et rendent un verdict d'acquittement.⁴⁵⁴ » Au-delà de la monstruosité du père, le choc provoqué par la mention de son acquittement souligne l'échec et le caractère indigne de la défense de l'avocat : à l'issue du discours, le sang de l'enfant reste « injustifié⁴⁵⁵ » (« *neopravdannoj* »).

Mais à travers le procès des criminels humains, l'impossibilité de rendre la souffrance juste pose une question d'ordre métaphysique (et pas seulement morale et juridique), celle du silence et de l'inaction de Dieu, qui a choisi de laisser faire le mal. La dénonciation de l'indignité des discours de justification du Créateur passe par le croisement de plusieurs réseaux métaphoriques. L'imaginaire du procès rencontre celui des mathématiques, et en particulier de l'arithmétique et de la géométrie, Ivan polémiquant avec le projet de Leibniz, qui s'efforce de disculper Dieu en prouvant l'intelligibilité du réel. Le texte fonctionne par contamination métaphorique : l'image du « calcul universel⁴⁵⁶ », mobilisé par le philosophe et qui permet de rapprocher le raisonnement philosophique de l'opération des mathématiques, est assimilé à une négociation commerciale, transformant le philosophe en boutiquier : « on l'a estimée trop cher, cette harmonie, c'est au-dessus de nos moyens de payer un droit d'entrée pareil. Et donc moi, mon billet d'entrée, je le retourne⁴⁵⁷ ». Impondérable, la souffrance infantine fait aussi dysfonctionner l'organisation géométrique de l'espace, le travail sur les perspectives et les hiérarchies de grandeur : « Tant qu'il est encore temps, je m'empresse de me préserver, et c'est pourquoi, cette harmonie suprême, je la refuse totalement. Elle ne vaut pas une seule des larmes de cet enfant [...]»⁴⁵⁸.

Mais l'argumentation du jeune homme porte encore plus loin, puisque le « refus de comprendre » suggère qu'au-delà du désir de justifier la souffrance, c'est le fait même de

de son *Journal d'un écrivain* à cette affaire, dénonçant avec virulence la casuistique de l'avocat et l'acquittement de l'accusé. Fédor Dostoïevski, « À propos de l'affaire Kroneberg », *art. cit.* ; « Do povodu dela Kroneberga », *art. cit.*

⁴⁵⁴ FK 1, p. 435 ; « Адвокат кричит в защиту своего клиента. "Дело, дескать, такое простое, семейное и обыкновенное, отец посек дочку, и вот, к стыду наших дней, дошло до суда!" Убежденные присяжные удаляются и выносят оправдательный приговор. », BK 1, p. 220.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 444 ; *Ibid.*, p. 224.

⁴⁵⁶ Le calcul universel, purement logique, est conçu par Leibniz comme une méthode susceptible de résoudre tous les problèmes.

⁴⁵⁷ FK 1, p. 443 ; « Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно. », BK 1, p. 223.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 442 ; « Пока еще время, спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка [...]. », *Idem.*

chercher à lui donner sens et à la rationaliser qui pose problème moralement. Injustifiable, la souffrance enfantine est aussi « *inexplicable* » : elle ne se laisse pas réintroduire dans un réseau de causes et de conséquences, assigner un avant et un après. L'idée se traduit sur un plan temporel et spatial. L'expression « rester devant le fait » (« *ostavat'sja pri fakte* ») se forme en russe avec la préposition « *pri* », qui signifie littéralement « en présence de », « au côté de », avec un sens potentiellement temporel : « à l'époque de ». André Markowicz traduit alternativement « rester avec » puis « rester devant le fait⁴⁵⁹ », et Elisabeth Guertik, dans sa traduction de 1948, « s'en tenir au fait⁴⁶⁰ ». La tournure traduit un refus de prendre de la distance, de mettre les choses en perspective pour les relativiser, mais aussi l'enfermement dans une temporalité apocalyptique sans au-delà ni royaume possible. La valorisation éthique de l'effet de sidération est soulignée par le recours à l'esthétique picturale : l'accumulation des tableaux – excédentaire par rapport à la charge de la preuve (un seul exemple aurait suffi à mettre Dieu en accusation) – fait dysfonctionner la logique fluide de la continuité narrative, nourrissant une esthétique du ressassement, de la répétition obsessionnelle. La mort de l'enfant est ce qui met à mal la promesse chrétienne de la résurrection et de la rédemption, la possibilité d'imaginer un « après » le mal.

2. Tolérer, accepter, supporter

Reste à savoir quelle est la portée de l'argumentaire polémique d'Ivan, et ce qu'il dénonce exactement à travers l'exemple de la souffrance injustifiable et inexplicable de l'enfant. Le réseau de métaphores (l'imaginaire du procès, les notions de calcul et de taille) témoigne d'une mémoire active des *Essais de théodicée* de Leibniz. L'ouvrage se pense en effet comme une défense de Dieu selon des critères empruntés au droit, et vise à certifier la « conformité de la foi avec la raison⁴⁶¹ » en proposant un examen des circonstances de la création, puis des conséquences des actions de Dieu sur le monde, présenté comme le « meilleur des mondes possibles⁴⁶² ». Mais comme le souligne Susan Neiman, l'entreprise de rationalisation du réel proposée dans les *Essais de Théodicée* est loin d'être isolée. Si Leibniz est l'inventeur du terme de « théodicée », le désir de justifier Dieu répond plus

⁴⁵⁹ FK 1, p. 439.

⁴⁶⁰ Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, trad. Elisabeth Guertik, F. Hazan, Paris, 1948, p. 316.

⁴⁶¹ Leibniz, *Essai de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, op. cit., p. 139.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 440.

fondamentalement à un désir de « faire face au mal sans céder au désespoir⁴⁶³ » que la philosophe voit à l'œuvre aussi bien dans les « théodicées explicites » (c'est-à-dire qui posent la question de Dieu), que dans les « théodicées implicites » (c'est-à-dire non théistes). Au-delà du contenu même de l'argumentation philosophique, et de l'effort de justification systématique proposé entre autres par Leibniz, c'est ce désir de consolation (les effets pragmatiques, éthiques et affectifs, des théodicées) que dénonce Ivan, en revendiquant son « indignation insatiable⁴⁶⁴ » (« *neutolennom negodovanii* »).

Les enjeux de cette distinction apparaissent plus clairement si l'on revient sur la question qu'Ivan pose à Aliocha à l'issue de son dernier tableau – celui qui relate le supplice que le général inflige au jeune serf, sous les yeux de sa mère. Mobilisant le sentiment de choc suscité par le récit de mise à mort, le jeune homme propose à son frère une véritable expérience de pensée :

[...] Il l'a traqué sous les yeux de sa mère, et tous les chiens ont déchiqueté l'enfant !... Le général, ça va de soi, s'est retrouvé sous tutelle. Bon, et alors ? On le fusille ? Pour satisfaire le sentiment moral, on le fusille ? Parle, Aliochka !

– On le fusille ! dit d'une voix basse Aliocha, relevant les yeux vers son frère avec une sorte de sourire pâle, grimaçant.

– Bravo ! hurle Ivan dans une espèce d'exaltation, si c'est toi qui le dis, alors... Ah, cet ermite, alors ! Alors, c'est ça le petit démon que tu as dans le cœur, Aliochka Karamazov !

– J'ai dit une ineptie, mais...

– C'est bien ça le problème, « mais »... criait Ivan. Sache-le, novice, que ces inepties, le monde n'en a que trop besoin. Le monde ne tient que sur les inepties, et, sans elles, si ça se trouve, il ne serait même rien arrivé du tout. [...]»⁴⁶⁵

La question place Aliocha dans une position de juge, mais la suite de la discussion déplace l'enjeu de la réflexion. Il ne s'agit pas tant en effet de juger le général, que de déterminer la valeur de l'émotion que révèle le cri d'Aliocha, et du remords qui lui succède presque immédiatement : « C'est bien ça le problème, “mais”...⁴⁶⁶ » (« *to-to i est' čto no...* »). La souffrance de l'enfant n'est pas seulement inexplicable ou injustifiable, elle est *intolérable*. Ce que refuse Ivan, au-delà des efforts de justification, c'est la possibilité même qu'on puisse s'en accommoder, et le désir de consoler et de se consoler : « c'est ça que je suis absolument

⁴⁶³ Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 375.

⁴⁶⁴ FK 1, p. 443 ; « неутоленном негодовании моем », BK 1, p. 223.

⁴⁶⁵ FK 1, p. 439 ; « [...] Затравил в глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки!.. Генерала, кажется, в опеку взяли. Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка! – Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата. – Bravo! – завопил Иван в каком-то восторге, – уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алешка Карамазов! – Я сказал нелепость, но... – То-то и есть, что но... – кричал Иван. – Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит, и без них, может быть, в нем совсем ничего бы и не произошло [...] », BK 1, p. 221.

⁴⁶⁶ *Idem.* ; *Idem.*

incapable d'admettre⁴⁶⁷ » ; « mieux vaut que je reste avec mes souffrances non vengées et mon indignation insatiable, quand bien même j'aurais tort⁴⁶⁸. »

Cette notion d'intolérable doit être distinguée d'autres notions proches, mobilisées par le texte russe et ses traductions françaises. Lorsqu'il formule son dilemme final, Ivan demande d'abord à Aliocha : « *soglasilsja li by ty byt' arxitektorom na ètix uslovijax ?* », phrase qu'André Markowicz traduit par « toi, est-ce que tu accepterais d'être l'architecte dans ces conditions⁴⁶⁹ ? ». On retrouve le verbe « accepter » dans la traduction d'Elisabeth Guertik⁴⁷⁰, et le verbe « consentir » dans celle de la Pléiade, réalisée par Henri Mongault⁴⁷¹. Le verbe russe « *soglasit'sja* » signifie « donner son assentiment, consentir, accepter quelque chose », « exprimer son accord avec quelqu'un » ou « s'entendre à propos de quelque chose »⁴⁷² : il évoque un processus contractuel et rationnel, contrôlé par le sujet. En français, « accepter » signifie d'ailleurs « donner son assentiment ou son consentement » [TLFI], et Chloé Chaudet donne à l'adjectif « inacceptable » un sens moral, en l'associant à l'idée de jugement⁴⁷³. Je proposerai de le distinguer de la notion d'« intolérable » qui contient, outre ce sème moral, un sème affectif⁴⁷⁴, et peut se dire d'une réaction corporelle ou psychique (au sens, par exemple, où la notion de traumatisme est associée à l'idée d'un choc qui dépasse la capacité de « tolérance⁴⁷⁵ » du sujet). « Intolérable » pourrait se traduire, en russe, par l'adjectif « *nedopustimyj* », formé à partir du verbe « *dopustit'* ». C'est ce verbe qu'emploie Ivan lorsqu'il reformule la question qu'il adresse à Aliocha : « *i možeš' li ty dopustit'* ». Une formule que je proposerais donc de traduire par « peux-tu tolérer », mais qu'André Markowicz traduit par « peux-tu admettre⁴⁷⁶ », un verbe qui met là encore davantage l'accent sur le

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 442 ; « я и не могу принять »

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 443 ; « Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, хотя бы я был и неправ. », *Ibid.*, p. 223.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 444 ; *Ibid.*, p. 224.

⁴⁷⁰ Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, trad. Elisabeth Guertik, *op. cit.*, p. 319.

⁴⁷¹ Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, trad. Henri Mongault, dans *Les Frères Karamazov, Les Carnets des Frères Karamazov, Niétočka Niézanov*, trad. Lucie Desormonts, Sylvie Luneau, Henri Mongault et Boris de Schloezer, Gallimard, « La Pléiade », Paris, 1986, p. 266.

⁴⁷² Sergej Ivanovič Ožegov et Natalia Jul'evna Švedova, « Soglasit'sja », dans *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, *op. cit.*, p. 742.

⁴⁷³ Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, *op. cit.*, p. 44-50. C. Chaudet élabore la notion d'« inacceptable » à partir du texte de l'un de ses auteurs, Ben Okri.

⁴⁷⁴ Chloé Chaudet associe également à la notion d'« inacceptable » un sème affectif, soulignant que celle-ci met en jeu « une indignation de type éthique » (*Ibid.*, p. 45). Il me semble néanmoins que la notion d'« intolérable » met davantage l'accent sur cette dimension émotionnelle, et surtout qu'elle l'ancre plus nettement dans une subjectivité située et singulière (d'où le lien avec la psychanalyse et les théories du traumatisme).

⁴⁷⁵ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, « Trauma ou Traumatisme (psychique) », *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 499.

⁴⁷⁶ *FK* 1, p. 444 ; *BK* 1, p. 224.

caractère volontaire du processus, quoiqu'avec un caractère peut-être moins contractuel que « consentir ».

La notion d'intolérable se distingue également d'une seconde constellation de termes, puisque la souffrance peut aussi être décrite comme « insoutenable » ou « insupportable ». Mais elle est alors davantage subie, et ces deux termes sont sans doute plus appropriés pour décrire l'expérience de l'enfant (de la victime), réduit à un état de total impouvoir par le surgissement du mal. Le travail de distinction sémantique fait ici apparaître un enjeu de positionnement par rapport à la scène de souffrance : celle-ci est « intolérable » au témoin qu'est Ivan, dans la mesure où elle engage son agentivité et sa responsabilité morale par rapport à l'enfant. Décrire le mal comme intolérable suppose la possibilité refusée de le « tolérer », c'est-à-dire d'y consentir, de ne pas intervenir pour empêcher qu'il advienne. Si la notion d'inacceptable fait disparaître le sème affectif, les notions d'insoutenable et d'insupportable font disparaître ce sème moral : comme le souligne Chloé Chaudet, « les termes “insoutenable” ou “insupportable”, moins généralisables, [sont] plus liés à un sentiment personnel qu'à un cadre moral⁴⁷⁷ ».

B. Face à l'argument du « mystère » du mal : valeur de la consolation, valeur de l'indignation

Ivan dénonce donc le désir de s'accommoder du mal qui sous-tend la « pulsion de théodicée⁴⁷⁸ ». Les distinctions sémantiques et notionnelles élaborées à partir du texte dostoïevskien peuvent aider à clarifier le conflit dialogique exploré par l'œuvre, et qui porte moins sur la volonté d'expliquer ou de justifier la souffrance, que sur le désir de consolation qui motive les efforts pour la comprendre et en rendre compte. J'aimerais à présent revenir sur les réponses apportées au sein même du roman à la « rébellion » (« *bunt*⁴⁷⁹ ») d'Ivan, afin de questionner leur efficacité et la nature de l'héritage que l'œuvre de Dostoïevski laisse à la littérature ultérieure.

⁴⁷⁷ Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, op. cit., p. 45.

⁴⁷⁸ Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 375.

⁴⁷⁹ FK 1, p. 426 ; BK 1, p. 215.

1. Le pari du pardon : mémoires conflictuelles de l'œuvre polyphonique

La radicalité de l'argumentaire d'Ivan réside dans son refus, au-delà des théodicées implicites ou explicites, religieuses ou politiques, de toutes les formes de savoir consolateur. Toutefois, il faut évidemment rappeler que cette position ne se confond pas avec celle de l'auteur, et qu'elle ne constitue pas nécessairement le sens de son roman. Dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'intertextualité biblique chez Dostoïevski, Simonetta Salvestroni met en garde contre les dangers d'une lecture qui conduirait à faire d'Ivan un porte-parole de l'écrivain⁴⁸⁰. Assurément, Dostoïevski ne se serait pas reconnu dans cette valorisation morale de l'indignation, lui qui fait à la fin de l'œuvre le pari du pardon et de la réconciliation. Alors que le petit Ilioucha doit être mis en terre, Aliocha prononce en effet devant son père et ses camarades éplorés un discours qui renoue avec la tradition chrétienne désavouée par Ivan : plutôt que de se lamenter, il invite à considérer la mort de l'enfant comme un instrument de salut, la mémoire du petit martyr devant servir de fondement à la communauté des nouveaux élus. Le discours qu'il prononce devant les enfants rassemblés à cette occasion repose sur l'usage d'un « nous » (« *my* ») symbolisant l'unité rendue possible par le souvenir partagé. Le roman s'achève sur un « banquet de joie [...] à la fois communion (*pricastie*) et eucharistie (*eucharistija*)⁴⁸¹ » :

Bon, et qui donc nous a réunis ici, là, dans ce sentiment si bon, si bien, dont, maintenant, nous nous souviendrons toujours, toute notre vie, et dont nous voulons tous nous souvenir, sinon Iliouchechka, ce brave garçon, ce garçon adorable, ce garçon qui nous est cher pour les siècles des siècles ! Ne l'oublions donc jamais, bonne et éternelle mémoire pour lui dans nos cœurs, à partir d'aujourd'hui, pour les siècles des siècles⁴⁸².

Dans un article qu'elle consacre à l'épilogue des *Frères Karamazov*, la philosophe Silvia Piccolotto insiste sur le caractère non rationnel de la réponse apportée par Dostoïevski à la rébellion d'Ivan. Celle-ci ne prend pas la forme d'un contre-argumentaire, mais d'une forme de disponibilité au mystère permettant de « donner une voix à la souffrance, sans perdre la possibilité d'une ouverture à une dimension transcendante, et à l'espérance⁴⁸³ ». Une remarque

⁴⁸⁰ Simonetta Salvestroni décrit comme de « spectaculaires incompréhensions » les lectures de Léon Chestov ou de Vassili Rozanov, qui postulent une secrète sympathie de Dostoïevski pour les thèses d'Ivan. Simonetta Salvestroni, *Dostoïevski et la Bible*, trad. Pierre Laroche, Lethielleux, Paris, 2004, p. 233.

⁴⁸¹ Simonetta Salvestroni, *Dostoïevski et la Bible*, op. cit., p. 286.

⁴⁸² FK 2, p. 790 ; « Ну, а кто нас соединил в этом добром хорошем чувстве, о котором мы теперь всегда, всю жизнь вспоминать будем и вспоминать намерены, кто как не Илюшечка, добрый мальчик, милый мальчик, дорогой для нас мальчик на веки-веков! Не забудем же его никогда, вечная ему и хорошая память в наших сердцах, отныне и во веки веков! », BK 2, p. 196.

⁴⁸³ Silvia Piccolotto, « Figures de la souffrance innocente », dans Natalia Leclerc et Anne Pinot (dir.), « *La Révolution a été faite par les voluptueux* » : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski, op. cit., p. 19.

que l'on peut interpréter à la lumière de la distinction que j'ai proposée. Car en reconnaissant dans la souffrance un mystère, il ne s'agit pas de renouer avec la tradition des théodicées en prétendant la justifier ou la comprendre, mais de la rendre tolérable, de trouver une façon de vivre avec elle.

C'est la définition que Julia Kristeva donne d'ailleurs du pardon dostoïevskien, qui ouvre selon elle « un espace étrange [...] qui n'est pas celui de l'inconscient sauvage, désirant et meurtrier, mais sa contrepartie : sa sublimation en connaissance de cause, une harmonie amoureuse qui n'ignore pas ses violences mais les accueille, ailleurs⁴⁸⁴ », une réponse dont on peut toutefois questionner l'efficacité. Défendant l'idée que la plupart des lectrices et des lecteurs contemporains sont partiellement étrangers au système de valeurs religieuses représenté dans le roman, la théoricienne souligne dans son livre sur la mélancolie que cette éthique du pardon suscite un malaise beaucoup plus fort aujourd'hui que la complicité imaginaire avec le criminel qui caractérise également l'œuvre de Dostoïevski⁴⁸⁵. Cette réticence morale est illustrée (entre autres) par la position du philosophe athée Marcel Conche qui, dénonçant « ce qu'a d'intolérable l'attitude consistant à s'accommoder de la souffrance des enfants⁴⁸⁶ », interprète l'argument chrétien du mystère comme une ultime stratégie permettant de sauver Dieu, et en dénonce l'indignité. Après l'échec des tentatives de rationalisation et des théodicées, « il semble qu'il n'y ait plus qu'une issue : convertir en solution l'absence même de solution et l'impossibilité radicale d'en donner, c'est-à-dire reconnaître que nous sommes en présence d'un mystère. Pourquoi la souffrance ? “Il ne m'appartient ni de répondre à cette question : pourquoi ? ni même de la poser” (G. Marcel). C'est que la souffrance “implique un mystère insondable” (*Ibid.*). On parlera d'un “mystère du mal” (F. Mauriac)⁴⁸⁷ ».

On le comprend, le conflit porte moins sur la légitimité de justifier ou de rationaliser la souffrance que sur celle de la rendre tolérable, ce qui invite à nuancer un peu l'interprétation de Silvia Piccolotto. S'inscrivant en porte-à-faux de la théorie bakhtinienne de la polyphonie romanesque, élaborée à partir de l'œuvre de Dostoïevski et qui renvoie dans son sens strict à une autonomie des voix (des « mots ») des personnages par rapport à un auteur qui se rend

⁴⁸⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, op. cit., p. 211.

⁴⁸⁵ « En effet, toute imprécation moderne contre le christianisme – jusques et y compris celle de Nietzsche – est une imprécation contre le pardon », *Ibid.*, p. 200.

⁴⁸⁶ Marcel Conche, « Christianisme et mal absolu », *Raison présente*, n°7, 1968, p. 82.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 81.

insituable⁴⁸⁸, la philosophe italienne⁴⁸⁹ semble en effet considérer qu'une vérité supérieure se dégage de la lecture des *Frères Karamazov* : « Tout en appréciant certains éclairages importants offerts par la lecture de Bakhtine, nous tenons à souligner, cependant, que les voix des personnages dans *Les Frères Karamazov* ne sont pas toutes situées au même niveau. Un point de vue supérieur se dégage de manière transparente si l'on considère l'ordre spirituel auquel l'œuvre se réfère. On ne peut pas penser que Dostoïevski conçoive comme équivalentes les idées de Zossime et celles d'Ivan⁴⁹⁰ ». Cette lecture est sans doute juste, si l'on se réfère aux intentions de signification de l'auteur, et si l'on réinscrit l'œuvre dans son contexte d'écriture et de lecture immédiat. Mais elle part du principe que la critique formulée par Ivan vise avant tout les efforts de justification du mal, et qu'Aliocha lui apporterait une réponse en se déplaçant sur un autre plan, effectivement religieux. On l'a vu, l'accusation formulée par Ivan porte toutefois bien au-delà et conteste, à travers les théodicées, la valeur éthique du désir de consolation que traduit également le recours à l'argument du mystère. Par conséquent, même s'il semble en effet difficile de défendre avec Bakhtine l'idée que l'auteur se rendrait insituable, et que l'analyse du paratexte (la correspondance de Dostoïevski) et de la construction du roman (le choix de laisser à Aliocha le mot de la fin⁴⁹¹) permet d'identifier le point de vue de Dostoïevski, ce dernier peine à faire autorité contre son personnage, dont il esquivé en partie l'accusation polémique. Des lecteurs ou des lectrices qui ne partagent pas le christianisme d'Aliocha et de son auteur ne seront donc peut-être pas tout à fait convaincus par la réponse proposée dans l'*excipit* du roman, ce qui a pour effet de laisser inachevée la discussion sur la valeur de la consolation.

⁴⁸⁸ M. Bakhtine explique que le « don particulier d'entendre et de comprendre toutes les voix ensemble [...] a permis à Dostoïevski de créer le roman polyphonique. La complexité, la contradiction, le multivocalisme, les conflits réels de l'époque de Dostoïevski, sa qualité de roturier, et de "pèlerin" social, sa profonde participation biographique et intérieure à la multiplicité objective des plans de la vie, et enfin la faculté de voir le monde à travers les interactions et les coexistences, tout cela a préparé le terrain sur lequel s'est ensuite développé son roman polyphonique », Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), trad. Isabelle Kolitcheff, Seuil, 1970, p. 68.

⁴⁸⁹ C'est aussi la position défendue par Simonetta Salvestroni : « La position de Mikhaïl Bakhtine, selon laquelle les idées de Dostoïevski "se transforment en images artistiques [...] se dialogisent complètement [...] et viennent faire partie du grand dialogue du roman sur des bases d'absolue parité" ne me semble pas convaincante parce que contredite par le message global du roman. » Simonetta Salvestroni, *Dostoïevski et la Bible*, op. cit., p. 234.

⁴⁹⁰ Silvia Piccolotto, « Figures de la souffrance innocente », art. cit., p. 22.

⁴⁹¹ Simonetta Salvestroni considère que la solution trouvée par Dostoïevski, au moment de l'écriture, est bien plus efficace que celle qu'il évoque dans sa correspondance : « Aliocha, seul destinataire du poème, reste troublé par les propos de son frère et n'est pas en mesure de donner immédiatement une réponse. Selon le plan projeté par Dostoïevski et illustré dans sa correspondance, cette réponse devait venir dans le livre suivant – "Un religieux russe" – dans les mots de Zossime, inspirés, comme nous le verrons, des *Œuvres spirituelles* d'Isaac le Syrien. Dans le processus de création artistique du livre, l'écrivain trouve, à mon avis, une solution plus riche et plus heureuse que celle à laquelle il avait pensé avant la rédaction. La réponse au problème que pose Ivan vient de l'enseignement du *starets*, nourri de l'expérience de toute une vie et d'une méditation quotidienne de la Bible, mais aussi et surtout des découvertes intérieures vécues par des personnalités très diverses, capables d'éclairer non pas un parcours, mais de multiples parcours qui conduisent à une dimension de joie et de plénitude existentielle. », Simonetta Salvestroni, *Dostoïevski et la Bible*, op. cit., p. 269.

2. La vocation de consolation : hériter de Dostoïevski contre Ivan (C Claudel)

La non résolution du conflit moral autour duquel se cristallise l'affrontement d'Ivan et d'Aliocha, voire d'Ivan et de Dostoïevski est d'ailleurs illustrée par la pluralité des manières dont la littérature ultérieure se l'est approprié. Cette pluralité est rendue visible par le passage d'une analyse centrée sur le texte à une analyse centrée sur sa réception. En effet, certaines autrices et certains auteurs se sont montrés sensibles à l'idéal de consolation véhiculé par le discours d'Aliocha, à ce qu'a d'intolérable la béance creusée par Ivan. D'autres, à l'inverse, font de l'indignation revendiquée par Ivan le sens même de la vocation morale assignée à la littérature face au problème du mal, et se sont montrés sensibles à ce qu'à d'intolérable la volonté de refermer la béance. De ce point de vue, la réception du discours d'Ivan illustre exemplairement la façon dont une œuvre polyphonique est gardée en mémoire, le conflit des voix favorisant des relectures qui vont parfois contre l'« effet-valeur⁴⁹² » que l'auteur s'efforçait de transmettre.

Du côté des réappropriations consolatrices, qui choisissent de relire *Les Frères Karamazov* avec Aliocha (et donc avec Dostoïevski), contre Ivan, on peut songer, en France, au sillage creusé par certains écrivains catholiques comme Bernanos, Mauriac ou Claudel. Prenons à titre d'exemple *L'Annonce faite à Marie*⁴⁹³, pièce de Claudel dont la première version est datée de 1912⁴⁹⁴. La fin de ce « mystère » théâtral (le dramaturge mobilise le terme en référence au genre médiéval) met en scène un conflit qui reprend explicitement le questionnement dostoïevskien, puisqu'il oppose autour de la question de la mort de l'enfant la parole consolatrice de la pieuse Violaine, figure sacrificielle, et le cri indigné de sa sœur, la fière et rebelle Mara. Éplorée, celle-ci vient supplier la sainte de lui venir en aide, car elle porte dans ses bras le corps sans vie de sa petite fille. Le texte oppose alors deux attitudes face à la souffrance : d'un côté, la pieuse acceptation de Violaine, de l'autre, la révolte de la mère en deuil. La résolution de la scène donne raison à la première : c'est justement parce qu'elle résiste

⁴⁹² Je reprends le concept d'« effet valeur » au narratologue Vincent Jouve, qui soutient que « d'une part, tout texte suppose un point de vue (qui est, forcément, toujours orienté), [et que] d'autre part, le lecteur ne peut élaborer un sens sans identifier et hiérarchiser des jugements ». Le concept d'effet valeur renvoie donc aux valeurs explicitement revendiquées et transmises par l'œuvre (par opposition à l'effet idéologie, qui renvoie à des valeurs qu'elle hérite à son insu, sans nécessairement les afficher consciemment et ouvertement). Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, PUF, Paris, 2001, p.9.

⁴⁹³ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie : version définitive pour la scène* (1948), Gallimard, Paris, 1988.

⁴⁹⁴ Il faut rappeler qu'il existe plusieurs versions de la pièce de Claudel, dont l'écriture est amorcée dès 1892 avec la publication de *La Jeune Fille Violaine*, mais qui a connu ensuite trois réécritures successives, en 1899, 1911 (la pièce est jouée pour la première fois en 1912) puis enfin en 1948, avec une nouvelle version « pour la scène ». C'est cette dernière édition qui est référencée dans la note ci-dessus.

à la tentation de l'orgueil que Violaine parvient à performer le miracle que lui demande sa sœur, et à ramener le bébé à la vie. Pierre Cazier, résumant l'argument de la pièce, en souligne la proximité avec la solution proposée par Aliocha : si Claudel n'atténue pas le cri de Mara, sa pièce traduirait néanmoins l'idée que « c'est dans le mystère de la foi que le sacrifice devient fécondé⁴⁹⁵ ».

3. La vocation d'indignation : hériter d'Ivan contre Dostoïevski (Faulkner, Camus)

La pièce de Paul Claudel exemplifie donc l'une des lectures possibles de l'œuvre de Dostoïevski : celle qui renoue avec cette vocation de consolation dont Jean Starobinski, dans son étude sur la mélancolie, rappelle qu'elle était confiée dans l'Antiquité grecque et romaine à la philosophie, dans les cas où la médecine se révélait impuissante face au chagrin et aux humeurs noires⁴⁹⁶. Mais ce n'est pas la seule, ni même la principale façon dont le roman de Dostoïevski a été lu au XX^{ème} siècle. À cette première lecture s'en oppose une seconde, sensible au contraire à la charge de révolte portée par la voix d'Ivan, à sa valeur éthique et politique. Julia Kristeva parle d'une « culture-révolte⁴⁹⁷ », qu'elle voit à l'œuvre au XX^{ème} siècle chez Sartre, Aragon ou Barthes. Frédérique Leichter-Flack, quant à elle, évoque une « vocation d'indignation », une « exigence éthique qui situe la littérature – et son talent pour raconter des histoires qui émeuvent – du côté de l'indignation, de la révolte, de l'humanité et de ses souffrances, contre les séductions immorales de l'harmonie, contre la tentation des théodicies⁴⁹⁸ ».

Ce deuxième sillage, dans lequel s'inscrivent les œuvres du corpus, a été notamment étudié par Philippe Forest dans son essai sur le « roman infanticide ». Partant de Dostoïevski et de la petite phrase d'Ivan Karamazov sur la souffrance des enfants, l'auteur isole deux figures qui emblématisent la postérité de la « vocation d'indignation » au XX^{ème} siècle. La première est celle de Faulkner. Philippe Forest s'y confronte à partir d'une analyse de *Requiem pour une*

⁴⁹⁵ Pierre Cazier, *Le cri de Job : approche biblique, mythologique et littéraire du problème de la souffrance du juste*, op. cit., p. 274.

⁴⁹⁶ Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 46-50.

⁴⁹⁷ La théoricienne élabore cette réflexion sur la « culture-révolte » européenne, sur laquelle je reviendrai au chapitre suivant, dans le premier tome de *Pouvoirs et limites de la psychanalyse*. Elle insiste sur la portée toujours simultanément métaphysique et formelle de cette expérience de la révolte, et sur son lien au religieux : « le lien social et/ou religieux est aussi (quoique pas seulement, n'oublions pas Nietzsche) celui où la révolte trouve ses conditions de possibilité ». Julia Kristeva, *Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, op. cit., vol. 1 « Sens et non-sens de la révolte : discours direct », p. 23.

⁴⁹⁸ Frédérique Leichter-Flack, *Pourquoi le mal frappe les gens bien ? La littérature face au scandale du mal*, op. cit., p. 174.

nonne [*Requiem for a nun*, 1951], roman-tragédie qui relate le meurtre de l'enfant de Temple Drake, personnage reparaissant dans l'œuvre de Faulkner, par sa nourrice Nancy Mannigoe, et dont la forme théâtrale radicalise la tension « tragique⁴⁹⁹ » mise en œuvre dans le roman dostoïevskien. La seconde figure est celle de Camus, qui « soustrayant abusivement l'œuvre de Dostoïevski et celle de Faulkner à la lecture rédemptrice que celles-ci appellent⁵⁰⁰ », les rend « à l'inquiétude profonde qui ouvre en elles ce vertige seule où se tient la vérité⁵⁰¹ ». Son œuvre est notamment abordée à partir de la terrible scène de *La Peste* où le docteur Rieux et le père Paneloux assistent, impuissants, à l'agonie du petit garçon du juge Othon. Le critique y voit l'un des lieux de la confrontation de la littérature à cette « vérité sans usage⁵⁰² », confrontation qui fonde l'éthique du « roman moderne⁵⁰³ » et se traduit par le refus, notamment hérité d'Ivan Karamazov, d'évacuer l'expérience du mal, du deuil, au profit d'une réponse consolatrice : « se refusant obstinément à donner un sens à ce qui n'en a pas mais ne se résolvant pas davantage au silence, manifestant ainsi ce déchirement de la conscience irréconciliée avec elle-même, avec le monde et qui n'aboutit à rien sinon à la pure profération dans le vide d'une parole de compassion⁵⁰⁴. »

La lecture proposée par Philippe Forest montre bien la pluralité des appropriations possibles de l'œuvre de Dostoïevski, et met en évidence le rôle joué par certains auteurs dans la construction de ce second sillage (en particulier le rôle de Faulkner, dont la critique Maria Bloshteyn souligne le rôle essentiel dans la réception américaine de l'œuvre de Dostoïevski⁵⁰⁵). J'ajouterai qu'en proposant de relire Faulkner et Dostoïevski dans le sillage de *La Peste*, cette lecture met aussi en évidence la résistance morale que suscite chez le lecteur ou la lectrice contemporaine l'interprétation claudélienne des *Frères Karamazov* : une résistance qu'éclaire l'analyse de J. Kristeva sur le pardon dostoïevskien, mais qui me semble aller au-delà d'un simple sentiment de « malaise⁵⁰⁶ », et situer *L'Annonce faite à Marie* aux limites du lisible. Par conséquent, peut-être faut-il apporter une nuance supplémentaire à la description que j'ai proposée de la façon dont l'œuvre polyphonique est gardée en mémoire. Si le conflit et la non

⁴⁹⁹ Philippe Forest, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, op. cit., p. 60.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁰¹ *Idem.*

⁵⁰² Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 272.

⁵⁰³ Philippe Forest, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, op. cit., p. 86.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰⁵ Maria Bloshteyn revient sur l'intertextualité dostoïevskienne dans l'œuvre de Faulkner (et notamment dans *Requiem pour une nonne*) dans Maria R. Bloshteyn, « "Anguish for the Sake of Anguish" – Faulkner and His Dostoevskian Allusion », *The Faulkner Journal*, vol. 19, n°2, 2004, p. 69-90. Elle revient sur le rôle de médiateur que Faulkner joue dans la réception américaine de Dostoïevski (et notamment pour la littérature du Sud des États-Unis) dans Maria R. Bloshteyn, « Dostoevsky and the Literature of the American South », art. cit.

⁵⁰⁶ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, op. cit., p. 211.

hiérarchisation des voix dans le roman facilite une lecture de l'œuvre « contre » l'auteur, ils n'impliquent pas nécessairement une non hiérarchisation et une égale autorité des voix. La lecture de Camus fait crédit à Ivan plutôt qu'à Dostoïevski, influant en retour les lectures ultérieures du texte.

II. Formes de la consolation, de Dostoïevski au *Dieu des petits riens*

A. Roy, T. Morrison et E. Morante s'inscrivent dans ce second sillage, et se réapproprient la « vocation d'indignation » léguée par le discours d'Ivan, revendiquant ce qu'A. Roy décrit comme une écriture du « dissentiment⁵⁰⁷ » (« *dissent* »). La distance historique séparant Dostoïevski des romancières exige toutefois de s'interroger sur les formes que prennent les discours, récits et savoirs consolateurs avec lesquels elles dialoguent et poléminent. Je voudrais montrer que la question des théodicées est une question persistante dans les œuvres du corpus, mais que le problème que pose le désir de consolation ne se résorbe pas entièrement dans cette dernière, ou même dans une dénonciation de la « pulsion de théodicée⁵⁰⁸ » que traduit la volonté de comprendre le mal et de lui donner sens.

A. De la dénonciation de « l'harmonie suprême » à l'Histoire comme « interminable assassinat », une persistance des théodicées ?

Dans un article où il revient sur la notion de « fin des grands récits », élaborée par le philosophe postmoderne Jean-François Lyotard⁵⁰⁹, l'anthropologue africaniste Jean-Pierre Dozon souligne le caractère « occidental-centré⁵¹⁰ » de certains usages de ce paradigme, qui partent du principe que l'échec du communisme soviétique (incarné par la chute du mur de

⁵⁰⁷ Le terme est employé dans un essai sur lequel je reviendrai, et où Arundhati Roy expose sa conception de l'engagement. Arundhati Roy, « Faut-il s'en remettre aux spécialistes », trad. Claude Demanuelle (2003), dans *Mon Cœur séditieux*, Gallimard, Paris, 2020, p. 155 ; Arundhati Roy, « The Ladies Have Feelings, So... Shall We Leave It to the Experts ? », dans *The End of imagination*, Haymarket Books, Chicago, 2016, p. 198.

⁵⁰⁸ Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 375.

⁵⁰⁹ L'idée de « fin des grands récits » est élaborée par Jean-François Lyotard dans un ouvrage qui a lui-même connu un succès mondial, *La Condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.

⁵¹⁰ Jean-Pierre Dozon, « La fin des grands récits : un diagnostic occidental-centré », dans Michel Wieviorka, Laurent Lévi-Strauss et Gwenaëlle Leppe (dir.), *Penser global : internationalisation et globalisation des sciences humaines et sociales*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2015, p. 259-269.

Berlin), l'accélération du processus de mondialisation et le triomphe du néolibéralisme auraient entraîné une complète disparition des modèles d'explication totalisants du réel. Cette persistance de la question du rapport aux théodicées aussi bien théistes que non théistes (Susan Neiman parle aussi de théodicées explicites et implicites⁵¹¹) est patente dans les œuvres du corpus, et peut s'expliquer aussi bien par les contextes historiques mis en fiction, que par des éléments du contexte d'écriture.

1. Le camarade Pillai, « *Ayemenem's egg-breaker and professional omeletteer* » : théodicées théistes et non théistes dans *Le Dieu des petits riens*

Dans *Le Dieu des petits riens*, la persistance du dialogue polémique avec les théodicées chrétiennes peut s'expliquer par la convergence entre le contexte mis en fiction et des éléments de la biographie de l'autrice. Élevée dans une famille de la minorité chrétienne du Kerala, Arundhati Roy reproduit cet environnement dans son roman, et les personnages qu'elle met en scène (les deux jumeaux) convoquent des références religieuses pour essayer de faire sens de ce qui leur arrive. La volonté de mettre à mal le dogme de la rédemption est notamment perceptible dans les usages du motif de la souffrance innocente : si comme je l'ai souligné au chapitre précédent⁵¹², Velutha est assimilé par les personnages et par la voix narrative à une figure christique, force est de reconnaître que sa mort est tout à fait dépourvue de la signification transcendante que le christianisme confère à celle du Christ. Tout en insistant sur le rôle de bouc émissaire conféré à Velutha, la critique Urbashi Barat souligne que celui-ci perd sa fonction collectivement salvatrice : « [Velutha] ne peut libérer la société du mal, et son échec met aussi en cause (*raises a question mark over*) le succès final de la mission du Christ. Il ne peut y avoir pour lui aucune forme de résurrection, sauf par la mémoire : rien d'étonnant, dès lors, à ce que le Dieu des petits riens soit aussi le Dieu du Deuil, familier de l'horreur et de la terreur de la condition humaine. Il ne peut apporter que le silence et le vide, pas le salut⁵¹³. » J'ajouterai que la scène de mise à mort inverse la signification que Paul donne au « scandale de la croix⁵¹⁴ » : le choc moral et métaphysique ne se cristallise plus sur le fait que le supplice de l'innocent soit source de salut, mais sur son absence de sens. Velutha meurt « abandonné de

⁵¹¹ Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 385.

⁵¹² Sur ce point, je renvoie au chapitre 2, p. 107.

⁵¹³ Urbashi Barat, « Arundhati Roy's "The God of Small Things": Great Stories and Small Ones », art. cit., p. 72.

⁵¹⁴ Le terme est employé dans la 1^{ère} épître aux Corinthiens 1, 22-24 : « Les Juifs demandent des signes, et les Grecs recherchent la sagesse ; mais nous, nous prêchons un Messie crucifié, scandale pour les Juifs, folie pour les païens, mais pour ceux qui sont appelés, tant Juifs que Grecs, il est Christ, puissance de Dieu et sagesse de Dieu. »

Dieu, de l'Histoire, de Marx, de l'Homme, de la Femme et (dans les heures à venir), des Enfants⁵¹⁵ ». L'argument du dessein divin est explicitement disqualifié, au profit de l'image très shakespearienne⁵¹⁶ de « l'histoire humaine agitant le masque de la Providence divine devant un public d'enfants⁵¹⁷ ».

Au-delà du christianisme, le texte vise toutes les grilles d'interprétation totalisantes prétendant justifier la souffrance en lui assignant une finalité supérieure, à l'image de cette « harmonie suprême » que dénonce Ivan Karamazov. Cet élargissement de la visée polémique du roman passe notamment par le dialogue engagé avec le marxisme, et plus spécifiquement avec la philosophie marxiste de l'Histoire, un parti-pris idéologique qui valut d'ailleurs à l'autrice les critiques acerbes du théoricien marxiste Aijaz Ahmad⁵¹⁸. Des éléments du contexte mis en fiction peuvent expliquer cet aspect du roman, le récit rétrospectif se déroulant en 1969, deux ans après l'arrivée au pouvoir au Kerala du Parti Communiste Indien [PCI], dirigé par E. M. S Namboodiripad, et l'année même de la naissance du Parti Communiste Indien (marxiste) [PCI(M)], formé après une scission du mouvement naxalite⁵¹⁹, affilié à la Chine maoïste. Plusieurs développements sont consacrés à l'analyse de ce contexte politique. Pour rendre raison de l'extraordinaire succès⁵²⁰ du communisme dans l'État du Kerala, la voix narrative rappelle la théorie qui l'attribue à la présence ancienne du christianisme : « On remplaçait Dieu par Marx, Satan par la bourgeoisie, le Paradis par la société sans classes, l'Église par le Parti, mais la nature et la finalité du voyage restaient les mêmes : il s'agissait dans les deux cas d'une course d'obstacles avec, au bout, la récompense suprême. L'hindouisme, lui, avait beaucoup

⁵¹⁵ DPR, p. 403 ; « abandoned by God and History, by Marx, by Man, by Woman and (in the hours to come) by Children », *GoST*, p. 310.

⁵¹⁶ L'intertexte shakespearien est omniprésent dans le roman d'A. Roy, et cette formule évoque en particulier le fameux soliloque de l'acte V de *Macbeth*, où la vie est décrite comme « un récit conté par un idiot, rempli de bruit et de fureur, qui ne signifie rien » (« *a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing* »). On remarque cependant que la citation intertextuelle induit un passage du registre tragique au registre farcesque, la description des jumeaux comme « *an under-age audience* » assimilant la théâtralité historique à un show télévisé ou à un film *gore*. William Shakespeare, *Macbeth*, trad. Jean-Claude Sallé, dans *Œuvres complètes, Tragédies II*, édition bilingue, Robert Laffont, Paris, 1995, p. 717-719.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 401 ; « *It was human history, masquerading as God's Purpose, revealing herself to an under-age audience* », *Ibid.*, p. 309.

⁵¹⁸ Aijaz Ahmad, « Reading Arundhati Roy politically », dans Alex Tickell, *Arundhati Roy's "The God of Small Things"*, *op. cit.*, p. 110-120.

⁵¹⁹ Je rappelle que le mouvement naxalite naît en mars 1967 dans le village de Naxalbari, dans l'état du Bengale-Occidental. Il se compose essentiellement de paysans, de *Dalits* et d'*Adivasis* hostiles aux grands propriétaires terriens. Soutenus par la Chine, ses membres défendent la lutte armée et un communisme d'inspiration maoïste. Après avoir été condamnés par le Parti Communiste Indien et notamment, au Kerala, par E. M. S Namboodiripad, ils font scission du PCI et forment en mai 1969 le Parti Communiste Indien (marxiste).

⁵²⁰ En mars 1957, le Kerala devient le premier état indien où le parti communiste arrive au pouvoir par la voie des urnes. Le chef du parti, E. M. S Namboodiripad, est partisan d'une transition « pacifique » vers le communisme, contrairement au mouvement naxalite qui prône la lutte armée.

plus de mal à effectuer ce genre d'équation⁵²¹ ». Si la voix narrative souligne les limites (sociologiques) de cette interprétation du contexte politique kéralite, elle reprend en revanche à son compte l'assimilation de la philosophie de l'Histoire marxiste à une théodicée, et dénonce les diverses justifications de la souffrance présente au nom de l'élimination de la souffrance future.

Le dialogue polémique s'élabore notamment à partir de la figure du camarade Pillai, dirigeant local du parti et « Grand Casseur d'œufs et Faiseur d'omelette professionnel sous le ciel d'Ayemenem⁵²² ». La métaphore burlesque de l'omelette revient à plusieurs reprises dans le roman : elle permet de dénoncer le calcul politique qui conduit le personnage à abandonner Velutha, lorsqu'il apprend que ce dernier est poursuivi par la police, afin de faciliter une insurrection des travailleurs de la conserverie de la famille Ipe, dirigée par Chacko. La voix narrative souligne que la stratégie n'a pas porté le fruit escompté : « S'il n'eut aucun mal à casser les œufs, il fit bel et bien brûler l'omelette⁵²³ ». Mais au-delà de cet échec pragmatique, elle dénonce surtout la politique du moindre mal, la justification du sacrifice d'un innocent au nom d'une cause supérieure :

Même si le rôle qu'il avait joué dans toute l'affaire n'avait pas été des moindres, le camarade Pillai ne se tenait en aucune manière pour personnellement responsable de ce qui était arrivé. Il ne s'agissait là que des Conséquences Inévitables d'une Politique Nécessaire. La vieille histoire de l'omelette qu'on ne fait pas sans casser des œufs. Mais il faut dire que Pillai était d'abord un politique. Un pro de l'omelette. Il traversait la vie comme un caméléon. Sans jamais se commettre, tout en donnant l'impression de s'engager. Émergeant chaque fois sain et sauf du chaos, sans une égratignure.⁵²⁴

La déconstruction des discours justifiant la mort de l'innocent au nom d'un bien supérieur et/ou ultérieur passe par le recours au burlesque, c'est-à-dire par l'emploi d'une métaphore triviale qui dévalue le raisonnement « théodique⁵²⁵ » (« la vieille histoire de l'omelette qu'on ne fait pas sans casser les œufs ») ; ainsi que par la reprise parodique de la forme du proverbe ou du slogan (les « Conséquences Inévitables d'une Politique Nécessaire »), qui permet de dénoncer une pensée morte, figée – Pillai ne pense qu'en formules toutes faites. Néanmoins, le portrait du personnage complexifie aussi la signification conférée à la visée

⁵²¹ *DPR*, p. 100; « Replace God with Marx, Satan with the bourgeoisie, Heaven with a classless society, the Church with the Party, and the form and purpose of the journey remained similar. An obstacle race, with a prize at the end. Whereas the Hindu mind had to make more complex adjustments. », *GoST*, p. 66.

⁵²² *Ibid.*, p. 313 ; « Ayemenem's egg-breaker and professional omeletteer. », *Ibid.*, p. 236.

⁵²³ *Ibid.*, p. 368 ; « He broke the eggs but burned the omelette. », *Ibid.*, p. 281.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 32 ; « Though his part in the whole thing had by no means been a small one, Comrade Pillai didn't hold himself in any way personally responsible for what had happened. He dismissed the whole business as the Inevitable Consequence of Necessary Politics. The old omelette-and-eggs thing. But then, Comrade K. N. M. Pillai was essentially a political man. A professional omeletteer. He walked through the world like a chameleon. Never revealing himself, never appearing not to. Emerging through chaos unscathed. », *Ibid.*, p. 14.

⁵²⁵ L'adjectif est employé par Susan Neiman dans *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 139.

polémique du texte. Davantage que la prétention à justifier la souffrance, c'est l'anesthésie morale et affective du personnage que dénonce la voix narrative (« le camarade Pillai ne se tenait en aucune manière pour personnellement responsable de ce qui était arrivé »). Comme dans le discours d'Ivan, c'est donc peut-être moins la pulsion théodique du marxisme qui est ici visée par la voix narrative que les effets pragmatiques d'un certain usage de la philosophie marxiste, instrumentalisée par Pillai pour se donner bonne conscience, pour étouffer l'indignation et la culpabilité : une hypothèse que tend à corroborer la caractérisation du personnage, décrit dans le reste du roman comme un opportuniste plutôt que comme un idéaliste ou un idéologue.

2. « Le scandale qui dure depuis mille ans » : les significations du sous-titre de *La Storia* et la question morantienne de l'« irréalité »

Dans *La Storia*, la valorisation éthique et politique de l'indignation s'articule également à une dénonciation des théodicées, et à une déconstruction des discours visant à justifier la souffrance. Mais des trois œuvres du corpus, c'est sans doute celle dans laquelle cette visée polémique passe le plus nettement par la convocation de l'intertexte dostoïevskien et par une mémoire active du discours d'Ivan. Celle-ci apparaît notamment dans la grande scène du « discours à l'auberge » (*il discorso all'osteria*), dont Monica Zanardo, dans son étude sur les manuscrits du roman, fait un « noyau conceptuel fondamental pour la compréhension de *La Storia*⁵²⁶ » (« *un nucleo concettuale fondamentale per l'intelligenza della Storia* »). L'épisode fait intervenir l'un des quatre principaux personnages du roman : le jeune intellectuel anarchiste David Segre, ancien résistant et survivant de la Shoah, ami du petit Useppe et de son grand frère Nino. Désespéré par sa propre impuissance face aux souffrances endurées ou subies par autrui, le jeune homme entreprend de définir, devant le petit Useppe sidéré et un public indifférent, le scandale de l'Histoire, en des termes très proches de ceux d'Elsa Morante⁵²⁷, et explicitement dostoïevskiens :

L'Histoire, bien entendu, n'est depuis le début qu'une longue obscénité, mais des années aussi obscènes que celles-ci il n'y en a jamais eu. Le scandale – comme le dit la proclamation – est nécessaire, mais malheur à celui qui en est la cause ! Oui, effectivement : c'est seulement quand la faute est évidente que l'on accuse le coupable... Et donc la proclamation signifie : que devant cette obscénité décisive de l'Histoire, deux choix s'ouvraient aux témoins : ou la maladie définitive, c'est-à-dire se faire

⁵²⁶ Monica Zanardo, *Il poeta e la grazia: una lettura dei manoscritti della "Storia" di Elsa Morante*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2017, p. 119. (Je traduis)

⁵²⁷ Pour une analyse du paratexte, je renvoie au chapitre 1, p. 70-71.

définitivement complices du scandale, ou bien la santé définitive – car précisément du spectacle de cette extrême obscénité on pouvait encore comprendre l’amour pur... Et le choix a été : la complicité !⁵²⁸

Le motif est récurrent dans l’œuvre d’Elsa Morante : il apparaît dès son premier roman *Mensonge et sortilège*, où s’articulent déjà, à l’occasion d’un épisode de beuverie solitaire dans une auberge, les thèmes du solipsisme et de la souffrance métaphysique⁵²⁹. Mais la scène de *La Storia* se singularise par une véritable saturation des effets de signaux intertextuels avec l’œuvre de Dostoïevski, notamment étudiés par Monica Zanardo⁵³⁰ et Drude von der Fehr⁵³¹. Comme Ivan, David dit ne pas se révolter contre Dieu lui-même mais contre le monde qu’il a créé, et surtout, la dénonciation de la visée consolatrice des théodicées passe par la convocation de la figure de l’enfant, paradigme de la souffrance innocente, dont le personnage souligne plusieurs fois la valeur exemplaire : « quand on tue quelqu’un d’autre, c’est toujours un enfant qu’on tue⁵³² ! »

Comme dans le roman d’A. Roy, la réappropriation de la révolte dostoïevskienne dans le contexte des messianismes profanes du XX^{ème} siècle se traduit néanmoins par un élargissement de la visée polémique. David Segre dénonce simultanément les théodicées religieuses et politiques, les tentatives pour justifier la souffrance infligée par « Dieu » ou pour justifier la souffrance infligée par les hommes, au nom d’une cause supérieure : « “Il y en a qui ont cru”, s’écria-t-il en élevant avec violence la voix, “que cette dernière guerre était une guerre... de révolution mondiale ! [...] Moi, je ne suis pas de ceux qui l’ont cru⁵³³ ! » Cet argumentaire est lié, au-delà du contexte mis en fiction, à des éléments du contexte d’écriture. Pour rappel, le roman est publié en 1974, c’est-à-dire quatre ans avant l’assassinat d’Aldo Moro par le groupe des Brigades rouges et la publication par E. Morante d’une *Lettre aux Brigades Rouges* (datée du 28 mars 1978), et quatre ans après l’écriture du *Petit Manifeste des*

⁵²⁸ *La Storia* (trad.), p. 836-837 ; « La Storia, si capisce, è tutta un’oscenità fino dal principio, però anni osceni come questi non ce n’erano mai stati. Lo scandalo – così dice il proclama – è necessario, però infelice chi ne è la causa! Già difatti: è solo all’evidenza della colpa, che si accusa il colpevole.... E dunque il proclama significa: che di fronte a questa oscenità decisiva della Storia, ai testimoni si aprivano due scelte: o la malattia definitiva, ossia farsi complici definitivi dello scandalo, oppure la salute definitiva – perché proprio dallo spettacolo dell’estrema oscenità si poteva ancora imparare l’amore puro... E la scelta è stata: la complicità! », *La Storia*, p. 943.

⁵²⁹ Il s’agit d’une scène où la petite Elisa, la narratrice du roman, accompagne son père Francesco dans une taverne, au chapitre 4 de la partie 5 du roman. Elsa Morante, *Mensonge et sortilège*, trad. Michel Arnaud, Gallimard, Paris, 1987, vol. 1, p. 115-131 ; *Menzogna e sortilegio* (1948), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1988, vol. 1, p. 680-695.

⁵³⁰ Monica Zanardo va jusqu’à parler d’une « architecture de mémoire karamazovienne » (« un’architettura di memoria Karamazoviana ») à propos du trio David / Nino / Usepe, qui reproduirait le trio Ivan / Dmitri / Aliocha. Monica Zanardo, *Il poeta e la grazia: una lettura dei manoscritti della “Storia” di Elsa Morante*, op. cit., p. 118. (Je traduis)

⁵³¹ Drude von der Fehr souligne cependant que le dialogisme est bien plus marqué dans *Les Frères Karamazov* que dans *La Storia*, où le personnage de David Segre apparaît clairement comme le porte-parole des valeurs de l’œuvre. Drude von der Fehr, *Violenza e interpretazione: La Storia di Elsa Morante*, op. cit., p. 79.

⁵³² *La Storia* (trad.), p. 848 ; « Chi ammazza un altro, ammazza sempre un bambino! », *La Storia*, p. 943.

⁵³³ *Ibid.*, p. 811 ; « “C’è chi ha creduto”, esclamò, alzando la voce di prepotenza, “che quest’ultima fosse una guerra... di rivoluzione mondiale! [...] mi a quelle rivoluzioni non ci credo!...” », *Ibid.*, p. 922.

*communistes (sans classe ni parti*⁵³⁴). Revendiquant un pacifisme radical, l'autrice y dénonce les effets d'une morale utilitariste prétendant justifier les moyens par la fin : « N'allez pas croire donc que vous deviendrez crédibles en souhaitant le *pire* au nom de je ne sais quelle catharsis à venir⁵³⁵ ».

Mais E. Morante va plus loin qu'A. Roy ou que Dostoïevski, puisque la dénonciation des théodicées nourrit aussi une philosophie de l'Histoire. Elle la conduit à proposer une représentation inverse du processus historique, identifié à la notion de « scandale » : « L'Histoire, bien entendu, n'est depuis le début qu'une longue obscénité [...] Le scandale – comme le dit la proclamation – est nécessaire, mais malheur à celui qui en est la cause !⁵³⁶ ». Revenant sur cette notion polysémique, également présente dans le sous-titre du roman (« L'Histoire, roman : un scandale qui dure depuis mille ans »), Monica Zanardo en propose deux interprétations possibles⁵³⁷. Elle explique que la notion de scandale peut s'entendre au sens étymologique du terme (du grec *skandalon* : la pierre sur le chemin, l'obstacle qui fait trébucher), comme une référence à la figure christique d'Useppe, incarnation d'une altérité radicale : une idée empruntée à l'Évangile, et sur laquelle Pasolini, ami intime et interlocuteur intellectuel majeur d'E. Morante, revient dans plusieurs de ses écrits théoriques et de ses œuvres⁵³⁸. Mais la notion peut aussi renvoyer à l'ignominie de la souffrance, « répugnante⁵³⁹ » sur un plan moral, et c'est plutôt cette seconde lecture qu'approfondit le discours de David. Dans cette perspective, le fascisme comme le « mal bourgeois⁵⁴⁰ », c'est-à-dire l'exploitation capitaliste, apparaissent comme les hypostases d'un même unique scandale, assimilé à une « épidémie de peste⁵⁴¹ » (« *un' epidemia di pestilensia* ») et qui constitue la substance même de la réalité : « l'Histoire passée tout entière se révélerait ce qu'elle était : un mélo grotesque, démentiel, un dépôt d'ordures où pendant des siècles nous nous sommes obstinés à fouiller avec nos ongles sales⁵⁴² ».

De ce point de vue, le personnage est bien un porte-parole des idées de l'autrice, puisque c'est la conception qu'E. Morante défend dans la préface de l'édition américaine, où elle expose

⁵³⁴ Les deux écrits ont été publiés très récemment en français et sont réunis dans Elsa Morante, *Petit manifeste des communistes (sans classe ni parti)*, suivi de : *Une lettre aux Brigades Rouges*, trad. Martin Rueff, Rivages, Paris, 2018.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁵³⁶ *La Storia* (trad.), p. 836-837 ; « La Storia, si capisce, è tutta un'oscenità fino dal principio [...] Lo scandalo - così dice il proclama - è necessario, però infelice chi ne è la causa! », *Ibid.*, p. 943.

⁵³⁷ Monica Zanardo, *Il poeta e la grazia: una lettura dei manoscritti della "Storia" di Elsa Morante*, op. cit., p. 151.

⁵³⁸ *Idem.*

⁵³⁹ *Idem.*

⁵⁴⁰ *La Storia* (trad.), p. 825 ; « il male borghese », *La Storia*, p. 933.

⁵⁴¹ *Idem.* ; *Idem.*

⁵⁴² *Ibid.*, p. 848 ; « tutta la Storia passata si scopre per quello che era: un Granguignol grottesco, demenziale, un deposito d'immondezze dove per secoli ci siamo intignati a frugare con le unghie sporche... », *Ibid.*, p. 952.

le « thème » principal de son récit romanesque : « Aujourd'hui, chaque jour au réveil, il suffit d'ouvrir le journal du matin pour voir le corps malade du temps, en tous lieux, se débattre sans trêve. Dans une croissance hors norme (et pourtant régulière), la violence, sous tous ses aspects, se multiplie. Physique, mentale et morale. Financière, militaire et idéologique. [...] On dirait que l'éternel scandale de l'Histoire court vers un point d'extrême densité, vers ce « trou noir » où l'humanité veut à la fin s'anéantir [...] »⁵⁴³ Dans plusieurs essais antérieurs et contemporains de la publication de son roman⁵⁴⁴, l'autrice mobilise pour décrire ce phénomène le terme d' « irréalité » (« *irrealità* »), que lui reprend Pier Paolo Pasolini⁵⁴⁵ mais dont elle fait un concept à part entière et qui constitue dans ses textes théoriques un mot clef du mal. Le vocable souligne bien l'ambivalence de la position défendue par l'autrice et par son personnage. Elle oscille, on le voit, entre une interprétation quasiment ontologique du mal, qui en fait la substance même de la réalité, et une lecture historique, qui en facilite la politisation et met l'accent sur un processus de dégradation.

B. Le risque du renoncement au sens : Baby Suggs, de l'indignation à l'indifférence

Les discours, récits ou savoirs qui prétendent donner sens à la souffrance (qu'il s'agisse de la « justifier » ou de la « rendre (entièrement) intelligible ») sont donc disqualifiés dans les œuvres du corpus. Mais ils ne constituent pas le seul type de discours consolateur que celles-ci répertorient. Les textes soulignent aussi le danger de l'acceptation résignée du réel (le fatalisme d'Ida), ou du renoncement au sens, qui conduit à faire disparaître le problème du mal. Pour le montrer, on peut s'intéresser à la trajectoire de Baby Suggs, dans *Beloved*. Le personnage

⁵⁴³ Elsa Morante, « Préface à une édition américaine de La Storia », *art. cit.*, p. 294 ; « Oggi basta aprire a ogni risveglio il giornale del mattino per vedere il corpo malato del tempo che si dibatte ovunque senza requie. In una crescita abnorme (anzi regolare) la violenza si moltiplica in tutte le sue specie. Fisica, mentale e morale. Finanziaria, militare e ideologica. [...] Si direbbe che l'eterno scandalo della Storia corre al suo punto di estreme densità, verso il "buco nero" dove l'umanità vuole alla fine annientarsi [...] », p. 295-296

⁵⁴⁴ La notion d' « irréalité » est notamment au cœur de l'essai qu'E. Morante publie en 1965, « Pour ou contre la bombe atomique ». Elle y présente la bombe comme le symbole d'une société vouée à une abstraction destructrice, à un phénomène de déréalisation qu'elle voit aussi à l'œuvre dans le triomphe abrutissant de la société de consommation, après la guerre en Italie. La « lutte contre l'irréalité » apparaît dès lors comme la principale tâche du poète. Elsa Morante, « Pour ou contre la bombe atomique » dans *Pour ou contre la bombe atomique*, trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, Paris, 1992, p. 7-32 ; « Pro o contra la bomba atomica » (1965), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1990, vol. 2., p. 1537-1554.

⁵⁴⁵ Pasolini reprend la notion forgée par E. Morante dans son film *La rabbia* (*La rage*, 1963), ainsi que la réflexion sur la bombe atomique, mais en lui donnant un sens plus strictement politique et marxiste que son amie. Pour une analyse plus approfondie de ce dialogue, qui souligne la richesse du dialogue amical et intellectuel entre les deux artistes, je renvoie à l'article de Marie Fabre, « Pasolini et Morante au miroir de la prophétie : temporalité, vocation, action » [En Ligne], dans Laurent Baggioni, Manuela Bragagnolo et Stéphanie Lanfranchi, *Laboratoire italien*, n°21 « Prophéties politiques », 2018. URL : <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/2320> Mis en ligne le 21/06/2018, dernière consultation le 25/10/2024.

incarne en effet simultanément la quête d'un discours religieux alternatif, qui ne se résorbe pas dans la théodicée et laisse une place à l'indignation, et la tentation du nihilisme, face à son échec.

1. Au-delà des théodicées, la possibilité d'un discours religieux alternatif ?

Comme E. Morante et A. Roy, T. Morrison condamne la violence du langage « théiste », et engage dans son roman un dialogue polémique avec les théodicées chrétiennes : il se traduit par une intertextualité avec le *Livre de Job* et se cristallise autour de la figure de Baby Suggs, double féminin du juste souffrant de la tradition hébraïque et chrétienne. Comme Job, Baby Suggs est caractérisée dans le texte par son exemplarité morale, sa générosité, d'où l'épithète de nature qui accompagne presque systématiquement son nom – Baby Suggs, « *holy* » – que Hortense Chabrier et Sylviane Rué traduisent par l'adjectif « vénérable⁵⁴⁶ » et Jakuta Alikavazovic par le groupe nominal apposé « sainte femme⁵⁴⁷ ». Et comme Job, la souffrance qu'elle subit suscite dès lors un sentiment d'incompréhension, qui conduit les anciens esclaves à chercher des explications systématiquement déconstruites par la fiction. Revenant sur les événements passés, l'ancien affranchi Payé Acquitté attribue ainsi à une volonté collective de mettre à l'épreuve l'exemplarité de Baby Suggs la passivité des membres de la communauté : « Peut-être avaient-ils simplement voulu savoir si Baby Suggs était vraiment spéciale, bénie de quelque façon à laquelle ils n'avaient pas droit⁵⁴⁸. » Là encore la fiction fait dysfonctionner le discours de justification : si le motif de la mise à l'épreuve du juste évoque le *Livre de Job*, c'est à la jalousie humaine plutôt qu'à la volonté de Dieu que le personnage impute la responsabilité de l'événement.

Quoique la fiction fasse usage de ce personnage pour dénoncer les efforts fallacieux pour justifier la souffrance, Baby Suggs elle-même incarne la recherche d'un discours religieux alternatif, qui laisse une place à l'indignation. Prédicatrice « non appelée, non enrobée de bure, non ointe⁵⁴⁹ », et dont la voix narrative nous dit qu'elle « laissait son grand cœur battre en la présence des malheureux⁵⁵⁰ », cette dernière donne en effet à entendre une voix différente de

⁵⁴⁶ *Beloved* (trad.), p. 126.

⁵⁴⁷ Toni Morrison, *Beloved*, trad. Jakuta Alikavazovic, Christian Bourgeois, Paris, 2023, p. 145.

⁵⁴⁸ *Beloved* (trad.), p. 221 ; « Maybe they just wanted to know if Baby really was special, blessed in some way they were not. », *Beloved*, p. 185.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 125-126 ; « Uncalled, unrobed, unanointed », *Ibid.*, p. 102.

⁵⁵⁰ *Idem* ; « she let her great heart beat in their presence », *Idem*.

celle des théodicées. Une scène centrale du roman met ainsi en scène, à travers les remémorations de Sethe, le sermon prononcé par la vieille femme devant l'assemblée des anciens esclaves réunis dans La Clairière (« *the Clearing* » en anglais, avec un jeu sur le double sens du mot : la clairière, le lieu de purification). Sans nier la réalité de la souffrance ou son caractère intolérable, Baby Suggs propose une réécriture subversive du Sermon sur la montagne et du *Livre de Job*, refusant toute forme de posture didactique ou de transcendance, n'offrant aucune consolation facile : « Elle ne leur disait pas de purifier leurs vies ni de ne plus pécher. Elle ne leur disait pas qu'ils étaient les heureux de la terre, les humbles qui hériteraient du Royaume, les purs promis à la gloire. Elle leur disait que la seule grâce qu'ils obtiendraient était celle qu'ils pouvaient imaginer. Que s'ils n'étaient pas capables de la voir, elle ne leur serait pas donnée⁵⁵¹. »

L'introduction de cette scène de sermon au sein du roman peut s'interpréter à la lumière de ce que la théologienne « *womanist*⁵⁵² » Katie G. Cannon⁵⁵³ dit de l'œuvre de l'écrivaine et anthropologue afro-américaine Zora Neale Hurston, dont elle montre qu'elle collecte et expose, voire invente dans ses romans d'autres approches du problème du mal, à distance des modèles d'explication dominants (et selon Katie G. Cannon, à la fois eurocentrés et patriarcaux). Elle traduit du moins la volonté de donner à entendre une conception religieuse (chrétienne) différente de ces derniers, volonté dont il faut souligner qu'elle n'est pas étrangère aux deux autres romans du corpus, même si elle n'y prend pas une forme aussi élaborée que dans *Beloved*. Dans son discours à l'auberge, David Segre défend ainsi une lecture anarchiste de l'Évangile, en partant lui aussi du principe de l'immanence de Dieu : « Que Dieu ait créé l'homme, c'est une autre des si nombreuses fables, parce que, au contraire, c'est de l'homme que Dieu doit naître.⁵⁵⁴ » Son discours entre en résonnance avec des questionnements qui traversent toute l'œuvre d'E. Morante, dont il faut rappeler qu'elle participa au tournage de *L'Évangile selon*

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 127 ; « She did not tell them to clean up their lives or to go and sin no more. She did not tell them they were the blessed of the earth, its inheriting meek or its glorybound pure. She told them that the only grace they could have was the grace they could imagine. That if they could not see it, they would not have it. », *Ibid.*, p. 103.

⁵⁵² Les théologies « *womanist* » se pensent comme une réponse, voire une remise en cause de la tradition théologique hégémonique (à la fois masculine et blanche), tenue pour responsable de l'occultation de l'expérience spirituelle des femmes afro-américaines. Le terme « *womanism* » a été forgé par l'autrice afro-américaine Alice Walker dans son anthologie *In Search of Our Mother's Gardens: Womanist Prose* (1983), où elle insiste notamment sur le pouvoir émancipateur et la radicalité de l'amour (opposé à la « colère », affect traditionnellement plus valorisé dans la théologie afro-américaine), puis repris par la militante et théologienne Katie G. Cannon, qui en fit une grille d'analyse critique et méthodologique. L'œuvre de T. Morrison participe de la réflexion élaborée par ces écrivaines, qui s'en nourrissent, en particulier sa « trilogie de l'amour » (composée de *Beloved*, *Jazz* et *Paradis*). Pour une rapide présentation de l'histoire et des principaux questionnements *womanist* je renvoie à Cheryl A. Kirk-Duggan, « Womanist Theology as a Corrective to African American Theology », dans Katie G. Cannon et Anthony B. Pinn, *Oxford Handbook of African American Theology*, op. cit., p. 267-279.

⁵⁵³ Katie G. Cannon, « "The Wounds of Jesus": Justification of Goodness in the Face of Manifold Evil », dans *Katie's Canon: Womanism and the Soul of the Black Community*, Augsburg Fortress, Minneapolis, 2021, p. 175-188.

⁵⁵⁴ *La Storia* (trad.), p. 817 ; « Che Dio abbia creato l'uomo, è un'altra delle tante favole, perché invece, al contrario, è dall'uomo che Dio deve nascere », *La Storia*, p. 927.

Saint Matthieu de Pasolini, film où s'incarne de façon exemplaire cette interprétation anarchiste et révoltée de la figure du Christ. Soulignant la fonction subversive de la figure de Velutha⁵⁵⁵, Suguna Ramanathan va quant à elle jusqu'à rapprocher « l'éthique chrétienne⁵⁵⁶ » du *Dieu des petits riens* de la vision défendue par les théologies de la libération⁵⁵⁷, nées en Amérique du Sud dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. A. Roy partagerait donc avec E. Morante et T. Morrison un même souci de faire entendre dans sa fiction un discours religieux alternatif, laissant une place à l'expression de la révolte.

2. Après l'échec des interprétations religieuses, la tentation du renoncement au sens

Il faut toutefois souligner que la fiction ne valide pas entièrement le discours alternatif de Baby Suggs, que plusieurs éléments contribuent à fragiliser. La scène de sermon s'achève par un rappel de la fin tragique du personnage, qui a perdu la foi après l'infanticide de Sethe : « Baby Suggs, vénérable, croyait avoir menti. Aucune grâce – imaginaire ou réelle – ; aucune danse sous le soleil dans une clairière n'y pourrait rien changer. Sa foi, son amour, son imagination et son immense vieux cœur commencèrent à s'effondrer vingt-huit jours après l'arrivée de sa bru⁵⁵⁸. » La structure du roman affecte la façon dont est lue la scène du sermon dans la Clairière, dans la mesure où le lecteur ou la lectrice sait dès l'*incipit* que le personnage s'est renié. Le texte ne valide ainsi aucune des deux possibles réponses de Job, puisque la mort de Baby Suggs n'est signe ni d'une pieuse acceptation de la souffrance, ni d'une révolte indignée contre Dieu, mais d'une complète indifférence : « Suspendue entre malignité de l'existence et méchanceté des morts, Baby Suggs ne parvenait plus à s'intéresser de savoir si elle allait laisser sa vie mourir ou mûrir encore un peu, et moins encore aux terreurs de deux gamins fugueurs. Son passé avait été semblable à son présent – intolérable –, et comme elle

⁵⁵⁵ Suguna Ramanathan, « Where is Christ in "The God of Small Things" », *art. cit.*, p. 65

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 63. (Je traduis)

⁵⁵⁷ Les théologies de la libération sont apparues à la fin des années 1960 dans les milieux catholiques en Amérique latine, dans le sillage des réflexions du Péruvien Gustavo Gutierrez, du Brésilien Leonardo Boff, du Salvadorien Jon Sobrino ou encore du Chilien Pablo Richard. Influencées par le socialisme, voire le marxisme, et très critiques de la compromission de l'Église catholique avec les dictatures réactionnaires d'Amérique latine, elles s'appuient sur le principe évangélique de « l'option préférentielle pour les pauvres » pour défendre la double nécessité d'agir concrètement contre l'injustice et en faveur de la justice sociale, et de repenser certaines des parties les plus réactionnaires de la théologie.

⁵⁵⁸ *Beloved* (trad.), p. 128 : « Baby Suggs, holy, believed she had lied. There was no grace-imaginary or real--and no sunlit dance in a Clearing could change that. Her faith, her love, her imagination and her great big old heart began to collapse twenty-eight days after her daughter-in-law arrived. », *Beloved*, p. 105.

n'ignorait pas que la mort était tout sauf l'oubli, elle utilisait le peu d'énergie qui lui restait pour méditer sur les couleurs.⁵⁵⁹ »

La citation mérite d'être commentée car elle correspond à la seule occurrence, dans le texte anglais, de l'adjectif « *intolerable* ». La traduction d'Hortense Chabrier et de Sylviane Rué, ainsi que celle de Jakuta Alikavazovic, l'utilisent bien à une autre reprise, pour qualifier la souffrance de la faim : « la souffrance devint intolérable quand elles manquèrent de nourriture et que Denver vit sa mère s'en passer⁵⁶⁰ » ; « la douleur se fit intolérable lorsque la nourriture vint à manquer⁵⁶¹ ». Cependant, le texte anglais utilise à cette occasion l'adjectif « *unbearable* », avec un sème plus physique que moral, et sans doute plus proche à ce titre de la notion d'« insoutenable », analysée précédemment. Est « *unbearable* », dans le roman, la douleur physique – la faim, la chaleur (« *unbearable heat*⁵⁶² », « chaleur insupportable ») –, mais aussi la souffrance, lorsqu'elle est associée à un sentiment d'inévitabilité et donc d'impuissance, en particulier l'expérience du deuil : « *Denver's breath steadied against the threat of an unbearable loss*⁵⁶³ » (« Denver se calma, luttant contre la menace d'une perte irréparable »). En retour, l'emploi de l'adjectif « *intolerable* » pour décrire les souffrances de Baby Suggs permet donc de préciser le sémantisme de la notion d'« intolérable », en attirant en particulier l'attention sur l'agentivité du sujet souffrant, sur les réactions à l'expérience du mal. Il invite à interpréter l'indifférence, signe et fruit d'une forme de renoncement au sens, comme la réponse au dépassement d'un seuil affectif et moral : « Ce que je dois faire, c'est me mettre au lit et m'allonger. Je veux me concentrer sur quelque chose d'inoffensif en ce monde⁵⁶⁴. »

3. Un simple « pétillement au fond de l'œil de la Femme-Terre » : formes et limites de l'indifférence, de *Beloved* au *Dieu des petits riens*

On le voit, face au double échec des tentatives de justification religieuse de la souffrance, et des réponses alternatives à ces dernières, la trajectoire de Baby Suggs incarne le

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 12 ; « Suspended between the nastiness of life and the meanness of the dead, she couldn't get interested in leaving life or living it, let alone the fright of two creeping-off boys. Her past had been like her present – intolerable – and since she knew death was anything but forgetfulness, she used the little energy left her for pondering color. », *Ibid.*, p. 4.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 334 ; « But the pain was unbearable when they ran low on food, and Denver watched her mother go without », *Ibid.*, p. 285.

⁵⁶¹ Toni Morrison, *Beloved*, trad. Jakuta Alikavazovic, Christian Bourgeois, Paris, 2023, p. 385.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 360 ; *Ibid.*, p. 307.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 111 ; *Ibid.*, p. 90.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 249 ; « *What I have to do is get in my bed and lay down. I want to focus on something harmless in this world* », *Ibid.*, p. 211.

risque d'un renoncement complet au sens. Elle met ainsi au jour un second type de discours répertorié par les fictions, et dont on trouve la trace dans les autres œuvres du corpus, quoiqu'elles ne lui confèrent pas nécessairement la même signification et n'interprètent pas toujours l'indifférence comme une réaction de défense face à une souffrance extrême, comme le résultat d'une forme d'insensibilisation traumatique. Ce second type de discours n'induit plus le risque de résoudre le problème du mal : il conduit plutôt à présenter l'indignation elle-même comme une réaction puérile et inappropriée. Dans *Le Dieu des petits riens*, c'est le sens de la fable inventée par Chacko, pour enseigner à Rahel et Estha « le sens des proportions et une idée de la dimension historique⁵⁶⁵ » (« *a sense of historical proportion* »). Leur existence, leur explique-t-il, est vouée à l'insignifiance, semblable à un battement de cil ou à un « péttillement⁵⁶⁶ » (« *a twinkle* ») au fond de l'œil de « Femme-Terre⁵⁶⁷ » (« *the Earth Woman* ») :

Il leur fit remarquer combien était grandiose et mortifiante (« mortifiant », quel joli mot, pensa Rahel) l'idée que toute l'histoire contemporaine, les deux Guerres mondiales, la Guerre des Rêves, la Conquête de la Lune, la science moderne, la littérature, la philosophie, la poursuite de la connaissance, tout cela tenait dans un seul battement de cils de la Femme-Terre. « Et nous-mêmes, mes petits, tout ce que nous sommes et serons jamais, ne sommes pas plus qu'un péttillement au fond de son œil », conclut joyeusement Chacko, qui était étendu sur son lit, les yeux au plafond.⁵⁶⁸

L'exercice d'imagination morale proposé par l'oncle des jumeaux (se mettre à la place de la Femme-Terre, figure d'une divinité indifférente aux malheurs humains) a pour but de souligner l'insignifiance, voire l'absence de sens des tribulations humaines, d'engager ses auditeurs à en prendre conscience. La déconstruction de cet argumentaire passe par la mise à distance ironique de la voix narrative, qui en souligne la dimension doxique : « Lorsqu'il était dans ce genre d'humeur, Chacko adoptait volontiers un ton déclamatoire. Dans sa chambre, on se serait cru dans une église. [...] Ammu parlait alors de Délire oxonien⁵⁶⁹. » La comparaison au sermon religieux souligne bien que l'assignation au non sens est une réponse tout aussi facile au problème du mal que les justifications des théodicées : facile et inefficace, puisque la déconstruction du discours de Chacko passe aussi par le rappel proleptique de la souffrance à venir : « plus tard, à la lumière de tout ce qui arriva, "péttillement" parut singulièrement

⁵⁶⁵ DPR, p. 84 ; GoST, p. 53

⁵⁶⁶ Idem. ; Ibid., p. 54.

⁵⁶⁷ Idem. ; Idem.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 84-85 ; « It was an awe-inspiring and humbling thought, Chacko said (Humbling was a nice word, Rahel thought. Humbling along without a care in the world), that the whole of contemporary history, the World Wars, the War of Dreams, the Man on the Moon, science, literature, philosophy, the pursuit of knowledge – was no more than a blink of the Earth Woman's eye. "And we, my dears, everything we are and ever will be are just a twinkle in her eye," Chacko said grandly, lying on his bed, staring at the ceiling. », Idem.

⁵⁶⁹ Ibid., p. 85 ; « When he was in this sort of mood, Chacko used his Reading Aloud voice. His room had a church-feeling. He didn't care whether anyone was listening to him or not. [...] Ammu called them his Oxford Moods. », Idem.

inadéquat pour décrire l'expression de l'œil de la Femme-Terre. C'était un mot aux contours dentelés et harmonieux⁵⁷⁰. » Si dans *Beloved*, renoncer au sens permet à Baby Suggs de se rendre indifférente à son propre malheur, cette réponse échoue en définitive à protéger les jumeaux ou Chacko de l'expérience du mal.

III. Points de vue hypersensibles : « penser » le mal avec l'enfant et la mère en deuil

Les romans du corpus répertorient les différents discours, savoirs et récits qui permettent de rendre le mal tolérable, que ceux-ci prennent la forme d'une justification ou d'une rationalisation de la souffrance (les théodicées) ou qu'ils la renvoient au non sens (avec, à l'horizon, la question dostoïevskienne du nihilisme). Encore faut-il identifier comment ils les mettent à distance, et s'ils proposent en retour une autre forme de savoir sur le mal. Pour répondre à cette question, je voudrais réfléchir dans cette dernière section aux enjeux de « l'hypersensibilité » de la narration des trois œuvres de mon corpus. Pour cela, je m'intéresserai d'abord à la question de l'empathie de la voix narrative, aux modalités du « penser avec » dans les œuvres d'A. Roy, T. Morrison et E. Morante. J'étudierai ensuite leurs usages du point de vue de la mère en deuil et de l'enfant, dont la vulnérabilité à l'expérience du mal ne constitue pas seulement, comme je l'ai montré au chapitre précédent, un vecteur de compassion, mais un moyen de lutter contre le désir de consolation, voire de proposer un autre mode d'accès au savoir.

A. « Penser avec » : les formes de l'empathie narrative

Si la notion d'« hypersensibilité⁵⁷¹ » peut être féconde pour construire cet axe de questionnement, c'est parce qu'elle fait écho à cette idée d'une possible et paradoxale résistance de la vulnérabilité morale (de l'incapacité à comprendre, à faire sens du mal et à juguler les affects). Dans le livre qu'elle lui consacre, Évelyne Grossman souligne en effet que chez des artistes et des théoriciens comme Marguerite Duras, Gilles Deleuze, Roland Barthes ou la

⁵⁷⁰ *Idem.* ; « Later, in the light of all that happened, twinkle seemed completely the wrong word to describe the expression in the Earth Woman's eye. *Twinkle* was a word with crinkled, happy edges. », *Idem.*

⁵⁷¹ Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit.

sculptrice Louise Bourgeois, l'hypersensibilité – c'est-à-dire la difficulté à endiguer les affects, la vulnérabilité excessive aux stimuli extérieurs – n'est pas disqualifiée : elle constitue au contraire un véritable « outil d'exploration critique du monde⁵⁷² », qui rend possible un autre mode d'appréhension des choses, un autre accès au savoir. Quoique la théoricienne ne donne pas aux affects une signification nécessairement morale, sa réflexion constitue donc un bon point de départ pour aborder les œuvres du corpus. Le refus des discours et savoirs consolateurs y passe en effet par l'élaboration d'une narration affectée, valorisant des points de vue eux-mêmes hypersensibles.

1. Polyphonie et discours indirect libre dans *Beloved* : la fusion du point de vue représentant et des points de vue représentés

Si l'hypersensibilité de la voix narrative est une caractéristique commune aux trois œuvres du corpus, celle-ci prend néanmoins des formes diverses d'un texte à l'autre, selon la façon dont la voix narrative se rapporte aux points de vue représentés, selon son degré d'incarnation, et selon la médiation qu'elle assure entre la personne qui lit et les points de vue représentés (chez Dostoïevski par exemple, le regard d'Ivan filtre notre appréhension des scènes de souffrance).

Ainsi l'œuvre de T. Morrison se singularise-t-elle par l'élaboration d'une instance narrative tellement affectée qu'elle semble se confondre avec les multiples points de vue qu'elle met en scène. James Phelan parle à ce sujet d'un « narrateur protéen [...] qui cherche à multiplier le nombre de perspectives valorisées sur un plan éthique⁵⁷³ » et se rendrait par là même insituable, empêchant le lecteur ou la lectrice de reconstituer un jugement moral surplombant. On le verra, cette conclusion demande à être discutée, mais elle a le mérite d'attirer l'attention sur une spécificité poétique de l'œuvre de la romancière, à savoir son travail sur la polyphonie. Celui-ci se retrouve dans les trois romans, mais à des degrés et selon des acceptions diverses. Pour le comprendre, la distinction proposée par Vincent Message dans son essai sur « les romanciers pluralistes », à partir du concept de Bakhtine, peut être éclairante. Le comparatiste rappelle en effet que dans son sens faible, la polyphonie désigne la simple

⁵⁷² *Ibid.*, p. 10.

⁵⁷³ James Phelan développe sa réflexion sur le « narrateur protéen » de *Beloved* dans deux articles de référence : « Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism », *Modern Fiction Studies*, vol. 39, n°3/4, 1993, p. 717 ; et « Sethe's Choice: "Beloved" and the Ethics of Reading », *Style*, vol. 32, n°2 « Literature and Ethical Criticism », p. 323.

« coexistence de voix distinctes au sein d'une forme artistique⁵⁷⁴ », un trait commun aux trois œuvres du corpus. Dans son sens fort, elle renvoie en revanche à une véritable « autonomie des voix des personnages par rapport à un auteur qui se rend insituable⁵⁷⁵ ». Si la description s'applique difficilement, on le verra, aux romans d'E. Morante et d'A. Roy, Toni Morrison hérite en revanche du modèle poétique de Dostoïevski à travers la médiation des auteurs modernistes, et en particulier de William Faulkner, qui radicalise la forme esthétique héritée de Dostoïevski.

Au-delà de Faulkner et de Dostoïevski, le questionnement sur « l'hypersensibilité » invite à examiner la proximité esthétique entre la poétique morrisonienne et l'écriture de Marguerite Duras, dont la romancière afro-américaine fait l'un de ses principaux modèles littéraires dans un entretien publié en 1988⁵⁷⁶, où elle revient sur la genèse de *Beloved*. Le rapprochement peut à première vue sembler contre-intuitif, tant le travail sur l'épure qui caractérise la poétique de l'autrice française semble à première vue s'opposer à la richesse ornementale de la prose de *Beloved*. Les « personnages sans intériorité⁵⁷⁷ » des romans durassiens diffèrent par ailleurs des êtres de fiction de l'œuvre morrisonienne, que la narration dote d'une grande profondeur. Cependant, le mouvement de « déssubjectivation⁵⁷⁸ » qui caractérise selon Évelyne Grossman la narration de Duras, et qui se traduit par le brouillage de toutes les identités, se retrouve dans le texte de T. Morrison. Il passe notamment par l'usage du discours indirect libre, qui produit un effet de brouillage entre le point de vue de l'instance narrative et le point de vue des personnages. En voici un exemple, tiré d'un passage relaté du point de vue de Paul D :

Ils avaient été six sur la ferme, Sethe étant la seule femme. Madame Garner, en pleurant comme un enfant, avait vendu le frère de Paul D pour rembourser les dettes qui avaient fait surface dès l'instant où elle s'était retrouvée veuve. Puis le maître d'école était arrivé pour mettre les choses en ordre. Mais ce qu'il fit brisa trois autres hommes du Bon Abri, et chassa l'acier scintillant des yeux de Sethe, ne laissant que deux puits béants qui ne reflétaient pas la lumière du feu. À présent le fer était revenu, mais le visage, adouci par les cheveux, lui avait inspiré assez de confiance pour qu'il franchisse la porte pour tomber au beau milieu d'une palpitante flaque de lumière rouge. Elle avait raison. C'était triste. En traversant la flaque, une vague de chagrin l'imprégna si profondément qu'il eut envie de pleurer. La distance semblait

⁵⁷⁴ Vincent Message, *Romanciers pluralistes : essai*, Seuil, Paris, 2013, p. 57.

⁵⁷⁵ *Idem*.

⁵⁷⁶ Toni Morrison évoque Marguerite Duras lorsque son interlocutrice l'interroge sur ses sources d'inspiration, sans préciser exactement la nature de sa relation à ce modèle littéraire : « [...] il y a des auteurs que je lis religieusement, et des auteurs que relis encore et encore. Parfois, c'est simplement technique. Je lis régulièrement tout Marguerite Duras, par exemple. J'aime la façon dont elle écrit en français et en anglais. » ; « [...] there are people whom I read religiously, and people whom I read over and over again. Sometimes it's just technique. I regularly read all of Marguerite Duras for example. I like the way she writes in French and English. », Toni Morrison, « A Bench by the Road: *Beloved* by Toni Morrison » (1988), dans Carolyn C. Denard (ed.), *Toni Morrison: Conversations*, University Press of Mississippi, Jackson, 2008, p. 47. (Je traduis)

⁵⁷⁷ Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p. 98.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 57.

grande jusqu'à la lumière normale qui nimbait la table ; pourtant la chance voulut qu'il y parvînt, les yeux secs.⁵⁷⁹

On voit comment se mêlent ici de façon indiscernable la voix narrative (avec les signaux du discours indirect : l'usage des temps, les marques de l'énonciation) et la voix du personnage (avec le travail sur l'oralité et la ponctuation expressive, qui font signe vers le discours direct : « Elle avait raison. C'était triste »), brouillant les frontières entre les genres et entre les voix, au point que l'affect en devient insituable (qui est « triste » ?). J'insiste toutefois sur le fait que cette fusion n'induit pas nécessairement l'effet moral décrit par James Phelan, qui évoque une suspension du jugement liée à l'impossibilité pour le lecteur ou la lectrice de reconstituer la position de « l'auteur impliqué ». En effet, la position de l'autrice est perceptible en négatif, ne serait-ce que dans son refus de nouer un lien empathique et de se laisser affecter par certains points de vue, dans les limites qu'elle assigne à cette « multiplication » des perspectives éthiquement valorisées.

2. Genre et affects de la voix narrative dans *La Storia* et *Le Dieu des petits riens*

Si l'œuvre de T. Morrison se caractérise par la construction d'une instance narrative qui tend à fusionner avec les points de vue représentés, les romans d'E. Morante et A. Roy s'en distinguent par l'incarnation bien plus marquée d'une voix narrative affectée et distincte de celles des personnages. Je serais donc tentée de reprendre la distinction proposée par le linguistique Alain Rabatel⁵⁸⁰, et de suggérer que là où la narration morrisonienne se caractérise par une « empathie » maximale, les voix narratives narrative de *La Storia* et du *Dieu des petits riens* alternent entre un mouvement d'empathie et de « sympathie ». Pour le linguiste, la sympathie suppose en effet un moindre « oubli de soi⁵⁸¹ », une moindre fusion des points de vue, à distance du mouvement de « désubjectivation⁵⁸² » qu'illustre les usages du discours

⁵⁷⁹ *Beloved* (trad.), p. 20-21 ; « There had been six of them who belonged to the farm, Sethe the only female. Mrs. Garner, crying like a baby, had sold his brother to pay off the debts that surfaced the minute she was widowed. Then schoolteacher arrived to put things in order. But what he did broke three more Sweet Home men and punched the glittering iron out of Sethe's eyes, leaving two open wells that did not reflect firelight. Now the iron was back but the face, softened by hair, made him trust her enough to step inside her door smack into a pool of pulsing red light. She was right. It was sad. Walking through it, a wave of grief soaked him so thoroughly he wanted to cry. It seemed a long way to the normal light surrounding the table, but he made it – dry-eyed and lucky. », *Beloved*, p. 11.

⁵⁸⁰ Alain Rabatel, « L'énonciation problématisante : en dialogue avec *Le Royaume* d'Emmanuel Carrère », *Arborescences*, n°6 « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », 2016, p. 13-38.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸² Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p. 57

indirect libre. En revanche, la voix narrative du roman indien et celle du roman italien ne revendiquent pas le même *ethos*.

Dans *Le Dieu des petits riens*, la voix narrative est en effet une voix affectée et jugeante, exprimant non seulement un sentiment de compassion pour les victimes mais de colère et d'indignation face aux responsables du mal, et construisant une posture morale proche de celle d'Ivan. Dans une scène de violence extrême comme celle du lynchage de Velutha, c'est elle qui prend en charge le travail de dénonciation et de généralisation, identifiant dans la mise à mort du *Dalit* la « démonstration clinique [...] d'une quête. Quête de l'hégémonie. De la structure. De l'ordre. Du contrôle absolu⁵⁸³ ». La rhétorique de l'indignation se traduit par un recours fréquent à l'ironie, comme lorsque les lyncheurs sont comparés à des « policiers de cinéma⁵⁸⁴ » (« *Film-policemen* ») portant « sur leurs épaules frêles mais solides, tout le poids de l'avenir des Touchables⁵⁸⁵ ». Mais l'émotion apparaît également dans le rythme de la phrase, dans le recours à la parataxe et à une syntaxe hachée. Or celle-ci a des conséquences sur la perception, par lecteur ou lectrice, du lieu de la voix narrative. Quoiqu'A. Roy fasse le choix d'une narration hétérodiégétique et omnisciente (au sens où l'instance narrative, extérieure à la diégèse, a accès aux divers points de vue représentés), il est difficile de considérer – comme nous y invite la narratologie classique depuis les travaux de Genette – comme non pertinent le « lieu narratif⁵⁸⁶ », c'est-à-dire le lieu d'où l'auteur-narrateur, ou plutôt l'autrice-narratrice, écrit. Affectée et jugeante, la voix narrative est subjectivée, rapportée à une figure d'autrice elle-même située.

La même remarque s'applique à l'instance narrative élaborée dans *La Storia*, elle aussi chargée d'affects, et que le lecteur ou la lectrice est par là même poussé à identifier à la figure de l'autrice. Mais si la narration morantienne se rapproche de celle du roman d'A. Roy par son incarnation sensible, elle s'en distingue néanmoins sur deux points. D'une part, parce que la compassion qu'elle revendique à l'égard des points de vue représentés est indissociable d'une suspension du jugement moral, que traduit une moindre présence de la rhétorique de l'accusation et de l'indignation, ou du recours à l'ironie. On peut citer, à titre d'exemple, l'indulgence avec laquelle la narratrice évoque les frasques de Nino, personnage qui symbolise dans l'œuvre une vitalité à la fois amoral et joyeuse et qui, de fasciste, se fait résistant puis

⁵⁸³ DPR, p. 401 ; « a clinical demonstration [...] of human nature's pursuit of ascendancy. Structure. Order. Complete monopoly. », *GoST*, p. 309.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 399 ; *Ibid.*, p. 307.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 400 ; « Responsibility for the Touchable future on their thin but able shoulder », *Idem*.

⁵⁸⁶ Genette développe cette idée dans le chapitre appelé « Mode », où il entreprend de distinguer et de définir les différents types de focalisation. Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 183-224.

contrebandier. Ou encore la troublante tendresse qu'elle exprime en faisant le portrait de Gunther, le soldat allemand qui viole Ida au début du roman : « si elle avait pu le voir, elle se serait peut-être aperçue à la vérité, que devant elle il se tenait dans l'attitude d'un mendiant plutôt que dans celle d'un sbire⁵⁸⁷. » Comme dans *Le Dieu des petits riens*, la voix narrative est donc subjectivée et genrée par l'affect. Elle revendique en revanche un *ethos* très différent, le refus de juger et l'expression de la compassion faisant signe vers d'autres représentations culturelles, historiques et religieuses de la féminité, en particulier vers la figure non jugeante de la mère.

3. Les altérations de la perspective narrative dans *La Storia* : propositions d'interprétation

Mais au-delà de ces enjeux d'*ethos*, c'est surtout l'ambiguïté de l'ancrage de la voix narrative qui fait la spécificité du roman d'E. Morante, au sein du corpus. *La Storia* se caractérise en effet par ce que la narratologie décrit comme des phénomènes d'« altération de la perspective narrative⁵⁸⁸ ». D'un côté, l'autrice semble avoir fait le choix d'une narration omnisciente : elle renonce ainsi à ces figures de narrateurs et de narratrices homodiégétiques et parfois non fiables que l'on trouve dans ses autres romans (*Mensonge et sortilège* ; *L'île d'Arturo...*), et que l'on peut rapprocher des narrateurs dostoïevskiens, au profit d'une narration hétérodiégétique et « fiable », c'est-à-dire en accord avec les valeurs de l'œuvre⁵⁸⁹. La persistance d'un « je narrant » qui intervient à plusieurs reprises dans le récit et se présente comme le témoin direct des événements, évoquant ses relations avec les divers personnages, oblige toutefois à réviser ou du moins à nuancer cette première description. Elle génère une tension dont la critique italienne Giovanna Rosa, spécialiste de l'œuvre d'E. Morante, explique qu'elle permet l'élaboration d'une posture narrative inédite, « entre les vivants et les morts » : « la récupération des événements plus ou moins lointains intervient par le biais d'une mémoire qui s'enracine dans une sensibilité universellement humaine⁵⁹⁰ ». C'est une façon pour la

⁵⁸⁷ *La Storia* (trad.), p. 94 ; « Se avesse potuto vederlo, invero, si sarebbe forse accorta che lui, davanti a lei, stava nell'atteggiamento di un mendicante piuttosto che d'uno sgherro. », *La Storia*, p. 329.

⁵⁸⁸ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 211.

⁵⁸⁹ La notion de fiabilité a été élaborée par le narratologue Wayne Booth. Selon lui, le narrateur peut être dit fiable (*reliable*) quand il parle ou agit en accord avec les valeurs de l'œuvre, c'est-à-dire avec les normes implicites de l'auteur. Il est « non fiable » (*unreliable*) dans le cas contraire. Wayne Booth « Distance et point de vue », trad. Martine Désormonts, dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 105.

⁵⁹⁰ Giovanna Rosa, *Elsa Morante*, Il Mulino, Bologna, 2013, p. 121. (Je traduis)

critique de défendre la « modernité⁵⁹¹ » de l'autrice, contre les accusations de conservatisme esthétique appelées par ce dispositif narratif qui peut évoquer l'omniscience des romans du XIX^{ème} siècle.

On peut également interpréter l'ambivalence du mode narratif de *La Storia* comme une tentative pour incorporer, au sein même de la fiction, la tension entre « Je » et « Tu » inhérente au mouvement de la projection empathique et, au-delà, de la fiction romanesque elle-même. D'un côté, l'œuvre s'ancre dans une expérience personnelle, ce qui pose la question de la part du témoignage dans l'œuvre : « Avec ce présent livre, moi qui suis née en un point irrévocable de l'horreur (c'est-à-dire dans notre Vingtième Siècle), j'ai voulu laisser un témoignage documentaire de mon expérience directe : la Seconde Guerre mondiale, présentée tel un échantillon ultime et sanglant du corps entier et millénaire de l'histoire⁵⁹². » D'un autre côté, la narration assume de se détacher du « Je » pour s'approprier et imaginer des expériences autres. Marie Fabre voit dans cette valorisation de l'empathie, dans cette « abolition temporelle des frontières entre le “Je” et le “Tu”⁵⁹³ » le « projet utopique⁵⁹⁴ » de l'œuvre, projet dont elle souligne la portée politique. J'ajouterai qu'on peut aussi interpréter ce travail sur l'alternance entre une narration omnisciente et une narration située à la lumière de la réflexion construite dans le roman autour du caractère intolérable du silence de Dieu. Dans cette perspective, l'adoption ponctuelle d'un point de vue omniscient traduit peut-être la volonté de substituer à cette « volonté absente, horrible et inexplicable⁵⁹⁵ », à cette « oreille invulnérable et hors de portée⁵⁹⁶ », à ce Dieu tout-puissant mais indifférent, voire cruel, l'image d'une instance impuissante, mais aimante.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 19. (Je traduis)

⁵⁹² Elsa Morante, « Préface d'Elsa Morante à une édition américaine de “La Storia” », *art. cit.*, p. 296 ; « Col presente libro, io, nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo), ho volute lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale, esponendola come una campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario. », p. 294.

⁵⁹³ Marie Fabre, « Elsa Morante, une spiritualité politique : arrêt sur trois pages de “Le Monde sauvé par les gamins” », dans André Peyronie et Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *À la recherche d'Elsa Morante*, *op. cit.*, p. 284.

⁵⁹⁴ *Idem.*

⁵⁹⁵ *La Storia* (trad.), p. 714 ; « « qualche volontà assente, immane, e inspiegabile », *Ibid.*, p. 841.

⁵⁹⁶ *Idem.* ; « un orecchio invulnerabile di là dai luoghi. », *Ibid.*, p. 842.

B. « C'est l'antique Rachel qui pleure ses enfants et ne veut pas être consolée » : le point de vue de la mère en deuil

Les modalités du « penser avec » divergent d'une œuvre à l'autre, selon que l'empathie de l'instance narrative aboutit à une fusion du point de vue représentant et des points de vue représentés (*Beloved*), ou à la présence persistante d'une voix narrative affectée (*Le Dieu des petits riens*, *La Storia*). Pour résister au désir de consolation, les narrations des trois romans ont en revanche en commun de valoriser des points de vue hypersensibles, qui offrent un autre accès au savoir sur l'expérience du mal. C'est le cas notamment du point de vue de la mère endeuillée, dont on a vu au chapitre précédent qu'il était particulièrement central dans *La Storia* et dans *Beloved*.

1. L'héritage tragique : le refus du dénouement consolateur

On peut interpréter cet usage du point de vue maternel comme le second legs de la scène du dialogue entre la *klikuša* et le starets Zossima, dans *Les Frères Karamazov*. Non seulement l'épisode contribue en effet à constituer l'expérience du deuil de la mère comme un paradigme du problème du mal, mais il illustre la résistance que la voix maternelle oppose aux tentatives de consolation. La fiction dostoïevskienne met ainsi en scène l'échec successif des réponses proposées par le starets Zossima. Celui-ci convoque d'abord un exemple emprunté à la vie d'un « saint des anciens temps⁵⁹⁷ » (« *velikij svjatoj* »), incarnation d'une sagesse immémoriale : « Ainsi donc, toi aussi, mère, sache-le, que ton enfant, en ce moment, il est certainement devant le Seigneur, devant Son trône, et il se réjouit, et il est gai, et il prie Dieu pour toi. Et ainsi donc, ne pleure pas, mais réjouis-toi⁵⁹⁸ ». La *klikuša* résiste, ses larmes restent intarissables : « Et si je pouvais juste le revoir une petite fois, juste une toute petite fois si je pouvais le revoir [...] Mais non, il est pas là, mon bon père, et jamais plus je l'entendrai !⁵⁹⁹ » La seconde réponse de Zossima, qui par la référence aux pleurs de Rachel convoque l'exemplarité du texte biblique, reconnaît la valeur de cette résistance : « ne te console pas et pleure, tu n'as pas besoin de te consoler⁶⁰⁰. »

⁵⁹⁷ *FK* 1, p. 94 ; *BK* 1, p. 45.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 95 ; Посему знай и ты, мать, что и твой младенец наверно теперь предстоит пред престолом господним, и радуется, и веселится, и о тебе бога молит. А потому и ты плачь, но радуйся.», *Ibid.*, p. 46.

⁵⁹⁹ *Idem.* ; « И хотя бы я только взглянула на него лишь разочек, только один разочек на него мне бы опять поглядеть [...] Да нет его, батюшка, нет, и не услышу его никогда! », *Idem.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 96 ; « И не утешайся, и не надо тебе утешаться, не утешайся и плачь », *Idem.*

Ce refus de la consolation sous-tend les deux textes du corpus qui proposent à leur lecteur ou leur lectrice d'adopter le point de vue de la mère endeuillée pour penser le mal : *Beloved* et *La Storia*. Il apparaît notamment au moment du dénouement, dont le critique Daniel Couegnas rappelle, dans un ouvrage collectif consacré à la question de la « consolation », qu'il correspond narrativement à celui d'une possible « réduction des contradictions intradiégétiques⁶⁰¹ », réduction censée procurer au lecteur un sentiment de « complétude, finition, fermeture⁶⁰² », et qui résulte de la résolution de l'énigme, sur le modèle topique des romans policiers⁶⁰³.

Or loin de résoudre l'énigme, *La Storia* s'achève sur l'interrogation déchirante de la mère endeuillée : « Ida se mit à gémir d'une voix très basse, d'une voix animale : elle ne voulait plus appartenir à l'espèce humaine⁶⁰⁴ ». Dans son analyse de la structure rhétorique du roman, Drude von der Fehr⁶⁰⁵ insiste sur l'effet d'intensification des affects produit par ce choix d'écriture. Elle analyse le choc de lecture comme résultant du contraste entre l'incompréhension du personnage et le sentiment d'indignation exprimé par la voix narrative. C'est parce qu'Ida ne peut rien comprendre à ce qui lui arrive que le sentiment d'insatiable indignation n'est apaisé à la fin du texte ni par une fuite dans le non sens, ni par l'acceptation résignée du mystère du mal. L'ajout énigmatique d'une courte citation des *Carnets* de Gramsci – « Toutes les graines n'ont rien donné sauf une : je ne sais pas ce qu'elle peut être, mais c'est probablement une fleur et non une mauvaise herbe⁶⁰⁶ » –, qui succède à l'encadré historique final, n'apporte pas d'élément de réponse supplémentaire. Marquée par la modalité hypothétique, la formule marque le désir de relancer l'interrogation, le refus d'accepter une réponse nihiliste au problème du mal.

La même tension caractérise le dénouement de *Beloved*. Dans le roman de T. Morrison, le grand rituel d'exorcisme organisé à la fin du roman par les anciennes esclaves permet en effet de chasser Beloved et de réintégrer Sethe au sein de la communauté dont elle avait été ostracisée. À première vue, le roman de T. Morrison semble donc apporter au problème que

⁶⁰¹ Daniel Couegnas, « Dénoement romanesque et consolation », dans Emmanuelle Poulain-Gautret (dir.) *Littérature narrative et consolation : approches historiques et théoriques*, Artois Presses Université, Arras, 2012, p. 37.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 38.

⁶⁰³ D. Couegnas s'inscrit dans le sillage des réflexions d'Umberto Eco sur l'« idéologie de la consolation » dans le roman dit populaire. Il insiste sur les implications métaphysiques de la construction des romans policiers : « On comprend que ce type de dénoement mêle intimement un arrière-plan métaphysique rassurant – rationalisme scientifique simpliste dans un monde entièrement déchiffrable – et un bien-être physique et moral qui n'en est peut-être que le reflet. Tout est clair, tout est plein, en équilibre. », *Idem*.

⁶⁰⁴ *La Storia* (trad.), p. 929 ; « Ida prese a lagnarsi con una voce bassissima, bestiale: non voleva più appartenere alla specie umana », *La Storia*, p. 1018

⁶⁰⁵ Drude von der Fehr, *Violenza e interpretazione*, op. cit., p. 109.

⁶⁰⁶ *La Storia* (trad.), p. 940 ; « Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia », *La Storia*, p. 1031.

pose la souffrance une réponse consolatrice, d'ordre d'abord collectif (l'exorcisme), puis individuel (les retrouvailles de Paul D et de Sethe, qui permettent la renaissance symbolique de cette dernière). Mais l'épilogue qui succède immédiatement à ces deux épisodes, placé sous le signe de la hantise, fragilise cette interprétation. Sans nier complètement la possibilité d'une forme de renouvellement, il met en scène une résistance de l'affect à l'oubli ou à la réconciliation :

Là-bas, le long de la rivière derrière le 124, les empreintes de ses pas apparaissent et disparaissent, apparaissent et disparaissent. Elles sont tellement familières !

Qu'un enfant, un adulte y place ses pieds, elles lui vont. Qu'il les en retire, et elles disparaissent à nouveau, comme si personne jamais n'avait marché là. Peu à peu, toute trace a disparu et ce qui est oublié, ce ne sont pas seulement les empreintes de pas, mais aussi l'eau et ce qu'il y a là-bas au fond. Le reste n'est que temps qu'il fait. Non pas le souffle des oubliés et de ceux qui ne comptent plus, mais vent dans le chêneau ou glace de printemps qui fond trop vite. Juste affaire de temps qu'il fait. Certes pas la revendication d'un baiser.

*Beloved*⁶⁰⁷

S'interrogeant dans *Les Mères en deuil*⁶⁰⁸ puis dans *La Voix endeuillée*⁶⁰⁹ sur les rapports de la tragédie antique à la question du deuil, l'helléniste Nicole Loraux souligne la portée moralement et politiquement contestataire de la lamentation maternelle, telle que la gardent en mémoire et la mettent en scène les œuvres tragiques. Par son excès même, celle-ci incarnerait le refus révolté de la raison politique et collective, qui prône face au mal le pardon réparateur et l'oubli, la réconciliation. Au-delà des références bibliques (à l'inconsolable Rachel, à la *Mater Dolorosa*), déjà commentées, cet usage de la voix maternelle qu'on retrouve aussi bien dans *Beloved* que dans *La Storia* peut donc s'interpréter comme un héritage commun de la tragédie grecque, intertexte majeur et abondamment commenté⁶¹⁰ pour le roman de Toni Morrison comme pour celui d'Elsa Morante. Incarné dans les œuvres d'Euripide, Eschyle ou Sophocle par les figures à la fois pathétiques et vengeresses de Clytemnestre, Antigone ou Médée, ce refus est porté dans *La Storia* et dans *Beloved* par les voix d'Ida et de Sethe, héritières (quoique de façon très différente) de ces héroïnes tragiques, par leur refus obstiné de toute consolation.

⁶⁰⁷ *Beloved* (trad.), p. 379-380 ; « Down by the stream in back of 124 her footprints come and go, come and go. They are so familiar. Should a child, an adult place his feet in them, they will fit. Take them out and they disappear again as though nobody ever walked there. By and by all trace is gone, and what is forgotten is not only the footprints but the water too and what it is down there. The rest is weather. Not the breath of the disremembered and unaccounted for, but wind in the eaves, or spring ice thawing too quickly. Just weather. Certainly no clamor for a kiss. *Beloved*. », *Beloved*, p. 324.

⁶⁰⁸ Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, op. cit.

⁶⁰⁹ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, Paris, Gallimard, 1999.

⁶¹⁰ Pour une analyse détaillée des usages morrisonien de l'intertexte tragique, omniprésent dans l'ensemble de son œuvre, le livre de référence est celui de Tessa Roynon, *Toni Morrison & the Classical Tradition: Transforming American Culture*, Oxford University Press, 2013. Sur *Beloved*, voir en particulier le chapitre 3, « Slavery, the Civil War, and Reconstruction ».

2. Au-delà du « paradigme » ou du « problème », la question de la singularité

Cette résistance invite à approfondir l'analyse du dispositif narratif, de ses enjeux et de ses effets éthiques et épistémologiques. On remarque que dans la scène de l'échange entre Zossima et la *klikuša*, le refus de se laisser consoler passe par le contraste entre l'image abstraite et éthérée proposée par le starets (l'enfant monté au ciel et se réjouissant parmi les saints) et le souvenir concret évoqué par la mère : « juste si je pouvais l'entendre, qu'une toute petite fois, il entre dans ma chambre, mais rien qu'une toute petite, une seule, avec ses petits petons, là, poc-poc, et vite vite, comme ça vite [...] »⁶¹¹. » Cette insistance sur la singularité de l'enfant fait écho à la question posée par la petite voix qui vient parasiter l'exégèse chrétienne traditionnelle du *Livre de Job*, celle que propose un peu plus tard dans le roman le starets Zossima : « Mais comment pourrait-il, semblerait-il, aimer ces nouveaux-là quand ceux d'avant ne sont plus là, quand il les a perdus ? En repensant à eux, serait-il donc possible qu'il soit heureux pleinement, comme avant, avec les nouveaux, si aimables lui soient-ils⁶¹² ? » Mais si elle mérite d'être commentée, c'est surtout parce qu'elle permet de distinguer la façon dont le problème du mal est posé et pensé par la *klikuša*, et par Ivan Karamazov. Pour Ivan, les figures enfantines sont interchangeables : c'est l'enfant comme paradigme, comme problème abstrait, que pleure le jeune homme. La *klikuša*, elle, pleure un être singulier – son enfant à elle, et non une figure générique. Il s'agit là de deux façons radicalement différentes de se confronter à l'expérience du mal.

Cette distinction me semble essentielle pour comprendre et comparer les effets des dispositifs narratifs conçus par E. Morante et T. Morrison, et la façon dont leurs romans posent la question du mal. Dans *La Storia*, le sentiment de choc suscité par la mort d'Useppe, envisagé à travers le point de vue d'Ida, n'est plus seulement lié à l'innocence ou même à la vulnérabilité de l'enfant. Quelque chose de plus intervient dans l'effet de *pathos*, qui tient à la fois à la façon dont le regard de la mère singularise l'enfant, et à l'individualité dont l'a doté la fiction, puisque le lecteur ou la lectrice suit les péripéties d'Useppe depuis neuf cent pages, qu'il s'identifie à lui. Dans cette perspective, on comprend mieux sans doute les raisons du parti-pris esthétique apparemment « conservateur » d'E. Morante, le choix d'une composition romanesque

⁶¹¹ FK 1, p. 95 ; « Только б услышать-то мне, как он по комнате своими ножками пройдет разик, всего бы только разик, ножками-то своими тук-тук, да так часто, часто », BK 1, p. 46.

⁶¹² *Ibid.*, p. 525 ; « Да как мог бы он, казалось, возлюбить этих новых, когда тех прежних нет, когда тех лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы? », *Ibid.*, p. 265.

classique, avec des personnages dotés d'une intériorité, d'une profondeur. Celui-ci est indissociable de son projet politique et éthique, difficilement compatible avec les expérimentations contemporaines du Nouveau Roman, qui proposent une déconstruction du personnage.

Par effet de contraste, la fiction morrisonienne singularise l'enfant, mais elle ne l'individualise pas : comme je l'ai montré au chapitre précédent⁶¹³, le lecteur ou la lectrice est invité à pleurer la mort de la fille de Sethe, mais pas la mort de Beloved en tant que telle. Le fonctionnement métonymique du personnage, construit à la fois comme le spectre de la fille de la mère infanticide, et comme le spectre des « soixante millions et davantage » des victimes de l'esclavage, auxquelles est dédié le roman, renforce cette ambiguïté. D'où peut-être la tonalité mélancolique de l'*excipit*, qui évoque un deuil impossible : « Tout le monde savait comme on l'appelait, mais personne, nulle part, ne connaissait son nom. Volontairement oubliée, ne comptant plus pour rien, elle ne peut être perdue puisque personne ne la cherche, et le ferait-on qu'on ne pourrait l'appeler, ne sachant pas son nom. Elle revendique, mais n'est pas revendiquée. À l'endroit où s'écarte l'herbe haute, la fille qui attendait d'être aimée et de pleurer de confusion explose en menus fragments, pour que le rire masticateur l'engloutisse toute plus aisément⁶¹⁴. » Même si en adoptant le regard de Sethe, le texte parvient à « penser » le mal, la perte, autrement que comme un problème abstrait, il se confronte en revanche à l'impossibilité d'envisager véritablement Beloved comme une personne, indépendamment de ce regard porté sur elle.

C. Hiérarchiser, relativiser ? Le point de vue de l'enfant

Penser le mal avec la mère endeuillée constitue donc une première façon de résister aux efforts pour rendre la souffrance tolérable. L'enfant est la seconde figure singularisée par les œuvres du corpus : il s'y caractérise par sa double incapacité à faire sens du mal, et à se résigner à son absence de sens. Or si cette double impuissance est à l'origine d'une vulnérabilité

⁶¹³ Je renvoie au chapitre 2, p. 116-118.

⁶¹⁴ Beloved (trad.), p. 378 ; « Everybody knew what she was called, but nobody anywhere knew her name. Disremembered and unaccounted for, she cannot be lost because no one is looking for her, and even if they were, how can they call her if they don't know her name? Although she has claim, she is not claimed. In the place where long grass opens, the girl who waited to be loved and cry shame erupts into her separate parts, to make it easy for the chewing laughter to swallow her all away. It was not a story to pass on. », *Beloved*, p. 323.

spécifique à l'expérience du mal, sur laquelle j'ai insisté au chapitre précédent, elle rend là aussi possible une autre façon de la penser.

1. De la pitié pour l'enfant à la pitié de l'enfant : la souffrance animale dans *La Storia*

Une scène en particulier du roman d'E. Morante illustre la façon dont s'articulent le regard porté sur l'enfant et le regard porté par l'enfant. Celle-ci survient au début du roman, à l'occasion de l'une des premières sorties d'Useppe avec son grand frère Nino. Arrivé dans la station ferroviaire de Tiburtina, l'enfant aperçoit soudain un petit veau destiné à l'abattoir, dans l'un des wagons :

Et le seul voyageur visible dans les quelques wagons qui étaient là en stationnement, c'était un veau appuyé au bord de la plate-forme découverte d'un wagon. Il était là, calme, attaché à un fil de fer, avançant à peine sa tête sans défense (on lui avait extirpé ses deux petites cornes encore tendres) ; et de son cou, au bout d'une cordelette, pendait une petite médaille, apparemment en carton, sur laquelle sans doute était inscrite la dernière étape de son voyage. De celle-ci on n'avait pas donné au voyageur la moindre indication ; mais dans ses grands yeux humides se devinait une obscure prescience.⁶¹⁵

L'effet de *pathos* se cristallise d'abord sur la question de la souffrance animale, rapportée au paradigme de la souffrance du vulnérable – avec l'insistance sur la passivité résignée du petit veau, sur sa double incapacité à se défendre (« sa tête sans défense ») et à comprendre ce qui va lui arriver (l'« obscure prescience »). La scène exemplifie le traitement du motif dans le reste du roman, puisque la figure de l'animal souffrant fonctionne dans le texte d'E. Morante comme un double de l'enfant, une seconde incarnation paradigmatique du problème du mal. Mais elle met aussi l'accent sur la réaction d'Useppe, sur l'incapacité de l'enfant à faire sens de ce qu'il voit :

Le seul qui parut s'intéresser à lui, ce fut Blitz qui, en l'apercevant, fit entendre un léger et traînant jappement ; mais pendant ce temps, de par-dessus la tête de son frère qui le tenait hissé sur ses épaules, Giuseppe lui aussi l'observait. Et peut-être entre les yeux de l'enfant et ceux de l'animal se déroula-t-il un dialogue inopiné, clandestin et imperceptible. Soudain, dans le regard de Giuseppe se produisit un changement étrange et qu'on n'avait jamais vu auparavant, dont, néanmoins, personne ne s'aperçut. Une sorte de tristesse ou de soupçon le traversa, comme si un sombre petit rideau tombait devant lui ; et il resta tourné en arrière, vers le wagon, de par-dessus l'épaule de Ninnuzzu qui maintenant, avec Blitz, marchait vers la sortie. « Seval... seval... » réussit-il tout juste à dire, les lèvres tremblantes ; mais il le dit si bas que peut-être Ninnuzzu ne l'entendit même pas et qu'il ne se donna pas la peine de le corriger. Et là ce termina cette minuscule aventure. Son déroulement avait été d'une durée infinitésimale⁶¹⁶.

⁶¹⁵ *La Storia* (trad.), p. 182 ; « E l'unico viaggiatore visibile, sui pochi carri là in sosta, era un vitello, affacciato da una piattaforma scoperta di un vagone. Stava là quieto, legato a un ferro, sporgendo appena la testa inerme (i due cornetti ancora teneri gliene erano stati estirpati) ; e dal collo, per una cordicella, gli pendeva una medagliuccia, all'apparenza di cartone, sulla quale forse era segnata l'ultima tappa del suo viaggio. Di questa, al viaggiatore non s'era data nessuna notizia ; ma nei suoi occhi larghi e bagnati s'indovinava una prescienza oscura. », *La Storia*, p. 400.

⁶¹⁶ *Idem.* ; « Il solo che parve interessarsi a lui fu Blitz, che nell'adocchiarlo fece un lieve, strascicato mugolio ; però intanto, di sopra alla testa del fratello che se lo teneva issato sulle spalle, anche Giuseppe lo andava osservando. E forse fra gli occhi del

Dans l'économie d'ensemble du roman, la scène entre directement en écho avec un autre chapitre : celui qui relate la déportation des juifs du ghetto de Rome, à l'issue de la grande rafle du 16 octobre 1943. Outre le lieu (la station Tiburtina, mot clef du mal dans le roman), la scène reproduit le même jeu de regards, plaçant l'enfant tétanisé dans la position de témoin impuissant de la scène. Parqués dans des wagons, les déportés ne sont pas visibles : seules résonnent leurs voix, semblables à un « chœur⁶¹⁷ » (« *coro* ») tragique qui fait entendre une plainte « atone, lointaine, comme venue d'un atroce paradis situé hors de toute atteinte⁶¹⁸ ». La narration se recentre ensuite sur la réaction d'Useppe, blotti dans les bras de sa mère, et qui « continuait de regarder fixement le train, son petit visage immobile, sa bouche entrouverte et ses yeux écarquillés dans une indescriptible expression d'horreur⁶¹⁹ ». Le sentiment de sidération éprouvé par l'enfant confère au choc une portée métaphysique, attirant la scène dans le champ d'une réflexion sur le mal : « “Useppe...”, l'appela-t-elle à voix basse. Useppe se retourna à son appel, mais dans les yeux il avait encore ce même regard fixe qui, bien que rencontrant le sien, ne l'interrogeait pas. Dans l'horreur immense de son regard, il y avait aussi une sorte de peur ou, plutôt, une stupeur hagarde ; mais c'était une stupeur qui ne demandait aucune explication.⁶²⁰ »

Leur usage commun du point de vue enfantin invite à faire dialoguer les scènes. Dans l'épisode où Useppe voit le petit veau comme dans celui où il voit les déportés, la narration met l'accent sur le sentiment d'incompréhension de l'enfant. Mais le rapprochement des deux épisodes attire l'attention sur une autre spécificité du regard enfantin. Car la vulnérabilité à l'expérience du mal ne tient pas seulement au fait qu'Useppe est incapable de faire sens de ce qu'il voit : elle est aussi liée à sa tendance à s'émouvoir d'un petit rien, à son hypersensibilité. Le problème du mal peut aussi bien surgir face à la figure insignifiante d'un petit veau destiné à l'abattoir, que devant l'un des symboles clefs du problème du mal dans la culture européenne du second vingtième siècle (l'extermination des Juifs d'Europe). La voix narrative insiste

bambino e quelli della bestia si svolse un qualche scambio inopinato, sotterraneo e impercettibile. D'un tratto, lo sguardo di Giuseppe subì un mutamento strano e mai prima veduto, del quale, tuttavia, nessuno si accorse. Una specie di tristezza o di sospetto lo attraversò, come se una piccola tenda buia gli calasse davanti; e si tenne rivoltato indietro verso il vagone, di sopra le spalle di Ninnuzzu che ormai, con Blitz, marciava verso l'uscita. “Vavallo... vavallo” gli riuscì a dire appena, con bocca malsicura; ma lo disse tanto piano, che forse Ninnuzzu nemmeno lo udiva né si dette pena di correggerlo. E qui la minuscola avventura terminò. Il suo passaggio era stato di una durata infinitesima. », *Ibid.*, p. 400-401.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 350 ; *Ibid.*, p. 542.

⁶¹⁸ *Idem* ; « atona, estranea, come da un atroce paradiso di là da ogni recapito. », *Idem*.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 353 ; « seguitava a fissare il treno con la faccina immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati in uno sguardo indescrivibile di orrore. », *Ibid.*, p. 544.

⁶²⁰ *Idem* ; « “Useppe...” lo chiamò a bassa voce. Useppe si rigirò al suo richiamo, però gli rimaneva negli occhi lo stesso sguardo fisso, che, pure all'incontrarsi col suo, non la interrogava. C'era, nell'orrore sterminato del suo sguardo, anche una paura, o piuttosto uno stupore attonito; ma era uno stupore che non domandava nessuna spiegazione. », *Idem*.

d'ailleurs sur la disparité entre l'insignifiance de la première vision, et la violence du choc qu'elle suscite chez Useppe : « Et là se termina cette minuscule aventure. Son déroulement avait été d'une durée infinitésimale⁶²¹ ». Personne ne remarque le trouble d'Useppe, sauf la voix narrative, qui partage l'hypersensibilité enfantine : « Soudain, dans le regard de Giuseppe se produisit un changement étrange et qu'on n'avait jamais vu auparavant, dont, néanmoins, personne ne s'aperçut⁶²². »

Or cette sensibilité aux détails, aux petits riens, a plusieurs conséquences sur la façon dont le texte pense le mal, lorsqu'il le pense avec l'enfant. Elle produit d'abord, par le recours à l'analogie, une forme de savoir de l'émotion morale. Qu'il s'agisse de l'animal, des déportés juifs, ou de l'enfant lui-même, l'expérience du mal est associée dans le texte d'E. Morante à l'impuissance de la victime (à comprendre, à agir), et ce rapprochement éclaire *a posteriori* le sens de la formule de David Segre : « Quand on tue quelqu'un d'autre, c'est toujours un enfant qu'on tue⁶²³ ». Mais le rapprochement a un second effet, plus problématique, puisqu'il brouille aussi l'analyse rationnelle, produisant un effet de déhiérarchisation, d'amalgame. Celui-ci est explicité lorsque la nuit suivante, Ida est soudain réveillée par « une petite plainte aiguë, d'angoisse déchirante », ensuite décrite comme « un incompréhensible balbutiement, où on semblait reconnaître le mot *seval*, mêlé confusément à *bébés*, et *signori*.⁶²⁴ » On voit comment la plainte enfantine réunit, en une seule énumération non graduée ou différenciée, les figures de l'animal (le veau devenant un « *seval* »), de l'enfant et des victimes historiques (les « *signori* »).

2. Connaissance de l'enfant, connaissance du rêve : le cauchemar de la petite rosse dans *Crime et châtiement*

Or l'analyse des effets produits par les usages du point de vue enfantin dans *La Storia* rend peut-être possible une autre lecture du discours d'Ivan : une lecture qui questionne la ligne de « démarcation nette » qu'évoque Paul Evdokimov⁶²⁵, et qui sépare non seulement l'enfant de l'adulte, mais la souffrance humaine de la souffrance non humaine. Cet effet de brouillage

⁶²¹ *La Storia* (trad.), p. 182 ; « E qui la minuscola avventura terminò. Il suo passaggio era stato di una durata infinitesima. », *La Storia*, p. 400-401.

⁶²² *Idem* ; « D'un tratto, lo sguardo di Giuseppe subì un mutamento strano e mai prima veduto, del quale, tuttavia, nessuno si accorse », *Idem*.

⁶²³ *Ibid.*, p. 848 ; « Chi ammazza un altro, ammazza sempre un bambino! », *Ibid.*, p. 943.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 356 ; « un piccolo lamento acuto, di angoscia lacerante [...] [Useppe] perdurava nel suo balbettio incomprensibile, in cui pareva di riconoscere la parola cavallo, frammista confusamente a pupetti e signori », *Ibid.*, p. 547.

⁶²⁵ Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal*, op. cit., p. 186.

est esquissé par Ivan lui-même, puisque le jeune homme compare l'épisode de la petite fille fouettée par ses parents à une scène d'un poème de Nekrassov qui relate les souffrances d'un petit cheval :

Il décrit le petit cheval sans force, qui doit tirer une charge beaucoup trop lourde pour lui, et qui s'est enlisé avec et ne peut plus s'en sortir. Le paysan le bat, il le bat avec frénésie, il finit par le battre sans comprendre ce qu'il fait, dans l'ivresse de ses coups, il le fouette, il veut lui faire mal, il ne compte plus : "Même si t'as pas la force, tire quand même, crève, mais tire !" La petite rosse se débat, et voilà qu'il se met à la fouetter, elle, sans défense, sur ses yeux "doux", pleins de larmes. Elle, dans un état second, par un dernier sursaut, elle arrive à sortir, et la voilà qui avance, tremblant de tout le corps, le souffle lourd, comme un peu de biais, une sorte de démarche comme sautillante, comme contre nature, quelque chose de honteux – chez Nékrassov, c'est terrifiant.⁶²⁶

Agnès Parmentier⁶²⁷ souligne que le cheval maltraité est une « figure de l'ombre⁶²⁸ » dans la littérature du XIX^{ème} siècle, dans la mesure où elle n'apparaît jamais que dans de « petits tableaux au rôle narratif secondaire⁶²⁹ » ; mais qu'elle cristallise des interrogations morales et sociales brûlantes. Celles-ci sont en encore plus sensibles dans une autre scène de l'œuvre de Dostoïevski, tirée de *Crime et châtiment*, et dont la mémoire est activement convoquée par l'épisode du petit veau. Il s'agit du cauchemar que Raskolnikov fait peu avant le meurtre de la vieille usurière, et qui est présenté dans le roman comme la réminiscence d'un vieux souvenir d'enfance.

Pour en restituer la violence traumatique, le texte s'attarde d'abord sur la description pathétique d'une petite rosse chétive, attelée à une charge beaucoup trop lourde pour elle. Le cheval s'obstine à la traîner sous les moqueries et les coups de son maître, le paysan Mikolka, et sous les injures de la foule qui l'entoure : « On entend un grand "hue !", la petite jument s'élance de toutes ses forces, mais, sans parler même du galop, c'est au pas qu'elle y arrive à peine, elle se traîne juste juste, elle geint et elle s'affaisse sous les coups des trois fouets qui lui tombent dessus comme de la grêle⁶³⁰ ». Pour l'enfant dont le texte adopte le point de vue, le caractère intolérable de la scène résulte à la fois du contraste entre l'extrême vulnérabilité de l'animal et le déchaînement de cruauté qui s'abat sur elle, et de la révolte impuissance de la jument : « Soudain, une grande explosion de rire, le rire recouvre tout : la petite jument ne

⁶²⁶ FK 1, p. 434 ; Он описывает, как слабосильная лошаденка, на которую навалили слишком, завязла с возом и не может вытащить. Мужик бьет ее, бьет с остервенением, бьет, наконец, не понимая, что делает, в опьянении битья сечет больно, бесчисленно: "Хоть ты и не в силах, а вези, умри, да вези!" Клячонка рвется, и вот он начинает сечь ее, беззащитную, по плачущим, по "кротким глазам". Вые себя она рванула и вывезла и пошла, вся дрожа, не дыша, как-то боком, с какою-то припрыжкой, как-то неестественно и позорно - у Некрасова это ужасно. », BK 1, p. 219.

⁶²⁷ Agnès Parmentier, « Le cheval martyr, personnage mineur de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle : Victor Hugo, Fiodor Dostoïevski, Guy de Maupassant, Émile Zola, Joseph Conrad », *Pagaille - Revue de littératures et médias comparées*, n°2, 2022, p. 119-126.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁶²⁹ *Idem.*

⁶³⁰ *CetC* 1, p. 106 ; « Раздается: "ну!", клячонка дергает изо всей силы, но не только вскачь, а даже и шагомто чуть-чуть может справиться, только семенит ногами, кряхтит и приседает от ударов трех кнутов, сыплющихся на нее, как горох. », *PiN*, p. 47.

supporte plus les coups qui s'accumulent, et, impuissante, elle commence à ruer. Même pour le vieillard, ça devient plus fort que lui, il ricane. Et, vrai : une petite jument, si chétive, et elle rue⁶³¹ ! »

On voit comment la relecture de l'œuvre de Dostoïevski dans le sillage de la scène de *La Storia* met au jour un même usage du point de vue enfantin, un usage qui conduit à brouiller les hiérarchies morales et affectives. En retour, la relecture de *La Storia* dans le sillage de son intertexte dostoïevskien rend peut-être particulièrement visible la proximité entre le point de vue enfantin et des modes d'appréhension différents – non rationnels – du réel, en l'occurrence le rêve. Le souvenir d'enfance resurgit à l'occasion d'un cauchemar de Raskolnikov. Or dans *La Storia*, le caractère enfantin d'Ida et d'Usepe, leur commune incapacité à faire sens du mal, contraste avec la « prescience⁶³² » (« *prescienza* ») dont témoigne leurs rêves, souvent associés aux crises épileptiques. Ainsi par exemple d'un cauchemar fait par Ida, peu après sa visite du ghetto déserté :

Cette nuit-là, depuis si longtemps où elle ne rêvait plus, elle eut un rêve. Ses rêves, d'habitude, étaient en couleurs et nets, mais celui-ci, par contre, était en noir et blanc, et flou comme une vieille photo. Il lui semblait qu'elle se trouvait à l'extérieur d'un enclos, quelque chose comme une décharge à l'abandon. Il n'y avait là que des souliers entassés, en mauvais état et poussiéreux, qui semblaient mis au rebut depuis des années. Et elle, qui était là toute seule, cherchait fébrilement dans ce tas un certain soulier de très petite pointure, presque un soulier de poupée, avec le sentiment que pour elle cette recherche avait la valeur d'un verdict définitif. Ce rêve n'avait pas de scénario, rien que cette seule scène ; mais, bien que laissé sans suite ni explication, il semblait raconter une longue histoire à la fin inéluctable.⁶³³

L'image évoque les piles de chaussures des victimes des camps nazis, métonymies du mal, et il est difficile de penser que ce souvenir n'est pas activement mobilisé par la romancière⁶³⁴, étant donné le contexte (la visite du ghetto déserté) et la référence à la photographie (le rêve est « flou comme une vieille photo »). Mais l'image peut aussi faire référence, de façon proleptique et métaphorique, à la fin tragique du petit Useppe. La voix narrative n'en élucide jamais le sens, si bien qu'au niveau de l'expérience de lecture, le sentiment de choc est à la fois lié à la réactivation d'une mémoire culturelle partagée, et à

⁶³¹ *Ibid.*, p. 107 ; « Вдруг хохот раздается залпом и покрывает всё: кобыленка не вынесла учащенных ударов и в бессилии начала лягаться. Даже старик не выдержал и усмехнулся. И впрямь: этакая лядащая кобыленка, а еще лягается! », *Ibid.*, p. 48.

⁶³² *La Storia* (trad.), p. 182 ; *La Storia*, p. 400.

⁶³³ *Ibid.*, p. 493 ; « Quella notte, dopo tanto che non sognava, ebbe un sogno. I suoi sogni, per solito, erano colorati e vividi, ma questo invece era in bianco e nero, e sfocato come una vecchia foto. Le pareva di trovarsi all'esterno di un recinto, qualcosa come un terreno di rifiuti in abbandono. Altro non c'era che delle scarpe ammucchiate, malridotte e polverose, che parevano smesse da anni. E lei, là sola, andava cercando affannosamente nel mucchio una certa scarpina di misura piccolissima, quasi di bambola, col sentimento, che, per lei, tale ricerca avesse il valore di un verdetto definitivo. Il sogno non aveva intreccio, nient'altro che quest'unica scena; ma per quanto lasciato senza séguito, né spiegazione, sembrava raccontare una lunga vicenda irrimediabile. », *Ibid.*, p. 658.

⁶³⁴ On songe par exemple à la pile de chaussures photographiée en mai 1945 au camp de travail de Flossenbürg, en Allemagne, lors de sa libération par l'armée américaine.

l'anticipation de la fin du roman. Le sentiment de trouble est renforcé par la présence simultanée de multiples grilles de décodage, entre lesquelles le roman ne tranche pas. La vision pourrait faire l'objet d'une lecture psychanalytique, puisqu'E. Morante était familière des théories freudiennes et jungiennes de l'interprétation des rêves⁶³⁵. Mais la portée prémonitoire que lui confère le texte convoque aussi l'intertexte tragique, la mémoire des rêves divinatoires des pièces d'Eschyle ou d'Euripide.

3. Les limites du point de vue enfantin ? Le cas du *Dieu des petits riens*

La valorisation des points de vue hypersensibles de la mère en deuil et de l'enfant permet donc un autre accès au savoir sur l'expérience du mal, à distance des discours et des récits consolateurs. Le regard enfantin fait dysfonctionner le travail de hiérarchisation, de contextualisation et de montée en généralité à partir d'un cas particulier. Or ces effets ne sont pas sans risques : pour le montrer, j'aimerais revenir brièvement sur l'usage qu'A. Roy fait du point de vue enfantin, dans *Le Dieu des petits riens*. La question des hiérarchies d'intolérables est en effet un enjeu particulièrement central dans cette œuvre qui s'interroge sur le différentiel de « pleurabilité⁶³⁶ » des vies, et s'efforce de remettre en cause la frontière politique et sociale qui sépare les vies qui méritent d'être pleurées (Sophie Mol, l'enfant du fils aîné) de celles qui ne le méritent pas (Velutha, le *Dalit*). Dans cette perspective, l'autrice mobilise justement le regard enfantin en raison de son hypersensibilité (de sa capacité à s'émouvoir d'un rien) et de sa résistance aux normes émotionnelles préétablies – aux « Lois » qui déterminent non seulement « qui [doit] être aimé et comment. Et jusqu'à quel point⁶³⁷ », mais qui peut être pleuré, et jusqu'où.

De fait, l'expression « Dieu des petits riens » est à plusieurs reprises explicitement associée au personnage de Velutha : l'intention de signification de l'autrice, dotée d'une portée politique et éthique, est donc relativement claire. On peut en revanche se demander dans quelle mesure l'adoption du point de vue de l'enfant permet effectivement de la mettre en œuvre, en rendant « pleurable » la mort de Velutha. Dans le chapitre précédent⁶³⁸, j'ai souligné que l'écrasante présence de la mort d'Ammu tendait à faire dysfonctionner cette lecture du texte. J'ai montré que même si les jumeaux ont aimé Velutha, même si, à la différence des autres

⁶³⁵ Il faut rappeler que la romancière consigne d'ailleurs scrupuleusement tous ses rêves dans un carnet qui a été publié par la suite sous le titre *Territoire du rêve*, trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, 1999.

⁶³⁶ Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. Joëlle Marelli, Zones, Paris, 2010, p. 157.

⁶³⁷ DPR, p. 240 ; « the Love Laws lay down who should be loved. And how. And how much. », *GoST.*, p. 177.

⁶³⁸ Sur cette question je renvoie au chapitre 2, p. 127-129.

habitants d'Ayemenem, sa mort les touche, la mort de leur mère leur est tellement intolérable qu'elle tend à occulter toutes les autres formes de deuil, et qu'il est donc difficile de dire si c'est vraiment Velutha que l'on pleure, avec Rahel et Estha, ou la cause de la mort d'Ammu. On pourrait maintenant aller plus loin, et défendre l'idée que l'adoption du regard de l'enfant, loin de servir le projet de l'autrice, produit parfois des rapprochements ou des « amalgames » difficilement interprétables en termes politiques et qui, à ce titre, le questionnent, voire le fragilisent.

Ainsi, par exemple, du chapitre qui relate le viol d'Estha par l'homme Orangeade-Citronnade, le vendeur de boissons de la salle de cinéma où les enfants s'arrêtent avec leur famille, sur le chemin de l'aéroport de Cochin. À la description de la violence infligée au petit garçon, succède celle du choc ressenti par Rahel, après que sa mère blessée par une remarque maladroite l'a menacée de l'aimer « un petit peu moins ». Le rapprochement des deux épisodes, suggéré par la voix narrative, est renforcé par l'adoption du point de vue de la petite fille, qui crée un continuum affectif entre l'effet produit par l'arrivée de la cousine préférée de la famille, les mots profondément (mais involontairement) blessants de sa mère et la violence sexuelle subie par son frère : « Tristesse à l'idée que Sophie Mol arrivait. Qu'Ammu l'aimait un petit peu moins. Que l'Homme Orangeade-Citronnade avait sans doute fait quelque chose à Estha au cinéma. Mais quoi⁶³⁹ ? » Depuis le point de vue de Rahel, la faute d'amour prêtée à la mère n'est pas moins intolérable que le viol : les deux épisodes sont à l'origine d'une confrontation à l'expérience du mal.

Cette absence de contextualisation et de gradation peut susciter un sentiment de malaise chez le lecteur ou la lectrice : une réaction qui révèle la part de risque qu'implique l'expérience à laquelle nous convient les textes, en nous invitant à penser le mal « avec » l'enfant. Peut-être ce risque est-il néanmoins le prix à payer pour explorer un autre mode d'appréhension et de connaissance de l'expérience du mal, un autre accès au savoir moral, non consolateur. Dans l'introduction de leur ouvrage sur « l'intolérable », Didier Fassin et Patrice Bourdelais insistent sur le « double travail de relativisation et de hiérarchisation⁶⁴⁰ » qui s'impose à l'historien ou à l'anthropologue, afin d'éviter la construction d'un « intolérable absolu [...] sans histoire et sans gradation⁶⁴¹ ». Ils évoquent la nécessité d'établir « une échelle de valeurs [...] car on ne saurait qualifier du même intolérable le mauvais traitement des enfants et l'extermination d'un groupe

⁶³⁹ DPR, p. 162 ; « She had in her the sadness of Sophie Mol coming. The sadness of Ammu's loving her a little less. And the sadness of whatever the Orangedrink Lemondrink Man had done to Estha in Abhilash Talkies. », *GoST*, p. 115.

⁶⁴⁰ Didier Fassin et Patrice Bourdelais, *Les Constructions de l'intolérable : études d'anthropologie et d'histoire sur les frontières de l'espace moral*, op. cit., p. 7.

⁶⁴¹ *Idem*

humain⁶⁴² ». Sans doute ces deux chercheurs seraient-ils mal à l'aise avec la position d'Ivan, qui se refuse à arbitrer entre les larmes d'un enfant et le salut de l'humanité toute entière. Relativiser, hiérarchiser, contextualiser, c'est justement ce que refuse de faire le jeune homme, lorsqu'afin de rester fidèle à la souffrance de la petite fille enfermée dans le noir, il revendique de « rester devant le fait⁶⁴³ ».

Conclusion de chapitre

Ce chapitre est parti d'un questionnement sur les façons dont peut être caractérisé, dans le discours d'Ivan, le choc suscité par la souffrance infantine. Pour cela, j'ai souligné que la disqualification morale des théodicées visait avant tout les effets pragmatiques de ces discours, le fait de chercher à s'accommoder de la souffrance. L'expérience du mal n'est pas seulement décrite comme injustifiable ou inexplicable : elle est intolérable, et sa dénonciation fait intervenir une indignation qu'Ivan Karamazov présente comme « insatiable ». Cette proposition de définition peut éclairer le lieu et les enjeux du conflit dialogique exploré dans le roman, et les deux façons de lire et d'hériter des *Frères Karamazov*. Au-delà des efforts de rationalisation et de totalisation du réel, c'est la valeur même de la consolation que procurent aussi bien les théodicées que l'argument du mystère avancé par Aliocha que conteste en effet Ivan.

La deuxième partie a creusé cette piste d'analyse en s'intéressant aux formes que prennent dans les romans d'A. Roy, T. Morrison et E. Morante les discours, récits ou savoirs qui visent à rendre le mal tolérable, en évacuant le sentiment d'indignation. Les trois œuvres se caractérisent par une persistance de la question des théodicées, que celles-ci soient théistes (le christianisme) ou non théistes (avec, chez A. Roy et E. Morante, la question du rapport au marxisme et à sa philosophie de l'Histoire), même si le discours religieux ne se résorbe pas entièrement dans ces dernières, et que les textes explorent aussi d'autres façons de répondre au problème du mal (T. Morrison). Mais les efforts pour rendre le mal tolérable prennent aussi d'autres formes, et l'on peut distinguer plusieurs types de discours répertoriés par les textes. Il y a, d'un côté, ceux qui rationalisent le mal (en le justifiant ou simplement en l'expliquant), et évacuent le sentiment d'insatiable indignation en prétendant résoudre l'énigme ; et de l'autre,

⁶⁴² *Idem*

⁶⁴³ *FK* 1, p. 439 ; « Я хочу оставаться при факте. », *BK* 1, p. 222.

ceux qui le renvoient au non sens et qui, en en rendant tolérable le caractère incompréhensible, en nient la problématique.

La dernière partie s'est interrogée sur les stratégies d'écriture qui permettent de résister à ces discours, savoirs ou récits consolateurs. La notion d'« hypersensibilité », forgée par Evelyne Grossman⁶⁴⁴, peut aider à comprendre pourquoi la vulnérabilité à l'expérience du mal – qui caractérise dans les textes les points de vue de l'enfant et de la mère en deuil – constitue également un outil d'analyse critique permettant de résister à la consolation. L'incapacité ou le refus de tolérer le mal, de s'en accommoder, permet de le penser autrement, à distance des efforts pour le justifier ou le rationaliser, et du travail d'abstraction, de relativisation et de hiérarchisation qui les accompagne.

⁶⁴⁴ Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit.

CHAPITRE 4.

Face à la mélancolie : puissance et impuissance de l'imagination romanesque

L'indignation insatiable léguée par le discours d'Ivan, et que revendiquent les romancières du corpus, se traduit par un refus de résoudre le problème du mal et un rejet des discours et savoirs consolateurs. Elle induit ce faisant un risque qu'emblématise, dans l'histoire littéraire⁶⁴⁵, une formule célèbre de Jean-Paul Sartre : « En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids⁶⁴⁶. » Prononcée lors d'un entretien réalisé pour *Le Monde* en 1964, plus de quinze ans après la publication de *Qu'est-ce que la littérature*⁶⁴⁷, cette dernière a pu être lue comme une remise en cause du modèle politique et littéraire de l'engagement (ou plutôt d'une certaine interprétation de ce modèle) né après la Seconde Guerre mondiale en France, par celui-là même qui en avait été le principal défenseur et théoricien ; une remise en cause que la convocation de la figure de l'enfant situe dans le sillage du discours d'Ivan et qui, au-delà d'une perte de foi individuelle, révèle la crise historique traversée par la « culture-révolte⁶⁴⁸ » du XX^{ème} siècle. Récusant la fonction consolatrice assignée à l'écriture, l'écrivain fait en effet l'expérience d'un sentiment d'impuissance qui semble vouer la révolte à la stérilité, et disqualifier moralement et politiquement l'écriture comme réponse possible à l'expérience du mal.

Le chapitre qui suit propose un détour par les textes théoriques d'Elsa Morante, Toni Morrison et Arundhati Roy, afin de comprendre les réponses que les trois romancières apportent à cette apparente aporie, leurs enjeux contextuels, et leurs implications. D'emblée, la

⁶⁴⁵ Philippe Forest évoque l'« éminente portée symbolique » de cette formule, prononcée peu après un débat organisé à la Mutualité par l'Union des étudiants communistes français, autour de la question « Que peut la littérature ? ». Le débat en question « défraya aussitôt la chronique et devint très vite légendaire au point de passer pour emblématique de l'époque où il se déroulait », Philippe Forest, dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest, *Que peut (encore) la littérature*, op. cit., p. 7. Emmanuel Bouju, Yolaine Parisot et Charline Pluvinet abondent dans ce sens, en faisant du refus du Prix Nobel (quelques mois plus tard), l'emblème de cette crise historique de la littérature, et le point de départ de leur réflexion. Emmanuel Bouju, Yolaine Parisot et Charline Pluvinet, *Pouvoir de la littérature : de l'energeia à l'empowerment*, op. cit., p. 7.

⁶⁴⁶ Jean-Paul Sartre, « Je ne suis pas désespéré et ne renie pas mon œuvre antérieure : entretien par Jacqueline Piatier », art. cit.

⁶⁴⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit.

⁶⁴⁸ Pour Julia Kristeva, la culture en Europe serait à la fois inhérente au fait social et en constituerait la conscience critique. Dans cette perspective, la notion de « culture-révolte » est très proche de la « vocation d'indignation » évoquée au chapitre précédent : elle renvoie au fait de penser l'art et la culture comme révolte : « Les grands moments de l'art et de la culture du XX^{ème} siècle sont des moments de révolte formelle et métaphysique », Julia Kristeva, *Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, op. cit., vol. 1, *Sens et non-sens de la révolte : discours direct*, p. 13.

comparaison avec Sartre fait apparaître une double différence. Non seulement les trois autrices ne désavouent pas la littérature, mais elles se confrontent à la question du mal par le biais d'une fiction romanesque⁶⁴⁹. Comment comprendre cette divergence ? Quelle conception des pouvoirs de la littérature, et plus spécifiquement de l'imagination romanesque, engage-t-elle ? Je défendrai dans ce chapitre l'hypothèse que face à la crise à la fois personnelle et collective dont témoigne la remarque sartrienne, E. Morante, A. Roy et T. Morrison ont en commun d'élaborer une réponse alternative : celle-ci les conduit à justifier la littérature et à défendre la valeur de l'imagination romanesque contre la tentation mélancolique du renoncement, sans pour autant restaurer le mythe romantique de la toute-puissance de l'écrivain, ni sacraliser ou essentialiser la littérature.

Pour le montrer, je partirai de la formule de Sartre, afin d'affiner la contextualisation et l'examen de la position qui conduit à rendre la littérature elle-même intolérable face à l'expérience du mal. Par souci de clarté, j'examinerai ensuite successivement les réponses que lui apportent Elsa Morante (I), Toni Morrison (II) et Arundhati Roy (III), avant de proposer en conclusion un bilan synthétique. Je l'ai souligné, l'enjeu de ce chapitre est aussi de faire une place au travail d'élaboration théorique qui, chez chacune des romancières, accompagne l'écriture romanesque, sans présumer d'ailleurs d'une parfaite adéquation entre les discours sur l'œuvre et l'œuvre elle-même. Deux questions guideront donc l'analyse. J'aimerais d'abord comprendre pourquoi les romancières font le choix d'écrire, et comment elles le justifient face à l'accusation d'impuissance formulée par Sartre. Pour cela, je m'appuierai sur la théorie de la « performativité⁶⁵⁰ » du philosophe John Austin et sur la distinction qu'il propose entre la force illocutoire de l'acte de parole (ce que l'on fait *en disant* quelque chose), et ses effets perlocutoires (ce que l'on fait *par le fait de dire* quelque chose). La seconde question porte plus spécifiquement sur le choix de la fiction romanesque. Parfois anachronique au regard des débats contemporains de la publication des œuvres, elle réagit aux polémiques récentes⁶⁵¹ sur la

⁶⁴⁹ S'il s'intéressera à la façon dont les autrices justifient le recours à la fiction, dans des contextes où il ne va pas toujours de soi, ce chapitre ne reviendra pas sur les vifs débats qu'a suscité depuis plusieurs années dans le champ de la théorie et de la critique littéraire la question de la définition de la fiction ou de la différence entre « faits et fictions », débats dont les enjeux ontologiques, mais aussi éthiques et politiques sont multiples.

⁶⁵⁰ John Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Seuil, Paris, 1970. Traduction de *How to Do Things With Words* (1962), recueil des textes de douze conférences prononcées par l'auteur à l'Université de Harvard, en 1955.

⁶⁵¹ Cette défiance à l'égard de la fiction est emblématisée par le débat qui opposa, en 2007, Marie Darrieussecq et Camille Laurens autour de la notion de « plagiat psychique », C. Laurens reprochant à M. Darrieussecq d'avoir piraté son récit autobiographique, *Philippe*, pour écrire une fiction romanesque, *Tom est mort*. Les deux textes sont centrés sur la mort d'un enfant, racontée depuis le point de vue de sa mère. La polémique, qui s'est jouée par articles interposés, portait à la fois sur la différence entre fiction et témoignage, sur le traitement de la mort de l'enfant comme « thème », et sur les choix d'énonciation (l'usage de la première personne).

légitimité de la fiction à assumer la charge de la réflexion sur le mal, à partir desquelles elle propose également de relire le travail de théorisation des autrices.

I. « Face à un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids » : la crise de la vocation d'indignation (J.-P. Sartre, E. Morante)

Si la formule de Sartre constitue le point de départ de la réflexion qui suit, ce n'est pas seulement parce qu'on peut l'interpréter comme une façon d'hériter du discours d'Ivan. C'est aussi en raison de son « éminente portée symbolique⁶⁵² », de sa place dans la mémoire de la littérature, liée à la centralité de Sartre dans le champ culturel et intellectuel, et de sa capacité à saisir et à résumer un sentiment historiquement et culturellement partagé⁶⁵³ de perte de foi dans les pouvoirs de la littérature. J'aimerais donc revenir, dans un premier temps, sur les significations qu'on peut lui prêter.

A. La relecture sartrienne du discours d'Ivan

Souvent isolée et décontextualisée, la formule de Sartre est tirée d'un entretien réalisé par Jacqueline Piatier pour *Le Monde* le 18 avril 1964. L'écrivain y revient sur l'évolution de sa conception de la littérature, de *La Nausée* aux *Mots* : « Ce qui me manquait, c'était le sens de la réalité. J'ai changé depuis. J'ai fait un lent apprentissage du réel. J'ai vu des enfants mourir de faim » souligne-t-il, avant d'ajouter : « Face à un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids⁶⁵⁴ ». Convoquant la figure de l'enfant souffrant comme paradigme du problème du mal, la formule fait activement référence au discours d'Ivan, que Sartre relit à la lumière d'une réflexion sur les pouvoirs de la littérature.

⁶⁵² Philippe Forest, dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest, *Que peut (encore) la littérature*, op. cit., p. 7.

⁶⁵³ Pour une typologie et une analyse de ces « discours de la fin », dont l'émergence est liée aux « catastrophes de la modernité » (la première et la Seconde Guerre mondiale), on peut se référer (entre autres) à Éric Benoît et Hafedh Sfaxi, *Impuissance(s) de la littérature ?*, op. cit ; et en particulier à Éric Benoît, « Bouché bébé (“Qui, si je criais... ?”) », p. 17-35 ; et Alexandre Gefen, « Ma fin et mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », p. 71-103.

⁶⁵⁴ Jean-Paul Sartre, « Je ne suis pas désespéré et ne renie pas mon œuvre antérieure : entretien par Jacqueline Piatier », art. cit.

1. Désacraliser la littérature : la crise de 1964

Pour en éclairer les enjeux, Jean-François Louette⁶⁵⁵ resitue la prise de position sartrienne dans le contexte politique et littéraire des années 1960, marqué par l'émergence du structuralisme d'un côté, et du Nouveau Roman de l'autre. Déçu aussi bien dans son engagement communiste que dans une certaine conception de la littérature, Sartre se serait progressivement éloigné de la position exposée dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, où il défendait l'idée qu'« écrire le monde, c'est le changer par son dévoilement⁶⁵⁶ » – sans pour autant d'ailleurs renoncer à l'écriture, puisqu'il publie *les Mots* la même année. La formule sur *La Nausée* annonce les positions tenues lors d'un grand débat organisé à la Mutualité en décembre 1964, à l'initiative de l'Union des étudiants communistes français, autour de la question « Que peut encore la littérature⁶⁵⁷ ? ». Elle entre surtout en résonance avec le refus du Prix Nobel, en octobre de la même année. Julia Kristeva, dans l'ouvrage qu'elle consacre aux formes de la « culture-révolte⁶⁵⁸ » au XX^{ème} siècle, interprète celui-ci comme un refus de l'institution littéraire, indissociable de l'idée que l'écrivain ne tire son autorité que de son art, et doit rester « inaliénable, rebelle à toute allégeance⁶⁵⁹ ». La formule sur *La Nausée* s'interprète un peu différemment : la révolte ne vise pas seulement l'institution, mais une certaine idée des pouvoirs de la littérature.

Dans l'article qu'il lui consacre, Philippe Forest montre bien le rôle que joue la convocation de l'intertexte dostoïevskien dans la formulation de cette critique, et dans la portée non seulement politique et sociale, mais morale et métaphysique qui lui est conférée. C'est une déconstruction de la croyance dans la fonction rédemptrice et émancipatrice de la littérature, une remise en cause de l'imaginaire romantique de l'écrivain comme « chevalier de la bonne conscience⁶⁶⁰ » qui est en jeu, portée par celui-là même qui en avait été perçu comme l'un des principaux défenseurs :

Renonçant aux rêves souverains de salut et de toute-puissance dont les écrivains s'enchantent, la littérature bute et échoue ainsi devant le scandale même d'un réel sur lequel elle n'a pas de prise, qu'elle ne peut pas changer, dont elle ne peut pas même authentiquement rendre compte. Scandale politique – celui d'un monde dont les injustices sociales et économiques condamnent à la misère et à la mort la part

⁶⁵⁵ Jean-François Louette, « La littérature, du pouvoir au besoin », dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest (dir.), *Que peut (encore) la littérature*, op. cit., p. 35-44.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁵⁷ Le texte est reproduit dans le volume dirigé par Stéphane Audeguy et Philippe Forest : Jean-Paul Sartre, « Que peut la littérature ? », dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest (dir.), *Que peut (encore) la littérature*, op. cit., p. 21-34.

⁶⁵⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, op. cit., vol. 1, *Sens et non-sens de la révolte : discours direct*, p. 13.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 232.

⁶⁶⁰ L'expression est empruntée à Derrida. Philippe Forest, dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest, *Que peut (encore) la littérature*, op. cit., p. 16.

la plus vulnérable de l'humanité – mais également scandale métaphysique, puisque, selon le mot fameux d'Ivan Karamazov médité par Camus, Malraux et tant d'autres des contemporains de Sartre, il met en cause la Création elle-même au sein de laquelle, prétend-on parfois honteusement, « la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité. » Et à tout cela, quand elle n'y est pas indifférente, la littérature ne trouve à opposer qu'une parole – vaine car impotente – de révolte ou d'indignation.⁶⁶¹

La formule traduit une désacralisation de la littérature et de la vocation d'écrivain, mais elle résonne aussi comme un aveu d'impuissance, aveu dont P. Forest souligne qu'il rapproche paradoxalement Sartre de ces partisans d'une littérature formaliste, théoricienne et expérimentale auxquels on l'a souvent opposé, eux aussi soucieux de penser la langue « hors-pouvoir⁶⁶² ». À ceci près toutefois que loin de faire de cette impuissance le lieu d'une revalorisation paradoxale de la littérature, l'écrivain y voit le motif d'une disqualification radicale.

2. De l'indignation à la honte : impuissance de la littérature, indécence de la fiction

Face à la souffrance de l'enfant, c'est donc cette littérature « confortablement indigné[e]⁶⁶³ », qui prétend fournir une réponse au problème du mal et apaiser l'indignation et la culpabilité, qui devient intolérable. On voit comment la formule de Sartre peut être interprétée dans la continuité de la réflexion élaborée au chapitre précédent. Le refus d'une certaine idée de la littérature procède du refus de la consolation exprimé par Ivan, pour autant que le discours littéraire prétend se substituer au discours religieux et résoudre le problème du mal, d'où la dénonciation de l'indexation romantique de la vocation artistique sur le modèle de la vocation religieuse. Évoquant ses anciennes croyances, l'écrivain parle d'« une névrose » et insiste : « on n'est pas plus sauvé par la politique que par la littérature », car « il n'y a de salut nulle part⁶⁶⁴ ». Mais la reconnaissance de la complicité de la littérature avec les discours consolateurs induit des affects un peu différents de ceux que met en œuvre la fiction dostoïevskienne. Ivan ne se reconnaît pas dans le discours des théodicées, il n'y a jamais adhéré, d'où la convocation d'une rhétorique de l'indignation ; en revanche, la condamnation de la croyance en la toute-puissance de la littérature n'induit pas seulement chez l'écrivain un

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁶⁴ Jean-Paul Sartre, « Je ne suis pas désespéré et je ne renie pas mon œuvre antérieure », *art. cit.*

sentiment d'indignation mais de honte, affect central dans l'œuvre philosophique et littéraire de Sartre.

Dans l'article qu'elle consacre à cette question, Agnieszka Komorowska⁶⁶⁵ rappelle la nature théâtrale de l'émotion sartrienne, son lien aux motifs du masque et de l'imposture. Dans *L'Être et le néant*, la honte naît de se savoir objet, de la dissociation entre le « je » et le « moi » qu'opère le regard de l'autre ; dans *Les Mots*, elle surgit lorsqu'un adulte reproche à l'enfant de ne pas être sincère, de jouer un rôle⁶⁶⁶. Ces éléments d'analyse peuvent éclairer ce qui est intolérable à l'écrivain dans l'adhésion passée au mythe romantique de la littérature. Il y a, d'abord, la honte d'avoir prétendu se racheter et racheter le monde par l'écriture : celle-ci engage la littérature en général, pour autant qu'elle souscrit à l'illusion de sa propre toute-puissance. Mais elle est redoublée dès lors qu'à ce premier tort s'en ajoute un second, l'écrivain suggérant une « impossibilité [...] de parler bien de ce que l'on n'a pas vécu », avant d'ajouter : « cette nouvelle que j'ai écrite autrefois, *Le Mur*, ne tient pas en comparaison des récits, des témoignages rapportés par d'anciens prisonniers ou déportés. Dans ce domaine l'expérience est indispensable. Je vous accorde qu'il n'en faut pas beaucoup. Il en faut tout de même un peu⁶⁶⁷. » C'est peut-être moins l'imposture de la littérature que celle de la fiction romanesque, la prétention à parler pour autrui et le geste d'appropriation émotionnelle qu'elle suppose, qui est alors en jeu.

Cette double lecture possible de la formule sartrienne, et de l'intertextualité dostoïevskienne qu'elle fait entrer en jeu, ouvre deux axes de questionnement à partir desquels on peut relire les œuvres d'E. Morante, T. Morrison et A. Roy. Le premier axe de questionnement porte sur la réponse apportée par les romancières à l'idée d'une impuissance de la littérature, le second, sur celle qu'appelle la dénonciation d'une indignité propre à la fiction, face au mal.

⁶⁶⁵ Agnieszka Komorowska, « La face cachée de la honte : réflexions sur la théâtralité d'une émotion », dans *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°14, 2014, p. 39-46.

⁶⁶⁶ Agnieszka Komorowska analyse la scène où le petit Sartre, âgé de neuf ans, échoue à impressionner Madame Picard, qui lui a offert un cahier d'écriture. Lorsque l'enfant lui rend un récit grandiloquent, elle lui reproche son imposture : « Tu sais, mon petit ami, ce n'est intéressant que si l'on est sincère ». L'auteur-narrateur commente : « Je crus mourir. Mon erreur saute aux yeux : on réclamait l'enfant prodige, j'avais donné l'enfant sublime », Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1964, p. 90.

⁶⁶⁷ Jean-Paul Sartre, « Je ne suis pas désespéré et ne renie pas mon œuvre antérieure : entretien par Jacqueline Piatier », *art. cit.*

B. De Sartre à Elsa Morante : réponses mélancoliques

La rupture emblématisée par la formule sartrienne a parfois appelé une réponse mélancolique mettant en cause l'écriture elle-même. Celle-ci se dessine notamment à l'horizon du parcours d'Elsa Morante, la publication de *La Storia*, en 1974, intervenant après une période de remise en question qui aurait entraîné selon Elisa Martínez Garrido une « évolution existentielle⁶⁶⁸ » de l'écrivaine. La critique explique que l'autrice aurait alors renoncé, comme Sartre, à une représentation romantique de la mission de l'écrivain et des pouvoirs de la littérature, au profit d'un certain « pessimisme⁶⁶⁹ », voire d'un « scepticisme tragique⁶⁷⁰ » résultant de la confrontation à « la mort de Dieu⁶⁷¹ ». C'est sur les effets de cette crise que je voudrais m'arrêter.

1. La tentation du silence

Dans son livre *Soleil noir*, Julia Kristeva définit la mélancolie comme une « intolérance à la perte de l'objet⁶⁷² » et une « faillite du signifiant⁶⁷³ » à assurer des issues compensatoires face au risque de « l'effondrement symbolique⁶⁷⁴ » et d'une perte de la puissance d'agir qui condamne le sujet à l'inaction et au silence. Elle l'articule à l'expérience d'un deuil qui peut se vivre (et se vit souvent simultanément) à l'échelle individuelle ou à l'échelle collective, historique : « les époques qui voient s'écrouler idoles religieuses et politiques, les époques de crise sont particulièrement propices à l'humeur noire, [qui] s'impose, se dit, fait son archéologie, produit ses représentations et son savoir⁶⁷⁵. » Cette double analyse est particulièrement féconde pour décrire l'évolution de la trajectoire d'Elsa Morante, qui renonçant à une certaine idée de la littérature, s'est elle-même trouvée confrontée à la tentation du silence.

⁶⁶⁸ Elisa Martínez Garrido, *I romanzi di Elsa Morante: scrittura, poesia ed etica*, Agorà & Co, Lugano, 2016, p. 102. (Je traduis)

⁶⁶⁹ *Idem.* (Je traduis)

⁶⁷⁰ *Idem.* (Je traduis)

⁶⁷¹ « Par conséquence, Elsa Morante évolue au cours de sa production romanesque et de ses réflexions théoriques des positions les plus romantiques, adhérant à la conception utopique d'un retour à la nature, aux positions les plus pessimistes pour ce qui est de son rapport à la philosophie et à l'histoire. Elle aboutit à un scepticisme tragique qui la conduit, sans le vouloir explicitement, à reformuler en des termes littéraires la thèse de la mort de Dieu, premier pas vers la destruction de la Métaphysique. » *Idem.* (Je traduis)

⁶⁷² Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, op. cit., p. 20

⁶⁷³ *Idem.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

Le thème des pouvoirs et des dangers de la fiction est présent dès le premier roman de l'autrice, *Mensonge et sortilège*, qui met en scène le récit familial fantastique inventé par une jeune adolescente (Elisa, la narratrice) en deuil de ses deux parents, et cherchant à se consoler de leur absence. Mais il acquiert vers la fin des années 1960, au moment de l'écriture de *La Storia*, une urgence particulière⁶⁷⁶, liée à des facteurs à la fois historiques et biographiques. À l'effervescence de 1968 succède en effet en Italie le climat angoissé des « années de plomb⁶⁷⁷ », marquées par la résurgence du terrorisme et des violences politiques. Elles correspondent pour E. Morante, qui se concevait comme la porte parole de la jeunesse révoltée (d'où son surnom de « madone des Beatniks⁶⁷⁸ »), à une remise en cause des modèles littéraires valorisés jusque là. À cela s'ajoute le choc suscité par le suicide de son jeune compagnon Bill Morrow, conduisant à ce que son biographe René de Ceccatty décrit comme un double « renoncement⁶⁷⁹ », à l'amour et à une certaine idée de la littérature. Non seulement l'expérience du deuil, le contexte politique, culturel et esthétique des années 1960-1970 et la publication du *Monde sauvé par les gamins* « déplac[ent] l'écrivain dans l'environnement littéraire⁶⁸⁰ », mais ils transforment le regard que celle-ci porte sur son travail, et induisent une remise en question des modèles littéraires revendiqués antérieurement (Kafka, Tolstoï, Stendhal, Rimbaud ou Maïakovski).

On pourrait lire l'abandon du grand projet d'écriture de *Sans le réconfort de la religion* [*Senza i conforti della religione*], roman commencé au début des années 1960, au prisme de cette tentation du silence mélancolique. Claude Cazalé Bérard, qui s'intéresse au rôle matriciel de ce texte fantôme dans la genèse des deux derniers romans, *La Storia* et *Aracoeli*, interprète l'échec du projet d'écriture de ce « roman impossible⁶⁸¹ » à la lumière d'une double perte de

⁶⁷⁶ La question de savoir si l'œuvre d'E. Morante est placée sous le signe d'une rupture (historique, existentielle) ou de la continuité fait l'objet de débats au sein de la critique morantienne. René de Ceccatty et Elisa Martínez Garrido considèrent que l'écriture de *La Storia* marque le passage d'une conception romantique à une conception tragique de la littérature. Mais Giovanna Rosa critique cette position, dont elle attribue la paternité au critique Cesare Garboli, qui a joué un rôle essentiel dans la réception de l'œuvre de la romancière en Italie. Elle propose de lire ensemble *Mensonge et sortilège* (le premier roman d'E. Morante) et *La Storia*, et soutient que les deux œuvres ont pour thème commun le passage de l'enfance à l'âge adulte, passage placé sous le signe d'une conscience tragique déchirée. Giovanna Rosa, « Il paradosso della "Storia Romanzo" », dans Siriana Sgavichchia (dir.), *La Storia di Elsa Morante*, ETS, Pise, 2012, p. 77-101.

⁶⁷⁷ Les troubles politiques des années de plomb ne constituent pas qu'un arrière-plan historique dans l'œuvre d'Elsa Morante. Pour rappel, deux textes (La « Lettre aux Brigades Rouges » et le « Petit manifeste des communistes (sans classe ni parti) ») de l'autrice se pensent comme des interventions directes sur la scène politique italienne des années 70. Ils sont traduits et rassemblés dans Elsa Morante, *Petit manifeste des communistes (sans classe ni parti), suivi de Une lettre aux Brigades Rouges*, op. cit.

⁶⁷⁸ L'expression est du journaliste français Matthieu Galley, *Réalités*, n°258, juin 1967, p. 105-111.

⁶⁷⁹ René de Ceccatty, *Elsa Morante : une vie pour la littérature*, Tallandier, Paris, 2018, p. 277.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁶⁸¹ Claude Cazalé Bérard, « "Senza i conforti della religione" : il romanzo impossibile. Scrittura al limite », dans *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, n°spécial « Contro la barbarie. Elsa Morante e la scrittura », 2014, p. 75-89. (Je traduis) Le rôle de ce texte fantôme dans la genèse des deux derniers romans d'E. Morante, *La Storia* et *Aracoeli*, a été également étudié par

foi, en Dieu et en la littérature. Il fait de l'interruption de l'écriture une forme de réflexe de survie, visant à préserver l'espoir de trouver une « fin différente⁶⁸² » au constat désabusé que formule le personnage principal : « Il faut être désespéré pour se mettre ici à écrire, une fois que l'on a compris que les mots sont périmés. Et que leur valeur fantastique n'était qu'une tromperie. Car les mots sont (à mes yeux) toujours faux. Et ils sont indécents⁶⁸³. De fait, cette formule finale contraste vivement avec la vision romantique que l'écrivaine défendait dans son essai « Sur le roman⁶⁸⁴ », publié en 1959 en réponse à une enquête de la revue littérature *Nuovi Argomenti*. S'interrogeant sur le rôle de l'artiste en un siècle présenté comme « le lieu d'un passage dramatique [...] qui peut se traduire, dans la psychologie, en une crise d'angoisse⁶⁸⁵ », E. Morante y reprenait l'image dantesque de l'écriture comme catabase. Il s'agissait alors pour l'écrivain d'accomplir « l'amère traversée de l'angoisse, les yeux ouverts (pour ainsi dire) : de façon à retrouver, même au milieu des confusions les plus aberrantes et difformes, la valeur cachée de la vérité poétique, pour la confier aux autres⁶⁸⁶ » : une image dont on perçoit la visée héroïsante.

Cette fragilisation du rapport à l'écriture est d'ailleurs mise en scène au sein même du roman, à partir de la représentation de la trajectoire du personnage de David Segre. Si l'anarchisme teinté de christianisme du personnage conduit Monica Zanardo à en faire un double idéologique de l'autrice⁶⁸⁷, le rapprochement se justifie également par la position ambiguë qui est la sienne face au « scandale » qu'il dénonce, et qui en fait un double de l'intellectuel engagé. Né dans une famille bourgeoise mais victime de l'extermination nazie, le jeune homme semble incapable de déterminer sa propre place, entre victimes et bourreaux, dominés et dominants. Pour exorciser la culpabilité que suscite son appartenance de classe, il multiplie les tentatives pour s'engager. Toutes se soldent néanmoins par un échec cuisant : ainsi

Monica Zanardo, qui a travaillé sur les manuscrits de *La Storia* : Monica Zanardo, « “Sans le réconfort de la religion” : un avant-texte de “La Storia” d'Elsa Morante », dans *Genesis*, n°49, 2019, p. 129-148.

⁶⁸² « Peut-être néanmoins qu'en laissant incomplet son roman le plus cité et dont la publication avait été la plus souvent annoncée, Morante a voulu signifier qu'elle espérait lui trouver une fin différente ? “Le roman qui ne sera jamais publié” – comme l'écrit Marco Bardini – “en raison de la mort d'Elsa Morante” », *Ibid.*, p. 88. (Je traduis).

⁶⁸³ Fasc. 1, c. 145 des manuscrits de *Senza i conforti della religione*, cités par Claude Cazalé Bérard, *Ibid.*, p. 87. (Je traduis).

⁶⁸⁴ Elsa Morante, « Sur le roman » (1959), dans *Pour ou contre la bombe atomique*, *op. cit.*, p. 43-78 ; « Sul romanzo », dans *Opere*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1495-1520.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 66-67 ; « il luogo di un passaggio drammatico: che si può tradurre, nella psicologia, in una crisi d'angoscia », *Ibid.*, p. 1513.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 70 ; « l'amara traversata dell'angoscia a occhi aperti (per così dire) : in modo da ritrovare, anche in mezzo alle confusioni più aberranti e difformi, il valore nascosto della verità poetica, per consegnarlo agli altri », *Ibid.*, p. 1515.

⁶⁸⁷ Monica Zanardo souligne que « c'est un personnage qui concentre d'évidentes projections autoriales, ce qui explique en partie le caractère difficile de son élaboration ». Monica Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della “Storia” di Elsa Morante*, *op. cit.*, p. 14. (Je traduis). Il faut toutefois souligner que ce rapprochement a pu être contesté. Giovanna Rosa, qui exprime une nette hostilité à l'égard d'un personnage à ses yeux très « antipathique », refuse par exemple toute identification à la figure auctoriale. Giovanna Rosa, *Elsa Morante*, Il Mulino, Bologne, 2013, p. 131.

par exemple de l'épisode où, comme Simone Weil dont E. Morante s'inspire ici directement⁶⁸⁸, David décide de s'engager à l'usine, espérant ainsi pénétrer « non comme simple visiteur mais vraiment comme participant – dans *l'œil du cyclone*, c'est-à-dire vraiment dans le cœur déchiré de l'existence⁶⁸⁹ ». À aucun moment la voix narrative ne souligne néanmoins aussi cruellement l'impuissance du jeune homme que lorsqu'il s'efforce de mettre en mots le sentiment de révolte qui l'anime face au scandale. Si la grande scène du discours à l'auberge joue sur l'intertexte dostoïevskien, c'est aussi pour mieux souligner, par effet de contraste, son échec rhétorique : « Cette explication dut paraître pour ses auditeurs (si tant est que quelques uns d'entre eux l'aient vraiment écoutée) un indéchiffrable rébus⁶⁹⁰ ». Dans le chahut général, « ses paroles étaient accueillies tout au plus comme un phénomène acoustique⁶⁹¹ » et les propos que le jeune homme déclame sur un « ton de catéchiste⁶⁹² » ressemblent à « des morceaux de vieux papier tourbillonnant dans le vent⁶⁹³ ». Il ne reste plus que la drogue après ce dernier échec, puis une mort ambiguë (suicide ou overdose), jamais élucidée par la narration.

2. Écritures mélancoliques

Dans un article où elle propose de relire le roman d'E. Morante à la lumière du matérialisme historique de Walter Benjamin⁶⁹⁴, Maurizia Boscagli insiste sur les rapports ambigus de David à la figure auctoriale. Elle explique que si David en constitue un double, du fait de sa compréhension du processus historique et de sa position vis-à-vis du « scandale » de l'Histoire (ni victime, ni bourreau, mais témoin lucide), le personnage fonctionne également comme un « contre-point⁶⁹⁵ » (*a « counterfigure »*), du fait de son impuissance : « en tant que bourgeois, que Juif, et qu'intellectuel anarchiste, sa subjectivité se construit à travers une série de contradictions, de conflits idéologiques et matériels qui le rendent particulièrement conscient

⁶⁸⁸ L'épisode du roman qui met en scène le séjour volontaire de David dans une usine est inspiré de l'expérience que Simone Weil rapporte dans *La Condition ouvrière*. Le dialogue avec la philosophe française, central dans l'œuvre d'E. Morante et notamment dans *La Storia*, a fait l'objet de plusieurs travaux récents. Je renvoie notamment à l'étude d'Angela Borghesi, *Una storia invisibile: Morante, Ortese, Weil*, Quodlibet, Macerata, 2015.

⁶⁸⁹ *La Storia* (trad.), p. 587 ; « non da semplice visitatore ma proprio da partecipe - nell'occhio del ciclone, ossia proprio nel cuore lacerato dell'esistenza », *La Storia*, p. 738.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 816 ; « Simile spiegazione dovette suonare agli ascoltatori (seppure alcuno veramente era stato a sentirla) come un quiz indecifrabile. », *Ibid.*, p. 926.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 811 ; « le sue frasi, là in giro, venivano ricevute al più come un fenomeno acustico. », *Ibid.*, p. 922.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 813 ; « suo tono di buona volontà, quasi catechistico », *Ibid.*, p. 923.

⁶⁹³ *Idem.* ; « come fossero dei pezzi di carta straccia mulinanti al vento », *Ibid.*, p. 924.

⁶⁹⁴ Maurizia Boscagli, « Brushing Benjamin Against the Grain: Elsa Morante and the Jetztzeit of Marginal History », dans Maria Ornella Marotti (dir.), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1996, p. 131-144.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 140.

de l'oppression subie par les autres personnages. [...] Pourtant, malgré sa lucidité, David est impuissant et complètement incapable de changer les choses⁶⁹⁶. » À la différence en effet de son personnage, dont l'indignation débouche sur l'inaction et le silence, le constat de l'indécence des mots n'est pas le dernier mot d'Elsa Morante. Si la rupture historique et existentielle que constitue la fin des années 1960 peut s'interpréter comme un moment de mise à distance du modèle romanesque revendiqué dans la première partie de l'œuvre de la romancière, avec *Mensonge et sortilège* puis *L'Île d'Arturo*, elle est loin de conduire à un renoncement définitif à l'écriture.

Sur ce point, on peut rapprocher la trajectoire d'Elsa Morante de celle de Sartre lui-même. Comme la romancière, l'écrivain français perçoit comme intolérable la désacralisation de la littérature. Mais elle nourrit aussi ce que Jean-François Louette, dans son livre sur les « Silences de Sartre », appelle un « malaise chercheur⁶⁹⁷ ». Le critique explique que celui-ci ne conduit pas au silence et à l'inaction, mais qu'il entraîne le passage d'une remise en cause de la littérature à une remise en cause d'une certaine idée de la littérature, marqué en 1964 par la publication des *Mots*. On peut interpréter cette évolution à la lumière de l'analyse que Julia Kristeva propose de la créativité de la mélancolie, créativité paradoxale qui ne se confond pas néanmoins avec les idées de réparation ou de résilience. Proposant de parcourir les œuvres de Holbein, Nerval, Dostoïevski et Duras dans le sillage de son questionnement à la fois psychanalytique et historique, la théoricienne insiste en effet sur les relations étroites qui unissent l'affect mélancolique et la création artistique. Si la mélancolie se définit comme une « intolérance à la perte de l'objet⁶⁹⁸ », le travail artistique permet l'élaboration d'une solution alternative qui, sans prétendre évacuer complètement la souffrance, évite l'écueil du silence et permet de maintenir ensemble les deux pôles « co-nécessaires et coprésents de l'opacité et de l'idéal⁶⁹⁹ ».

Ni Sartre ni E. Morante n'arrêtent donc d'écrire, mais il faut souligner une différence importante entre les formes que prend cette créativité mélancolique. Si Sartre ne fait pas le choix du silence, il renonce toutefois à la fiction romanesque au profit de l'autobiographie existentielle. Jean-François Louette explique que l'écrivain abandonne ainsi le projet de faire l'histoire de sa vocation d'écrivain, exprimant plutôt le désespoir que suscite l'idée « qu'il ne

⁶⁹⁶ *Idem*.

⁶⁹⁷ Jean-François Louette, *Silences de Sartre*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2002, p. 32.

⁶⁹⁸ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, op. cit., p. 20.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 112.

saurait y avoir de salut singulier par l'art dans un monde sans salut collectif⁷⁰⁰ » : au roman succède la biographie existentielle, dont la dimension éthique tient à sa portée polémique (la possibilité de s'en prendre à la bourgeoisie), et à sa capacité à travailler à la connaissance de l'homme, dont elle prépare la désaliénation. Ce renoncement contraste avec la trajectoire de l'écrivaine italienne. Après les expérimentations génériques et formelles de la fin des années 1960 (et en particulier la publication d'un recueil de poésie extrêmement hermétique⁷⁰¹, *Le Monde sauvé par les gamins*⁷⁰² [*Il Mondo salvato dai ragazzini*], en 1968), E. Morante choisit non seulement de revenir au genre de la fiction romanesque, mais d'écrire un texte dont le conservatisme esthétique lui est d'ailleurs reproché, on le verra, par les partisans d'une littérature d'avant-garde plus expérimentale⁷⁰³.

3. Les significations du choix d'Elsa Morante : performativités de l'acte d'écriture

Pour comprendre cette divergence, et les significations du choix d'Elsa Morante, il faut prendre en compte la double dimension de ce que John Austin appelle la « performativité » de « l'acte de langage⁷⁰⁴ », c'est-à-dire la façon dont le langage est action sur le monde. Pour rappel, le philosophe invite dans *Quand dire, c'est faire* à envisager chaque acte de langage à partir de trois points de vue différents, mais étroitement articulés – sa valeur locutoire (le fait de dire quelque chose), illocutoire (ce que l'on fait *en disant* quelque chose), et perlocutoire (ce que l'on fait *par le fait de dire* quelque chose, les effets produits sur l'interlocuteur ou l'interlocutrice). Dire « je viens demain », par exemple, conduit à produire un énoncé doté d'une signification (dimension locutoire), à réaliser une assertion (force illocutoire) et, selon le

⁷⁰⁰ Jean-François Louette, *Silences de Sartre*, op. cit., p. 34.

⁷⁰¹ Pensé à la fois comme un « manifeste » et une « autobiographie », le recueil de poèmes *Le Monde sauvé par les gamins* se présente comme une incitation directe à la révolte (politique et métaphysique), adressée à la génération étudiante de la fin des années 1960. Riche en allusions aux grands textes sacrés occidentaux et orientaux comme aux *Illuminations* de Rimbaud, il emprunte son esthétique hermétique à Blaise Cendrars et aux poètes futuristes. Sa publication correspond à une (brève) prise de distance avec le genre romanesque, au profit d'une forme plus expérimentale (le manifeste poétique), perçue comme plus propice à l'action et marquée par la présence du « je » auctorial. Sur ces questions, je renvoie notamment à l'étude de Lucia Dell'Aia, qui interprète ce texte comme une tentative particulièrement poussée de « destruction du sens » - à la portée à la fois politique et métaphysique. Lucia Dell'Aia, *La Sfera del puer: il tempo di ragazzini di Elsa Morante*, Aracne, Rome, 2014.

⁷⁰² Elsa Morante, *Le Monde sauvé par les gamins* (1968), trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, Paris, 1991 ; *Il Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, dans *Opere*, Mondadori, Milan, 1990, vol. 2.

⁷⁰³ On reproche surtout à la romancière le choix d'une narration tantôt omnisciente, et tantôt située, qui contraste avec les narrateurs plus incarnés et moins fiabiles de *Mensonge et sortilège* ou de *L'Île d'Arturo*, ses deux premiers romans. À titre d'exemple, je renvoie (entre autres) à la recension de Giacinto Siciliano, citée par Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 235.

⁷⁰⁴ En élaborant la notion d'acte de langage, le philosophe s'attaque à « l'illusion descriptive » qui consiste à faire de la description de la réalité la principale fonction du langage. L'enjeu, pour lui, est d'éclairer « l'acte de discours intégral, dans la situation intégrale de discours ». John Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 39 et p. 151 respectivement.

contexte, à réjouir, embarrasser, voire effrayer son interlocuteur (effet(s) perlocutoire(s)). La réalisation de l'acte illocutoire (à laquelle le philosophe réduit originellement la notion de performativité – une position contestée⁷⁰⁵) dépend du respect d'une procédure définie. Si la phrase « je baptise ce bateau *Queen Elizabeth* » a pour conséquence immédiate de baptiser le bateau, c'est parce que la procédure a été correctement appliquée, par les acteurs appropriés, sans quoi l'acte serait considéré comme sans effets (*without effect*) ou vide (*void*). Les effets sont eux-mêmes internes à l'acte, prévisibles et normatifs : la réalité n'est pas changée, mais normée⁷⁰⁶.

Au-delà des performatifs explicites⁷⁰⁷ (« baptiser », « promettre »...), sur lesquels se concentre J. Austin, le philosophe Bruno Ambroise⁷⁰⁸ défend l'idée que tout acte de langage est doté d'une force illocutoire, et que la notion de convention ne renvoie pas systématiquement à une procédure hautement ritualisée, mais peut se référer à un accord tacite entre les usagers d'une même langue, reconnaissant tel ou tel énoncé comme un ordre, une affirmation, une négation *etc*⁷⁰⁹. Ce déplacement autorise à s'interroger sur ce que « fait » E. Morante en écrivant et en publiant *La Storia*. Dans un article où elle s'intéresse aux formes prises par la « désobéissance » morantienne⁷¹⁰, Silvestra Mariniello insiste sur la portée subversive de l'œuvre de l'écrivaine, placée sous le signe d'une double désaffiliation : « il ne s'agit pas pour [E. Morante] de se situer du côté des avant-gardes, en subvertissant les règles de la tradition, par exemple, ni de se situer du côté de la tradition littéraire, d'obéir à son autorité, mais de désobéir là où la Loi n'a pas prévu la désobéissance et a du mal à l'appriivoiser et à l'institutionnaliser⁷¹¹ ». L'écriture de *La Storia*, en particulier, permettrait d'accomplir plusieurs « actes de désobéissance⁷¹² ».

E. Morante désobéit d'abord sur un plan idéologique, en refusant les systèmes dominants, qu'ils soient de droite ou de gauche, marxistes ou anarchistes, et en mettant à

⁷⁰⁵ L'effet perlocutoire lui semblant trop contingent, voire impossible à prédire, J. Austin identifie la performativité du langage (c'est-à-dire sa capacité à être action sur le monde) à sa force illocutoire (ce que l'on fait en disant quelque chose).

⁷⁰⁶ Baptiser le bateau « Queen Elizabeth » signifie qu'il sera désormais étrange, mais non impossible, de s'y référer par un autre nom : certains actes de parole ultérieurs seront « conventionnellement considérés comme illégitimes ». Jocelyn Benoit, « Quand dire, c'est réellement faire », dans Sandra Laugier et Daniele Lorenzini (dir.), *Perlocutoire. Normativités et performativités du langage ordinaire*, Mare & Martin, Paris, 2021, p. 35.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰⁸ Bruno Ambroise, « L'illocutoire et le perlocutoire : les enjeux d'une distinction fondatrice », dans Sandra Laugier et Daniele Lorenzini (dir.), *Perlocutoire. Normativités et performativités du langage ordinaire*, op. cit., p. 47-62.

⁷⁰⁹ Bruno Ambroise rappelle la distinction classique entre les actes illocutoires « intrinsèquement conventionnels » (comme « baptiser », « marier »), et qui correspondent à des performatifs explicites ; et les actes illocutoires « communicationnels » (comme affirmer, défendre etc.), *Ibid.*, p. 53.

⁷¹⁰ Silvestra Mariniello, « Elsa Morante : éloge de la désobéissance. La nécessité de savoir et la tâche des poètes », *Études littéraires*, vol. 36, n°1, « Écrivains encombrants », 2004, p. 59-75.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 68.

⁷¹² *Ibid.*, p. 72-73.

distance une vision de l'Histoire centrée sur la lutte des classes. Mais elle désobéit surtout sur un plan littéraire, stylistique et générique, en décidant d'écrire un roman dont S. Mariniello souligne qu'il s'inscrit en porte-à-faux de la double « orthodoxie⁷¹³ » dominante dans le cadre culturel italien de la fin des années 60 : « celle des avant-gardes qui privilégiaient l'éphémère ainsi que l'innovation linguistique et celle du néoréalisme⁷¹⁴ qui se mua, plus tard, en populiste et qui imposait un conformisme politique des sentiments et des valeurs auquel la langue devait s'adapter comme un outil facilement maniable⁷¹⁵. » J'ajouterais que la perception de cette désobéissance s'est sans doute un peu modifiée. Si le choix de se confronter au problème du mal par le biais d'une fiction pose question aujourd'hui, les critiques contemporains d'E. Morante s'insurge plutôt contre le recours à une forme romanesque considérée comme trop esthétiquement conservatrice. Quoiqu'il en soit, on peut interpréter l'écriture et la publication de *La Storia* comme le fruit de ce « malaise chercheur⁷¹⁶ » nourri par le sentiment d'impuissance, comme une tentative pour imaginer une autre façon de se révolter, à distance de la restauration du mythe romantique dénoncé par Sartre, comme du silence et du renoncement.

Mais la volonté de redéfinir la puissance de la littérature face au mal passe aussi par une réflexion sur les effets du texte, sur la valeur perlocutoire de l'acte d'écriture. E. Morante ne restaure pas avec la publication de *La Storia* le mythe romantique de la toute-puissance de la littérature. Et pas plus que Sartre, elle n'adhère au projet des avant-gardes qui, associant révolution poétique et révolution politique, font crédit à la littérature d'une capacité à changer nos représentations de la réalité par un travail sur les formes du langage – il s'agit là d'une solution testée puis abandonnée après *Le Monde sauvé par les gamins*. La décision de renouer avec la forme romanesque correspond en revanche à la recherche d'une « implication émotive⁷¹⁷ » du lecteur ou de la lectrice, à la volonté d'émouvoir, de partager le sentiment d'indignation et de révolte face au mal. Celle-ci ne se traduit pas seulement par des choix formels et linguistiques, garantissant la lisibilité de l'œuvre ; elle passe également par des choix

⁷¹³ *Ibid.*, p. 70.

⁷¹⁴ Le néoréalisme est un mouvement culturel (notamment littéraire et cinématographique) qui se développe en Italie après la période fasciste. Associé à des productions très diverses, il ne correspond pas à une école dotée d'une doctrine codifiée ou d'un manifeste, mais on considère que le texte d'introduction du film *La terra trema*, de Luchino Visconti, en présente la feuille de route informelle. En général, les œuvres dites néoréalistes se caractérisent par leur dimension engagée, le choix d'une narration factuelle, et la recherche de l'implication émotionnelle du spectateur / lecteur. Charles L. Leavitt, *Italian Neorealism: A Cultural History*, University of Toronto Press, Toronto, 2020, p. 14.

⁷¹⁵ Silvestra Mariniello, « Elsa Morante : éloge de la désobéissance. La nécessité de savoir et la tâche des poètes », *art. cit.*, p. 70.

⁷¹⁶ Jean-François Louette, *Silences de Sartre*, *op. cit.*, p. 32.

⁷¹⁷ Silvestra Mariniello, « Elsa Morante : éloge de la désobéissance. La nécessité de savoir et la tâche des poètes », *art. cit.*, p. 72.

éditoriaux notables. Il faut le rappeler en effet, Elsa Morante choisit de publier directement son roman dans une collection de poche de la maison d'édition Einaudi, et la portée politique de ce geste éditorial est explicitement revendiquée dans les textes de promotion du roman diffusés dans la presse : « La Storia (665 pages) veut s'adresser à tous, dans un langage simple et accessible. C'est pourquoi il sera publié directement dans une collection de livres de poche, Gli Struzzi, à un prix qui aurait été certainement beaucoup plus élevé étant donné la longueur de l'œuvre⁷¹⁸ ». On y reviendra : le geste est là encore mal compris, une partie des critiques de l'autrice lui reprochant de sacrifier aux codes de la culture de masse⁷¹⁹.

II. Pluralité des formes et des effets de la crise : au-delà de la réponse mélancolique (T. Morrison)

La formule de Sartre sur l'impuissance de la littérature face à la mort d'un enfant donne forme à une crise personnelle et collective. Si celle-ci expose l'écriture au risque du silence, l'exemple d'Elsa Morante montre que la mélancolie et le sentiment d'impuissance peuvent néanmoins nourrir une nouvelle forme de créativité, à distance du mythe romantique auquel l'autrice semble avoir un temps adhéré. J'aimerais à présent relire les projets romanesques des deux autres écrivaines dans le sillage de Sartre, ou plutôt de la relecture sartrienne du discours d'Ivan. On le verra, la façon dont les autrices construisent leur rapport à la littérature et à sa mémoire affecte la façon dont elles théorisent, éprouvent et répondent à la situation de crise que celle-ci cristallise.

A. Une perte de foi ? De Sartre à Toni Morrison, la question de la « diminution des attentes »

Si la réaction d'E. Morante et de Sartre prend une forme mélancolique, c'est en effet parce que la remise en cause des pouvoirs de la littérature est à l'origine d'une perte de foi explicitement thématifiée en termes religieux par l'écrivain français. Mais l'adhésion au mythe romantique de la toute-puissance rédemptrice de l'écriture est loin d'être systématiquement

⁷¹⁸ Cité par Angela Borghesi dans *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 76. (Je traduis).

⁷¹⁹ Sur cette question, je renvoie aux analyses d'Angela Borghesi sur la réception du roman. Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit.

partagée. La comparaison avec Toni Morrison l'illustre bien : si la romancière afro-américaine ne répond pas de la même façon à ce qu'elle décrit comme une situation de « diminution des attentes⁷²⁰ », c'est-à-dire de perte de valeur de la littérature, c'est en raison de la façon dont elle (se) représente, en tant qu'autrice afro-américaine, son rapport à la littérature, à sa mémoire et à ses pouvoirs.

1. La relation à la littérature : formes de la honte et de l'impuissance

Pour approfondir cette idée, on peut s'appuyer sur l'essai « Choses inexprimables et inexprimées : la présence afro-américaine dans la littérature américaine », tiré d'une conférence prononcée peu après la publication de *Beloved* et où T. Morrison revient sur les enjeux de son œuvre, et en particulier de son dernier roman. Comme Sartre, la romancière prend pour point de départ de son questionnement la situation historique de crise de la littérature et de la culture au sens large, même si elle s'intéresse davantage aux débats contemporains sur la valeur du canon et sur l'enseignement des « Grands Textes » (*Great Works*), qu'à la question de ce que peut la littérature. Et quoiqu'elle partage avec Sartre la volonté de mettre à mal le mythe romantique de la littérature, s'inscrivant du côté des partisans d'une déconstruction du canon, force est de reconnaître que les effets de cette désacralisation sont décrits de façon tout à fait différente. Là où pour l'écrivain français (comme d'ailleurs pour Elsa Morante, sa contemporaine), la désacralisation semble vécue comme une perte de foi dramatique, la romancière la présente comme la condition même de la préservation d'un lien aux œuvres littéraires :

Non seulement les mains des spécialistes-cowboys (les défenseurs du canon) qui dégainent peuvent être soufflées par l'explosion, non seulement ils peuvent manquer leur cible, mais l'objet de la conflagration (les textes sacrés) est sacrifié, défiguré dans la bataille. Cette chair à canon peut tuer le canon. Et moi, du moins, je n'ai pas l'intention de vivre sans Eschyle, ni William Shakespeare, ni James, ni Hawthorne, ni Melville, etc., etc. Il doit y avoir un moyen de mettre en valeur les lectures du canon sans les consacrer.⁷²¹

Loin de générer une diminution de la puissance d'agir, la désacralisation apparaît au contraire comme une condition du maintien de la relation. Cet apparent paradoxe peut prendre

⁷²⁰ Toni Morrison, « L'avenir du temps : littérature et diminution des attentes », dans *Les Sources de l'Amour Propre*, op. cit., p. 178-199 ; « The Future of Time : Literature and Diminished Expectations » (1996), dans *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, Vintage International, New York, 2020, p. 113-126.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 260 ; « Not only may the hands of the gun-slinging cowboy-scholars be blown off, not only may the target be missed, but the subject of the conflagration (the sacred texts) is sacrificed, disfigured in the battle. This canon fodder may kill the canon. And I, at least, do not intend to live without Aeschylus or William Shakespeare, or James or Twain or Hawthorne, or Melville, etc., etc., etc. There must be some way to enhance canon readings without enshrining them. », *Ibid.*, p. 371-372.

sens par rapport à la définition que J. Kristeva donne de la mélancolie comme « intolérance à la perte de l'objet⁷²² ». Revenant sur la différence entre l'athée et le mélancolique ou le dépressif, la théoricienne s'interroge sur la nature du lien à l'objet perdu : « quelque athée qu'il soit » souligne-t-elle, « le désespéré est un mystique : il adhère à son pré-objet, non pas croyant en Toi, mais adepte muet et inébranlable de son propre contenant indicible⁷²³. » C'est cette adhérence initiale qui semble faire défaut dans la représentation que T. Morrison donne de sa relation à la littérature et à sa mémoire, puisqu'elle place d'emblée celle-ci sous le signe d'une extériorité et d'une défiance. Évoquant quelques pages plus tard l'œuvre des romanciers américains les plus canoniques du XIX^{ème} siècle (Poe, Melville, Hawthorne...), l'écrivaine y dénonce l'effacement ou la représentation systématiquement déformée des Afro-Américains, de leur culture et de leur langue. Puis elle convoque, à titre d'exemple, un souvenir de lecture intime :

Les auteurs dominants de la jeune Amérique supposaient que leur concurrence était nationale, culturelle, mais uniquement par rapport à l'Ancien Monde, certainement pas vis-à-vis d'une race ancienne (qu'elle soit amérindienne ou africaine) dépouillée de toute capacité d'expression et de réflexion intellectuelle : ce qui a été rendu par le terme de D. H. Lawrence : « dé-créer ». Pour certains auteurs américains, comment pouvait-il y avoir de concurrence avec des nations ou des peuples présumés incapables de maîtriser l'écrit ou qu'une telle maîtrise n'intéressait pas ? On pouvait écrire sur eux, mais il n'y avait jamais de danger qu'ils « répondent ». Tout comme on pouvait leur parler sans crainte qu'ils « répliquent ». On pouvait même les observer, les contempler d'un regard prolongé sans courir le risque d'être observé, examiné, ni jugé en retour. Et si, à l'occasion, ils étaient eux-mêmes examinés et jugés, c'était par nécessité politique et, pour les besoins de l'art, cela ne pouvait avoir d'importance. Ou du moins était-ce ce que pensait la jeune Amérique. En 1843, il n'aurait jamais pu venir à l'esprit d'Edgar Allan Poe que moi, par exemple, je puisse lire *Le Scarabée d'or* en observant ses efforts pour faire du parler de mon grand-père quelque chose d'aussi proche que possible du braiement, effort si intense que vous en voyez la transpiration – et la bêtise – quand Jupiter dit « Je sais » (*I knows*) et que M. Poe écrit le verbe comme le mot « nez » (*nose*).⁷²⁴

Si dans *Les Mots*, Sartre fait remonter à l'enfance l'idéalisation de la littérature et la naissance de la vocation d'écrivain, T. Morrison met en scène une première rencontre qui n'est pas placée sous le signe d'un enchantement trompeur dont il faudrait se déprendre, mais d'un

⁷²² Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, op. cit., p. 20

⁷²³ *Ibid.*, p. 24.

⁷²⁴ Toni Morrison, « Choses inexprimables et inexprimées : la présence afro-américaine dans la littérature américaine », art. cit., p. 275 ; « Mainstream writers in Young America understood their competition to be national, cultural, but only in relationship to the Old World, certainly not vis-a-vis an ancient race (whether Native American or African) that was stripped of articulateness and intellectual thought, rendered, in D. H. Lawrence's term, "uncreate". For these early American writers, how could there be competition with nations or peoples who were presumed unable to handle or uninterested in handling the written word? One could write about them, but there was never the danger of their "writing back". Just as one could speak to them without fear of their "talking back". One could even observe them, hold them in prolonged gaze, without encountering the risk of being observed, viewed, or judged in return. And if, on occasion, they were themselves viewed and judged, it was out of a political necessity and, for the purposes of art, could not matter. Or so thought Young America. It could never have occurred to Edgar Allan Poe in 1848 that I, for example, might read *The Gold Bug* and watch his efforts to render my grandfather's speech to something as close to braying as possible, an effort so intense you can see the perspiration-and the stupidity-when Jupiter says "I knows", and Mr. Poe spells the verb "nose". », « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature », art. cit., p. 379-380.

sentiment d'offense, d'une blessure intime à la fois collective et individuelle. On retrouve la question de l'impuissance, du silence et de la honte, mais ces réactions affectives s'articulent dorénavant différemment. Ce que la romancière afro-américaine décrit comme intolérable, ce n'est pas la perte de foi dans la littérature (la mélancolie) et la prise de conscience de l'imposture (la honte), qui exposent au risque du silence et du renoncement. C'est le silence imposé par les images, les fictions et les récits que véhiculent la culture et la littérature dominante. La honte prend une autre signification : ce n'est plus la honte du dominant, l'angoisse de l'écrivain qui se découvre « au service d'une classe privilégiée et exploiteur comme elle⁷²⁵ ». C'est la honte de la dominée, qui naît de la confrontation et de l'intériorisation de ces récits déformants, dégradants.

Or ce changement de perspective, ou de point de vue, induit un second écart par rapport à la formulation de Sartre. Là où ce dernier insiste sur l'impuissance de la littérature, T. Morrison souligne au contraire son pouvoir de nuisance. C'est un thème que l'on retrouve dans le discours du Nobel, où elle insiste sur la nécessité de distinguer le langage « vivant⁷²⁶ » du langage « mort⁷²⁷ ». « Le langage qui opprime fait plus que représenter la violence : il est la violence ; il fait plus que représenter les limites de la connaissance : il limite la connaissance⁷²⁸ » postule d'abord la romancière, avant d'illustrer son propos par une série d'exemples qui semblent la conduire à redéfinir l'éthique politique de la littérature comme la mise en œuvre d'un contre-discours : « Qu'il s'agisse du langage étatique qui embrouille ou du langage mensonger des médias bêtifiants ; qu'il s'agisse du langage fier mais calcifié du monde universitaire ou du langage scientifique régi par la production de marchandises ; qu'il s'agisse du langage pernicieux de la loi sans éthique ou de celui conçu pour aliéner les minorités, qui cache son butin raciste sous son culot littéraire, il faut le rejeter, le changer et le dénoncer⁷²⁹. » Indépendamment de la conception de l'engagement qui entre ici en jeu, on voit que le point de départ de la réflexion n'est plus, comme chez E. Morante, le constat de l'impuissance des « mots » et le sentiment d'avoir été dupée, flouée, mais l'expérience d'une extrême vulnérabilité à leurs effets.

⁷²⁵ Jean-Paul Sartre, « Je ne suis pas désespéré et ne renie pas mon œuvre antérieure : entretien par Jacqueline Piatier », *art. cit.*

⁷²⁶ Toni Morrison, « Discours de Stockholm », dans *La Source de l'amour-propre*, *op. cit.*, p. 163 ; « The Nobel Lecture in Literature » (1993), dans *The Source of Self-Regard*, *op. cit.*, p. 103.

⁷²⁷ *Idem* ; *Idem*.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 164-165 ; « Oppressive language does more than represent violence; it is violence; does more than represent the limits of knowledge; it limits knowledge. », *Ibid.*, p. 104.

⁷²⁹ *Idem* ; « Whether it is obscuring state language or the faux language of mindless media; whether it is the proud but calcified language of the academy or the commodity-driven language of science; whether it is the malign language of law-without-ethics, or language designed for the estrangement of minorities, hiding its racist plunder in its literary cheek- it must be rejected, altered, and exposed », *Idem*.

2. Écrire depuis la marge : le refus du silence

On comprend dès lors que la révolte prenne une forme différente, qu'elle ne passe pas par le renoncement mais par la revendication d'une position d'autorité discursive. Les théories féministes de l'agentivité insistent, dans le sillage de la pensée de Judith Butler et Pierre Bourdieu, sur la nécessité de prendre en compte, pour penser les conditions de réalisation de tel ou tel acte illocutoire, la position du sujet parlant (ou écrivant) dans un contexte de domination linguistique caractérisé par « le déni (relatif à certains lieux déterminant du discours) du statut de participant créatif aux membres du groupe dominé⁷³⁰ ». Pour une femme, l'acte d'écriture peut s'apparenter à ce que la philosophe Layla Raïd appelle un « acte illocutoire révolutionnaire », consistant à « revendiquer et à récupérer le statut de plein locuteur qui a été dénié⁷³¹ ». S'interrogeant dans l'un des textes fondateurs de la littérature afro-américaine, « Les Critères de l'art noir » [« The Criteria of Negro Art », 1926], sur ce que « nous avons à voir avec l'art, nous qui sommes noirs et esclaves⁷³² » (*What have we who are slaves and black to do with art ?*), le sociologue afro-américain W. E. B. Du Bois insiste quant à lui sur la portée politique de l'acte de création artistique, qui permet aux Noirs Américains de revendiquer non seulement un statut de plein locuteur, mais un statut d'humain : « tant que l'art des Noirs n'aura pas été reconnu, ils ne seront pas considérés comme des humains⁷³³. » L'écriture elle-même est alors pensée comme un acte de rébellion, de révolte face à l'expérience de la domination et de la déshumanisation.

Évoquant la genèse de son roman, T. Morrison met en scène les difficultés rencontrées lors de l'écriture de *Beloved*, qu'elle présente comme particulièrement pénible. L'angoisse de l'échec et de l'aphasie n'est plus suscitée par l'idée que « les mots sont indécents⁷³⁴ » ; elle procède d'un sentiment d'illégitimité qui affecte l'écrivaine, et d'une difficulté à faire advenir les faits au langage :

Dans le cas de *Beloved*, il n'y avait presque rien dont je pouvais être certaine, rien que je pouvais utiliser. Tous mes romans ont été une expérience particulière, mais dans le cas de *Beloved*, c'était comme si je n'avais jamais rien écrit auparavant. C'était absolument nouveau. Et je savais être en compagnie de gens que j'adorais, dans une situation que je haïssais. Rester en leur compagnie, écouter, imaginer, inventer – et ne pas écrire – était épuisant. Je me suis dit, bien plus souvent que pour aucun autre roman, « J'en suis

⁷³⁰ Layla Raïd, « Réussir ses actes de langage hors procédure : philosophie du langage, féminisme et émancipation », dans Sandra Laugier et Daniele Lorenzini (dir.), *Perlocutoire. Normativités et performativités du langage ordinaire*, op. cit., p. 209.

⁷³¹ *Idem*.

⁷³² W. E. B. Du Bois « Criteria of Negro Art », *Crisis*, vol. 32, Octobre 1926, p. 290.

⁷³³ « until the art of the black folk compels recognition they will not be rated as human », *Ibid.*, p. 297. (Je traduis)

⁷³⁴ Fasc. 1, c. 145 des manuscrits de *Senza i conforti della religioni*, cités par Claude Cazalé Bérard, *Ibid.*, p. 87. (Je traduis)

incapable ». Je me suis dit ça très souvent. Et j'ai interrompu la rédaction pendant de longues périodes de temps, en me disant : « Je sais que je n'ai jamais lu un livre de ce genre, parce qu'après tout qui pourrait l'écrire ? » Et puis j'ai décidé que c'était un raisonnement égoïste. Après tout, il y avait des gens qui avaient vécu cette vie là. Et ce roman ne représentait qu'une toute petite partie de ce que cette vie avait été. Si tout ce qu'il me fallait faire, c'était rester assise dans une pièce et regarder une feuille de papier en m'efforçant de l'imaginer, alors il me semblait un peu inutile et puéril de me plaindre de la difficulté de ce travail. J'étais aussi motivée par l'idée que cette institution, qui avait été organisée et avait duré si longtemps, ne pouvait pas rester en deçà de l'art. Cela me déprimait tellement que je me remettais à écrire.⁷³⁵

On retrouve la dialectique entre le sentiment d'impuissance et la créativité artistique, mais sous une forme différente de celle qu'on trouve chez E. Morante. Ce n'est pas le pessimisme de l'autrice qui est en jeu ici, mais un sentiment d'incertitude quant à la légitimité de l'écrivaine à parler de ce qu'il n'a pas directement vécu (« qui pourrait l'écrire ? »), et une difficulté à se représenter le passé (« il n'y avait rien dont je pouvais être certaine, rien que je pouvais imaginer »). On voit comment la romancière met en scène son dépassement, indissociable de l'expression d'un sentiment de révolte face à l'idée que le silence puisse triompher. La justification de l'écriture passe donc par une redéfinition du mal, qui n'est plus seulement associé à l'événement lui-même mais à son oubli, oubli dont la romancière refuse d'être complice.

Refuser de se taire serait donc en soit un acte de révolte ou de « désobéissance », pour reprendre le concept de S. Mariniello. Mais au-delà de la valeur « illocutoire » de l'acte d'écriture, Toni Morrison dote aussi celui-ci d'une visée perlocutoire : elle insiste sur l'importance du partage émotionnel et moral, sur la possibilité de transmettre le sentiment d'indignation et de choc que provoque la confrontation à l'expérience du mal. Dans « Choses inexprimables et inexprimées : la présence afro-américaine dans la littérature américaine », l'autrice commente par exemple longuement la composition de l'*incipit* de *Beloved*, les effets que ses divers choix d'écriture visent à produire, et en particulier la formulation mystérieuse de la première phrase (« Le 124 était habité de malveillance. Imprégné de la malédiction d'un bébé » / « 124 was spiteful. Full of a baby's venom⁷³⁶ ») :

Quels qu'aient été les risques de confronter le lecteur à ce qui devait être d'emblée incompréhensible dans cette phrase simple, déclarative et autoritaire, quel qu'ait été le risque de le perturber, j'ai résolu de les

⁷³⁵ « For *Beloved* though, there was almost nothing that I knew that I seemed sure of, nothing I could really use. All of my books have been different for me, but *Beloved* was like I'd never written a book before. It was brand new. And I knew that I was in a situation which I absolutely abhorred. To stay in their company, to listen, to imagine, to invent – and not to write – was exhausting. I thought, more than I've thought about any book, "I cannot do this." I thought that a lot. And I stopped for long, long periods of time and Said, "I know I've never read a book like this because who can write it?" But then I decided that was a very selfish way to think. After all, these people had lived that life. This book was only a tiny little part of what some of that life had been. If all I had to do was sit in a room and look at paper and imagine it, then it seemed a little vain and adolescent for me to complain about the difficulty of that work. I was also pricked by the notion that the institution, which had been so organized and had lasted so long, was beyond art. And that depressed me so much that I would just write some more. », Toni Morrison, « A Bench by the Road: *Beloved* by Toni Morrison », *art. cit.*, p. 49. (Je traduis)

⁷³⁶ *Beloved* (trad.), p. 11 ; *Beloved*, p. 3.

prendre. Parce que le début *in medias res* auquel je suis si attachée est ici exigeant à l'excès. Il est abrupt et devrait paraître tel. Ici, aucun informateur autochtone. Le lecteur est arraché, secoué, précipité dans un environnement totalement étranger, et c'est ce que je veux pour faire retentir le premier coup de l'expérience partagée susceptible d'avoir lieu entre le lecteur et la population du roman. Arraché exactement comme les esclaves l'étaient d'un endroit à un autre, de n'importe quel endroit à un autre, sans préparation et sans défense.⁷³⁷

On peut comparer ici la façon dont Elsa Morante et Toni Morrison théorisent la puissance d'affection de la littérature. Les deux autrices visent en effet l'implication émotionnelle du lecteur ou de la lectrice : implication qui prend presque ici la forme d'une expérience de possession, d'une fusion des points de vue. Mais T. Morrison fait procéder l'effet affectif d'un travail de détail sur la langue, insistant par exemple longuement dans ce même essai sur les variations induites par la modification d'une simple virgule dans la première phrase de l'*incipit*⁷³⁸, là où E. Morante pense davantage la transmission de l'affect au niveau de la structure globale de l'œuvre, de sa force d'immersion. Derrière l'enjeu d'échelle se révèlent à la fois deux expériences d'écriture très différentes (l'extrême minutie et le contrôle de T. Morrison contrastant avec l'abandon de l'écriture morantienne), et deux conceptions distinctes des façons d'affecter le lecteur ou la lectrice, l'écrivaine afro-américaine cultivant une conception presque poétique de l'effet romanesque.

B. La valorisation de l'imagination romanesque

Toni Morrison conçoit donc l'écriture comme un refus du silence, et la construction d'un espace de partage affectif et moral : reste à savoir pourquoi elle décide d'écrire une fiction romanesque. Ce choix ne va pas de soi : la genèse du projet de *Beloved* remonte à l'écriture collective de *The Black Book*⁷³⁹ [*Le Livre noir*], ouvrage assemblant et montant divers documents (témoignages, publicités, articles de journaux, photographies...) portant sur l'expérience et l'histoire afro-américaine, et notamment sur la mémoire de l'esclavage⁷⁴⁰. C'est

⁷³⁷ « Choses inexprimables et inexprimées : la présence afro-américaine dans la littérature américaine », *art. cit.*, p. 308 ; « Whatever the risks of confronting the reader with what must be immediately incomprehensible in that simple, declarative authoritative sentence, the risk of unsettling him or her, I determined to take. Because the *in medias res* opening that I am so committed to is here excessively demanding. It is abrupt, and should appear so. No native informant here. The reader is snatched, yanked, thrown into an environment completely foreign, and I want it as the first stroke of the shared experience that might be possible between the reader and the novel's population. Snatched just as the slaves were from one place to another, from any place to another, without preparation and without defense. », « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature », *art. cit.*, p. 396.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 307 ; *Ibid.*, p. 396.

⁷³⁹ Middleton A. Harris, Ernest Smith, Morris Levitt, Roger Furman (eds.), *The Black Book* (1974), Random house, New York, 2009.

⁷⁴⁰ Claudine Raynaud souligne que la poétique du *Black Book* éclaire la place de l'histoire dans l'œuvre romanesque de T. Morrison : « Il n'y a pas d'ordre, de chapitres ; bien qu'il ait force et cohérence, il n'est pas construit autour de thèmes. On peut

à cette occasion que T. Morrison dit avoir pris connaissance de l'histoire de l'infanticide de Margaret Garner, une découverte qu'elle présente comme un véritable choc, et le point de départ de son projet d'écriture : « J'avais une idée, dont je ne savais pas à l'origine qu'il s'agissait de l'idée d'un livre, mais je me souviens être obsédée par deux ou trois fragments d'histoire entendus dans différents endroits⁷⁴¹ ». Parce qu'elle attire l'attention sur les sources utilisées par l'autrice, la remarque pose la question du rapport au document et de la part de l'invention dans l'écriture.

1. Du *Black Book* à *Beloved*

La romancière insiste en effet sur le rôle joué, dans le processus créatif, par un travail préalable d'enquête, qui la conduit à relire de nombreux ouvrages historiques et surtout des « récits d'esclaves⁷⁴² » : « j'avais lu les mêmes livres que vous sur l'esclavage, les ouvrages historiques : *De l'esclavage à la liberté*, *Roll*, *Jordan Roll*, *Slavery and Social Death*, les documents des recueils d'Aptheker. J'avais lu *Black Family in Slavery and Freedom* de Gutman ; mais surtout, j'avais lu les autobiographies des esclaves eux-mêmes et possédais donc des informations de première main, fournies par des gens qui y étaient⁷⁴³. » Il s'agit là d'un point commun avec Elsa Morante, qui place en exergue de son roman la citation d'un témoignage d'un survivant d'Hiroshima, et fait figurer en *excipit* une liste des auteurs « dont la documentation et les témoignages [lui] ont fourni des points de départ (réels) pour certains épisodes inventés de [s]on roman⁷⁴⁴ ». Au nombre de ceux-ci, le récit autobiographique de

l'ouvrir à n'importe quelle page, le parcourir à l'envers. » Claudine Raynaud, *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, Belin Paris, 1996, p. 23-24.

⁷⁴¹ « I had an idea that I didn't know was a book idea, but I do remember being obsessed by two or three little fragments of stories that I heard from different places », Toni Morrison, « A Conversation: Gloria Naylor and Toni Morrison » (1985), dans Danille Taylor-Guthrie (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, p. 206. (Je traduis).

⁷⁴² Le terme de « récits d'esclaves » (« *slave narratives* ») renvoie à un corpus de textes autobiographiques rédigés ou dictés par des esclaves ou des anciens esclaves pendant ou après la période de l'esclavage. Ce corpus a fait l'objet de nombreuses études littéraires et historiques, notamment nord-américaines. Pour une analyse des conditions de production et de réception des récits d'esclaves, dans le cadre notamment du mouvement abolitionniste, je renvoie à l'ouvrage de Michaël Roy, *Récits d'esclaves : s'émanciper, écrire et publier dans l'Amérique du XIX^{ème} siècle*, Payot & Rivages, Paris, 2022. Pour une analyse de *Beloved* comme « *neo-slave narrative* », je renvoie à William L. Andrew, « Toni Morrison's *Beloved* and the Traditions of the African American Slave Narrative », dans Claudine Raynaud (dir.), *Voix ethniques, ethnic voices*, vol. 2, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2017, p. 115-124.

⁷⁴³ Toni Morrison, « La source de l'amour-propre », dans *La Source de l'amour-propre*, op. cit., p. 452-453 ; « I'd read all the same books you have about slavery, the historical books, the *Slavery to Freedom* and *Roll, Jordan, Roll* and *Slavery and Social Death* and the Aptheker collections of documents, etc. I'd read Gutman's *Black Family in Slavery and Freedom*, but particularly I had read the autobiographies of the slaves themselves and therefore had firsthand information from people who were there. », « The Source of Self-Regard » (1992), dans *The Source of Self-Regard*, op. cit., p. 308.

⁷⁴⁴ C'est la formule qui introduit la bibliographie finale. *La Storia* (trad.), p. 947 ; « Qui devo limitarmi a citare – anche a titolo di ringraziamento – i seguenti autori, che con le loro documentazioni e testimonianze mi hanno fornito degli spunti (reali) per alcuni singoli episodi (inventati) del romanzo », *La Storia*, p. 1035-1036.

Giacomo Debenedetti sur la rafle du 16 octobre 1943⁷⁴⁵, ou le témoignage de Nuto Revelli sur la terrible débâcle de l'armée italienne lors de la campagne de Russie⁷⁴⁶ : une liste complétée par les travaux de Monica Zanardo sur les archives de l'autrice et les manuscrits du roman⁷⁴⁷, et qui met en évidence la reconnaissance, par l'autrice italienne comme par la romancière afro-américaine, d'une responsabilité politique et morale liée à la référentialité historique de leurs textes.

Néanmoins, il semble difficile de décrire l'œuvre de Toni Morrison ou d'Elsa Morante au prisme du « paradigme de l'enquête⁷⁴⁸ » qui domine la critique et la théorie littéraire contemporaine. Si elle souligne la nécessité de ces recherches préalables, la romancière afro-américaine fait primer le travail de l'imagination dans le processus de création littéraire : « Ce qu'il me fallait, c'était mon imagination : pour consolider les faits, les données, et ne pas être envahie par eux. Imagination qui personnalisait les informations, les rendait intimes, mais ne s'offrait pas comme substitut. Si l'on pouvait se fier à l'imagination pour cela, la possibilité de connaissance existait⁷⁴⁹. » Elle assume notamment de n'avoir fait que très peu de recherches sur la vie de Margaret Garner elle-même : « Donc, ici, je m'approprie une vie historique – la vie de Margaret Garner – à partir d'un article de journal vaguement fiable, à moitié non fiable, sans faire davantage de recherches sur cette femme, mais en en faisant beaucoup autour d'elle. Sur ce à quoi ressemblait la situation de 1865 à 1877, pendant la Reconstruction et ainsi de suite dans cette partie du pays, pour que tous les détails y soient⁷⁵⁰. » Le travail d'enquête permet la reconstitution de l'arrière-plan historique, mais c'est à l'imagination romanesque qu'est confié celle de l'infanticide : « je me suis dit : eh bien, si [Margaret Garner] a pu le faire [tuer sa fille], je pourrais vaguement l'imaginer ou y réfléchir, et voir ce qui se passerait quand la fille morte

⁷⁴⁵ Giacomo Debenedetti, *16 Octobre 1943 suivi de Huit juifs*, trad. Monique Baccelli, Allia, Paris, 2001 ; *16 ottobre 1943*, Sellerio editore, 1993.

⁷⁴⁶ Nuto Revelli, *La Strada del davai*, Einaudi, Turin, 2020.

⁷⁴⁷ Je renvoie à l'appendice de Monica Zanardo, « La Biblioteca della "Storia" », dans *Il poeta e la grazia : una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, op. cit., p. 251-258.

⁷⁴⁸ Marie-Jeanne Zenetti associe l'émergence de ce paradigme à l'intérêt croissant de la critique contemporaine pour des pratiques relevant de l'enquête, mais qui peuvent prendre des formes très variées – qu'il s'agisse de l'œuvre classique de Sebald ou de textes à la frontière de l'histoire, du journalisme et de la littérature, comme ceux de Svetlana Alexiévitch. Marie-Jeanne Zenetti, « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologique dans la littérature contemporaine » [En Ligne], *Revue des Sciences Humaines*, 2019. URL : https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02150270v1/file/Paradigmes_de_l'enquete_Zenetti.pdf Mis en ligne en 2019, dernière consultation le 01/09/2024.

⁷⁴⁹ Toni Morrison, « La source de l'amour-propre », art. cit., p. 453 ; « What I needed was imagination to shore up the facts, the data, and not be overwhelmed by them. Imagination that personalized information, made it intimate, but didn't offer itself as a substitute. If imagination could be depended on for that, then there was the possibility of knowledge. », « The Source of Self-Regard », art. cit., p. 308.

⁷⁵⁰ *Ibid.* p. 453-454 ; « So here I am appropriating a historical life – Margaret Garner's life – from a newspaper article, which is sort of reliable, halfway unreliable, not doing any further research on her, but doing a lot of research around her. What things were like from 1865 to 1877 within Reconstruction and so on in that part of the country, so that all of the details would be there. », *Idem*.

serait introduite dans le texte. Bien sûr, le résultat, c'est qu'elle a tout déstabilisé, qu'elle a reformulé sa propre Histoire, puis entièrement modifié la langue⁷⁵¹. »

2. Au-delà de l'omniscience, un universel situé

La position défendue par la romancière révèle une volonté de « se fier à⁷⁵² » (« *depend on* ») la puissance de l'imagination romanesque, même si celle-ci n'est pas une toute-puissance, et que T. Morrison place le travail de création sous le signe d'un rapport dialectique entre le patient travail de reconstitution des faits et le jeu de l'invention, qui ne peut servir pour le romancier ou la romancière de « substitut⁷⁵³ » au travail de l'historien ou de l'historienne. Cette puissance est d'abord associée à la question de l'empathie ou de « l'imagination morale », c'est-à-dire à la capacité de l'écrivain à se « mettre à la place d'autrui⁷⁵⁴ », pour affiner sa perception : l'autrice lui confère une valeur morale et politique, associant dans plusieurs de ses essais la violence sociale, raciste et misogyne à un « rétrécissement de l'imagination⁷⁵⁵ » (« *a shortening of imagination* »), c'est-à-dire à une incapacité à se décentrer, à un échec de la compassion. Par effet de contraste, l'écriture est associée à un brouillage de la frontière entre Soi et l'Autre, proche de l'expérience du rêve : « en rêvant, le moi permet l'intimité avec l'Autre sans le risque d'être l'autre. Et cette intimité, qui résulte d'un processus d'imagination aigu, devrait précéder nos prises de décisions, notre façon de promouvoir des causes, notre action⁷⁵⁶ ». On remarque les façons contradictoires dont l'autrice décrit le processus de décentrement, tantôt pensé sur le mode de la fusion (la description de l'*incipit* de *Beloved*), et tantôt sur le mode d'une distance préservée.

Si elle en défend la valeur, Toni Morrison insiste toutefois sur les conditions de possibilité et sur les limites de ce mouvement de décentrement, qui ne saurait induire un déni du caractère situé de l'écriture, ancrée dans son expérience de femme afro-américaine : « Quelles qu'aient été les incursions faites par mon imagination, le gardien, dont les clefs

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 455 ; « if she could do it, then I could sort of imagine it, or think about it, and see what would happen when the dead daughter was introduced into the text. And of course what it did do was it destabilized everything, reformulated its own history, and then changed language entirely. », *Ibid.*, p. 309.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 453 ; *Ibid.*, p. 308.

⁷⁵³ *Idem* ; *Idem*.

⁷⁵⁴ Solange Chavel, *Se mettre à la place d'autrui : l'imagination morale*, *op. cit.*

⁷⁵⁵ Toni Morrison, « Habitants moraux », dans *La Source de l'amour-propre*, *op. cit.*, p. 72 ; « Moral Inhabitants » (1976), dans *The Source of Self Regard*, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁵⁶ Toni Morrison, « Université Sarah Lawrence. Discours de cérémonie de remise des diplôme », dans *La Source de l'amour-propre*, *op. cit.*, p. 109 ; « By dreaming the self permits intimacy with the Other without the risk of being the Other. And this intimacy that comes from pointed imagining should precede our decision-making, our cause-mongering, our action. », « Sarah Lawrence Commencement Address » (1988), dans *The Source of Self Regard*, *op. cit.*, p. 69.

cliquetaient toujours à la portée de mon oreille, c'était la race⁷⁵⁷. » L'imagination se déploie à partir d'une expérience personnelle, une expérience à la première personne (du singulier et du pluriel, le « Je » de la romancière et le « Nous » de la communauté afro-américaine). On pourrait relire cette réflexion à la lumière des analyses que propose Marion Coste, dans un article⁷⁵⁸ où elle s'interroge sur la pertinence d'une étude de l'œuvre de l'écrivaine « afropéenne » Léonora Miano à l'aide des catégories genettiennes de « focalisation zéro » ou de « narrateur omniscient⁷⁵⁹ ». Constatant l'échec de cette tentative, la critique insiste sur ce que la lecture de textes produits par des écrivains issus des minorités fait à notre appréhension de la notion d'universalité : c'est ce qui est en jeu dans la conception de l'imagination romanesque défendue par Toni Morrison, qui tout en revendiquant sa « positionalité⁷⁶⁰ », ne renonce pas à s'appropriier des expériences autres, invitant à distinguer l'aspiration à l'objectivité (qui contient le double sème d'impersonnalité et de rationalité) de l'aspiration à l'universalité⁷⁶¹.

L'effort d'invention romanesque est dès lors placé sous le sceau de l'incertitude et du risque assumé de l'erreur : c'est là la seconde limite que la romancière afro-américaine assigne à la puissance de l'imagination romanesque, qui pas plus qu'elle n'induit un effacement du sujet de l'écriture, ne suppose la reconduction du mythe de l'omniscience. Dans un texte de « défense de la fiction⁷⁶² », où elle réinscrit explicitement son projet d'écriture dans le sillage de l'œuvre de Toni Morrison, Zadie Smith distingue d'ailleurs cette conception de l'empathie de celle à

⁷⁵⁷ Toni Morrison, « La race importe », dans *La Source de l'amour-propre*, op. cit., p. 206 ; « Whatever the forays of my imagination, the keeper, whose keys tinkled always in earshot, was race. », « Race matters » (1994), *The Source of Self-Regard*, op. cit., p. 131.

⁷⁵⁸ Marion Coste, « Le narrateur a-t-il un corps ? L'impossible lecture de l'œuvre de Léonora Miano au prisme des concepts narratologiques de Gérard Genette », dans *Fabula-LhT* n°26, Marie-Jeanne Zenetti, Flavia Bujor, Marion Coste, Claire Paulian, Heta Rundgren et Aurore Turbiau (dir.), « Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes) » [En Ligne], 2021. URL : <https://www.fabula.org/lht/26/coste.html> Mis en ligne en octobre 2021, dernière consultation le 07/09/2024.

⁷⁵⁹ Gérard Genette propose sa célèbre distinction entre « focalisation zéro », « focalisation interne » et « focalisation externe » dans le chapitre consacré au « Mode » de *Figures III*. Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 183-224.

⁷⁶⁰ Marion Coste reprend le concept forgé par Gayatri Spivak dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, où la théoricienne postcoloniale défend l'idée que tout point de vue est subjectif et situé, ce que dissimule la fiction du sujet souverain (masculin et occidental) qui nie ses déterminations entre autres géopolitiques. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler* (1988), trad. Jérôme Vidal, Amsterdam, Paris, 2009.

⁷⁶¹ Marion Coste explique que « penser l'universalité des discours des dominés implique une redéfinition de ce qu'est l'universalité ». Au-delà des enjeux épistémologiques, la question est d'ordre littéraire et générique : reconnaître cette universalité subjective, située, autorise à lire des textes souvent classés (contre la volonté de leur auteur ou de leur autrice) dans la catégorie des « témoignages » comme des œuvres aspirant à l'universel, une démarche qui s'applique très bien, par exemple, au roman d'Arundhati Roy – souvent lu à travers un prisme autobiographique, malgré les protestations de la romancière, qui revendique un geste de décentrement par rapport à son expérience singulière et à ses souvenirs d'enfance.

⁷⁶² Zadie Smith, « Fascinated to Presume: In Defense of Fiction » [En Ligne], *The New York Review of Books*, 24 octobre 2019, URL : <https://www.nybooks.com/articles/2019/10/24/zadie-smith-in-defense-of-fiction/> Mis en ligne le 24/10/2019, dernière consultation le 01/09/2024. (Je traduis)

laquelle renvoie la métaphore romantique de l'imagination comme « endiguement⁷⁶³ » (« *containment* »). Si l'endiguement suppose une idée de maîtrise, l'empathie morrisonienne est du côté d'une « présomption », d'un pari que reprend à son compte l'écrivaine britannique⁷⁶⁴. Quoiqu'il légitime le geste d'appropriation émotionnelle, le modèle littéraire légué par la romancière ne suppose pas la construction d'un point de vue surplombant, « capable comme Dieu de voir au-delà des conduites et de sonder les reins et les cœurs⁷⁶⁵ », c'est-à-dire de produire un savoir à la fois absolument objectif (non situé) et absolument certain (sans marge d'erreur).

3. Imagination de l'autrice, imagination du lecteur : à qui fait-on crédit ?

Outre le sème d'empathie, la notion d'imagination littéraire semble également contenir pour Toni Morrison un sème d'inventivité éthique et politique. Dans le texte qu'elle consacre à la question de la « diminution des attentes », c'est-à-dire aux effets de la crise historique de la croyance dans les pouvoirs de la littérature, la romancière évoque la marginalisation de cette dernière au sein du champ du savoir, conséquence à ses yeux d'une identification de la connaissance au seul savoir objectif et factuel : « Je sais que la littérature n'occupe plus une place essentielle parmi les systèmes de connaissance prisés : qu'on l'a repoussée vers les limites du débat social, qu'elle est d'un usage minimal ou purement décoratif dans le discours scientifique et économique. Mais c'est précisément là, au cœur de cette forme, que sont actuellement menées les analyses et discussions éthiques sérieuses⁷⁶⁶ ». Elle insiste sur la portée expérimentale et transformatrice de cette inventivité éthique et politique, qui lui semble particulièrement remarquable chez des auteurs et des autrices s'inscrivant à la marge du champ littéraire (elle cite entre autres l'autrice afro-américaine Toni Cade Bambara et l'auteur nigérian Ben Okri). Elle présente ces derniers comme désireux d'utiliser la littérature pour inventer et

⁷⁶³ L'image est empruntée à un texte du poète américain Walt Whitman : « Do I contradict myself ? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes.) », *Idem*. (Je traduis)

⁷⁶⁴ « J'étais fascinée par la possibilité (*fascinated to presume*) que certaines des émotions éprouvées par ces personnes imaginaires (liées au déracinement, à la peur de l'assimilation, à la confrontation à la foi et à son contraire) aient une relation, même lointaine, avec des émotions que j'avais éprouvées ou pouvais imaginer. Que nos chagrins n'étaient pas sans rapport. Le plaisir – et le risque – pris à l'écriture du livre résidait dans cette incertitude. », *Idem*. (Je traduis)

⁷⁶⁵ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁶⁶ Toni Morrison, « L'avenir du temps : littérature et diminution des attentes », *art. cit.*, p. 189 ; « I know that literature no longer holds a key place among valued systems of knowledge; that it has been shoved to the edge of social debate; is of minimal or purely cosmetic use in scientific, economic discourse. But it is precisely there, at the heart of that form, where the serious ethical debates and probings are being conducted. », « The Future of Time: Literature and Diminished Expectations », *art. cit.*, p. 120.

tester, face au sentiment d'épuisement et de fin, de nouvelles solutions : « Ce qui devient fort passionnant, ce sont les lieux et les voix par lesquels le voyage à l'intérieur des caves du temps est un genre de sauvetage, une exhumation dans le but de construire, de découvrir, d'envisager un avenir⁷⁶⁷ ».

Là encore, la puissance politique et éthique prêtée à l'imagination romanesque ne se confond pas avec une simple restauration de l'utopie, ni avec la valorisation des solutions réparatrices ou édifiantes : « Bien sûr, je ne suis pas en train d'encourager ni de consacrer les fins heureuses (forcées ou sincères), ni les fins sordides voulues comme correctifs ou mises en garde. J'entends attirer l'attention sur la question de savoir si la main qui contient les métaphores du livre est une paume ouverte ou un poing⁷⁶⁸ ». L'image du poing ouvert ou fermé est récurrente dans les essais théoriques de l'autrice : on la retrouve par exemple dans le discours du Prix Nobel, prononcé en 1995, où la romancière compare le langage à un oiseau que l'écrivain tiendrait entre ses mains. Elle oppose alors ce qu'elle appelle la « langue morte⁷⁶⁹ », à savoir la langue « stupide, prédatrice, sentimentale⁷⁷⁰ », visant à sidérer et à paralyser, et la langue vivante qui, elle, reconnaît les limites de sa puissance et laisse par là même un espace de liberté au lecteur ou à l'auditeur. On remarque que l'exemple que T. Morrison mobilise pour illustrer cette distinction n'est pas littéraire, puisqu'elle se réfère au discours prononcé par Abraham Lincoln en hommage aux victimes de la guerre de Sécession, le 19 novembre 1863 à Gettysburg :

[...] La vitalité de la langue réside dans son aptitude à dépeindre la vie réelle, imaginée et possible de ses locuteurs, lecteurs et écrivains. Bien que son équilibre se trouve parfois dans le déplacement de l'expérience, il n'en est pas un substitut. Quand un président des États-Unis a pensé au cimetière qu'était devenu son pays et dit : « Le monde ne remarquera guère ni ne se rappellera longtemps ce que nous disons ici, mais il ne pourra jamais oublier ce qu'ici ils ont fait », ses simples paroles étaient jubilatoires dans leurs propriétés de maintien de la vie, car elles refusaient d'incarner la réalité des six cent mille morts d'une guerre raciale cataclysmique. Refusant de monumentaliser, dédaignant le « dernier mot », le « résumé » précis, leur faible pouvoir d'ajouter ou de retirer », ces paroles expriment le respect de la nature insaisissable des vies dont elles déplorent la perte. C'est ce respect qui émeut la vieille femme [double de l'écrivain dans le discours du Nobel], cette reconnaissance, une fois pour toutes, que la langue ne peut jamais être à la hauteur de la vie. Elle ne le doit pas non plus. La langue ne peut jamais « fixer » l'esclavage, le génocide, la guerre. Elle ne doit pas non plus aspirer à l'arrogance d'en être capable. Sa force et sa félicité résident dans son mouvement vers l'ineffable.⁷⁷¹

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 193 ; « What becomes most compelling, therefore, are the places and voices where the journey into the cellar of time is a rescue of sorts, an excavation for the purposes of building, discovering, envisioning a future. », *Ibid.*, p. 122-123.

⁷⁶⁸ *Idem* ; « I am not, of course, encouraging and anointing happy endings – forced or truly felt – or anointing bleak ones intended as correctives or warnings. I mean to call attention to whether the hand that holds the book's metaphors is an open palm or a fist. », *Ibid.*, p. 123.

⁷⁶⁹ Toni Morrison, « Discours de Stockholm », *art. cit.*, p. 163 ; « The Nobel Lecture in Literature », *art. cit.*, p. 103.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 164 ; « dumb, predatory, sentimental », *Ibid.*, p. 104.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 167 ; « The vitality of language lies in its ability to limn the actual, imagined, and possible lives of its speakers, readers, writers. Although its poise is sometimes in displacing experience it is not a substitute for it. It arcs toward the place where meaning may lie. When a president of the United States thought about the graveyard his country had become and said, "The world will little note, nor long remember what we say here, but it can never forget what they did here". His simple words are exhilarating in their life-sustaining properties because they refused to encapsulate the reality of six hundred thousand dead

On voit que la résolution de la tension entre la valorisation de l'imagination et la reconnaissance de ses limites est indissociable d'un autre aspect essentiel de la conception de la littérature défendue par la romancière, à savoir l'importance accordée au lecteur ou à la lectrice, et aux pouvoirs et à l'autorité qui lui ont été conférés, voire transférés. Si l'écrivaine peut reconnaître sa responsabilité politique et morale, sans prétendre résoudre l'énigme du mal ou proposer un mot de la fin, c'est en effet parce que l'imagination littéraire est elle-même pensée comme co-construite, dialogique. L'*excipit* du discours du Nobel, qui met en scène le dialogue entre une vieille femme – double de la romancière – et des jeunes gens venus lui demander conseil, l'illustre bien. Le récit ébauché par la conteuse est achevé par ses jeunes interlocuteurs et interlocutrices, et le discours s'achève sur la reconnaissance de la puissance éthique et esthétique de ce processus de co-création : « *Look. How lovely it is, this thing we have done – together*⁷⁷² » (« Regardez. Ô combien charmante, cette chose que nous avons faite... ensemble »)

Le critique Paul McDonald rappelle que cette caractéristique de l'écriture et de la pensée de l'écrivaine est un héritage (revendiqué) du modèle oral et musical de la culture afro-américaine, qui valorise le système du « *call-and-response* » : « un orateur fait une déclaration, celui qui l'écoute répond à cette déclaration, et le sujet évolue comme une pièce de théâtre dont l'orateur comme l'auditeur influenceraient le développement⁷⁷³ ». Dans un article qu'elle consacre à l'influence des formes orales afro-américaines dans *Beloved*, Maggie Sale insiste quant à elle sur le fait qu'une telle théorie de l'art « exige et valorise le changement plutôt que la continuité, dans le cadre d'une structure donnée et fixée d'avance⁷⁷⁴ » : elle part du principe qu'une histoire est vouée à être répétée et à changer sans cesse de signification, de sorte le succès et la valeur de cette dernière ne dépendent pas tant de sa conformité à un hypothétique original, que de sa singularité et de sa capacité à impliquer les auditeurs et les auditrices. J'ajouterai que la volonté de faire crédit à l'imagination littéraire révèle en ce sens une volonté de faire crédit au lecteur ou à la lectrice. Si les écrits théoriques et littéraires de l'autrice témoignent d'une forme de confiance, il s'agit moins d'une confiance dans l'efficacité de la

men in a cataclysmic race war. Refusing to monumentalize, disdaining the "final word", the precise "summing up", acknowledging their "poor power to add or detract", his words signal deference to the uncapturability of the life it mourns. It is the deference that moves her, that recognition that language can never live up to life once and for all. Nor should it. Language can never "pin down" slavery, genocide, war. Nor should it yearn for the arrogance to be able to do so. Its force, its felicity is in its reach toward the ineffable. », *Ibid.*, p. 106.

⁷⁷² Toni Morrison « Discours de Stockholm », *art. cit.*, p. 173 ; « The Nobel Lecture in Literature », *art. cit.*, p. 109.

⁷⁷³ Paul McDonald, *Reading Toni Morrison's "Beloved": a literature insight*, Humanities-Ebooks, 2013, p. 22. (Je traduis)

⁷⁷⁴ Maggie Sale, « Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *Beloved*. », *African American Review*, vol. 26, n°1 « Women Writers Issue », 1992, p. 42. (Je traduis)

fiction que dans la bonne volonté et l'intelligence de la personne qui lit, confiance inscrite dans la forme même des textes.

III. Une moindre efficacité ? La fiction comme détour (Arundhati Roy)

Après avoir étudié la façon dont Toni Morrison et Elsa Morante théorisent de nouvelles façons d'entrer en révolte, il est temps de s'intéresser au projet d'écriture d'A. Roy. Dans un ouvrage où ils s'interrogent sur la fonction politique de l'art dans un contexte néolibéral où sa marchandisation induit sa « dévaluation globale⁷⁷⁵ », Benoît Dillet et Tara Puri considèrent que l'autrice indienne serait parvenue à éviter « les deux risques inhérents à la fois à la critique politique et à la création artistique : la désillusion face à l'incapacité de l'art à changer le monde et à prendre un rôle politique direct d'une part ; et la foi aveugle dans la puissance rédemptrice de l'art et dans sa capacité à informer, réformer ou transformer le politique⁷⁷⁶ ». Comme les frères Dardenne, l'artiste chinois Ai Weiwei ou le musicien britannique Burial, A. Roy réussirait selon eux à construire « un espace situé entre le renoncement total à l'idée d'un pouvoir émancipateur de l'art (le cynisme) et une croyance excessive dans ses effets politiques immédiats (l'idéalisme)⁷⁷⁷ ». Mais comment la romancière théorise-t-elle cette solution alternative ?

A. Écrire et agir : l'idée de littérature en question

On peut trouver des éléments de réponse à cette question dans un texte qui joue un rôle important dans l'élaboration, par A. Roy, d'une interrogation réflexive sur son rapport à l'écriture. Tiré d'une conférence prononcée cinq ans après la publication du *Dieu des petits*

⁷⁷⁵ Benoît Dillet et Tara Puri, *The Political Space of Art: the Dardenne Brothers, Arundhati Roy, Ai Weiwei and Burial*, Rowman & Littlefield International, London, 2016, p. 2. (Je traduis)

⁷⁷⁶ *Ibid.* p. 4. (Je traduis)

⁷⁷⁷ *Idem.* (Je traduis)

riens, et intitulé en français « Faut-il s'en remettre aux spécialistes⁷⁷⁸ », celui-ci peut se lire comme une tentative pour rendre raison de ce qu'un certain nombre de critiques interprètent alors comme un désaveu de la littérature, désaveu récusé par l'autrice, au profit d'une remise en cause de l'idée même de littérature.

1. Écriture et militantisme

Un an après la publication de son premier roman, A. Roy cesse d'écrire des fictions pour se consacrer à la publication d'essais polémiques portant sur des sujets politiques locaux (comme les essais nucléaires du gouvernement indien au Gujarat⁷⁷⁹, la construction des barrages du fleuve Narmada⁷⁸⁰, ou la mainmise des grandes entreprises privées sur les infrastructures de l'eau et de l'électricité⁷⁸¹), et globaux (la dénonciation de la « mondialisation capitaliste⁷⁸² » occupe une place centrale dans ses essais, qui s'inscrivent dans le cadre du mouvement altermondialiste⁷⁸³). C'est sur ce choix qu'elle revient dans ce texte qui ne reconduit pas, pour le justifier, la dénonciation sartrienne de l'impuissance de la littérature face au mal, mais remet en cause la notion même de littérature, et la frontière entre militantisme et écriture. Cette remise en cause passe notamment par le refus de l'étiquette d'« écrivain-militant » (*writer-activist*) qui a été assignée à A. Roy après la publication de ses trois premiers essais, et de la frontière stricte qu'elle dessine entre l'écriture romanesque, d'une part, et l'action politique, de l'autre :

La parution de mon premier, et, à ce jour, unique roman, *Le Dieu des Petits riens*, remonte à plusieurs années. Dans les premiers temps, on me décrivait – on me présentait – comme l'auteur d'un premier roman dont le « succès » (passez-moi l'expression) était une bizarrerie de l'édition. Aujourd'hui, c'est moi qui suis bizarre. Je suis, apparemment, ce que le jargon du XXI^{ème} siècle appelle communément un « écrivain-militant ». (Sur le mode de banquette-lit) [...] Pourquoi l'autrice du *Dieu des petits riens* est-elle qualifiée d'écrivain, et pourquoi celle qui a rédigé ces essais reçoit-elle l'appellation de militante ? Le premier ouvrage est certes une œuvre de fiction, aussi engagée néanmoins que n'importe lequel de

⁷⁷⁸ « Faut-il s'en remettre aux spécialistes ? », dans *Mon Cœur séditieux : essais*, trad. Irène Margit, Juliette Bourdin, Claude Demanuelli et Frédéric Maurin, Gallimard, Paris, 2020, p. 137-155 ; « The Ladies Have Feelings, So... Shall We Leave It to the Experts ? », dans *The End of Imagination*, Haymarket Books, Chicago, 2016, p. 177-193.

⁷⁷⁹ Arundhati Roy, « La fin de l'imagination » (1998), trad. de Claude Demanuelli, dans *Mon Cœur séditieux*, *op. cit.*, p. 27-51.

⁷⁸⁰ Arundhati Roy, « Pour le bien commun » (1999), trad. de Claude Demanuelli, dans *Mon Cœur séditieux*, *op. cit.*, p. 53-106.

⁷⁸¹ Arundhati Roy, « Politique du pouvoir : la réincarnation du nain Tracassin », trad. de Claude Demanuelli, dans *Mon Cœur séditieux*, *op. cit.*, p. 107-155.

⁷⁸² « Faut-il s'en remettre aux spécialistes ? », *art. cit.*, p. 155 ; « The Ladies Have Feelings, So... Shall We Leave it to the Experts ? », *art. cit.*, p. 192.

⁷⁸³ L'altermondialisme renvoie à un courant de protestation né après la fin du bloc soviétique, et fondé sur l'idée que d'autres formes d'organisation du monde que celle de la mondialisation libérale sont possibles. Il faut rappeler qu'Arundhati Roy est proche d'un certain nombre de figures importantes de la gauche des années 2000 et gravitant autour de ce mouvement, comme Noam Chomsky, le critique d'art et écrivain John Berger (cité en exergue du *Dieu des petits riens*), l'historien américain Howard Zinn ou encore les journalistes Naomie Klein et Amy Goodman.

mes essais. Inversement, si les essais ne sont pas des œuvres de fiction, au nom de quoi est-ce qu'un écrivain devrait renoncer au droit de s'engager ?⁷⁸⁴

Il peut être intéressant de relire cet argumentaire dans le sillage de la formule sartrienne. La conception défendue par A. Roy repose elle aussi sur une désacralisation de la vocation d'écrivain et de l'idée même de littérature. Mais à la différence de Sartre, celle-ci n'induit pas une remise en cause de l'œuvre passée (même si l'écrivain français répète qu'il ne « renie pas son œuvre antérieure⁷⁸⁵ ») : elle conduit au contraire à l'affirmation d'une continuité existentielle et politique, au-delà de l'illusion de la rupture et du désaveu, tributaire d'une conception trop étriquée de la littérature. Pour A. Roy, le refus de consentir à l'ordre du monde tel qu'il est et la reconnaissance de la « responsabilité⁷⁸⁶ » contractée par rapport au réel exigent un passage à l'acte : celui-ci peut prendre la forme de l'écriture, qui n'a pas un statut privilégié par rapport à d'autres formes de militantisme, mais qui n'est pas non plus disqualifiée. On voit comment le souci de penser la « performativité du langage », ce que l'on fait en écrivant – souci qu'A. Roy partage avec E. Morante et T. Morrison – conduit à brouiller la frontière entre écriture et action, sans pour autant reconduire l'idée d'une toute-puissance ou d'une exceptionnalité.

Les deux positions se rejoignent en revanche dans une même valorisation d'un sentiment de révolte et d'indignation, auquel la romancière confère une signification politique, mais dont le détour par Sartre (par la relecture sartrienne de Dostoïevski) permet de saisir la portée également existentielle, voire métaphysique. Le thème est récurrent dans l'œuvre non-fictionnelle et polémique de l'écrivaine, qui refuse la partition cartésienne classique et selon elle « artificielle⁷⁸⁷ » entre raison et émotion : « la passion n'est pas toujours irrationnelle. La colère peut être fondée sur la raison⁷⁸⁸ ». Cette valorisation de l'affect prend parfois la forme provocatrice d'une revendication du sentimentalisme : « Mais je revendique le droit d'être émotionnelle, sentimentale, passionnée. Si des déplacements, des dépossessions, des meurtres

⁷⁸⁴ « Faut-il s'en remettre aux spécialistes ? », *art. cit.*, p. 142-243 ; « It has been nearly four years now since my first, and so far only, novel, *The God of Small Things*, was published. In the early days, I used to be described—introduced—as the author of an almost freakishly “successful” (if I may use so vulgar a term) first book. Nowadays I’m introduced as something of a freak myself. I am, apparently, what is known in twenty-first-century vernacular as a “writer-activist.” (Like a sofa-bed.) Now, I’ve been wondering why it should be that the person who wrote *The God of Small Things* is called a writer, and the person who wrote the political essays is called an activist. True, *The God of Small Things* is a work of fiction, but it’s no less political than any of my essays. True, the essays are works of nonfiction, but since when did writers forgo the right to write nonfiction? », « The Ladies Have Feelings, So... Shall We Leave it to the Experts ? », *art. cit.*, p. 181-182.

⁷⁸⁵ Jean-Paul Sartre, « Je ne suis pas désespéré et ne renie pas mon œuvre antérieure : entretien par Jacqueline Piatier », *art. cit.*

⁷⁸⁶ Arundhati Roy, « Faut-il s'en remettre aux spécialistes ? », *art. cit.*, p. 140 ; « The Ladies Have Feelings, So... Shall We Leave It to the Experts », *art. cit.*, p. 179.

⁷⁸⁷ Arundhati Roy, « Privatization and Polarisation » (2002), dans David Barsamian (ed.), *The Chequebook and the Cruise Missile: Conversations with Arundhati Roy*, Harper Perennial, Londres, 2004, p. 104. (Je traduis)

⁷⁸⁸ « Passion is not always unreasonable. Anger is based on reason. », *Idem.* (Je traduis)

et des injustices de l'ampleur de ce qui arrive en Inde ne nous mettent pas en colère, qu'est-ce qui le pourra ? [...] Je ne prétends pas à la "neutralité" des universitaires. Je suis un écrivain. J'ai un point de vue. J'ai des sentiments à propos de ce sur quoi j'écris – et je compte bien les exprimer⁷⁸⁹ ». Dans « Faut-il s'en remettre aux spécialistes », elle présente l'écriture (de fiction ou de non-fiction) comme l'une des réponses possibles à cette expérience de « dissentiment » (*dissent*) :

Les cyniques disent volontiers que la vie n'est qu'un choix entre une révolution avortée et un compromis honteux. Peut-être ont-ils raison. Mais le plus endurci d'entre eux devrait savoir qu'il n'y a aucune limite à la honte de ce compromis. Ce qu'il nous faut chercher et trouver, ce qu'il nous faut travailler et perfectionner pour en faire un superbe joyau, c'est une nouvelle forme de politique. Non pas la politique gouvernante, mais la politique résistante. La politique de l'opposition. Celle qui demande des comptes. Celle qui invite les peuples à se donner la main pour éviter une destruction certaine. Dans les circonstances actuelles, je dirai que la seule chose qui vaille la peine d'être mondialisée, c'est la contestation [*I'd say the only thing worth globalizing is dissent*]. Et c'est là ce que l'Inde peut exporter de mieux.⁷⁹⁰

Le choix de Claude Demanuelli, qui traduit le mot anglais « *dissent* » par « contestation » permet d'insister sur l'idée de refus, de non consentement (« contester » une chose, c'est la remettre en cause, ne pas admettre qu'elle aille de soi [*TLFI*]). Mais il implique aussi une légère déperdition sémantique, puisqu'il efface le sème affectif que contient également le mot « *dissent* », sème présent dans le titre anglais de l'essai (tronqué par la traduction française) : « *The Ladies Have Feelings, So... Shall We Leave It to The Experts ?* », qui l'articule à un enjeu de genre. La notion de dissentiment implique non seulement un refus rationnel, mais la revendication d'une autre façon de sentir.

2. Du local au global : globaliser le dissentiment

Si pour A. Roy l'écriture est une façon comme une autre d'entrer en dissidence, de se révolter, et que la romancière ne lui confère pas un statut privilégié par rapport à d'autres formes de militantisme, cette insistance sur l'idée de dissentiment aide à comprendre quel rôle politique spécifique elle reconnaît à l'écrivain (de fiction ou de non-fiction) dans le contexte où elle écrit.

⁷⁸⁹ « But I insist on the right to be emotional, to be sentimental, to be passionate. If displacement, dispossession, killing and injustice on the scale that takes place in India does not enrage us, what will? But I'm not pretending to be a "neutral" academic. I'm a writer. I have a point of view. I have feelings about the things I write about – and I'm going to express them », *Idem*. (Je traduis)

⁷⁹⁰ « Faut-il s'en remettre aux spécialistes ? », *art. cit.*, p. 155 ; « Cynics say that real life is a choice between the failed revolution and the shabby deal. I don't know – maybe they're right. But even they should know that there's no limit to just how shabby that shabby deal can be. What we need to search for and find, what we need to hone and perfect into a magnificent, shining thing, is a new kind of politics. Not the politics of governance, but the politics of resistance. The politics of opposition. The politics of forcing accountability. The politics of slowing things down. The politics of joining hands across the world and preventing certain destruction. In the present circumstances, I'd say that the only thing worth globalizing is dissent. It's India's best export. », « *The Ladies Have Feelings, So... Shall We Leave it to the Experts ?* », *art. cit.*, p. 192-193.

Revenant sur les effets délétères de la « mondialisation capitaliste⁷⁹¹ », l'autrice insiste sur le sentiment d'incompréhension provoqué par l'atomisation et la spécialisation des savoirs, mais aussi par l'adoption d'un langage technique, dépourvu d'affects. L'écriture a d'abord pour fonction, selon elle, de pallier ce problème d'échelle et de vocabulaire, en articulant le local et le global et en traduisant dans un langage commun, appropriable par tous, « ce qui arrive au monde⁷⁹² » (« *what is happening to the world* »). On peut relire cette position à la lumière de ce que Toni Morrison dit de la « diminution des attentes », c'est-à-dire du déclassement de la littérature au sein des systèmes de savoir. Pour A. Roy, c'est justement parce que l'écrivain ne saurait prétendre à la connaissance et au langage technique des « spécialistes » (« *the experts* ») qu'il peut tenter de donner forme à une autre forme de compréhension de l'événement :

Ce qui arrive au monde, en ce moment, dépasse largement la moyenne de la compréhension humaine. Ce sont les écrivains, les poètes, les artistes, les chanteurs, les cinéastes qui doivent servir d'intermédiaires, trouver les moyens de permettre au plus grand nombre d'appréhender la situation. Qui peuvent traduire les courbes de cash-flow et les brillants discours des comités directeurs en termes de vraie vie menée par des êtres de chair et de sang. En histoires qui racontent ce que c'est que de perdre sa maison, sa terre, son travail, sa dignité, son passé et son avenir au profit d'une force inconnue. Au profit de quelqu'un ou de quelque chose qui reste invisible et, par suite, impossible à haïr. Voire à imaginer.⁷⁹³

Au-delà du rôle de l'écrivain en général, l'autrice insiste également sur la spécificité de son propre point de vue situé, entre le centre et la marge (les marges). Si elle se considère comme particulièrement en mesure d'articuler le plan local et le plan global, c'est d'abord parce qu'elle construit sa position comme doublement marginale, en tant que femme en Inde, et en tant qu'indienne au sein du système-monde :

En tant qu'écrivain vivant en Inde, écrivant en anglais et ayant grandi dans un village du Kerala, j'ai passé la première partie de ma vie à lutter contre les traditions, les traditions indiennes, qui exigeaient de moi que je corresponde à un type particulier de femme indienne. Et maintenant, je suis confrontée à la monstruosité de l'autre côté. La monstruosité du monde moderne. Les gens comme moi doivent se confronter à cette contradiction. C'est une position très intéressante à occuper, vraiment. Même sur le plan politique, vous êtes coincée entre les forces fascistes régionales, le BJP⁷⁹⁴ et le VHP⁷⁹⁵, par exemple, et les forces monstrueuses du marché, les Enron et les Bechtel⁷⁹⁶.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 155 ; *Ibid.*, p. 192.

⁷⁹² *Idem.* ; *Idem.*

⁷⁹³ *Idem.* ; « What is happening to the world lies, at the moment, just outside the realm of common human understanding. It is the writers, the poets, the artists, the singers, the filmmakers who can make the connections, who can find ways of bringing it into the realm of common understanding. Who can translate cash-flow charts and scintillating boardroom speeches into real stories about real people with real lives. Stories about what it's like to lose your home, your land, your job, your dignity, your past, and your future to an invisible force. To someone or something you can't see. You can't hate. You can't even imagine. », *Idem.*

⁷⁹⁴ Le sigle BJP est l'abréviation de Bharatiya Janata Party (parti indien du peuple). Il s'agit l'un des principaux partis politiques indiens, qui représente l'extrême droite nationaliste hindoue.

⁷⁹⁵ VHP : Vishwa Hindu Parishad, Il s'agit de la branche religieuse du Sangh Parivar, vaste réseau d'organisations nationalistes hindoues qui quadrillent le territoire indien et interviennent dans le champ social, économique et religieux.

⁷⁹⁶ « As a writer who lives in India, writes in English, and has grown up in a village in Kerala, I have spent the first half of my life battling traditions, Indian traditions, that wanted me to be a particular kind of Indian woman. And now I'm up against the monstrosity of the other side. The monstrosity of the modern world. People like me confront this contradiction. It's a very interesting place to be in, really. Where even politically, you're caught between the fascist regional forces, the BJP and VHP,

Cette analyse gagnerait sans doute à être replacée dans le sillage des théories contemporaines de « l'intersectionnalité⁷⁹⁷ », qui théorisent le privilège épistémique des perspectives situées au croisement de plusieurs formes de domination ou d'oppression. Selon la romancière, c'est justement sa double marginalité qui la rendrait capable de voir et de penser ensemble différentes formes de mal – la « monstruosité » de la mondialisation capitaliste et celle du nationalisme hindou.

Mais Arundhati Roy reconnaît également que la publication puis le succès mondial du *Dieu des petits riens* ont été rendus possibles par sa position culturelle, linguistique et sociale privilégiée, puisqu'elle appartient par son père à la caste brahmane⁷⁹⁸, et par sa mère à une famille aisée de chrétiens du Kerala. Elle insiste notamment sur la question du choix de l'anglais, particulièrement sensible dans le contexte culturel indien, et source d'une « hostilité⁷⁹⁹ » (« *hostility* ») qu'elle présente comme « parfaitement compréhensible⁸⁰⁰ » (« *perfectly understandable* ») : « Les auteurs indiens qui sont connus et récompensés financièrement sont ceux qui écrivent en anglais – l'élite⁸⁰¹ ». La justification qu'elle en donne éclaire un autre niveau d'articulation du local et du global dans son projet d'écriture, puisqu'au-delà de la volonté de rendre compréhensible la façon dont s'articulent les échelles de l'oppression et de l'injustice, la « globalisation du dissentiment » est à entendre comme la volonté utopique de créer, par l'écriture (et en jouant du caractère désormais mondialisé de la scène de réception de la littérature), une autre forme de commun, distinct de celui qu'a constitué la mondialisation capitaliste. Ce commun est un commun paradoxal, puisque la notion de « dissentiment » indique justement la volonté de sentir autrement, face à l'uniformisation globale des affects. Dans cette perspective, le choix de l'anglais est lié à un souci d'accessibilité, l'autrice revendiquant d'écrire aussi bien pour un lectorat indien que pour un lectorat mondialisé : « j'aime le large éventail des lecteurs – de John Updike [auteur d'une critique du

for instance, versus the monstrous market forces, the Enrons and that Bechtels », Arundhati Roy, « Privatization and Polarisation », *art. cit.*, p. 71. (Je traduis)

⁷⁹⁷ Les théories de l'intersectionnalité émergent dans les années 1990 aux États-Unis, notamment avec les travaux de la juriste afro-américaine Kimberlé Crenshaw (1989). Elles critiquent les conceptions unifactorielles de l'oppression, et insistent sur la nécessité de penser les difficultés spécifiques qui naissent de situations à l'intersection de plusieurs formes de discrimination (en particulier la « race » et le genre). Kimberlé Crenshaw, « Démarginaliser l'intersection race/sexe : critique féministe de la doctrine antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques antiracistes » (1989), trad. Emmanuelle Delanoë, dans Myriam Boussahba, Emmanuelle Delanoë et Sandeep Bakshi (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité. Dominations plurielles : sexe, classe et race*, Payot & Rivages, Paris, 2021, p. 281-329.

⁷⁹⁸ Au sein des quatre *varna* (castes), hiérarchisées selon un principe de pureté rituelle, les brahmanes (les prêtres et les enseignants) occupent la position la plus élevée.

⁷⁹⁹ Arundhati Roy, « Privatization and Polarisation », *art. cit.*, p. 70. (Je traduis)

⁸⁰⁰ *Idem.* (Je traduis)

⁸⁰¹ « The Indian writers who are well known and financially rewarded are those who write in English – the elite. », *Idem.* (Je traduis)

Dieu des petits riens] à un policier de Muzzaffarnagar [ville de l'État de l'Uttar Pradesh]⁸⁰². » Pour A. Roy, il s'agit d'écrire depuis la marge et le centre, pour la marge et le centre.

B. Fiction et non-fiction : continuité ontologique et différences d'usage

Lorsqu'A. Roy conteste la distinction entre son identité de militante et son identité d'écrivain, elle remet en cause, comme le souligne Claire Gallien, les représentations usuelles de son parcours comme divisé en trois temps, « celui de la gloire fulgurante avec le premier roman, suivi d'une période intermédiaire, généralement décrite comme le temps du militantisme et qui dure vingt ans, puis le deuxième roman, *The Ministry of Utmost Happiness* en 2017⁸⁰³ ». Elle invite également à s'interroger sur les possibles différences entre l'essai et le roman. Ces deux genres sont-ils strictement équivalents pour l'autrice ? Si A. Roy récuse toute « distinction d'ordre ontologique entre le fictionnel et le non-fictionnel⁸⁰⁴ », je défendrai néanmoins l'hypothèse qu'elle en différencie les usages, voire les effets, et développe une réflexion sur la valeur de l'imagination romanesque qu'on peut rapprocher de celle d'E. Morante et de T. Morrison.

1. La continuité ontologique entre fiction et non-fiction

Force est de reconnaître, tout d'abord, que l'autrice plaide en faveur d'un brouillage de la frontière entre fiction et non-fiction : « Je ne vois pas de différence majeure entre *Le Dieu des petits riens* et mes écrits de non-fiction ». Outre la revendication de l'hétéronomie de la littérature et la remise en question de la distinction entre « écrire » et « agir », il s'agit là de la seconde position forte – et contestataire – qu'elle défend dans ses écrits théoriques : une position qui l'amène à rédiger ce que Claire Gallien décrit comme des « essais au bord de la fiction⁸⁰⁵ », où les questions de style et surtout de points de vue occupent une place centrale. « Il n'existe pas d'histoire unique » soutient l'écrivaine dans un texte où elle évoque ses essais

⁸⁰² Arundhati Roy, « Privatization and Polarization », *art. cit.*, p. 124. (Je traduis)

⁸⁰³ Claire Gallien, « Arundhati Roy, ou l'engagement du littéraire » [En Ligne], *La Vie des idées*, 2020. URL : <https://laviedesidees.fr/Arundhati-Roy-ou-l-engagement-du-litteraire> Mis en ligne le 03/01/202, dernière consultation le 03/09/2024.

⁸⁰⁴ *Idem.*

⁸⁰⁵ Claire Gallien, « Arundhati Roy, ou l'engagement du littéraire », *art. cit.*

polémiques, « seulement des points de vue différents. Ainsi, quand je raconte une histoire, ce n'est pas en idéologue désireuse de confronter deux idéologies également dogmatiques, mais en conteuse préoccupée de faire partager son point de vue⁸⁰⁶. » Comme T. Morrison et comme E. Morante, la romancière valorise l'empathie, la capacité à se mettre à la place d'autrui. Mais elle insiste peut-être davantage que les deux autres écrivaines sur l'idée que même cette capacité ne peut être considérée comme un privilège de la fiction, et que l'imagination morale peut jouer un rôle central dans d'autres formes d'écriture, y compris moins culturellement légitimes que le roman.

En retour, A. Roy insiste également sur la part de la non-fiction dans la fiction, et sur la nécessité pour l'écrivain de prendre parti, d'assumer une position : « Je prône la circonspection. La discrétion, la prudence, la mesure, la subtilité, l'ambiguïté, la complexité... [...] Mais faut-il vraiment qu'un écrivain soit constamment ambigu ? L'histoire de l'humanité n'a-t-elle pas connu des épisodes tragiques, ou précaution et discrétion n'auraient été que pusillanimité ? [...] N'est-il pas vrai, ou du moins théoriquement possible, qu'il existe des moments dans la vie d'un peuple ou d'un pays où le climat politique exige que l'écrivain le plus raffiné prenne ouvertement position ?⁸⁰⁷ » On pourrait ajouter qu'au-delà de l'essai, le premier roman de l'autrice dialogue avec d'autres formes non-fictionnelles, et en particulier avec l'autobiographie ou le témoignage, ce qui peut expliquer que *Le Dieu des petits riens* ait rapidement fait l'objet de lectures biographiques, ou à clef⁸⁰⁸. L'autrice présente le processus d'écriture comme un retour vers la terre d'enfance⁸⁰⁹, une façon de se confronter au sentiment de dérégulation et de solitude qui ont été les siens en tant que fille d'une femme divorcée, privée de « *tharavaad*⁸¹⁰ »

⁸⁰⁶ Arundhati Roy, « Voici venu septembre », trad. Claude Demanueli, dans *Mon Cœur séditieux*, op. cit., p. 221-222 ; « There can never be a single story. There are only ways of seeing. So when I tell a story, I tell it not as an ideologue who wants to pit one absolutist ideology against another but as a storyteller who wants to share her way of seeing », « Come September » (2002), dans *The End of Imagination*, op. cit., p. 237.

⁸⁰⁷ Arundhati Roy, « Faut-il s'en remettre aux spécialistes », art. cit., p. 143-144 ; « I'm all for being circumspect. I'm all for discretion, prudence, tentativeness, subtlety, ambiguity, complexity. [...] But is it mandatory for a writer to be ambiguous about everything? Isn't it true that there have been fearful episodes in human history when prudence and discretion would have just been euphemisms for pusillanimity? [...] Isn't it true, or at least theoretically possible, that there are times in the life of a people or a nation when the political climate demands that we – even the most sophisticated of us – overtly take sides? » « The Ladies Have Feelings so... Shall it leave it to the Experts », art. cit., p. 182.

⁸⁰⁸ Pour un exemple de lecture « biographique », je renvoie par exemple à l'article journalistique de Vinu Abraham, « Ayemenem country » [En Ligne], *The Week*, 26 octobre 1997. URL : <https://www.theweek.in/webworld/features/society/ayemenem-country.html> Mis en ligne le 26/10/1997, dernière consultation le 23/09/2024.

⁸⁰⁹ Je voulais parler dans mon roman des paysages de mon enfance, des gens d'Ayemenem, de la rivière qui traversait la ville, des arbres qui s'y penchaient, du ciel, des poissons, des chansons, de la Maison de l'Histoire et de ces terreurs sans nom qui l'entouraient » ; « I longed to write about the landscape of my childhood, about the people in Ayemenem, about the river that flowed through it, the trees that bent into it, the moon, the sky, the fish, the songs, the History House, and the unnamed terrors that lurked around. » Arundhati Roy, « In What Language Does Rain Fall Over Tormented Cities? » (2018), dans *Azadi: Freedom, Fascism, Fiction*, Penguin Books, Londres, 2020, p. 22. (Je traduis)

⁸¹⁰ Arundhati Roy, « Knowledge and Power » (2001), dans David Barsamian (eds.), *The Chequebook and the Cruise Missile: Conversations with Arundhati Roy*, op. cit., p. 6.

(de maison ancestrale) et donc de sécurité : une expérience qui, on l'a vu, est au cœur du *Dieu des petits riens*.

2. Différences d'usage, différences d'effet ?

Si elle souscrit à l'idée d'une continuité ontologique entre fiction et non-fiction, A. Roy évoque toutefois des différences d'usage. Celles-ci tiennent d'abord à une différence de rythme et de temporalité, affectant l'expérience de la lecture comme l'expérience de l'écriture : « pour moi, la non-fiction est toujours une intervention dans une situation bloquée, c'est une argumentation. Alors que la fiction est la construction d'un univers. C'est un acte d'amour et pas un acte de guerre. [...] Dans la fiction, je sens que chaque partie de moi-même est engagée, il y a de l'espièglerie, de l'amusement, la possibilité d'être plusieurs personnes à la fois⁸¹¹. » Si l'usage de l'imagination morale (l'appropriation de points de vue autres, l'inventivité éthique et politique) n'est pas, aux yeux de l'autrice, propre par essence à la fiction romanesque, cette dernière remarque invite néanmoins à nuancer l'idée d'une stricte équivalence entre les formes. Peut-être parce qu'elle est moins directement en prise avec le réel et que, dans le cas du *Dieu des petits riens*, elle n'aspire pas à la représentation directe du contemporain, la fiction romanesque laisserait davantage de liberté à l'imagination. La romancière insiste sur un mouvement d'expansion mais aussi de pluralisation du « moi », qui non seulement s'approprie des expériences autres, mais se reconnaît lui-même comme multiple (« chaque partie de moi-même est engagée »).

On pourrait ajouter qu'au-delà de cette pluralité de voix et de points de vue, le détour par la fiction romanesque – décrite comme moins directe et efficace que l'essai polémique – autorise également une plus grande inventivité linguistique. Là où l'essai s'écrit entièrement en anglais standard, par souci d'accessibilité et d'efficacité, la fiction romanesque est pour A. Roy l'occasion d'expérimenter sur la langue des enfants (un point commun avec *La Storia*, où le motif du langage enfantin occupe une place centrale) ; mais aussi de parler et de faire entendre la langue de son enfance, le malayalam. La moindre efficacité de la fiction romanesque laisse à l'autrice le temps et l'espace de cette recherche sur la langue, absente des textes de non-fiction.

⁸¹¹ Arundhati Roy « Entretien par Natalie Levisalles » [En Ligne], *En attendant Nadeau*, 27 février 2018. URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2018/02/27/entretien-arundhati-roy/> Mis en ligne le 27/02/2018, dernière consultation le 21/12/2023.

Or cette plus grande liberté n'est peut-être pas sans conséquences sur les effets de l'œuvre et sur l'expérience de lecture. Le choix du détour par la fiction romanesque, associé au refus de la représentation du contemporain (l'histoire se passe dans les années 1960 et non à la fin des années 1990), complexifie en effet le travail de l'interprétation, et surtout l'appropriation par le lecteur ou la lectrice de l'argumentation de l'œuvre. Même si la romancière conçoit ses fictions comme des interventions politiques ; même si, comme le souligne Émilienne Baneth-Nouailhetas, l'ensemble de son œuvre est placé sous le signe d'une « remarquable continuité idéologique⁸¹² », et qu'il n'y a pas de « rupture⁸¹³ » entre son premier roman et ses essais ultérieurs, les effets ne sont pas du même ordre. On retrouve cette tension dans les projets d'écriture des deux autres romancières. Comme Arundhati Roy, Elsa Morante et Toni Morrison valorisent dans leurs essais la force d'affection de la littérature, sa capacité à opérer un partage affectif et moral, tout en faisant le choix d'un double détour par des fictions du passé. Si Elsa Morante revendique par exemple de façon provocatrice de réaliser une œuvre de « propagande⁸¹⁴ », au sens où ses livres cherchent à toucher leurs lecteurs et lectrices et revendiquent une fonction morale et politique, c'est sous la forme d'un roman plutôt d'un essai que prend forme ce projet d'écriture.

Conclusion de chapitre

À quelles conditions l'écriture peut-elle constituer une réponse à l'expérience intolérable du mal ? Ce chapitre s'est interrogé sur les enjeux et les effets de la crise de la vocation d'indignation que le discours d'Ivan assigne à la littérature. Elle est incarnée de façon exemplaire par la formule de Sartre – « En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids⁸¹⁵ » – que l'on peut interpréter comme une disqualification politique et morale de la littérature (d'une certaine idée de la littérature) face à l'expérience du mal. Celle-ci a donc constitué le point de départ d'un parcours centré sur les textes théoriques et les projets d'écriture

⁸¹² Émilienne Baneth-Nouailhetas, « Committed Writing, Committed Writer? », dans Ranjan Gosh et Antonia Navarro-Tejero (dir.), *Globalizing Dissent: Essays on Arundhati Roy*, Routledge, New York, 2009, p. 95. (Je traduis)

⁸¹³ *Idem.* (Je traduis)

⁸¹⁴ Elsa Morante développe cette idée provocatrice dans un essai de 1970 consacré à Fra Angelico. Elle associe la « propagande » à la capacité de l'œuvre d'art à opérer un partage affectif et moral – capacité qu'elle voit aussi bien à l'œuvre chez le peintre italien que dans l'œuvre poétique de Maïakovski. Elsa Morante, « Le Bienheureux propagandiste du Paradis », dans *Pour ou contre la bombe atomique, op. cit.*, p. 95-114 ; « Il beato propagandista del Paradiso » (1970), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1990, vol. 2., p. 1555-1569.

⁸¹⁵ Jean-Paul Sartre, « Je ne suis pas désespéré et ne renie pas mon œuvre antérieure : entretien par Jacqueline Piatier », *art. cit.*

d'E. Morante, T. Morrison et A. Roy, dont il est temps de tirer quelques conclusions synthétiques.

Le premier élément que l'analyse des projets d'écriture des romancières dans le sillage de la formule sartrienne met en évidence est la pluralité des effets de cette crise à la fois personnelle et collective, historique et culturelle. La comparaison des écrits théoriques de Sartre et d'Elsa Morante d'une part, et de Toni Morrison de l'autre, est sur ce point particulièrement éclairante. Dans le cas de Sartre et d'E. Morante, la remise en question du mythe romantique de la toute-puissance de la littérature expose au risque d'une diminution voire d'une perte de la puissance d'agir, perte que j'ai proposé de décrire à l'aide de la théorie de la mélancolie développée par J. Kristeva⁸¹⁶. À l'inverse, Toni Morrison la présente comme la condition même de la préservation d'un lien à la littérature dite canonique. Cette divergence tient peut-être à un écart générationnel (Sartre et E. Morante sont nés respectivement en 1905 et en 1912, et appartiennent à une génération qui hérite plus directement du mythe romantique, tandis que T. Morrison est née en 1931, et A. Roy en 1961). Mais la romancière afro-américaine explique que les façons très différentes dont les auteurs et les autrices réagissent à cette « diminution des attentes » tiennent également à leurs rapports à la littérature et à sa mémoire. Si la désacralisation de la littérature n'est pas vécue par T. Morrison sur un mode mélancolique, c'est parce qu'elle entretient avec cette dernière une relation d'extériorité plutôt que d'adhésion religieuse.

Au-delà de ces divergences, la comparaison des écrits théoriques des trois autrices met toutefois en évidence une même fécondité des affects négatifs (la mélancolie, la honte, la colère). La crise de la vocation d'indignation conduit à un double refus de restaurer l'ancienne conception des pouvoirs de la littérature, mais aussi de renoncer tout à fait à l'écriture ; elle nourrit le désir d'inventer de nouvelles façons de se révolter. Pour les étudier, la convocation de la théorie austinienne de la performativité⁸¹⁷, qui invite à penser le langage comme un acte et à distinguer sa force illocutoire de ses effets perlocutoires, est particulièrement précieuse. Elle permet d'éclairer la part de risque qu'implique pour les romancières le fait même d'écrire, qui s'apparente à ce que Silvestra Mariniello décrit (à propos d'E. Morante) comme un « acte de désobéissance⁸¹⁸ ». Mais elle révèle également une confiance dans la capacité des œuvres à affecter le lecteur ou la lectrice, et à permettre le partage du sentiment d'insatiable indignation suscitée par la confrontation à l'expérience du mal. Il faut toutefois souligner que la recherche

⁸¹⁶ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, op. cit.

⁸¹⁷ John Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit.

⁸¹⁸ Silvestra Mariniello, « Elsa Morante : éloge de la désobéissance. La nécessité de savoir et la tâche des poètes », art. cit.

de ce partage affectif et moral n'implique pas une totale transparence. Si les trois romancières ont en commun de valoriser le *pathos* et de penser leurs œuvres comme des interventions politiques et éthiques, le choix même de la fiction (et qui plus est, de fictions du passé) implique un décalage, un détour, c'est-à-dire une perte d'efficacité, qui pose la question des pouvoirs du lecteur.

Ce parti-pris de la fiction romanesque, qui pose question dans notre propre contexte, est le dernier point sur lequel je voudrais insister. Face à l'expérience du mal, A. Roy, T. Morrison et E. Morante ont en effet en commun d'affirmer la valeur de l'imagination – faculté associée de façon exemplaire à la fiction (même si l'exemple d'A. Roy montre qu'elle ne s'y réduit pas). J'insiste toutefois sur le fait que cette conception n'induit pas une reconduction de l'idée d'omniscience ou de toute-puissance, que Zadie Smith⁸¹⁹ associe à un imaginaire romantique anachronique (incarné par la formule du poète américain Walt Whitman : « *I contain multitude* »). Si les autrices valorisent le geste d'appropriation émotionnelle qui sous-tend l'invention romanesque, la capacité à se mettre à la place d'autrui, celle-ci est pensée comme une prise de risque, et le processus de création traversé par la tension entre soi et l'autre (c'est la part du témoignage chez E. Morante ou A. Roy, la revendication d'écrire depuis son point de vue situé de femme afro-américaine chez T. Morrison). Et si elles insistent sur l'inventivité politique et éthique de l'imagination romanesque, elles ne prétendent pas non plus proposer de solutions définitives au problème du mal.

⁸¹⁹ Zadie Smith, « Fascinated to Presume: In Defense of Fiction », *art. cit.*

Conclusion [1] : Dostoïevski et le cheval de Nietzsche

L'enjeu de cette première partie était de réfléchir à la façon dont les œuvres « pensent » le mal et le problème qu'il pose, de se demander si elles transmettent sur celui-ci un savoir moral, et de quel ordre. Pour cela, la démonstration a pris pour point de départ le discours d'Ivan Karamazov sur la souffrance des enfants et les multiples interprétations dont il a fait l'objet, afin de replacer dans leur sillage les trois romans à l'étude. Quelques idées se dégagent plus particulièrement à l'issue de ce parcours, sur lesquelles je voudrais insister avant de poursuivre la réflexion.

Comme le soulignent Philippe Forest et Frédérique Leichter-Flack, le discours d'Ivan lègue d'abord à la littérature, ou du moins au « roman moderne⁸²⁰ », son refus des théodicées. Cette première partie a donc mis l'accent sur la façon dont les œuvres d'Elsa Morante, Toni Morrison et Arundhati Roy héritent d'Ivan contre Dostoïevski et se réapproprient cette valorisation de l'indignation insatiable, qui implique la disqualification des grilles d'interprétation et des systèmes de sens totalisants. On l'a vu, le problème n'est pas tant la prétention à comprendre que la visée consolatrice qui lui est assignée : c'est ce qui explique que l'argument chrétien du « mystère », qui induit un renoncement à la connaissance rationnelle, soit également perçu comme intolérable. Or ce refus de la consolation induit une crise qu'emblématise dans l'histoire littéraire la formule de Sartre sur *La Nausée*, et qui met en jeu la valeur même de l'expérience littéraire. En effet, si l'œuvre est stérile et qu'elle ne produit ni savoir ni action, qu'est-ce qui justifie encore l'écriture, et plus spécifiquement l'écriture de fictions romanesques, qui n'est même pas étayée par l'expérience vécue ? Les trois romancières se confrontent à cette grave accusation en élaborant un argumentaire qui n'est pas dépourvu de contradictions. D'un côté, elles semblent parier sur les pouvoirs du *pathos* littéraire, c'est-à-dire sur la puissance d'affection des œuvres et sur leur capacité à rendre partageable le sentiment de choc. De l'autre, le choix de la fiction est celui de l'écart et donc d'une moindre efficacité, ne serait-ce que parce qu'il implique un plus grand investissement du lecteur ou de la lectrice.

Cette tension heuristique peut être dépassée si l'on considère que cette moindre puissance est justement ce qui favorise l'élaboration d'un savoir et d'un accès au savoir différent, à distance du renoncement sartrien comme de la restauration du modèle consolateur des théodicées. La comparaison des trois œuvres fait ainsi apparaître deux formes de « savoir »

⁸²⁰ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 9.

transmis par la littérature, dont la mise en œuvre est liée à la double capacité des textes à susciter l'émotion et à la mettre à distance pour la questionner. Si elles renoncent tout à fait à fixer l'essence ou le sens du mal, les fictions du corpus transmettent en effet une connaissance qui porte sur *l'expérience* du mal, sur l'émotion morale. J'ai proposé de rapprocher ce savoir paradoxal du modèle de la théologie apophatique ou négative, qui se veut connaissance de l'inconnaissable. Les œuvres littéraires permettent de saisir la profondeur de l'émotion, mais aussi de réfléchir à ses nuances de sens, selon que le choc révèle la confrontation à un mal intolérable, inacceptable ou insoutenable. Elles permettent également, et c'est là un second savoir transmis par la littérature, d'en examiner les raisons. La réflexion sur les figures de la victime, chez Dostoïevski et dans *La Storia*, *Beloved* et *Le Dieu des petits riens*, fait ainsi apparaître la centralité, pour nos formulations contemporaines du problème du mal, de la question de la souffrance du vulnérable. Chez le romancier russe, celle-ci surgit face à la figure de l'enfant mais aussi face à celle de l'animal souffrant, que nous indissociablement l'une des scènes les plus pathétiques de son œuvre, celle de la mise à mort du petit cheval dans *Crime et châtiment*.

L'histoire de la philosophie a retenu que le philosophe Nietzsche aurait perdu la raison après avoir assisté, en 1889 dans les rues de Turin, à une scène quasiment identique à celle que décrit Dostoïevski. Saisi de compassion face au spectacle intolérable des souffrances d'un cheval de fiacre épuisé et brutalisé par son cocher, le philosophe se serait jeté à son cou avant de perdre connaissance et de sombrer dans la folie⁸²¹. Interpréter cette scène à la lumière de la fiction littéraire aide à dépasser l'effet de sidération qu'elle produit, pour en comprendre les enjeux et peut-être en tirer un enseignement, un savoir de l'expérience du mal. Il faut toutefois souligner qu'elle fait aussi apparaître les limites du modèle littéraire. Dans son livre sur le problème du mal chez Dostoïevski, le théologien Paul Evdokimov dit de la souffrance de l'enfant innocent qu'elle « sauve⁸²² » l'homme en l'arrachant à l'indifférence et au nihilisme. La formule questionne : elle signale une certaine confiance dans les pouvoirs moraux du sentiment de choc et d'horreur morale, point de départ d'une transformation intérieure que la théologie orthodoxe désigne par le terme de « *métanoïa* ». Évoquant le risque que la tolérance, valeur morale et politique cardinale dans nos sociétés pluralistes et sécularisées, ne se confondent avec l'indifférence, le philosophe Paul Ricoeur insiste lui aussi sur les vertus de

⁸²¹ La place que cette anecdote occupe dans l'imaginaire culturel est illustrée par le film du cinéaste hongrois Béla Tarr, *Le Cheval de Turin*, sorti en salle en 2011 et qui la prend pour point de départ de sa réflexion cinématographique et philosophique.

⁸²² Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal*, op. cit., p. 57.

« l'intolérable⁸²³ ». L'anecdote en forme d'apologue du cheval de Nietzsche délivre pourtant une leçon inverse, faisant de la folie la seule réponse possible à une compassion sans issue. Elle invite ainsi à poser à nouveaux frais la question des réponses apportées à l'intolérable et des usages politiques et éthiques du choc moral.

⁸²³ Le philosophe revient sur la question de l'intolérable dans plusieurs essais, dont Paul Ricoeur, « Tolérance, intolérance, intolérable » (1990), dans *Lectures*, Seuil, Paris, 2014, vol. 1 « Autour du politique », p. 295-312 ; « L'usure de la tolérance et la résistance de l'intolérable » (1999), dans *Politique, économie et société : Écrits et conférences 4*, Seuil, Paris, 2019, p. 219-235.

PARTIE II.

Répondre à l'intolérable ? Les usages éthiques et politiques du choc moral.

And suddenly my bewilderment suspended and I wanted to be angry, murderously angry. But somehow the pulse of current smashing through my body prevented me. Something had been disconnected. For though I had seldom used my capacities for anger and indignation, I had no doubt that I possessed them; and, like a man who knows he must fight, whether angry or not, when called a son of a bitch, I tried to *imagine* myself angry – only to discover a deeper sense of remoteness. I was beyond anger. I was only bewildered. And those above seemed to sense it. There was no avoiding the shock and I rolled with the agitated tide, out into the blackness.

Et tout d'un coup mon égarement connut un répit et j'eus envie d'être en colère, d'une humeur de massacre. Mais je ne sais comment, la vibration de courant qui me vrillait le corps me retint. Quelque chose avait été débranché ; car bien que j'aie rarement fait usage de mes réserves de colère et d'indignation, j'avais la certitude de les posséder ; et tel un homme qui sait qu'il doit se battre, poussé ou non par la colère, quand on l'appelle fils de garce, j'essayai de *m'imaginer* en colère et ne réussis qu'à m'enfoncer d'un degré dans la sensation d'éloignement. J'étais au-delà de la colère. J'étais seulement égaré. Et les gens au-dessus de moi paraissaient le percevoir. Il n'y avait rien à faire pour éviter le choc. Je roulai avec le flot en furie et me perdis dans les ténèbres.

Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952).

Introduction [2] : Fictions et expériences de pensée

La première partie de cette thèse portait sur la façon dont les œuvres du corpus pensent l'intolérable, dont elles provoquent, théorisent et définissent le sentiment de choc moral que suscite la confrontation au problème du mal. La seconde partie s'interrogera sur ses usages politiques et moraux. Face à un mal que l'on ne peut ni ne doit tolérer, quelles solutions sont imaginées et testées dans les œuvres ? Quelles formes prend le questionnement politique et moral qu'elles nourrissent ? Le quatrième chapitre est revenu sur la conception complexe des pouvoirs de la fiction que défendent les trois autrices. Tout en valorisant sa puissance immersive, (sa capacité à émouvoir le lecteur ou la lectrice, à assurer le partage du sentiment d'indignation insatiable), celles-ci la conçoivent aussi comme un détour, et fondent sa valeur sur sa moindre efficacité (la complexité de ses effets de sens, qui exigent une participation active du lecteur ou de la lectrice, et l'espace de liberté qu'elle laisse à l'écrivain). Reste à savoir quelles sont les solutions répertoriées, voire imaginées par les œuvres, comment elles les mettent à l'épreuve, et avec quels effets au niveau de l'expérience de lecture individuelle et collective.

Pour le comprendre, revenons une dernière fois au discours d'Ivan. En convoquant la figure de l'enfant souffrant, le jeune homme ne cherche pas seulement à réveiller la faculté d'indignation de son interlocuteur. L'effet de choc rend possible l'élaboration d'une série de scénarios fictifs par lesquels il invite Aliocha à se figurer puis à tester et à évaluer des réponses possibles à l'expérience du mal. Cet usage philosophique de l'imagination est exemplifié par le recours au scénario de la vengeance, qu'illustre la question qui clôt la dernière vignette, celle qui met en scène les sévices infligés au petit serf par le général : « Le général, ça va de soi, s'est retrouvé sous tutelle. Bon, et alors ? On le fusille ? Pour satisfaire le sentiment moral, on le fusille ? Parle, Aliochka !⁸²⁴ » Celle-ci correspond à ce que les philosophes appellent une expérience de pensée, c'est-à-dire une fiction qui fonctionne comme un « opérateur épistémique par lequel il est possible, en pensée, de produire un cadre dans lequel on peut tester une hypothèse ou traiter d'une difficulté insoluble par les moyens dont on dispose empiriquement⁸²⁵ ». Invité à se mettre à la place du juge, Aliocha est sommé de décider du sort du criminel. La discussion qui suit porte sur le sens et la valeur de sa réponse instinctive (la condamnation à mort).

⁸²⁴ *FK I*, p. 439 « Генерала, кажется, в опеку взяли. Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка! », *БК I*, p. 221.

⁸²⁵ Julien Técher, *Les Usages de l'expérience de pensée au XVIII^{ème} siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2020, p. 9.

J'aimerais montrer dans cette deuxième partie que si l'œuvre de Dostoïevski est susceptible d'éclairer les œuvres du corpus, ce n'est pas seulement parce qu'elle rend visible la présence d'un questionnement sur le mal, et aide à comprendre les significations qui lui sont prêtées. Elle éclaire aussi les usages du choc de lecture, et permet d'envisager ces trois fictions comme le lieu d'une série d'« expériences de pensée⁸²⁶ » proposées aux lectrices et aux lecteurs, à partir des émotions suscitées par la représentation de la souffrance intolérable. Or la notion a l'avantage de faire d'emblée surgir deux axes de questionnement qui seront au cœur de cette partie.

Le premier axe porte sur la connaissance morale acquise au terme du parcours de lecture. Dans un ouvrage qu'ils consacrent à ces « détours du savoir⁸²⁷ », les philosophes Delphine Bellis et Étienne Brun-Bovet en rappellent la valeur épistémologique : « l'expérience de pensée consiste à forger une représentation qui n'est pas parfaitement adéquate à notre appréhension de la réalité, qui semble donc "fausse" ou, du moins, fictive, mais pour mieux aboutir à la formulation d'une vérité sur notre monde⁸²⁸. » Comment décrire la prise de conscience rendue possible par les fictions du corpus ? Au-delà du savoir de l'expérience du mal, mis au jour dans la partie précédente, celles-ci prétendent-elles proposer des modèles de réponse dont puisse être tiré un savoir moral, théorique et/ou pratique ? Évoquant la lecture de la scène de torture du roman de Paul West, Elizabeth Costello soutient qu'« une telle expérience ne vous apprendra rien⁸²⁹ », reformulant un questionnement qui traverse toute la littérature de témoignage, et porte sur la valeur paradoxale d'un savoir du mal. À propos de l'expérience des camps, l'écrivaine et témoin Charlotte Delbo évoque en effet une « connaissance inutile⁸³⁰ », c'est-à-dire sans usage ni valeur pour la vie ordinaire. Mais Primo Levi appréhende quant à lui le Lager comme « une gigantesque expérience biologique et sociale⁸³¹ » dont il souligne qu'elle n'est « pas indigne d'analyse⁸³² ». J'aimerais donc réfléchir aux façons dont les fictions du corpus héritent de cette tension, qui met en péril l'exemplarité morale et politique de la littérature face à l'expérience du mal.

⁸²⁶ Je fais ici un usage assez souple de la notion d'expérience de pensée, déplacée du domaine de la science vers la philosophie et l'éthique, dans le sillage des propositions théoriques de Delphine Bellis et Étienne Brun-Bovet. Les définitions de ce concept sont nombreuses et ne font pas consensus au sein de la philosophie contemporaines. Delphine Bellis et Étienne Brun-Bovet (dir.), *Les Détours du savoir : expérience de pensée, fiction et réalité*, Nouveau monde, Paris, 2009.

⁸²⁷ *Idem*.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸²⁹ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, op. cit., p. 240.

⁸³⁰ Charlotte Delbo, *Auschwitz et après*, Minuit, Paris, 2018, tome 2 « Une connaissance inutile » et tome 3 « Mesure de nos jours » (1970).

⁸³¹ Primo Levi, *Si c'est un homme* (1958), trad. Martine Schruoffenegger, Julliard, 1987, p. 133 ; « una gigantesca esperienza biologica e sociale », dans *Se questo è un uomo* (1958), dans *Opere*, Einaudi, Turin, 1987, vol. 1, p. 88.

⁸³² *Idem.* ; « noi siamo infatti persuasi che nessuna umana esperienza sia vuota di senso e indegna di analisi », *Idem*.

D'ordre épistémologique, la question a également une portée pragmatique. Contrairement à ce qu'affirme Florent Coste, qui perçoit dans la volonté d'intégrer la littérature dans la grande famille des expériences de pensée une façon d'en nier la puissance transformatrice⁸³³, l'expérimentation mentale est bien dotée d'effets. Ceux-ci sont liés selon D. Bellis et E. Brun-Bovet au caractère événementiel de l'expérience de pensée : « l'expérience de pensée est une expérience vécue par le sujet, un peu comme si quelque chose lui arrivait, et elle peut déboucher, dans une certaine mesure, sur une transformation du sujet lui-même car l'ensemble de ses représentations mentales peut se trouver affecté⁸³⁴. » Si les philosophes insistent sur les effets individuels et éthiques de ces « fictions épistémologiques⁸³⁵ », la dimension à la fois privée et publique de la scène de lecture, et surtout le succès critique et commercial dont ont bénéficié les œuvres de mon corpus, autorise à les penser également à une échelle collective, sociopolitique.

En plaçant le lecteur ou la lectrice dans la position de témoin affecté de la scène de souffrance, la fiction ne l'invite pas seulement à réagir à cette dernière. Elle le pousse également à questionner les réponses que lui apportent les personnages, en s'identifiant alternativement aux divers points de vue mis en scène, puis en les confrontant et en les problématisant. Le chapitre 5 reviendra sur les enjeux de ce dispositif, en s'interrogeant, pour étudier l'actantialité de la scène de lecture, sur la façon dont s'articulent l'événement dans le texte et l'événement du texte. Face au mal, les œuvres répertorient et mettent en scène une pluralité de réponses (intellectuelles et pratiques ; collectives et individuelles) possibles, et celles-ci font elles-mêmes l'objet d'évaluations contradictoires au sein de la diégèse. Quels sont les effets, au niveau de la scène de lecture, de ce multiperspectivisme moral ? Comment s'élabore le questionnement moral ?

Le chapitre 6 aura pour enjeu d'affiner cet axe de réflexion en s'interrogeant plus spécifiquement sur le rôle joué, dans l'élaboration de ce questionnement, par la construction de « cas limites ». Chez Dostoïevski comme chez T. Morrison, A. Roy et E. Morante, la réflexion s'élabore souvent à partir de la mise en scène d'un passage aux limites qui pose question, les personnages réagissant à l'expérience du mal par un geste transgressif ensuite mis en débat. Le

⁸³³ « Assimiler des fictions littéraires à des expériences de pensée, c'est d'une manière ou d'une autre les confiner dans des laboratoires esthétiques contribuant certes à la compréhension du réel, mais qui nous poussent à utiliser la fiction avec des gants et des blouse blanches. [...] on peut redouter qu'après nous avoir épargnés, elles nous reversent dans l'ordinaire de la vie presque échangés. », Florent Coste, *Explore : investigations littéraires*, Questions théoriques, Paris, 2017, p. 364.

⁸³⁴ Delphine Bellis et Étienne Brun-Bovet (dir.), *Les détours du savoir : expérience de pensée, fiction et réalité*, op. cit., p. 23.

⁸³⁵ L'expression est de Bertrand Binoche et Daniel Dumouchel, *Passages par la fiction : expériences de pensée et autres dispositifs fictionnels de Descartes à Madame de Staël*, Hermann, Paris, 2013, p. 8.

meurtre de la vieille usurière, dans *Crime et châtiment*, en constitue l'exemple le plus emblématique, le meurtre étant thématiqué par Raskolnikov comme une réponse problématique au sentiment d'injustice. Je voudrais donc réfléchir à la façon dont les œuvres du corpus héritent de ce dispositif, mais aussi au type de paradigme éthique qu'elles mettent à l'épreuve, et aux questionnements moraux et politiques qu'elles font ainsi ainsi surgir, en comparant notamment le traitement du meurtre de Raskolnikov, dans *Crime et châtiment* et de l'infanticide de Sethe, dans *Beloved*.

Si le premier se laisse aisément décrire à l'aide du vocabulaire de la justice, le second pose plutôt le problème des limites de la compassion. Les deux derniers chapitres le montreront, en s'interrogeant sur les questionnements ouverts par la problématisation d'un paradigme éthique que l'on peut rapprocher du paradigme du *care*, paradigme qui a été défini, de façon contemporaine à la publication des œuvres, par plusieurs féministes américaines (Carol Gilligan, Nel Noddings et Joan Tronto, entre autres). Si l'un des intérêts de la notion est d'avoir permis de contester le monopole des théories de la justice dans le champ de la moralité, sa mise en pratique soulève en effet un certain nombre de questions explorées par les fictions du corpus. Le chapitre 7 reviendra sur l'articulation entre *care* et empathie, en se demandant comment les œuvres favorisent l'appropriation à la fois émotionnelle et intellectuelle du point de vue de la victime, mais aussi pourquoi elles ne cessent de se confronter et de confronter le lecteur ou la lectrice aux limites de « l'imagination morale⁸³⁶ », de sa capacité à se mettre à la place de la personne qui souffre. Le chapitre 8 articulera cette idée à un questionnement sur les limites de l'agentivité et donc de la responsabilité morale du témoin de la scène de souffrance, en examinant plus particulièrement la façon dont sont mises en scène et évaluées les comportements des figures maternelles (Ida, Ammu, Sethe).

⁸³⁶ Solange Chavel, *Se mettre à la place d'autrui : l'imagination morale*, op. cit.

CHAPITRE 5.

De l'événement dans l'œuvre à l'événement de la lecture : scènes de prise de conscience ?

On l'a vu, décrire la souffrance comme *intolérable* permet de mettre l'accent sur le fait qu'elle exige une réponse : en ce sens, le choc moral provoqué par la confrontation au problème du mal est susceptible d'engager une transformation du sujet, de sa façon de penser et d'agir. Dans l'œuvre de Dostoïevski, cette fascination pour les moments de crise porte la marque d'une conception chrétienne de la temporalité, pensée comme révélation ou épiphanie. Mais Jean-Pierre Martin, dans son essai sur la *vita nova*⁸³⁷, l'associe aussi à des facteurs d'ordre biographiques : il explique qu'elle serait liée à la rupture existentielle induite par l'expérience de la fausse exécution puis du bain, mais aussi à la familiarité intime de l'écrivain avec le temps discontinu de la crise épileptique. Autant de motifs que Mikhaïl Bakhtine, dans son essai sur la poétique de Dostoïevski, analyse à la lumière du « chronotope du seuil », structurant dans l'œuvre du romancier : « [Dostoïevski] n'utilise pour ainsi dire jamais dans ses œuvres le temps historique et biographique, relativement continu, c'est-à-dire le temps strictement épique ; il "saute" par-dessus et ramasse l'action aux points de *crises*, de *cassures*, de *catastrophes*, lorsque l'instant, par sa signification intérieure, équivaut à un "billion d'années", autrement dit : perd ses limites temporelles⁸³⁸. » L'attrait de l'écrivain pour une esthétique de la discontinuité traduirait le désir de rester au plus près de cette ligne de faille temporelle et existentielle.

Comment hériter de cette conception des effets du choc moral : peut-on la mobiliser pour décrypter non seulement les réponses à l'expérience du mal à l'intérieur des fictions, mais aussi le fonctionnement de la scène de lecture, son actantialité ? Passant de la question de l'écriture à celle de la lecture, le philosophe Jean-Jacques Lecercle s'interroge, dans un article consacré aux usages de la notion d'« événement » pour l'analyse littéraire⁸³⁹, sur les deux acceptions possibles de cette notion. La première, qu'il associe à la pensée d'Alain Badiou, lui

⁸³⁷ Jean-Pierre Martin, *Éloge de l'apostat : essai sur la vita nova*, Seuil, Paris, 2010.

⁸³⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 214.

⁸³⁹ Jean-Jacques Lecercle, « Il y a événement et événement » [En Ligne], revue *Polysèmes*, n°7 « Les figures de la violence », 2005. URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/1687> Mis en ligne 01/01/2005, dernière consultation le 15/10/2024.

apparaît comme marquée par un imaginaire chrétien qui trouve son origine dans le récit de la conversion de Paul sur le chemin de Damas : « On a affaire à un surgissement brusque, voire brutal. Une forme de violence s'exerce sur qui vit, mais aussi subit, l'événement : cette irruption violente est aussi une éruption, une trouée dans la vie quotidienne du sujet qui en fait l'expérience, et rien ne sera plus pour lui comme avant⁸⁴⁰. » La seconde, qu'il replace dans le sillage de la philosophie de Gilles Deleuze, invite plutôt à envisager l'événement à partir de l'écart qui se creuse entre le surgissement de l'affect et le moment de la fixation du sens, entre le choc émotionnel et son interprétation : elle « nous incite à chercher dans chaque texte la part de sens qui s'y laisse percevoir, derrière les certitudes figées du bon sens et du sens commun, [...] à considérer non pas l'événement dans le texte, mais l'événement du texte, le texte comme événement⁸⁴¹ ».

C'est en partant de cette analyse et des questions qu'elle soulève que je voudrais construire ce chapitre, qui se demandera comment s'articulent la représentation des effets du choc moral dans la diégèse et l'expérience de lecture, l'événement dans le texte et l'événement du texte. Je commencerai par revenir sur la conception dostoïevskienne des effets du choc moral et sur ses rapports au modèle religieux et littéraire du récit de conversion ou de révélation, en faisant un détour par un texte moins connu du romancier, la courte nouvelle *La Douce*⁸⁴² [*Кроткая*] : publiée pour la première fois en novembre 1876 dans le *Journal d'un écrivain* [*Dnevnik pisatelja*], elle met en question la représentation de la prise de conscience comme découverte d'une Vérité transcendante ou *metanoïa* (I). Ce modèle me permettra ensuite d'analyser le dispositif de lecture des romans d'E. Morante, T. Morrison et A. Roy, qui ont en commun de placer la personne qui lit dans une position de témoin au second degré, invité non seulement à réagir au choc moral, mais à observer et à évaluer les réactions des divers personnages. Après avoir réfléchi aux enjeux et aux effets de ce multiperspectivisme moral (II), je reviendrai sur la poétique sensible du questionnement moral commune aux trois œuvres et héritée du modernisme (III).

⁸⁴⁰ *Idem.*

⁸⁴¹ *Idem.*

⁸⁴² Fédor Dostoïevski, *La Douce*, dans *Œuvres romanesques 1875-1880*, trad. du russe par André Markowicz, Actes Sud, Arles, 2013 ; « Krotkaja », dans *Dvenik pisatelja, Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomax*, Nauka, Léninegrad, 1982, t. 24.

I. Décrire et analyser les effets du choc moral : un détour par *La Douce* (Dostoïevski)

A. À propos d'un dispositif narratif

1. De la lecture à l'écriture : penser le choc moral

Sous-titrée « récit fantastique » et publiée en novembre 1876 dans le *Journal d'un écrivain*, la nouvelle *La Douce* se ressaisit de la question du suicide, thème d'actualité, et plus spécifiquement de deux faits divers de notoriété publique, auxquels Dostoïevski avait déjà consacré plusieurs articles en tant que publiciste. Le premier est le suicide de Liza Herzen, fille de l'écrivain occidentaliste émigré Alexandre Herzen, que Dostoïevski considérait comme l'un de ses plus dangereux adversaires. Le romancier apprend l'événement à l'occasion d'un échange épistolaire avec l'homme d'état ultra-conservateur Constantin Pobedonoscev : brillante et éduquée, la jeune fille se serait tuée après avoir laissé une brève note affirmant qu'elle préférerait la mort à une existence vouée à l'ennui. Le second est le suicide de la couturière Maria Borissova, que le journal *Le Temps nouveau* [*Novoe vremja*] rapporte dans les termes suivants : « [...] Le 30 septembre [1876], elle se plaignit de migraine, puis elle prit du thé avec un biscuit ; pendant ce temps, sa logeuse voulut se rendre au marché ; à peine avait-elle eu le temps de descendre les escaliers que des éclats de verre volèrent dans la cour, puis Borrissova tomba, elle aussi. Les locataires d'en face la virent briser les doubles-vitres d'une fenêtre, glisser sur le toit les jambes en avant, se signer et, serrant dans ses bras une icône, se précipiter dans le vide. Cette icône était l'image de la Sainte-Mère de Dieu, une bénédiction laissée par ses parents⁸⁴³ ».

En octobre 1876, un mois avant la publication de sa nouvelle, Dostoïevski consacre déjà à ces affaires deux articles du *Journal d'un écrivain*, respectivement intitulés « Deux suicides⁸⁴⁴ » et « Une sentence⁸⁴⁵ ». Il y compare l'effet produit sur lui par la lecture du geste de ces deux jeunes femmes : d'un côté, il y a la révolte de la fille d'Herzen, que l'écrivain

⁸⁴³ Cité par André Markowicz, dans *La Douce*, p. 694.

⁸⁴⁴ Fédor Dostoïevski, « Deux suicides », dans *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 722-724 ; « Dva Camoubijctva », dans *Dvenik pisatelja, Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomax*, Nauka, Léningrad, 1981, t. 23, p. 144-146.

⁸⁴⁵ Fédor Dostoïevski, « Une sentence », dans *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 725-728 ; « Prigovor », dans *Dvenik pisatelja*, op. cit., p. 146-148.

perçoit comme « un son de défi, peut-être d'indignation, de colère⁸⁴⁶ » et indexe sur le modèle du suicide nihiliste, dont le romancier impute la responsabilité au matérialisme athée de la génération des « pères » (les libéraux des années 1860) : « mais contre quoi ? [...] Contre quoi donc pouvait être sa révolte ? ... Contre la bêtise du réel, contre le vide de la vie⁸⁴⁷ ? » De l'autre, le « suicide doux et humble⁸⁴⁸ » (« *kakoe-to krotkoe, smirennoe samoubijstvo* ») de la couturière Borrisova : « Il n'y a eu là, visiblement, ni murmure ni récrimination : simplement, vivre était devenu impossible, “Dieu n'avait pas voulu”, et elle est morte après avoir prié. Il y a des choses, si *simples* qu'elles paraissent, qui restent longtemps dans la pensée, qui vous hantent, qui sont même comme si l'on en était soi-même coupable. Cette âme humble et douce, qui s'est donné la mort, cela tourmente la pensée malgré qu'on en ait⁸⁴⁹ ». Alors que le suicide de Liza Herzen s'inscrit d'emblée dans un cadre interprétatif qui permet d'en verrouiller le sens moral et politique, celui de la couturière suscite un sentiment d'incompréhension favorisé par l'esthétique fragmentaire de l'écriture journalistique, et qui finit par contaminer la perception du premier événement : « tout dans ce suicide, extérieurement comme intérieurement, est énigme⁸⁵⁰ ».

Dès lors, le recours à la fiction littéraire répond à un double objectif : revenir sur le suicide pour en fixer la signification mais aussi, dans une perspective qu'on pourrait dire méta-herméneutique, s'efforcer de décrypter le sens et les effets du choc moral suscité par cette double lecture. À cet égard, Dostoïevski pense « l'utilité de l'art⁸⁵¹ » par rapport à un double risque. D'un côté, celui d'une forme de simplification, associée à une lisibilité totale de l'événement : « les phénomènes de la vie se déroulent dans la plus touchante simplicité, si intelligibles qu'ils ne donnent pas matière à penser et que cela ne vaut même pas la peine de s'y arrêter⁸⁵². » De l'autre, celui d'une sidération absolue, associée au risque de la contamination affective et de la fusion mortifère : « il est tel autre observateur que les mêmes phénomènes peuvent tourmenter à tel point qu'[...] il recourt à une autre sorte de simplification et tout simplement se loge une balle dans le crâne, afin d'abolir d'un seul coup, en même temps

⁸⁴⁶ Fédor Dostoïevski, « Deux suicides », *art. cit.*, p. 724 ; « слышится вызов, может быть негодование, злоб », « Два Самубийства », *art. cit.*, p. 145.

⁸⁴⁷ *Idem* ; « но на что же? [...] На что же могло быть негодование?... на простоту представляющегося, на бессодержательность жизни? », *Idem*.

⁸⁴⁸ *Idem* ; « какое-то кроткое, смиренное самоубийство », *Ibid.*, p. 146.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 724-725 ; « Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто – стало нельзя жить, “бог не захотел” и – умерла, помолившись. Об иных вещах, как они с виду ни *просты*, долго не перестаете думать, как-то мерещится, и даже точно вы в них виноваты. Эта кроткая, истребившая себя душа невольно мучает мысль. », *Idem*.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 723 ; « В этом самоубийстве всё, и ю снаружи и внутри, – загадка. », *Ibid.*, p. 145.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 722 ; « полезности искусства », *Ibid.*, p. 144.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 723 ; « все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. », *Idem*.

que tous ces problèmes, son esprit à bout de tourments⁸⁵³. » L'écriture permet de faire un pas de côté, de mettre à distance l'expérience du choc en la projetant sur un autre que soi, afin de la questionner et de l'analyser.

2. « La fiction d'un sténographe » : représentations de l'intériorité en crise

Pour répondre à ce double objectif, Dostoïevski élabore dans *La Douce* un dispositif narratif inédit. Rappelons-en rapidement le fonctionnement. Formellement, le texte se compose de dix chapitres répartis en deux sections, et se lit comme l'une de ces confessions fictives à la première personne qui abondent dans l'œuvre du romancier russe⁸⁵⁴. Le narrateur est un nouvel avatar du type dostoïevskien de l'homme du sous-sol : humilié par la société, il se présente comme animé d'un désir de vengeance qu'il fait payer à sa jeune épouse, la Douce. Au moment où il prend la parole, l'émotion qui domine son discours est néanmoins un sentiment de perte de sens absolu, puisque cette dernière vient de se suicider, profitant de l'une de ses absences pour se jeter par la fenêtre de leur appartement, en serrant dans ses bras une icône de la Vierge. À la différence de la fille d'Herzen, la jeune femme n'a laissé aucune note qui permettrait de fixer définitivement le sens de son geste : la nouvelle met donc en scène l'effort d'imagination morale que le narrateur déploie pour en rendre raison, en faisant le récit rétrospectif de sa relation avec la jeune femme et en essayant de se mettre à sa place et d'adopter son point de vue.

La confession, faite sur le seuil de la pièce où se trouve le corps de la défunte, s'adresse à un destinataire au statut indéterminé (peut-être Dieu, la personne qui lit, ou le narrateur lui-même). L'ambiguïté du dispositif est telle que Dostoïevski ressent le besoin de le justifier par un avant-propos explicatif, chose exceptionnelle dans son œuvre. Revenant sur le caractère « fantastique⁸⁵⁵ » (« *fantastičeskij* » ; c'est le sous-titre de la nouvelle) de son texte, il a recours à ce qu'il appelle la « fiction d'un sténographe⁸⁵⁶ », qu'il rapproche des scènes de tempête sous un crâne des romans de Victor Hugo :

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 722 ; « Другого же наблюдателя те же самые явления до того иной раз озаботят, что [...] он прибегает к другого рода упрощению и просто-запросто сажает себе пулю в лоб, чтоб погасить свой измученный ум вместе со всеми вопросами разом. », *Ibid.*, p. 144-145.

⁸⁵⁴ Sur ce sujet, je renvoie au livre tiré de la thèse de Nicolas Aude, *Les Aveux imaginaires : scénographie de la confession dans roman (Angleterre, France, Russie)*, ENS éditions, Lyon 2022. Pour une étude de *La Douce*, voir en particulier la section « Tempêtes sous un crâne », p. 255-259.

⁸⁵⁵ *La Douce*, p. 701 ; *Krotkaja*, p. 5.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 702 ; « это предположение о записавшем всё стенографе », *Ibid.*, p. 6.

Bien sûr, le processus du récit s'étale sur plusieurs heures, avec des à-coups, des coq-à-l'âne, et dans une forme assez confuse : tantôt il parle seul, tantôt il semble s'adresser à un auditeur invisible, à une espèce de juge. Mais il en va toujours ainsi dans la réalité. Si un sténographe avait pu le surprendre et noter son discours, le résultat aurait été plus raboteux, moins achevé que ce que je présente ici, mais, pour autant que je puisse le penser, l'ordre psychologique, peut-être, serait resté le même. C'est cette fiction d'un sténographe qui aurait tout noté (après quoi j'aurais retravaillé ses notes) qui est ce que je qualifie de « fantastique » dans ce récit. Pourtant, d'autres exemples existent déjà plus ou moins dans la littérature : Victor Hugo, par exemple, dans son chef-d'œuvre *Le Dernier Jour d'un condamné*, a employé un procédé presque identique et, même s'il n'a pas eu recours à la fiction du sténographe, il a admis une invraisemblance encore plus grande en supposant qu'un condamné à mort puisse (et qu'il en ait le temps) écrire ses carnets non seulement jusqu'à son dernier jour, mais jusqu'à sa dernière heure, et même, littéralement, sa dernière minute. Pourtant, s'il n'avait pas admis cette fantaisie, son œuvre elle-même n'aurait pas existé, une œuvre qui est la plus réelle, la plus criante de vérité de toutes celles qu'il ait jamais écrites.⁸⁵⁷

Pour la narratologue Dorrit Cohn, ce texte constitue un « document important dans l'histoire des conventions narratives⁸⁵⁸ ». Si Dostoïevski ressent le besoin de défendre ce dispositif, c'est selon elle parce qu'il a conscience de rompre les codes de l'illusion mimétique alors en vigueur dans le roman, et qui exigent que la relation entre texte oral et texte écrit soit explicitée au sein de la fiction, que la confession fictive soit présentée comme la retranscription, par la narration, d'un document écrit ou d'une communication orale. En « mettant le tumulte intérieur du personnage à l'épreuve du langage écrit, de son ordre logique et syntaxique⁸⁵⁹ » Dostoïevski annonce donc, comme le défend également Nicolas Aude, les expérimentations modernistes sur les modes de représentation de la parole intérieure, et en particulier la technique du monologue intérieur.

Il s'agit là du premier legs du texte dostoïevskien : il concerne l'histoire des formes, et touche aux modes de représentation de l'intériorité, et plus spécifiquement de l'intériorité en crise. Mais l'invention de ce dispositif narratif a aussi une visée philosophique. Il permet de se rapprocher au maximum du point d'impact du mal, du moment du surgissement de l'affect, afin d'en questionner le pouvoir transformateur. Évoquant la progression narrative de sa nouvelle,

⁸⁵⁷ *Idem* ; « Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если б мог подслушать его и всё записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем всё стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим. Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре "Последний день приговоренного к смертной казни" употребил почти такой же прием и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения – самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных. », *Idem*.

⁸⁵⁸ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), trad. Alain Bony Seuil, Paris, 1981, p. 205.

⁸⁵⁹ Nicolas Aude, *Les Aveux imaginaires : scénographie de la confession dans roman (Angleterre, France, Russie)*, op. cit., p. 259.

Dostoïevski fait du processus de dévoilement d'une Vérité transformatrice l'enjeu même du texte :

Peu à peu, il [le narrateur] parvient réellement à *éclaircir* son histoire et à remettre ses idées dans le mille. La série de souvenirs qu'il évoque l'amène enfin, irrésistiblement, à découvrir *la vérité* ; la vérité, irrésistiblement, élève son esprit et son cœur. À la fin, le ton du récit change par rapport à son début désordonné. La vérité se révèle au malheureux d'une façon définie et suffisamment claire, à tout le moins pour lui-même.⁸⁶⁰

On retrouve le modèle culturel, littéraire et religieux de la révélation ou du récit de conversion, et l'intérêt pour les moments de cassure intérieure, de prise de conscience transformatrice. L'auteur renoue ainsi avec la vieille question théologique, centrale dans son œuvre, de la *métanoïa*⁸⁶¹, autrement dit de la possibilité de répondre au sentiment de choc suscité par la confrontation à la souffrance innocente (celle de *La Douce*, la femme enfant, et en filigrane bien sûr celle du Christ) par un mouvement de conversion, c'est-à-dire de renouvellement radical de la pensée et de l'action, voire du « moi » lui-même. Chez Dostoïevski, celle-ci correspond toujours à la prise de conscience et à l'aveu d'une responsabilité et d'une culpabilité absolues : c'est le fameux « coupable devant tous et pour tout⁸⁶² » que professe Dmitri dans *Les Frères Karamazov*, après s'être confronté en rêve à l'intolérable spectacle de la souffrance de l'enfant.

B. Du modèle de la conversion à la prise de conscience comme révélation négative

Reste à savoir néanmoins si la nouvelle met véritablement en scène une conversion et si, au terme du travail de réflexion engagé par le choc de l'événement, le narrateur prend effectivement conscience d'une Vérité transcendante. La valeur programmatique de l'assertion de l'écrivain invite à revenir sur la conception de l'événement qui se dégage du texte. Or on le verra, celle-ci fait dysfonctionner le modèle religieux de la prise de conscience comme révélation.

⁸⁶⁰ *La Douce*, p. 701 ; Мало-помалу он действительно уясняет себе дело и собирает “мысли в точку”. Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к *правде*; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого. », *Krotkaja*, p. 5.

⁸⁶¹ Le théologien orthodoxe Paul Evdokimov parle de la *métanoïa* comme d'un « repentir au sens le plus fort, d'un revirement radical de toute l'économie de l'être humain ». Il insiste sur l'idée de rupture : « ces images font comprendre à quel point la vie spirituelle opère d'emblée une *rupture*. [...] elle est essentiellement une coupure, la sortie d'un monde et l'entrée dans un “tout autre”, un revirement, et immédiatement après un *combat*, une violence qui prend d'assaut les cieux et s'empare du Royaume. », Paul Evdokimov, *Une Vision orthodoxe de la théologie morale*, op. cit., p. 167.

⁸⁶² *FK* 1, p. 537 ; « всякий пред всеми за всех виноват », *BK* 1, p. 270.

1. Le narrateur coupable ? Les dysfonctionnements de la lecture de l'événement

Le récit rétrospectif semble d'abord permettre de fixer le sens de l'événement en identifiant un coupable clair : le narrateur lui-même. C'est l'interprétation usuelle de la nouvelle, celle que l'on trouve par exemple dans le *Dictionnaire Dostoïevski* de Michel Niqueux : « Un prêteur sur gages de quarante-et-un an, ancien officier accusé de poltronnerie, décide de sauver de la misère une jeune fille de seize ans venue engager les “débris d'un vieux caraco fourré de lapin” en lui proposant le mariage, par lequel il assouvit un besoin de domination et de vengeance : autrefois humilié, il humilie à son tour sa femme⁸⁶³ ». Elle repose sur la convocation par le narrateur d'un certain nombre de modèles littéraires qui orientent la lecture, comme le *Faust* de Goethe, par lequel il s'associe à la figure diabolique de Méphistophélès et assimile le mariage de la jeune femme à un véritable pacte avec le Diable⁸⁶⁴. Mais le récit mobilise surtout une série de schémas actantiels et axiologiques communs aux contes russes et au genre du roman gothique, cher à Dostoïevski⁸⁶⁵. Confrontée à un homme diabolique qui la tyrannise et prétend exercer sur elle un pouvoir absolu, la Douce rappelle à la fois les héroïnes persécutées des romans d'Ann Radcliffe et la princesse Maria Morevna, prisonnière de l'affreux Kochtcheï, dans les contes populaires collectés par Afanassiev⁸⁶⁶ et alors en vogue en Russie.

Pourtant, cette lecture de l'événement dysfonctionne à mesure que le narrateur se confronte à l'opacité du point de vue de la morte, et par conséquent à son incapacité à fixer le sens de son geste. En témoignent les brusques ruptures tonales du récit, le passage de la culpabilité à la colère, signes d'une instabilité du sens et de l'affect : « Homme, courage, fierté ! Le coupable ce n'est pas toi !... Oui, oui, je dirai la vérité, je n'aurai pas peur de me dresser face à face devant la vérité : la coupable, *c'est elle*, oui, *elle*⁸⁶⁷ ! » On remarque également la tension entre l'effort de mise en forme du récit, qui apparaît dans le choix, exceptionnel chez Dostoïevski, de doter les chapitres d'un titre, et sa désorganisation syntaxique et stylistique. Le

⁸⁶³ Michel Niqueux, *Dictionnaire Dostoïevski*, op. cit., p. 101.

⁸⁶⁴ *La Douce*, p. 707 ; *Krotkaja*, p. 9.

⁸⁶⁵ Sur cette question, voir notamment l'article de Robert L. Busch, « Dostoevskij's Major Novels and the European Gothic Tradition », dans *Russian Language Journal*, vol. 40, n°136/137, 1986, p. 57-74.

⁸⁶⁶ Il s'agit de l'un des plus célèbres contes populaires russes collectés dans les années 1850 par Alexandre Afanassiev, au point qu'il figure parmi les sept contes illustrés par le peintre Ivan Bilibine entre 1899 et 1902.

⁸⁶⁷ *La Douce*, p. 718 ; « Смелей, человек, и будь горд! Не ты виноват!... Что ж, я скажу правду, я не побоюсь стать пред правдой лицом к лицу: она виновата, она виновата! », *Krotkaja*, p. 17.

narrateur affirme vouloir « reprendre depuis le début⁸⁶⁸ » mais l'*incipit* s'ouvre par un usage des trois-points qui dit la difficulté à fixer l'origine, c'est-à-dire le point de départ temporel et la cause rationnelle de l'événement :

...Bon, tant qu'elle est là, ça va : j'y vais, je regarde, à chaque instant ; mais demain, ils l'emportent, et moi, comment je resterai seul ? Pour l'instant, elle est là, dans la salle, sur la table, deux tables de jeu mises bout à bout, le cercueil, c'est demain, du gros de Naples blanc, tout blanc, mais non, mais de quoi je... ? Je marche, je marche, je cherche à m'éclaircir tout ça. Déjà six heures que je cherche à me l'éclaircir, et je n'arrive toujours pas à me remettre les idées dans le mille. Parce que je marche, je marche, je marche sans arrêt...⁸⁶⁹

La Douce apparaît comme un personnage d'autant plus opaque que l'accès à son point de vue est systématiquement médié par la reconstruction imparfaite qu'en propose le narrateur. Ainsi, à l'imaginaire de l'innocence persécutée se substitue parfois celui de la mélancolie, faisant ressurgir la mémoire de *Hamlet*⁸⁷⁰ mais aussi de la mort « nihiliste » de la fille d'Herzen : « Et donc, qu'aurait-elle pu comprendre ? Seize ans, n'est-ce pas, la toute première jeunesse, qu'est-ce qu'elle pouvait comprendre de mes justifications, de mes souffrances ? Elle, c'était la ligne droite, l'ignorance de la vie, les jeunes convictions à bon marché, les "cœurs parfaits" myopes comme des taupes⁸⁷¹. » Le suicide doit-il s'interpréter comme une réponse désespérée à une violence subie ou comme un acte de révolte contre l'existence même ? La responsabilité doit-elle en être imputée au narrateur ou à son épouse ? Cette lecture alternative, que creuse par exemple l'adaptation cinématographique de Robert Bresson, en réactivant l'intertexte shakespearien⁸⁷², souligne l'impossibilité de fixer définitivement le sens de l'événement, c'est-à-dire à la fois de le comprendre, de le juger, et de déterminer quelle juste réponse affective (que ressentir ?) et pragmatique (que faire ?) lui apporter.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 703 ; « с самого начала брать », *Krotkaja*, p. 6.

⁸⁶⁹ *Idem* ; « ... Вот пока она здесь – еще всё хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и – как же я останусь один? Она теперь в зале на столе, составили два ломберных, а гроб будет завтра, белый, белый гроденапль, а впрочем, не про то... Я всё хожу и хочу себе уяснить это. Вот уже шесть часов, как я хочу уяснить и всё не соберу в точку мыслей. Дело в том, что я всё хожу, хожу, хожу... », *Idem*.

⁸⁷⁰ Les effets de signaux intertextuels se multiplient, le narrateur reprenant par exemple sur un mode parodique la fameuse tirade « *to be or not to be* » lorsqu'il évoque les hésitations de la Douce après sa proposition de mariage. *Ibid.*, p. 712 ; *Ibid.*, p. 12.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 718 ; « Потому, что ж бы она поняла? Шестнадцать-то лет, первая-то молодость, – да что могла она понять из моих оправданий, из моих страданий? Тут прямолинейность, незнание жизни, юные дешевые убеждения, слепота куриная "прекрасных сердец" », *Ibid.*, p. 16.

⁸⁷² Dans son adaptation de la nouvelle de Dostoïevski, datée de 1969, Robert Bresson explicite l'intertextualité shakespearienne par l'ajout d'une scène de théâtre dans le théâtre.

2. Du fantasme de la toute-puissance au constat de l'impuissance : le double risque de l'expérience morale

On le comprend, l'intérêt de la nouvelle réside sans doute moins dans la résolution de l'énigme que constitue la mort de *La Douce* que dans la représentation de ce double échec. Face à l'événement intolérable, l'effort de mise en récit vise à préserver une forme d'intégrité psychique et morale, puisqu'il a pour but de réintégrer l'événement dans la continuité d'une narration qui lui assigne un avant et un après, des causes et des conséquences. Mais il expose ce faisant le sujet à un double risque. D'abord, celui d'une reconduction de la posture démiurgique, le désir de fixer le sens de l'événement et d'en assigner la responsabilité à quelqu'un (que le narrateur se condamne lui-même ou son épouse) révélant la quête d'une forme de maîtrise, de toute-puissance. L'échec de cette tentative de mise en ordre du réel expose ensuite le narrateur à la prise de conscience d'une impuissance peut-être plus intolérable encore que le sentiment de culpabilité initial. Ce second risque est particulièrement sensible à la fin du récit, lorsque le narrateur évoque une troisième hypothèse, à savoir la possibilité que la responsabilité du suicide ne puisse être imputée ni à son épouse ni à lui-même, mais à une forme de hasard :

Surtout, ce qui est humiliant, c'est que c'était un hasard – un hasard simple, barbare, routinier. Voilà ce qui humilie ! Cinq minutes, c'est tout, je suis arrivé en retard de cinq minutes ! Je serais arrivé cinq minutes plus tôt, l'instant serait passé au-dessus de nos têtes, comme un nuage, et jamais plus après elle n'y aurait pensé. Et, finalement, elle aurait tout compris. Et, là, une fois encore, ces chambres vides, une fois encore, je suis seul. Le balancier qui bat, tiens, il n'en a rien à faire, il n'a personne à plaindre. Il n'y a personne – voilà le malheur.⁸⁷³

L'articulation du thème du hasard et du motif de l'humiliation fait signe vers un héritage culturel chrétien. Le récit s'achève sur le constat d'une double impuissance à comprendre (à se mettre à la place de l'autre pour faire sens de son geste) et à agir, face à un réel situé au-delà du pouvoir humain, et sur lequel le narrateur n'a aucune prise. La nouvelle s'écarte néanmoins de son modèle religieux par la réaction que suscite ce constat. Alors que dans une perspective chrétienne, la confrontation aux limites de la volonté et du pouvoir humain est susceptible de se trouver sublimée par la vertu d'humilité (la reconnaissance de la vanité de l'existence humaine face à la toute-puissance de Dieu), elle n'ouvre dans la nouvelle de Dostoïevski vers

⁸⁷³ *La Douce*, p. 742 ; « Главное, обидно то, что всё это случай – простой, варварский, косный случай. Вот обида! Пять минут, всего, всего только пять минут опоздал ! Приди я за пять минут – и мгновение пронеслось бы мимо, как облако, и ей бы никогда потом не пришло в голову. И кончилось бы тем, что она бы всё поняла. А теперь опять пустые комнаты, опять я один. Вон маятник стучит, ему дела нет, ему ничего не жаль. Нет никого – вот беда ! », *Krotkaja*, p. 34.

aucune forme d'au-delà ou d'avenir. C'est un imaginaire et une tonalité apocalyptiques qui triomphent au contraire dans l'*excipit*, la prise de conscience conduisant à un effondrement psychique :

Routine ! Oh, la nature ! Les hommes, sur la terre, ils sont seuls – voilà le malheur ! « Est-il homme qui vive en cette plaine ? » crie le preux russe de nos légendes. Je crie aussi, et je ne suis pas un preux, et personne ne répond. On dit que le soleil ranime l'univers. Le soleil se lèvera et – regardez-le, il n'est pas un cadavre ? Tout est mort – des cadavres partout. Rien que les hommes, autour d'eux, le silence – voilà la terre ! « Hommes, aimez-vous les uns les autres » – qui a dit ça ? de qui est-ce que c'est la parole ? Le balancier qui bat, insensible, détestable. La nuit. Deux heures. Ses petits souliers, là, devant son lit, on dirait qu'ils l'attendent... Non, sérieusement, quand ils l'emporteront, demain, qu'est-ce que je serai ?⁸⁷⁴

Si le texte met en scène une révélation transformatrice, il s'agit de l'une de ces paradoxales « épiphanies noires⁸⁷⁵ » qu'évoque J.-J. Lecercle en citant la fameuse formule de Kurtz (« *The Horror ! The Horror !* ») dans *Au Cœur des Ténèbres*. La fiction dostoïevskienne ne met pas en scène la découverte d'une Vérité transcendante, qui permettrait de déterminer une juste façon d'interpréter et de répondre au mal, mais la prise de conscience d'une double impuissance à comprendre et à agir, qui marque l'entrée dans une temporalité indéfinie de la crise, sans résolution ni issue possible. Elle questionne ainsi la possibilité même d'apporter une réponse au sentiment de choc moral suscité par la confrontation au mal, de déterminer un modèle de comportement ou d'action. Reste à savoir dans quelle mesure cette description est susceptible d'éclairer la scène de réception des fictions du corpus, et les effets du choc de lecture.

II. L'actantialité de la scène de lecture : le lecteur comme témoin au second degré

Si l'analyse du dispositif narratif de *La Douce* éclaire l'actantialité de la scène de lecture des romans d'E. Morante, T. Morrison et A. Roy, c'est d'abord parce que ceux-ci placent leurs lecteurs et lectrices dans la position de témoins affectés, ou de « témoins compatissants⁸⁷⁶ », de

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 744 ; « Косность! О, природа! Люди на земле одни – вот беда! “Есть ли в поле жив человек?” – кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается. Говорят, солнце живет вселенную. Взойдет солнце и – посмотрите на него, разве оно не мертвец? Всё мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание – вот земля! “Люди, любите друг друга” – кто это сказал? чей это завет? Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду? », *Ibid.*, p. 35.

⁸⁷⁵ Jean-Jacques Lecercle, « Il y a événement et événement », *art. cit.*

⁸⁷⁶ L'expression est employée par Alain Schaffner, pour décrire les effets de la construction de la scène pathétique sur l'implication émotive du lecteur ou de la lectrice, dans la littérature « mimétique » du XX^{ème} siècle. Pour en analyser les modalités, il compare *Voyage au bout de la nuit* de Céline, *Les Fruits du Congo* d'Alexandre Vialatte, et *Belle du Seigneur*

la scène de souffrance. On peut dès lors se demander comment s'articulent l'événement représenté dans l'œuvre, et qui transpose parfois un événement historique réel (comme l'infanticide de Margaret Garner dans *Beloved*), et l'événement de la lecture. À la différence de la forme courte de la nouvelle, les trois fictions du corpus mettent en scène une pluralité d'épisodes de souffrance : je me concentrerai dans ce chapitre sur les scènes de la mort d'Useppe, de l'infanticide de Sethe, et du lynchage de Velutha, déjà évoquées à plusieurs reprises, à la fois par souci de clarté et parce que la structure narrative des trois œuvres leur confère une fonction métonymique par rapport à la question du mal.

A. Formes de la tension narrative : l'implication émotionnelle du lecteur

L'analyse de l'effet de choc engage quelques remarques préalables sur les modalités d'élaboration de ce que le narratologue Raphaël Baroni appelle la « tension narrative », concept qui renvoie à la puissance immersive des fictions, à leur capacité à susciter et à orienter, par leur agencement, les émotions du lecteur ou de la lectrice⁸⁷⁷. Or la comparaison des modalités de la mise en intrigue dans les trois romans fait d'emblée surgir un point de rapprochement important : comme dans la fiction dostoïevskienne, ce n'est pas tant le contenu factuel de l'événement qui cristallise la tension narrative que l'élucidation de sa signification. L'intérêt du lecteur ou de la lectrice est, pour reprendre une distinction proposée par Vincent Jouve, d'ordre « herméneutique » plutôt que « narratif⁸⁷⁸».

1. *Beloved* et *Le Dieu des petits riens* : mises en intrigue par curiosité

Pour Émilienne Baneth-Nouailhetas, ce déplacement est notamment lié dans *Le Dieu des petits riens* à l'usage de la « narration en spirale⁸⁷⁹ » évoquée au premier chapitre. Imitant le fonctionnement de la mémoire par des allers-retours constants entre le temps remémoré et le

d'Albert Cohen. Alain Schaffner, « “La pâte de la vie” : la recherche de l'émotion du lecteur dans les romans du XX^{ème} siècle », dans Vincent Jouve (dir.), *L'Expérience de lecture*, L'improviste, Paris, 2005, p. 140.

⁸⁷⁷ La définition exacte que Raphaël Baroni donne de la « tension narrative » est la suivante : « la tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative est ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la “force” de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue. » Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Seuil, Paris, 2007, p. 18.

⁸⁷⁸ Vincent Jouve, « Émotion et intérêt dans les études littéraires » [En ligne], *Études de lettres*, n°1, 2014. URL : <http://journals.openedition.org/edl/606>. Mis en ligne le 15/03/2017, dernière consultation le 14/09/2024.

⁸⁷⁹ Émilienne Baneth-Nouailhetas, « The Structures of Memory », *art. cit.*, p. 143.

temps de la remémoration, celle-ci produit un effet de lecture très proche de la déconstruction temporelle de *Beloved*. Elle correspond au choix d'une mise en intrigue par curiosité, que Raphaël Baroni distingue de la mise en intrigue par le suspense : alors que le suspense est suscité lorsque « le développement, l'issue ou les conséquences d'un événement demeurent incertains, mais néanmoins prévisibles⁸⁸⁰ », la curiosité, elle, repose selon le narratologue sur un déficit d'information qui concerne l'un des éléments centraux de la sémantique de l'action (qu'il s'agisse du cadre, de l'agent, ou de ses mobiles). À l'issue du premier chapitre du roman d'A. Roy, le lecteur ou la lectrice connaît tous les éléments du drame : la séparation des jumeaux, les morts de Sophie Mol, Ammu et Velutha et la trahison d'Estha. De même, l'*incipit* de *Beloved* contient une référence explicite à l'infanticide, Sethe se remémorant « le sang du bébé qui avait enduit ses doigts comme de l'huile⁸⁸¹ ». Dans ce dernier cas, les connaissances para- et extratextuelles du lecteur sont d'ailleurs susceptibles d'entrer en jeu, pour peu qu'il connaisse l'événement historique réel (l'infanticide de Margaret Garner, cas célèbre de la cause abolitionniste) que transpose la fiction, et que Toni Morrison évoque dans la préface de l'édition originale.

Ce travail sur les modalités de la tension narrative a d'abord pour effet de produire un sentiment d'« attente sans espoir⁸⁸² » (a « *doom-laden expectation* ») et d'inévitabilité qui inscrit l'expérience de lecture dans le champ du tragique. À la différence cependant du modèle fourni par ce genre fondé sur l'ironie dramatique, c'est-à-dire sur le décalage cognitif entre le spectateur ou la spectatrice (qui savent ce qui va se passer) et les personnages (qui l'ignorent), les textes d'A. Roy et T. Morrison mobilisent une même « technique de l'amnésie partielle⁸⁸³ ». Le récit est en focalisation interne, c'est-à-dire que le lecteur ou la lectrice en sait autant que les personnages, mais eux-mêmes n'ont de l'événement qu'une mémoire fragmentée, lacunaire, trouée. On peut dire à ce titre que la lecture des scènes de l'infanticide et du lynchage dans *Beloved* et *Le Dieu des petits riens* ne fait que peu intervenir l'expérience de la surprise, invitant plutôt la personne qui lit – et c'est là le second effet produit par ce choix de mise en intrigue – à se confronter à la question du sens mais aussi du jugement moral, puisque c'est sous le signe de la culpabilité (de Sethe, d'Ammu, des jumeaux) qu'est dès l'*incipit* thématisé le rapport à la scène de souffrance passée.

⁸⁸⁰ Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Slatkine érudition, Genève, 2017, p. 75.

⁸⁸¹ *Beloved* (trad.), p. 14 ; « the baby blood that soaked her fingers like oil », *Beloved*, p. 6.

⁸⁸² Emilienne Baneth-Nouailhetas, « The Structures of Memory », *art. cit.*, p. 143.

⁸⁸³ *Ibid*, p. 144

2. *La Storia* : « l'effet de mur »

Au regard du dispositif narratif relativement proche qu'utilisent A. Roy et T. Morrison, le cas de *La Storia* offre un point de comparaison intéressant. À première vue en effet, les modalités de mise en intrigue se rapprochent davantage de la stratégie du suspense, la narration linéaire rendant *a priori* incertaine l'issue du roman. Au fur et à mesure de la lecture, celle-ci acquiert néanmoins un caractère de plus en plus prévisible, modifiant le fonctionnement de la tension narrative et les modalités d'immersion. Cette transformation est liée aux commentaires proleptiques de la voix narrative, qui fait ponctuellement allusion, quoique de façon voilée, à la fin tragique du petit Useppe, mais surtout à la logique répétitive du récit, fondé sur la reprise d'un même « script », c'est-à-dire d'une même « séquence organisée d'actions routinières⁸⁸⁴ », que le récit ne transgresse jamais et qui oriente les pronostics de lecture. La formule en est donnée dès la scène d'*incipit*, qui exemplifie et actualise la loi générale énoncée dans le premier encadré historique, et selon laquelle « le siècle nouveau lui aussi se règle sur ce principe immuable et bien connu de la dynamique historique : aux uns le pouvoir et aux autres la servitude⁸⁸⁵ ».

Ce choix de mise en intrigue a un effet puissant : il produit, au niveau de l'expérience de lecture, ce que le narratologue Vincent Jouve appelle un « effet de mur » : « il semble que, dans toute situation, il existe un seuil au-delà duquel on est dans l'intolérable. On parlera “d'effet de mur” lorsqu'on se rapproche de ce seuil. L'“effet de mur” est un puissant générateur d'émotion⁸⁸⁶. » Pour la lectrice ou le lecteur de *La Storia*, la question ne porte pas plus que pour celui des romans d'A. Roy ou de T. Morrison sur le contenu factuel de la scène de souffrance (la mort programmée d'Useppe et d'Ida). Il s'agit de fixer ce point d'intolérable, de déterminer où il se situe pour Ida, figure de la résignation. Au-delà de la victime, la question engage aussi les témoins de la scène de souffrance, qu'il s'agisse des personnages dans le roman ou des lecteurs et lectrices réelles : jusqu'à quand tolère-t-on de regarder ? Comment comprendre l'acharnement de la fiction sur le personnage ? Cette seconde question, formulée par Useppe dans une scène analysée précédemment⁸⁸⁷, rejoint l'interrogation métaphysique du juste souffrant : « “M'man... *pouquoi* ?” [...] cette question ne paraissait pas s'adresser

⁸⁸⁴ Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op. cit., p. 167.

⁸⁸⁵ *La Storia* (trad.), p. 13 ; « anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica: agli uni il potere, e agli altri la servitù. », *La Storia*, p. 263.

⁸⁸⁶ Vincent Jouve, « Émotion et intérêt dans les études littéraires », art. cit.

⁸⁸⁷ Pour une analyse plus détaillée de cette scène, et de son intertextualité avec le *Livre de Job*, je renvoie au chapitre 2, p. 112-113.

vraiment à Ida présente devant lui [Useppe] : plutôt à une quelconque volonté absente, horrible et inexplicable⁸⁸⁸. » Mais là où le petit garçon l'adresse (indirectement) à Dieu, c'est au créateur du récit – à l'autrice – que la pose le lecteur ou la lectrice.

B. L'effet de scène : un choc sensible et viscéral

Le choc de lecture est également lié au travail narratif et stylistique sur la scène de souffrance, dont le surgissement est préparé par l'agencement de la narration. Évoquant l'intensification des émotions de lecture que produit « l'effet de scène », le narratologue Vincent Jouve explique que celui-ci « donne à voir au lieu d'expliquer, s'adresse à l'émotion plutôt qu'à la raison, bénéficiant ainsi de la force d'impact des arts de l'image⁸⁸⁹ ». Mais la dimension sensible, voire viscérale de la scène tient autant à sa capacité à faire imaginer, qu'à faire écouter et éprouver ce qu'elle décrit.

1. Imaginer

La référence au modèle pictural et théâtral est souvent explicitée au sein même de la diégèse : le lynchage est ainsi précédé, dans le texte d'A. Roy, par la description de la traversée du fleuve Meenachal par l'escouade des policiers, persuadés de porter « sur leurs épaules frêles mais solides, tout le poids de l'avenir des Touchables⁸⁹⁰ ». Mis à distance par la narration, qui déconstruit et ridiculise leurs prétentions héroïques, ces derniers sont comparés à une « escouade de dessin animé⁸⁹¹ » (« *a cartoonplatoon* »), mais la farce sinistre se mue en tragédie lorsqu'après avoir encerclé le *Dalit* endormi, ils entreprennent de le réveiller à coups de bottes : la suite de la scène est rapportée du point de vue des enfants, spectateurs impuissants du lynchage de leur ami. La référence à la théâtralité tragique est encore plus visible dans *Beloved* : racontée du point de vue des quatre « cavaliers » (Maître d'École, l'un de ses neveux, un chasseur d'esclaves et un shérif) venus capturer Sethe et ses enfants, la scène d'infanticide s'ouvre par la description de leur lente progression vers la cabane où se cachent les esclaves. La répartition spatiale des personnages évoque la composition de la scène tragique, la

⁸⁸⁸ *La Storia*, p. 714 ; « “A’ mà... peccché?” [...] questa sua domanda non pareva rivolgersi proprio a Ida là presente: piuttosto a una qualche volontà assente, immane, e inspiegabile. », *La Storia*, p. 841.

⁸⁸⁹ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 113.

⁸⁹⁰ *DPR*, p. 400 ; « the Touchable future on their thin but able shoulder », *GoST*, p. 307.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 395 ; *Ibid.*, p. 304.

distinction entre l'*orchestra* (le chœur des spectateurs) et le *proskenion* (où se tient la figure tragique de Sethe) :

Maître d'École et le neveu allèrent vers la gauche de la maison ; l'homme et le shérif, vers la droite. Un vieux fou de nègre était debout devant le bûcher une hache à la main. On pouvait voir immédiatement qu'il était fou, parce qu'il grondait, faisait des bruits sourds, un peu comme un chat en colère. Environ douze mètres derrière ce nègre il y en avait un autre – une femme, avec une fleur à son chapeau. Folle aussi, probablement, parce qu'elle aussi restait plantée comme une souche – mais elle agitait les mains comme si elle écartait des toiles d'araignée devant elle. Tous deux, pourtant, regardaient fixement le même endroit – un apprentis. Neveu alla vers le vieux Noir et lui prit la hache. Puis tous quatre se dirigèrent vers la cahute.⁸⁹²

La convocation du modèle théâtral souligne la puissance visuelle de la scène qui suit. Celle-ci travaille à la fois le mouvement (la fixité des regards et des corps, les mouvements compulsifs des spectateurs contrastant avec le geste violent mais entièrement maîtrisé de Sethe, qui projette son bébé vers le mur), les effets de lumière (l'obscurité de la cabane et la lumière extérieure), et les jeux de regard (la focalisation de tous les regards sur Sethe qui, elle, ne voit personne) :

À l'intérieur, deux garçons saignaient dans la sciure et la terre aux pieds d'une femme noire qui, d'une main, en serrait un troisième trempé de sang contre sa poitrine et, de l'autre, tenait un nourrisson par les talons, la tête en bas. Elle ne les regarda pas ; elle balança simplement le bébé vers les rondins de la cloison, manqua son coup et tenta d'atteindre son but une seconde fois lorsque, jailli de nulle part dans le tic tac du temps que les hommes passèrent à regarder fixement ce qu'il y avait à regarder, le vieux Noir, toujours miaulant, franchit la porte en bondissant dans leur dos et attrapa le bébé au beau milieu de la trajectoire du lancer de sa mère.⁸⁹³

Elle contribue surtout à susciter chez le lecteur ou la lectrice un effet de sidération, de stupeur, que renforce la convocation de l'imaginaire apocalyptique (les quatre cavaliers) et la rhétorique de l'hypotypose, dont Yves Le Bozec rappelle, on s'en souvient, le lien à la sophistique sacrée⁸⁹⁴. Celui-ci provoque un sentiment d'horreur morale qui va au-delà des affects que l'on associe à l'expérience de l'injustice (la colère, l'indignation...) et signale une confrontation au problème du mal. Si celui-ci est éprouvé par la personne qui lit comme une énigme sidérante, c'est toutefois parce qu'il est impossible de le situer exactement : on sent que l'horreur ne porte pas tant sur le geste de mort que sur ce que celui-ci révèle, mais aucun point de vue relai à

⁸⁹² *Beloved* (*trad.*), p. 209 ; « Schoolteacher and the nephew moved to the left of the house; himself and the sheriff to the right. A crazy old nigger was standing in the woodpile with an ax. You could tell he was crazy right off because he was grunting – making low, cat noises like. About twelve yards beyond that nigger was another one – a woman with a flower in her hat. Crazy too, probably, because she too was standing stock-still--but fanning her hands as though pushing cobwebs out of her way. Both, however, were staring at the same place – a shed. Nephew walked over to the old nigger boy and took the ax from him. Then all four started toward the shed. », *Beloved*, p. 175.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 209-210 ; « Inside, two boys bled in the sawdust and dirt at the feet of a nigger woman holding a blood-soaked child to her chest with one hand and an infant by the heels in the other. She did not look at them; she simply swung the baby toward the wall planks, missed and tried to connect a second time, when out of nowhere in the ticking time the men spent staring at what there was to stare the old nigger boy, still mewling, ran through the door behind them and snatched the baby from the arch of its mother's swing. », *Idem*.

⁸⁹⁴ Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *art. cit.*, p. 4.

l'intérieur de la fiction ne nous permet de clarifier ce sentiment de trouble en l'interprétant, ou même simplement en le mettant en mots.

2. Écouter

Néanmoins la force d'impact de la scène n'est pas liée à sa seule dimension visuelle : le texte s'écoute également, et cette dimension sonore s'inscrit d'abord au niveau diégétique. La narration de *Beloved* attire l'attention sur le silence de la scène d'infanticide, que seuls altèrent les sons des spectateurs immobiles qui « grond[ent]⁸⁹⁵ » ou « miaul[ent]⁸⁹⁶ », la description animalisante soulignant à la fois le racisme des esclavagistes (dont le point de vue est ici adopté par la narration, fait exceptionnel dans le roman) et une mise en échec momentanée des possibilités de symbolisation de l'événement par le langage : un échec que ne pallie que partiellement le travail de la narration, qui décrit l'émotion mais n'en propose aucune analyse. On retrouve cette présence du silence dans la scène finale de *La Storia*, lorsque désormais sourde aux bruits du monde extérieur, Ida traverse Rome poursuivie par la rumeur irréaliste d'une immense plainte :

Pendant le bref parcours de l'école à la maison, Ida avait, en réalité, été exclue des sons extérieurs, car elle écoutait un autre son, tel qu'elle n'en avait jamais entendu de pareil depuis sa dernière promenade au Ghetto. C'était, de nouveau, une sorte de chant funèbre rythmé qui appelait d'en bas, et qui exhumait avec sa douceur hésitante quelque chose de sanglant et de terrible, comme s'il s'était diffusé vers des points épars de misère et de fatigue, afin de rassembler dans l'enclos les troupeaux pour le soir.⁸⁹⁷

La grande plainte collective, explicitement identifiée par la voix narrative à la lamentation du « chœur⁸⁹⁸ » (« *coro* ») de la tragédie antique, menace de jaillir des lèvres de la mère endeuillée à son arrivée à l'appartement. Elle ne s'exhale finalement que sous la forme d'un murmure étouffé qui dit le double renoncement au *logos* et à « l'espèce humaine » : « Ida se mit à gémir d'une voix très basse, d'une voix animale : elle ne voulait plus appartenir à l'espèce humaine⁸⁹⁹. »

Au-delà de ces éléments diégétiques, la dimension sonore de la scène passe par un travail stylistique sur la ponctuation et la syntaxe. La scène du lynchage, dans *Le Dieu des petits*

⁸⁹⁵ *Beloved* (trad.), p. 209 ; « he was grunting », *Beloved*, p. 175.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 210 ; « still mewling », *Idem*.

⁸⁹⁷ *La Storia*, p. 926 ; « Nell'androne, il portiere della scuola le gridò dietro qualcosa: difatti, secondo il solito, Ida gli aveva lasciato in consegna la sporta delle spese, già fatte prima dell'orario di lavoro. Essa lo vide spostarsi e muovere le labbra, ma non ne udì la voce. In risposta, gli fece con la mano un gesto incerto, che sembrava una sorta di saluto. Lo stesso gesto fece alla vecchia una sorta di saluto. Lo stesso gesto fece alla vecchia portinaia di Via Bodoni, che al suo passaggio le rideva accennandole col capo, soddisfatta di vederla così presto di ritorno. », *La Storia*, p. 1016.

⁸⁹⁸ *La Storia* (trad.), p. 350 ; *La Storia*, p. 542.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 929 ; « Ida prese a lagnarsi con una voce bassissima, bestiale: non voleva più appartenere alla specie umana. », *Ibid.*, p. 1018.

riens, accentue par exemple un ensemble de procédés récurrents dans le roman d'A. Roy, en particulier l'usage de la parataxe et les effets de brusques retours à la ligne, à la fois syntaxiques et typographiques. Ceux-ci favorisent une lecture heurtée, saccadée, marquée par des silences et des pauses brutales qui me semblent produire une forme de saturation affective. On retrouve cet usage de la ponctuation dans le texte de T. Morrison, très marqué par l'oralité. La description presque clinique de la scène d'infanticide – que la voix narrative détaille sans exprimer d'affects – contraste ainsi avec le trouble du plus jeune chasseur d'esclaves, restitué au style indirect libre :

Le neveu, celui qui l'avait tétée tandis que son frère la maintenait à terre, ne savait pas qu'il tremblait. Son oncle l'avait mis en garde contre ce genre de désarroi, mais l'avertissement ne semblait pas faire effet. Qu'est-ce qui lui avait pris, à cette femme, de faire ça ? À cause d'une raclée ? Saprستي, il avait été battu un million de fois et il était blanc. Une fois, cela lui avait fait tellement mal et l'avait rendu si furieux qu'il en avait brisé le seau du puits. Une autre fois, il s'était vengé sur Samson – lui avait jeté quelques pierres, c'est tout. Mais aucune raclée ne l'avait jamais... je veux dire, pas question qu'il... Mais elle, qu'est-ce qui lui avait pris de faire ça ? Et c'est ce qu'il demanda au shérif, qui, planté là, demeurait ébahi comme eux tous, sans trembler toutefois. Il avalait péniblement sa salive, encore et encore. « Qu'est-ce qui lui a pris de s'en aller faire ça ? »⁹⁰⁰

L'usage de la modalité interrogative et surtout des trois-points, prépondérants dans le passage, mérite d'être commenté. Fonctionnant sur le plan stylistique comme une « marque explicite d'implicite⁹⁰¹ » ceux-ci « invite[nt] le destinataire à inférer un contenu informationnel et, parallèlement, communique[nt] le choix de l'énonciateur de ne pas donner ce contenu explicitement⁹⁰² » : leur usage permet en l'occurrence la construction d'une figure de réticence, témoignant d'une incapacité (ou d'un refus) de verbaliser l'affect. Le sentiment de choc de lecture procède sans doute ici de la mise en scène de deux réactions extrêmes et opposées au sentiment de sidération, l'hyperesthésie dont témoigne le discours intérieur du jeune homme contrastant avec l'anesthésie de la voix narrative, qui ne semble presque plus affectée par la description.

⁹⁰⁰ *Beloved* (trad.), p. 211 ; « The nephew, the one who had nursed her while his brother held her down, didn't know he was shaking. His uncle had warned him against that kind of confusion, but the warning didn't seem to be taking. What she go and do that for? On account of a beating? Hell, he'd been beat a million times and he was white. Once it hurt so bad and made him so mad he'd smashed the well bucket. Another time he took it out on Samson – a few tossed rocks was all. But no beating ever made him... I mean no way he could have... What she go and do that for? And that is what he asked the sheriff, who was standing there, amazed like the rest of them, but not shaking. He was swallowing hard, over and over again. "What she want to go and do that for?" », *Beloved*, p. 176-177.

⁹⁰¹ Cécile Barbet, Yves Le Bozec, Louis de Saussure, « Un point c'est tout ; trois points, ce n'est pas tout » : de la pertinence d'une marque explicite d'implicite », dans Judith Wulf et Laurence Bougault (dir.), *Stylistiques ?*, PU de Rennes, Rennes, 2016, p. 395-409.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 402.

3. Éprouver

Au-delà du travail sur les points de vue et sur les voix, l'expérience des personnages est d'ordre physique, conférant potentiellement aux scènes une dimension viscérale qui engage le corps du lecteur ou de la lectrice. La scène du roman d'E. Morante s'ouvre ainsi sur l'évocation du « malaise insupportable⁹⁰³ » (« *malessere insostenibile* ») qui, saisissant soudain Ida, précède sa terrible découverte. Celui-ci est présenté comme une expérience physique, organique, une forme de prescience du corps : « Tout à coup, elle eut la sensation violente que, en elle, des doigts s'agrippaient en la griffant à son larynx pour l'étouffer, et dans un énorme isolement, elle entendit un lointain petit hurlement⁹⁰⁴ ». La sensation est de nouveau décrite un peu plus loin, la voix narrative réactivant l'association, récurrente dans tout le roman, du personnage d'Ida à une forme de connaissance non rationnelle, organique et pré-consciente : « quelques minutes plus tard, cette même sensation qu'elle venait d'éprouver lui revint identique : de nouveau ces coups d'ongle qui l'étouffaient, son absence et le hurlement⁹⁰⁵ ». Elle suscite une réaction de lecture viscérale : la lectrice ou le lecteur perçoit et réagit affectivement au trouble physique d'Ida, à son malaise corporel, avant que ne s'en soient représentées les causes effectives.

À cet égard, il convient toutefois de noter une différence entre les choix de mise en récit faits par les trois autrices : elle touche à la place laissée au corps du lecteur ou de la lectrice, à la forme prise par l'expérience du mal. Alors que le moment même de la mort de l'enfant fait l'objet d'une ellipse dans *La Storia* comme dans *Beloved*, le texte d'A. Roy se distingue en effet de ces deux fictions par la description particulièrement détaillée (et éprouvante) de la scène de lynchage :

Son crâne est fracturé en trois endroits. Son nez et ses pommettes écrasés font de son visage une bouillie méconnaissable. Le coup qu'il a reçu sur la bouche lui a fendu la lèvre supérieure et cassé six dents, dont trois sont à présent fichées dans sa lèvre inférieure, transformant son beau sourire en une grimace hideuse. Il a quatre côtes brisées, dont une a perforé le poumon gauche. C'est ce qui le fait saigner de la bouche. Un sang rouge vif. Frais. Mousseux. Les intestins sont perforés eux aussi, et une hémorragie s'est déclarée dans la cavité abdominale. Deux coups à la colonne vertébrale ont entraîné une paralysie du bras droit et un dysfonctionnement de la vessie et du rectum. Les deux rotules sont broyées.⁹⁰⁶

⁹⁰³ *La Storia* (trad.), p. 924 ; *La Storia*, p. 1014.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 924-925 ; « D'un tratto ebbe la sensazione cruda che, dall'interno, delle dita graffianti le si aggrappassero alla laringe per soffocarla, e, in un enorme isolamento, ascoltò un piccolo urlo lontano. », *Ibid.*, p. 1015.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 925 ; « Di lì a pochi minuti, la medesima sensazione già provata le tornò uguale: di nuovo le unghiate che la soffocavano, l'assenza, e l'urlo. », *Idem*.

⁹⁰⁶ *DPR*, p. 403 ; « His skull was fractured in three places. His nose and both his cheekbones were smashed, leaving his face pulpy, undefined. The blow to his mouth had split open his upper lip and broken six teeth, three of which were embedded in his lower lip, hideously inverting his beautiful smile. Four of his ribs were splintered, one had pierced his left lung, which was what made him bleed from his mouth. The blood on his breath bright red. Fresh. Frothy. His lower intestine was ruptured and hemorrhaged, the blood collected in his abdominal cavity. His spine was damaged in two places, the concussion had paralyzed his right arm and resulted in a loss of control over his bladder and rectum. Both his kneecaps were shattered. », *GoST*, p. 310.

Le brouillage de la frontière entre le dedans et le dehors du corps, la réduction de l'humain à une pure corporéité souffrante, attirent l'expérience de lecture dans le champ de l'abject, du dégoût, ce qui n'était pas le cas des deux autres scènes de souffrance. Émotion dite « primaire⁹⁰⁷ » et qui naît de la confrontation au corps « blessé, déformé, souillé⁹⁰⁸ », le dégoût peut se traduire par des effets corporels (une nausée diffuse, une difficulté presque physique à lire ou à relire la description) qui soulignent la dimension viscérale du choc de lecture. Il faut toutefois souligner que celui-ci n'est pas uniquement d'ordre corporel, puisqu'il naît aussi du sentiment d'horreur et de dérégulation éprouvé face à ce que l'on peut faire subir à un corps humain, face à la description méthodique de la voix narrative. L'expérience du mal se dessine à l'horizon de ces trois scènes de violence, même si elle ne s'éprouve pas exactement de la même façon.

C. La pluralité des réponses à l'intolérable et les effets du multiperspectivisme moral

Si les textes favorisent l'immersion de la personne qui lit, celle-ci se conjugue, comme on l'a vu dans la partie précédente, à des facteurs de distanciation : ils tiennent à la capacité de l'œuvre à représenter l'émotion, mais aussi les réponses qui lui sont apportées par les personnages et par la voix narrative. On touche là à une spécificité de la posture de témoin affecté que se voit assigner le lecteur ou la lectrice, par rapport à celle du personnage au sein de la fiction (et donc par rapport au narrateur de *La Douce*). La position de la lectrice ou du lecteur est celle d'un témoin au second degré, qui fait l'expérience du mal mais est aussi invité à questionner, voire à évaluer les réponses que répertorie et met en scène la fiction romanesque. Ce sont les enjeux de ce dispositif, et les questions qu'ils lèguent à la suite de la réflexion, que je voudrais à présent examiner.

⁹⁰⁷ Dans le sillage de la pensée du psychologue américain Paul Ekman, qui s'inspire lui-même de la théorie darwinienne des émotions, les psychologues distinguent généralement six émotions primaires dites « universelles » : le dégoût, la joie, la tristesse, la colère, la peur et la surprise. Paul Ekman, « An Argument for Basic Emotions », dans *Cognition and Emotion*, n°6, p. 169-200, 1992.

⁹⁰⁸ Audrey Abitan, Silvia Krauth-Gruber, « “Ça me dégoûte”, “Tu me dégoûtes” : déterminants et conséquences du dégoût physique et moral », dans *L'Année psychologique*, vol. 114, 2014, p. 118.

1. La mobilité empathique de la narration romanesque

Les trois fictions du corpus ont en effet en commun de tester une pluralité de réponses possibles face à l'expérience du mal, de répertorier non seulement diverses façons de percevoir et d'interpréter l'événement, mais d'y répondre, individuellement et collectivement. Cette caractéristique fait surgir la question de ce que le linguistique Alain Rabatel appelle la « mobilité empathique », à savoir la capacité de la voix narrative à « pratiquer un décentrement tous azimuts, non seulement envers des autres *que* soi (sujets ou groupes), mais encore à jouer avec des autres *de* soi, à changer soi-même de position, de cadre de référence, de cadre théorique, pour penser telle situation, tel problème, de plusieurs points de vue⁹⁰⁹ ». Elle explique les variations tonales qui caractérisent l'expérience de lecture : à la pitié que suscite la représentation de la détresse impuissante des deux enfants et de Velutha dans la scène de lynchage du *Dieu des petits riens*, succède ainsi l'horreur face à l'indifférence et à la violence des policiers. Or le questionnement moral naît parfois de ces effets de contraste et de rupture. Dans la scène de l'infanticide, par exemple, la narration fait ressortir le décalage entre le sentiment de sidération éprouvé par le plus jeune chasseur d'esclaves, et l'absence complète d'empathie de son oncle, Maître d'école : un écart signifiant et qui demande, nous le verrons, à être analysé.

Dans ses travaux sur « l'imagination morale⁹¹⁰ », la philosophe Solange Chavel présente cette capacité à introduire « une pluralité des perspectives pertinentes⁹¹¹ » face à un problème moral comme une caractéristique éthique de la fiction en général. Néanmoins, celle-ci est évidemment plus ou moins marquée d'une œuvre à l'autre, selon les choix des autrices et auteurs, notamment l'usage qu'ils font de la mobilité empathique et de la polyphonie. Des trois romans du corpus, *Beloved* est sans doute celui qui pousse le plus loin les expérimentations sur le multiperspectivisme et le pluralisme moral. Car la scène d'infanticide ne fait pas l'objet d'une mais de trois, voire de quatre remémorations : par les chasseurs d'esclaves, par Payé Acquitté, l'affranchi qui a sauvé *in extremis* les autres enfants de Sethe, par Sethe elle-même lors de la grande scène de confession qui clôt la première partie, puis par *Beloved*, dans la partie centrale du roman. Jamais l'événement ne fait l'objet d'une représentation directe, prise en charge par

⁹⁰⁹ Alain Rabatel, « Récit et mobilité empathique » [En Ligne], dans *Pratiques*, n°181-182, 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/5655>. Dernière consultation le 14 octobre 2023.

⁹¹⁰ Solange Chavel, *Se mettre à la place d'autrui : l'imagination morale*, op. cit. Pour une présentation synthétique des théories de l'imagination morale, on peut aussi se référer à son article « L'imagination morale dans la philosophie contemporaine de langue anglaise », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°4, tome 136, PUF, Paris, 2011, p. 543-562.

⁹¹¹ Solange Chavel, « L'imagination morale dans la philosophie contemporaine de langue anglaise », art. cit., p. 549.

une voix narrative surplombante : les faits ayant été établis dès l'*incipit*, la question est d'emblée celle de la juste façon de les interpréter, mais aussi d'évaluer les réponses qui leur ont été apportées.

On remarque l'effet d'emboîtement qui caractérise la narration. La lectrice ou le lecteur est placé dans une position de témoin et de juge face à des personnages qui s'interrogent eux-mêmes sur la valeur des réponses apportées à l'épisode de souffrance. Le questionnement pris en charge par la fiction s'en trouve par là même dédoublé : il ne s'agit pas seulement d'évaluer les différentes réponses apportées à l'expérience du mal, mais de questionner les évaluations portées sur ces dernières, en réagissant à la fois au geste de Sethe et au jugement que portent sur celui-ci Paul D et la communauté des anciens esclaves. Au-delà de la diversité des comportements, des actions ou des attitudes morales mises en scène, la polyphonie – la pluralité des voix et des valeurs – intervient au niveau de ces conflits d'évaluation, qui mettent en jeu l'exemplarité de la fiction, sa capacité à construire et à proposer un modèle éthique ou politique aux lecteurs et lectrices.

2. Les usages de la polyphonie et la question du relativisme

On le comprend, la question du multiperspectivisme moral et de la polyphonie fait surgir un problème qui se trouve déjà au cœur de la nouvelle de Dostoïevski : celle du rapport à la « vérité » et de la nature du savoir moral théorique et/ou pratique que le lecteur ou la lectrice est susceptible de tirer de l'expérience de pensée orchestrée par la fiction. Dans *La Douce*, le narrateur se heurte à une limite cognitive, à son incapacité à se représenter le point de vue de la morte, pour comprendre la signification de son geste (acte de révolte ou de désespoir) et déterminer définitivement le lieu de son imputation (lui ou elle, ou le hasard, c'est-à-dire personne) et la juste réponse à lui apporter. Pour la lectrice ou le lecteur, le problème n'est pas seulement celui des limites cognitives de l'empathie, mais de la pluralité des points de vue moraux, qui met en péril la possibilité de recréer un cadre de sens cohérent au terme de l'expérience de lecture, de déterminer une ou plusieurs justes réponses à apporter à l'expérience du mal.

De ce point de vue, Solange Chavel insiste sur la nécessité de distinguer mobilité empathique et suspension du jugement, l'élargissement de l'imagination morale rendu possible par la fiction littéraire ne conduisant pas nécessairement, selon elle, à un relativisme

acritique⁹¹². Elle reconnaît toutefois que le multiperspectivisme moral fait surgir une tension entre la reconnaissance de la pluralité des réponses à l'événement et des évaluations dont elles font l'objet, d'une part, et le risque qu'excédant un certain seuil critique, l'œuvre ne devienne moralement incohérente, d'autre part. La question est approfondie par Vincent Message dans son essai sur les « romanciers pluralistes ». S'interrogeant sur les limites du pluralisme, en philosophie et en littérature, le comparatiste propose de distinguer deux risques auxquels s'exposent à ses yeux les écrivains et les écrivaines revendiquant une éthique, une politique et une esthétique « pluraliste ». Le premier est le « risque de la dissolution⁹¹³ », qui résulte de la tension entre la polyphonie et la revendication d'une singularité esthétique, entre le « nous » et le « je ». Le second, qui se rapproche beaucoup de celui qu'identifie Solange Chavel, met en jeu la question du jugement moral⁹¹⁴ : il intervient dès lors que la représentation d'une pluralité de voix et de valeurs conflictuelles peut sembler induire une impossibilité de juger, un sentiment de trouble moral tel qu'il condamne l'œuvre au relativisme, et ce faisant à une totale inexemplarité.

On peut identifier dans la formulation même de cette problématique un autre legs dostoïevskien, ou plutôt un héritage de la lecture que Mikhaïl Bakhtine propose de l'œuvre de Dostoïevski, en forgeant le concept de polyphonie. J'ai rappelé au chapitre 3 les deux acceptions possibles que Vincent Message reconnaît à la notion, selon qu'on l'entend au sens large (une simple pluralité de voix) ou au sens strict (une non hiérarchisation des voix, qui rend l'auteur insituable). Elle lègue à la suite de la réflexion une importante piste de questionnement. Il s'agit de savoir si la pluralité des réponses testées face à l'expérience du mal conduit, dans les fictions du corpus, au relativisme moral ; ou si ce qu'Alain Rabatel appelle la « scénographie énonciative⁹¹⁵ », c'est-à-dire la sélection et l'organisation des points de vue représentés, permet

⁹¹² Solange Chavel revient justement sur la lecture bakhtinienne de l'œuvre de Dostoïevski : « [...] d'un côté, le jugement moral, d'après Dostoïevski et tel que le lit Bakhtine, a pour élément essentiel la reconnaissance d'une authentique diversité des voix et des points de vue ; d'un autre côté, il est manifeste que cette diversité ne peut pas excéder une certaine limite, sous peine de devenir une pure et simple incohérence, et annuler de nouveau toute possibilité de jugement moral. Cela permet de souligner dans le jugement moral son élément essentiellement dynamique : il s'agit d'une recherche d'équilibre entre l'unité confortable du jugement et l'exploration de la diversité possible des perceptions ». Solange Chavel, *Se mettre à la place d'autrui : l'imagination morale*, op. cit., p. 141.

⁹¹³ Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, op. cit., p. 410. Sur cette question, je renvoie plus généralement au chapitre IV de cet essai, « Singularité individuelle, singularité esthétique : réflexion sur les limites du pluralisme », p. 409-456.

⁹¹⁴ Revenant sur la question de « l'équité fictionnelle », Vincent Message critique lui aussi l'idée que le pluralisme, la polyphonie, induiraient nécessairement une suspension du jugement : « l'idéal régulateur que les romanciers se proposent n'est pas [...] celui d'une neutralité éthique illusoire, ou celui d'une stricte et fastidieuse égalité entre les points de vue mis en scène, mais bien celui d'une équité fictionnelle qu'il paraît plus réaliste d'atteindre, même s'il reste à préciser comment les romanciers s'en donnent les moyens », *Ibid.*, p. 428-429.

⁹¹⁵ Selon Alain Rabatel, c'est le locuteur, responsable de l'énoncé, qui assure la « mise en scène énonciative » : « *Homo narrans* est triplement sujet, sujet, sujet co-acteur, sujet hétérogène, sujet polyphonique, dans les relations que le narrateur entretient avec ses pairs, avec son auditoire comme avec ses personnages, en étant capable de mettre en scène une multiplicité de PDV et de les faire dialoguer entre eux », Alain Rabatel, *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Lambert Lucas, Limoges, 2020, tome I et tome II réunis en une seule édition, p. 13-14.

au contraire l'élaboration d'une « argumentation indirecte⁹¹⁶ » et la proposition d'un ou plusieurs modèles éthiques et politiques.

III. Poétiques sensibles du questionnement moral

Par la représentation de la scène de souffrance, la fiction ne se contente pas de susciter chez le lecteur ou la lectrice un sentiment de choc intellectuel, émotionnel et viscéral. Elle prend aussi en charge, par la mise en scène de la pluralité de réactions qu'il suscite, et des évaluations conflictuelles dont elles font l'objet, un questionnement moral et politique sur la juste façon de répondre à l'expérience du mal. L'enjeu de cette dernière section est de proposer une rapide description de la façon dont celui-ci est élaboré dans les œuvres du corpus, et d'en questionner la portée.

A. Corps, affects et interprétations : de Dostoïevski à Arundhati Roy, la médiation du modernisme

J'aimerais d'abord m'arrêter sur la façon dont ces réponses sont mises en scène dans la fiction, et dont les questionnements qu'elles suscitent sont élaborés. Dans un article où elle revient sur la genèse de *Beloved*, Toni Morrison évoque son souhait de provoquer chez son lecteur ou sa lectrice une réaction à la fois « viscérale » et « intellectuelle⁹¹⁷ ». L'enjeu n'est donc pas seulement pour elle d'engager par la lecture un travail réflexif, mais d'agir sur les sensibilités et les corps, à la fois individuels et collectifs. Reste à savoir comment s'élabore cette poétique sensible du questionnement moral, commune aux trois autrices et qui témoigne d'un héritage du modernisme.

⁹¹⁶ Alain Rabatel défend la thèse d'une « argumentativité indirecte de la narration, telle qu'elle se construit à travers le dialogisme des points de vue » - c'est-à-dire à travers la scénographie énonciative » (*Ibid.*, p. 25). La notion d'« argumentation indirecte » est particulièrement utile pour analyser les effets argumentatifs des textes caractérisés par un effacement énonciatif (le locuteur gomme sa présence, se rend insituable). Elle permet au linguiste de défendre l'idée que celui-ci « relève d'un simulacre en ce que le locuteur ne peut pas ne pas manifester d'une manière ou d'une autre sa présence », p. 577.

⁹¹⁷ Toni Morrison, « La source de l'amour-propre », *art. cit.*, p. 456 ; « I didn't want to go into that area, and it was difficult to find out –difficult and important to find out where those lines were, where you stop and how you can effect a kind of visceral and intellectual response without playing into the hands of the institution and making it its own excuse for being. », « The Source of Self-Regard », *art. cit.*, p. 310.

1. Appropriation sensible et appropriation intellectuelle

Les trois fictions du corpus ont en effet pour point commun de privilégier un mode de partage émotionnel, qui passe notamment par le travail de disjonction assuré, au sein même des œuvres, entre la représentation de l'affect et sa verbalisation et/ou son interprétation par les personnages ou la voix narrative. Cette disjonction narrative est favorisée, dans *Beloved* et *Le Dieu des petits riens*, par la technique de l'amnésie partielle, qui illustre le processus de refoulement subi par Sethe comme par les deux jumeaux : la personne qui lit est invitée à s'approprier une certaine forme de vie, une expérience du monde transformée par la culpabilité et le deuil, avant que la narration n'en reconstitue les causes et n'en fixe le sens. Dans *La Storia*, cette disjonction tient plutôt au caractère non réflexif, immédiat, du point de vue d'Ida ou d'Useppe : le travail d'intellectualisation ne peut être le fait que d'une instance narrative tierce (la narration ou un autre personnage, comme David Segre) qui intervient dans un second temps. Le décalage est particulièrement visible dans la scène d'*excipit* de *La Storia*, où la voix narrative doit prendre le relai de celle de la mère en deuil pour tenter de traduire le contenu de son expérience :

On dit que dans certaines situations cruciales toutes les scènes de leur vie repassent à une vitesse incroyable devant les hommes. Maintenant, dans l'esprit borné et insuffisamment développé de cette pauvre femme, tandis qu'elle parcourait avec précipitation son petit logement, se déroulèrent aussi les scènes de l'humanité (l'Histoire) qui lui apparurent comme les multiples spires d'un interminable assassinat. Et aujourd'hui, le dernier assassinat, c'était son petit bâtard Useppe. L'Histoire tout entière et les nations de la terre s'étaient mises d'accord pour cette fin : le massacre du petit Useppe Ramundo.⁹¹⁸

Mais la disjonction entre affect et interprétation est particulièrement marquée dans le roman de Toni Morrison. Pour le comprendre, revenons une dernière fois sur le dispositif narratif inventé par la romancière pour mettre en scène l'infanticide. L'événement est évoqué dès l'*incipit*, mais sa première représentation n'intervient que bien plus tard dans le roman, et à partir d'un point de vue très surprenant, celui des quatre chasseurs d'esclaves :

Tous quatre se dirigèrent vers la cahute. À l'intérieur, deux garçons saignaient dans la sciure et la terre aux pieds d'une femme noire qui, d'une main, en serrait un troisième trempé de sang contre sa poitrine et, de l'autre, tenait un nourrisson par les talons, la tête en bas. [...] Le neveu, celui qui l'avait tétée tandis que son frère la maintenait à terre, ne savait pas qu'il tremblait. Son oncle l'avait mis en garde contre ce genre de désarroi, mais l'avertissement ne semblait pas faire effet. Qu'est-ce qui lui avait pris, à cette femme, de faire ça ? À cause d'une raclée ? Sapristi, il avait été battu un million de fois et il était blanc. [...] Mais aucune raclée ne l'avait jamais... je veux dire, pas question qu'il... Mais elle, qu'est-ce qui lui avait pris de faire ça ? Et c'est ce qu'il demanda au shérif, qui, planté là, demeurait ébahi comme eux

⁹¹⁸ *La Storia* (trad.), p. 929 ; « Si dice che in certi stati cruciali davanti agli uomini ripassino con velocità incredibile tutte le scene della loro vita. Ora nella mente stolidi e malcresciuta di quella donnetta mentre correva a precipizio per il suo piccolo alloggio, ruotarono anche le scene della storia umana (la Storia) che essa percepì come le spire multiple di un assassinio interminabile. E oggi l'ultimo assassinio era il suo bastarduccio Useppe. Tutta la Storia e le nazioni della terra s'erano concordate a questo fine: la strage del bambinello Useppe Ramundo. », *La Storia*, p. 1018.

tous, sans trembler toutefois. Il avalait péniblement sa salive, encore et encore. « Qu'est-ce qui lui a pris de s'en aller faire ça ? »⁹¹⁹

La scène se structure en deux temps, et à la description de la mère et des témoins horrifiés succède une pause narrative au style indirect libre, restituant la stupeur du plus jeune chasseur d'esclaves, le neveu du terrible Maître d'école. Or ce choix d'écriture a un effet puissant. Car c'est justement parce que la narration nous place du point de vue de ce jeune homme qui, quoiqu'il ne *compre*ne rien à la situation, *sente* bien qu'il se passe quelque chose de grave, et qu'il ne peut simplement condamner moralement le geste de Sethe, que la scène acquiert une telle force d'impact : « Qu'est-ce qui lui avait pris, à cette femme, de faire ça ? À cause d'une raclée ? »

La comparaison avec le modèle fourni par le discours d'Ivan, étudié dans la partie précédente, est ici tout à fait éclairante. Dans la fiction dostoïevskienne, les émotions morales suscitées par les saynètes (la compassion pour l'enfant, l'insatiable indignation, le sentiment d'intolérable) sont immédiatement verbalisées et interprétées par l'orateur, favorisant leur mise en débat et leur appropriation intellectuelle par l'interlocuteur (Aliocha) et par le lecteur ou la lectrice. En revanche, la rationalisation de l'expérience de Sethe et l'évaluation de son geste n'interviennent que très à distance de l'événement lui-même, que ce soit au niveau de la narration (et donc de l'expérience de lecture) ou de la chronologie de l'histoire (Sethe ne revient sur son expérience et ne s'efforce de la mettre en mots que bien longtemps après l'événement, lorsqu'elle doit se justifier devant sa fille). C'est ce qui permet de parler d'une appropriation « sensible » du questionnement moral : la réaction du lecteur ou de la lectrice est d'abord une réaction aux actions et aux émotions représentées, avant d'être une réaction à leurs interprétations, et elle prend sans doute elle-même une forme sensible avant d'être intellectualisée.

2. L'héritage de Virginia Woolf : la lecture comme « moment d'être »

Pour comprendre cette différence entre Dostoïevski et les autrices, il faut prendre la mesure du rôle joué par un modèle esthétique tiers, commun aux trois romancières : celui du

⁹¹⁹ *Beloved* (trad.), p. 211 ; « Then all four started toward the shed. Inside, two boys bled in the sawdust and dirt at the feet of a nigger woman holding a blood-soaked child to her chest with one hand and an infant by the heels in the other. [...] The nephew, the one who had nursed her while his brother held her down, didn't know he was shaking. His uncle had warned him against that kind of confusion, but the warning didn't seem to be taking. What she go and do that for? On account of a beating? Hell, he'd been beat a million times and he was white. [...] But no beating ever made him... I mean no way he could have... What she go and do that for? And that is what he asked the sheriff, who was standing there amazed like the rest of them, but not shaking. He was swallowing hard, over and over again. "What she want to go and do that for?" », *Beloved*, p. 175-177.

modernisme, et en particulier de ces écrivains du sensible que sont William Faulkner, Joseph Conrad et surtout Virginia Woolf⁹²⁰. L'autrice anglaise forge en effet dans son essai « *A Sketch of the Past* » un concept particulièrement fécond pour analyser les œuvres de mon corpus : le concept de *moment of being*⁹²¹, que l'on traduit tantôt en français par « moment d'être » et tantôt par « instant de vie⁹²² ». Il renvoie à « la conviction que la surface extérieure de l'identité d'un être, sa personnalité, est un mécanisme finement accordé, aussi sensible qu'un sismographe aux plus imperceptibles vibrations de l'environnement social, et de ce fait aussi volatil que le flux et la multiplicité des expériences auxquelles elle est exposée⁹²³ ». Un détail sensible, apparemment insignifiant (le bruit des vagues, une trace sur le mur, les rais de lumière d'un store...), peut ainsi provoquer chez le sujet un « choc⁹²⁴ » sensible, qui n'a d'ailleurs pas pour la romancière une signification nécessairement morale, et encore moins dysphorique. Hautement subjective et subjectivante, cette expérience traduit l'accès à un point de vue autre, une forme de décentrement empathique porté par l'expérience sensible, et dotée d'une force transformatrice.

Si le concept est fécond pour l'analyse, c'est sans doute comme le suggère Jean-Jacques Lecercle parce qu'il est susceptible d'éclairer non seulement la représentation de l'événement dans les œuvres littéraires, mais la façon dont celles-ci font événement pour le lecteur ou la lectrice. La séquence finale de *La Storia* l'illustre bien, par son travail sur le détail poignant, qui cristallise une charge de *pathos* et de sens bien plus grande que l'élaboration théorique proposée dans un second temps par la voix narrative. Celui-ci peut être d'ordre visuel, la fiction exploitant la force d'impact de l'image : ainsi de la petite tache qu'Ida aperçoit sur le mur de l'immeuble, juste avant d'arriver dans son appartement, et que la narration charge d'une signification prémonitoire : « Ida tressaillit à la vue d'une figure sinistre qui la menaçait de front ; mais, en réalité, ce n'était pas autre chose qu'une tache sur le mur de l'escalier écaillé et humide à cause de la proximité des fontaines. Depuis qu'ils habitaient l'immeuble, cette tache avait toujours été là ; mais Ida n'avait jamais même remarqué, avant aujourd'hui, une présence

⁹²⁰ Toni Morrison a rédigé un mémoire de Master consacré à la question de l'aliénation chez V. Woolf et W. Faulkner, et Elsa Morante est l'une des traductrices de l'œuvre de l'autrice britannique d'origine néo-zélandaise Katherine Mansfield, interlocutrice majeure de Virginia Woolf (à laquelle la critique l'a souvent comparée). La référence à Joseph Conrad est centrale dans *Le Dieu des petits riens*, roman que la critique a également resitué dans le sillage moderniste de l'œuvre de W. Faulkner.

⁹²¹ Virginia Woolf, *Moments of being*, Harcourt Brace & Compagny, New York, 1985.

⁹²² Il s'agit de la traduction proposée par Colette-Marie Huet, dans Virginia Woolf, *Instants de vie*, trad. Colette-Marie Huet, Stock, Paris, 2006.

⁹²³ Jeanne Schulkind, introduction à l'ouvrage de Virginia Woolf, *Moments of being*, op. cit., p. 14.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 21.

aussi terrible⁹²⁵. » Mais le sens se situe à un niveau presque antérieur à la symbolisation, par un travail sur l'onomatopée et la syntaxe de la phrase : « tic tic tic, entendait-on résonner sur tout le pavement de l'appartement. Tic tic tic : le pas d'Useppe, comme l'automne dernier, quand, chaussé de ses petites bottes, il arpentait continuellement l'appartement, après la mort de Ninuzzu⁹²⁶... »

Le choc de lecture procède du travail sur le rythme de la phrase, sur sa syntaxe, mais aussi des multiples strates mémorielles que le texte met en jeu, à la fois intra et intertextuelles. Monica Zanardo⁹²⁷ est la première à avoir identifié une référence directe à la scène de rencontre entre Zossima et la mère en deuil, dans *Les Frères Karamazov*. J'ai déjà montré aux chapitres 2 et 3⁹²⁸ la centralité de cet épisode dans la mémoire active de Dostoïevski que met en jeu la fiction morantienne. J'aimerais insister plus spécifiquement ici sur sa dimension sensible : dans la scène de *La Storia*, la représentation de l'expérience du deuil fait intervenir le souvenir d'un « détail » apparemment secondaire du discours de *klikuša*, un détail qui ne s'identifie pas à un argument ou à une idée, mais à un fait sensible : « Juste si je pouvais l'entendre, qu'une toute petite fois, il entre dans sa chambre, mais rien qu'une toute petite, une seule, avec ses petits petons, là, poc-poc, et vite vite, comme ça vite, je me rappelle, avant, comme il courait vers moi, il criait, il riait, si je pouvais juste les entendre, ses petits petons, les entendre, oui, les reconnaître⁹²⁹ ! »

Là encore, on le voit, la question du partage engage donc à la fois la mémoire en amont et en aval de l'œuvre, une façon d'hériter et une façon de transmettre. De la grande scène des *Frères Karamazov*, E. Morante ne retient rien de la longue argumentation de Zossima, dont la présence est tout à fait effacée de son œuvre. La lecture qu'elle en propose n'en attire pas moins l'attention sur une spécificité poétique du texte de Dostoïevski, spécificité dont on peut sans doute défendre qu'elle anticipe les expérimentations du modernisme : la capacité de certaines images ou formules à produire un sentiment de choc qui excède, voire fait dysfonctionner le travail de rationalisation et d'interprétation ensuite proposé au sein même de la fiction. Ainsi par exemple du « détail » de l'icône étreinte par la couturière Maria Borrisova

⁹²⁵ *La Storia* (trad.), p. 927 ; « Qua lei trasali, vedendo una figura torva che la minacciava di fronte; ma non era altro, in realtà, che una macchia sul muro della scala, scrostato e umido per la prossimità delle fontane. », *La Storia*, p. 1017.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 929 ; « Tit tic tic, il passo di Useppe, come lo scorso autunno, quando camminava di continuo su e giù per tutta casa, coi suoi stivalini dopo la morte di Ninnuzzu... », *Ibid.*, p. 1019.

⁹²⁷ Monica Zanardo, « Tangenze micro et macroscopiche tra *La Storia* di Elsa Morante e *L'Idiota* di Dostoevskij », *art. cit.*

⁹²⁸ Sur cette question, voir le chapitre 2, p. 130-131, et le chapitre 3, p. 169-171.

⁹²⁹ *FK I*, p. 95 ; « Только б услышать-то мне, как он по компате своими ножками пройдет разик, всего бы только разик, ножками-то своими тук-тук, да так часто, часто помню, как, бывало, бежит ко мне, кричит да смеется, только б я его ножки-то услышала, услышала бы, признала! », *BK I*, p. 46.

et que l'on retrouve dans *La Douce*, ou encore de celui du petit poing levé de Matriocha, l'enfant dont le viol et le suicide sont relatés dans la terrible confession de Stavroguine. C'est à ces détails que par « effet retour », le texte d'E. Morante nous rend attentifs, nous aidant peut-être ainsi à imaginer un autre mode de lecture de Dostoïevski, un mode de lecture sensible qui l'arrache à ses significations chrétiennes.

3. « Affects » ou « émotions », enjeux d'une distinction sémantique

Les outils forgés par la théorie des affects, qui s'est notamment développée aux États-Unis dans le sillage de la pensée de Gilles Deleuze et de sa relecture par le traducteur et philosophe Brian Massumi, peuvent nous aider à mieux comprendre les enjeux de cette disjonction entre l'affect et son interprétation. Les deux notions d'« affect » et d'« émotion », que j'ai jusque là traitées comme des synonymes, y sont en effet soigneusement distinguées⁹³⁰. Là où l'émotion est appréhendée comme un contenu subjectif analysable, l'affect est décrit comme préconscient et non subjectif. Le comparatiste Nicholas Manning évoque une « intensité inconnaissable⁹³¹ », un « ineffable⁹³² » dont seuls les effets peuvent être décrits : « si son point central demeure obscur – si l'affect ne peut jamais être entièrement connu, possédé ou saisi – ses effets tangibles le sont néanmoins : et ces effets sont omniprésents, et vont des émotions ressenties par des sujets individuels aux réalités sociopolitiques que génère la complexe dynamique de cause et effet qui caractérise les affects⁹³³. » Dès lors, le travail auquel se livre la voix narrative, dans le texte d'E. Morante, peut se comprendre comme un effort de traduction, visant à assurer la réappropriation intellectuelle du questionnement sensible véhiculé par la scène.

⁹³⁰ « Souvent, le terme d'affect est plus ou moins utilisé comme un synonyme d'émotion. Mais [...] l'émotion et l'affect – si l'affect est une intensité, suivent des logiques différentes et relèvent d'ordres différents. L'émotion est un contenu subjectif, la cristallisation socio-linguistique de la qualité d'une expérience qui, à partir de là, est définie comme personnelle. L'émotion est une intensité qualifiée, le point d'insertion conventionnel, consensuel, de l'intensité dans un ensemble sémantique et sémiotique déjà constitué, dans des circuits narrativisables de type action-réaction, dans une fonction et une signification. C'est une intensité possédée et reconnue. Il est crucial de théoriser la différence entre l'affect et l'émotion. Si certains ont le sentiment qu'elle a décliné, c'est parce que l'affect est impossible à qualifier. En tant que tel, on ne peut ni le posséder ni le reconnaître, et il résiste ainsi à la critique. » Brian Massumi, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, n°31 « The Politics of Systems and Environments », 1995, p. 88. (Je traduis)

⁹³¹ Nicholas Manning, « Why Study Unknowable Intensities? On Contemporary Affect Theory, With an Interview With Rachel Greenwald Smith », *Revue Française d'Études Américaines*, n°151, 2017, p. 143. (Je traduis)

⁹³² *Idem*.

⁹³³ *Idem*.

Mais il suppose aussi, comme tout travail de traduction, la persistance de ce que Tiphaine Samoyault décrit comme un « reste⁹³⁴ » non solvable. Le dispositif de lecture du roman de T. Morrison en fournit une illustration particulièrement frappante. Le choc suscité par la première itération de la scène d’infanticide ne cesse en effet d’appeler et de nourrir de nouvelles interprétations, toujours en décalage par rapport à la commotion initiale. Elles sont véhiculées par des voix contradictoires, mais parfois aussi par une seule et même voix, en particulier celle de Sethe. Le roman met ainsi en scène l’effort fourni par la mère infanticide pour traduire son ressenti dans un langage appropriable par d’autres, et attire l’attention sur la productivité herméneutique et poétique de la résistance que l’affect oppose à cet effort. C’est parce qu’aucune mise en récit ne parvient tout à fait à « fixer » l’ineffable – comme le dirait Toni Morrison⁹³⁵ – que le processus est sans cesse relancé. Dans un premier temps, Sethe ne peut donner de l’événement qu’une représentation extrêmement lacunaire, qui fait notamment l’ellipse du moment du choix : « Je l’ai arrêté. [...] J’ai pris mes bébés et je les ai mis là où ils seraient sécurité⁹³⁶. » Elle ne parvient à verbaliser et à expliquer sa décision que bien plus tard dans le roman, en se confrontant à *Beloved*. Du point de vue du lecteur ou de la lectrice, ce processus de rationalisation contribue à la fois à clarifier et à atténuer l’effet de choc. Il le clarifie et l’atténue en facilitant la réappropriation intellectuelle et par là même la mise en débat, sans que celle-ci n’épuise toutefois complètement la signification de l’événement sensible de la lecture.

B. La portée éthique et politique du questionnement moral : à propos d’une scène de *Beloved*

Pour Jean-Jacques Lecercle, ce décalage entre le moment du surgissement de l’affect et celui de sa rationalisation constituerait le propre de l’événement *de* l’œuvre, qui va bien au-delà de l’événement représenté *dans* l’œuvre car « il est le texte lui-même » et « se situe dans cette

⁹³⁴ Tiphaine Samoyault présente la reconnaissance du « reste injuste » de la traduction comme la condition de sa « justesse imparfaite », dans la mesure notamment où elle permet une constante reconduction du mouvement de transduction d’un texte à l’autre. Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Seuil, Paris, 2020, p. 126.

⁹³⁵ Il s’agit de la formule que Toni Morrison emploie dans le discours du Prix Nobel : « [...] la langue ne peut jamais “fixer” l’esclavage, le génocide, la guerre. Elle ne doit pas non plus aspirer à l’arrogance d’en être capable. Sa force et sa félicité résident dans son mouvement vers l’ineffable. », Toni Morrison, « Discours de Stockholm », *art. cit.*, p. 167 ; « [...] language can never live up to life once and for all. Nor should it. Language can never “pin down” slavery, genocide, war. Nor should it yearn for the arrogance to be able to do so. Its force, its felicity is in its reach toward the ineffable. », « The Nobel Lecture in Literature », *art. cit.*, p. 107.

⁹³⁶ *Beloved* (trad.), p. 230 ; « “I stopped him” [...] “I took and put my babies where they’d be safe », *Beloved*, p. 193.

“région antérieure” où se produit la fulguration, et qui est la région de la virtualité du sens⁹³⁷ ». Or la prise en compte de la dimension sensible du questionnement moral mis en œuvre dans la fiction soulève deux questions. La première est celle de la part de la subjectivité dans l’expérience de lecture, et la seconde, celle de la portée de ses effets affectifs, à la fois individuels et collectifs, éthiques et politiques.

1. Éprouver ensemble ? Le lecteur, les lecteurs

Pour James Phelan, qui revient dans un article consacré à *Beloved* sur la méthodologie de la narratologie rhétorique (le *rhetorical reader-response criticism*⁹³⁸), toute expérience de lecture se construit au croisement d’un texte et d’une situation de réception qui fait intervenir des déterminants sociaux et historiques mais aussi une part de subjectivité qui en garantit l’idiosyncrasie. Quoiqu’elle caractérise la lecture de façon générique, j’ajouterais que cette place laissée à la subjectivité est sans doute maximisée dans des fictions qui favorisent un mode de partage et d’appropriation qui engage d’abord le corps et l’affectivité du lecteur ou de la lectrice, corps et affectivité nécessairement « situés⁹³⁹ », modelés par une mémoire à la fois individuelle et collective du mal. Ne faisant intervenir que dans un second temps le processus d’intellectualisation du questionnement moral, le texte favorise une pluralité de modes d’appropriation des points de vue représentés, rendant particulièrement problématique tout discours sur « le lecteur modèle⁹⁴⁰ » comme figure générique.

Ce questionnement est d’ailleurs pris en charge dans *Beloved*, à la faveur d’un épisode qui met en évidence la pluralité des façons de réagir et d’évaluer une réponse apportée à l’expérience du mal. Il s’agit des diverses tentatives d’interprétation que suscite le spectacle des cicatrices qui couvrent le dos de Sethe, et qui ont été infligées par Maître d’école. L’ancienne

⁹³⁷ Jean-Jacques Lecercle, « Il y a événement et événement », *art. cit.*

⁹³⁸ James Phelan, « Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism: The Difficult, the Stubborn, and the Ending of *Beloved* », *art. cit.*, p. 712.

⁹³⁹ Le concept de « lecture située » a été notamment élaboré par Marie-Jeanne Zenetti, dans le sillage des théories du point de vue des féministes américaines (Donna Haraway, Sandra Harding, Nancy Hartsock...), afin de penser l’écart entre les expériences de lecture ordinaires et les pratiques interprétatives valorisées dans un cadre institutionnel. Elle associe la notion de lecture située à « une lecture qui ne soit ni dégagée de la position depuis laquelle elle s’énonce, ni identifiée à celle-ci, mais qui s’efforce de prendre en compte ce qui, dans la littérature, dans nos manières de la lire et de la partager, nous engage dans le monde ». Marie-Jeanne Zenetti, « Lecture située » [En Ligne], dans Emmanuel Bouju (dir.), *Nouveaux fragments d’un discours théorique : un lexique littéraire*, Codicille éditeur, Québec, 2023. URL : <https://codicille.pubpub.org/pub/zenetti-lecture-situee/release/1> Mis en ligne le 21/09/2023, dernière consultation le 16/09/2024.

⁹⁴⁰ La notion de « lecteur modèle », que la réflexion sur la « lecture située » proposée par Marie-Jeanne Zenetti entend déconstruire, a été notamment proposée par Umberto Eco. Elle renvoie à « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent étre satisfaites pour qu’un texte soit pleinement réalisé dans son contenu potentiel ». Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1985, p. 80.

esclave les évoque pour la première fois lors de la scène d'amour qui suit ses retrouvailles avec Paul D, en les comparant à un prunellier couvert de petites feuilles : une image poétique qu'elle dit tenir d'Amy, la jeune fille blanche qui lui est venue en aide alors qu'elle fuyait Bon Abri. Paul D file d'abord la métaphore, en substituant à l'image végétale un nouveau réseau sémantique : le réseau de cicatrices devient une « sculpture⁹⁴¹ », « l'œuvre décorative d'un forgeron trop passionné pour l'exposer⁹⁴² ». Mais revenant un peu plus tard sur cette métaphore, le personnage désavoue finalement le processus d'esthétisation qui la sous-tend : « Quant au labyrinthe de fer forgé qu'il avait exploré dans la cuisine, tel un chercheur d'or qui patouille dans des alluvions exploitables, ce n'était en réalité qu'un répugnant faisceau de cicatrices. Rien d'un arbre, comme elle avait dit. Une forme d'arbre, peut-être, mais pas du tout comparable à ce qu'il connaissait [...] »⁹⁴³.

La mise en scène de cette réinterprétation met au jour la « corporalité de l'écriture » dont Claudine Raynaud fait l'un des traits caractéristiques de la poétique morrisonienne, et qui passe par l'attention portée au langage du corps⁹⁴⁴. Elle permet surtout de souligner les divergences qu'induit, dans la façon de se rapporter à la scène de souffrance, un contenu d'expérience différent. Face à la souffrance de Sethe, la réponse imaginée par Amy passe par un travail de soin concret mais aussi par la création et le don d'une métaphore, d'une belle image :

En un effort si considérable qu'elle en eut la nausée, Sethe se tourna sur le flanc droit. Amy dégrafa le dos de sa robe et souffla : « Jésus nous vienne en aide ! » quand elle eut vu.

Sethe supposa que ce n'était pas beau, parce que, après cette invocation à Jésus, Amy se tut un bon moment. Dans le silence d'une Amy pour une fois frappée de mutisme, Sethe sentit les doigts de ses bonnes mains lui toucher délicatement le dos. [...]

- C'est un arbre, Lu. Un prunellier. Regarde, voilà le tronc – il est rouge et éclaté, plein de sève, et là est la fourche d'où partent les branches. Tu as une flopée de branches. Des feuilles aussi, on dirait et, ma parole, il y a même des boutons. Des tous petits boutons de prunelles, blancs comme tout. Tu as tout un arbre dans le dos. En fleurs. À quoi Dieu pense, je me le demande. J'ai goûté au fouet, moi aussi, mais je ne me souviens de rien de pareil.⁹⁴⁵

⁹⁴¹ *Beloved* (trad.), p. 32 ; *Beloved*, p. 21.

⁹⁴² *Idem* ; « the decorative work of an ironsmith too passionate for display », *Idem*.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 36 ; « And the wrought-iron maze he had explored in the kitchen like a gold miner pawing through pay dirt was in fact a revolting clump of scars. Not a tree, as she said. Maybe shaped like one, but nothing like any tree he knew [...] », *Ibid.*, p. 25.

⁹⁴⁴ « Avant que l'écriture n'émerge, que la voix n'habite le texte, que les ragots ne se fassent récits et les rumeurs romans, le corps parle par ses cicatrices, ses marques, sa noirceur. Il témoigne et raconte, lieu d'une écriture première, de l'expérience, de l'inscription de la "race". À partir de sa matérialité, de sa noirceur et de sa visibilité, le récit perpétue une corporalité de l'écriture. L'oralité qui s'y fait entendre est signe de ce rapport. », Claudine Raynaud, *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 114-115 ; « In an effort so great it made her sick to her stomach, Sethe turned onto her right side. Amy unfastened the back of her dress and said, "Come here, Jesus", when she saw. Sethe guessed it must be bad because after that call to Jesus Amy didn't speak for a while. In the silence of an Amy struck dumb for a change, Sethe felt the fingers of those good hands lightly touch her back [...] "It's a tree, Lu. A chokecherry tree. See, here's the trunk--it's red and split wide open, full of sap, and this here's the parting for the branches. You got a mighty lot of branches. Leaves, too, look like, and dern if these ain't blossoms. Tiny little cherry blossoms, just as white. Your back got a whole tree on it. In bloom. What God have in mind, I wonder." », *Ibid.*, p. 93.

Cette dernière suscite chez les personnages des réactions affectives et des évaluations morales variées, voire contradictoires. Sethe en souligne la dimension remédiate, l'image du prunellier lui permettant de se réapproprier sa propre histoire et son propre corps. Paul D exprime à l'inverse une forme de dégoût, de rejet, qui entre en écho avec le sentiment de honte exprimé par Sethe lorsqu'elle se remémore, un peu plus tôt dans le roman, « l'effrontée beauté⁹⁴⁶ » (*shameful beauty*) des arbres de la plantation du Bon Abri. La tension que permet de faire surgir ce conflit d'interprétation soulève ainsi la question des risques de l'esthétisation de la violence.

2. La lecture comme événement éthique et politique

On saisit la portée méta-herméneutique de la scène d'interprétation ainsi intégrée dans la fiction. Elle permet de mettre en évidence la dimension située de l'expérience de lecture mais aussi sa portée éthique, puisque le choc moral suscite une réponse concrète, qui intervient au terme d'un processus de décentrement empathique. Dans la scène avec Amy, par exemple, le spectacle du dos lacéré de Sethe conduit d'abord la jeune fille à rapporter ce qu'elle voit à sa propre expérience : « Monsieur Buddy avait la main sacrément lourde, faut dire. Il te fouettait juste pour l'avoir regardé en face. Ça manquait jamais. Je l'ai regardé en face une fois ; il a levé le bras et m'a lancé le tisonnier. J'imagine qu'il savait que j'étais en train de penser⁹⁴⁷. » La comparaison, qui facilite l'appropriation morale, débouche dans un second temps sur le constat d'une différence : « Celui qui a planté cet arbre, il bat monsieur Buddy de plusieurs longueurs. Je suis contente de ne pas être à ta place⁹⁴⁸. » Parce que le travail de l'imagination morale ne conduit pas à une identification fusionnelle, la prise de conscience conduit à une action concrète (la scène de soin).

Reste à savoir dans quelle mesure la représentation des effets éthiques de la scène de lecture fictive, faite à même le corps de la victime, est susceptible d'éclairer les effets de la scène de lecture réelle. La question est d'abord celle de la capacité de la fiction romanesque, par les émotions qu'elle suscite et les questionnements moraux que celles-ci font surgir, à faire agir le lecteur ou la lectrice. Sur ce point, il faut insister sur une première divergence. Comme le rappelle Françoise Lavocat, dans le sillage des travaux en psychologie cognitive, le propre

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 16 ; *Ibid.*, p. 7.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 115 ; « Mr. Buddy had a right evil hand too. Whip you for looking at him straight. Sure would. I looked right at him one time and he hauled off and threw the poker at me. Guess he knew what I was a-thinking. », *Ibid.*, p. 93.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 115-116 ; « Whoever planted that tree beat Mr. Buddy by a mile. Glad I ain't you. », *Ibid.*, p. 94.

de l'empathie suscitée par la lecture de fiction est son caractère « *off-line* », coupé du réel : le fait qu'elle n'incite pas directement à l'action⁹⁴⁹. Face à la description de la souffrance de Sethe, la personne qui lit se trouve dans la même position actantielle qu'Amy, mais évidemment sans la possibilité d'intervenir directement. Les effets éthiques de la description dépendent de ce point de vue de l'exemplarité que la fiction confère au comportement du personnage (est-il présenté comme un modèle éthique ou non ?), exemplarité qui détermine le type de savoir moral que le lecteur ou la lectrice tire de l'expérience de pensée. Mais ils dépendent surtout du travail d'appropriation ensuite effectué par ce dernier, pour mettre en pratique ce savoir théorique et pratique.

La comparaison fait apparaître une seconde divergence, qui tient au caractère à la fois individuel et collectif, privé et public de la scène de lecture. Si l'échange entre Amy et Sethe met en évidence la capacité de l'œuvre à faire événement sur un plan individuel et éthique, l'exemplarité de la scène de lecture représentée dans la fiction se trouve limitée par son caractère strictement privé, qui prend même parfois la forme paroxystique de l'échange érotique (entre Sethe et Paul D ; entre le narrateur de *La Douce* et son épouse). Quoique celle-ci permette de mettre l'accent sur la place de l'affectivité et du corps dans la relation tissée avec le texte, elle occulte un peu la spécificité de la scène de réception de la littérature, à savoir son caractère à la fois individuel et collectif. Au-delà de leur ancrage subjectif, les émotions morales et les questionnements qu'elles permettent de faire apparaître ont une portée sociale et politique. Constitutif de la scène de réception de la littérature, cet élargissement se trouve maximisé par l'importance de la réception critique et commerciale des œuvres du corpus, qui autorise à poser la question de leurs effets collectifs.

Conclusion du chapitre

Ce chapitre avait pour but de réfléchir aux effets du choc moral suscité par la confrontation à la souffrance intolérable, de questionner l'articulation entre leur représentation dans la fiction et l'expérience de lecture, entre l'événement dans l'œuvre et l'événement de l'œuvre. Pour cela, il a proposé un détour par *La Douce*, courte nouvelle de Dostoïevski où ces effets font l'objet d'un travail de représentation et de théorisation particulièrement développé. Le texte met en effet en scène l'effort d'imagination morale qui succède à la commotion morale

⁹⁴⁹ Françoise Lavocat, « Identification et empathie : le personnage, entre fait et fiction », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, *Empathie et esthétique*, Hermann, Paris, 2013, p. 161.

et vise à déterminer quelle juste réponse lui apporter. Il souligne ce faisant le double risque auquel s'expose le narrateur, témoin de la scène de souffrance : d'un côté, celui de céder au fantasme de la toute-puissance, en prétendant apporter une réponse réparatrice au sentiment de choc moral, de l'autre, celui de s'effondrer face au constat d'une double impuissance à comprendre et à agir.

La suite du chapitre a proposé de mobiliser ce texte pour éclairer l'actantialité de la scène de lecture des œuvres du corpus. Celles-ci placent en effet leur lecteur ou leur lectrice dans la position de témoin affecté de la scène de souffrance : elles l'invitent à s'interroger, comme dans la nouvelle de Dostoïevski, sur le sens de l'événement et sur la juste façon de répondre au choc qu'il provoque. À la différence du narrateur dostoïevskien, la lectrice ou le lecteur de *Beloved*, *La Storia* ou *Le Dieu des petits riens* est toutefois placé dans une position de témoin au second degré : non seulement il éprouve le choc, mais il est invité à réagir à la pluralité de réponses qui lui sont apportées au sein même de la fiction, et aux multiples évaluations, parfois conflictuelles, dont elles font l'objet. La prise en considération de ce multiperspectivisme moral lègue à la suite de la réflexion une interrogation sur les effets de la polyphonie.

La dernière section du chapitre s'est interrogée sur les modalités d'appropriation de ce questionnement moral et sur sa portée à la fois éthique et politique. J'ai d'abord insisté sur le fait que les trois œuvres se caractérisaient par l'élaboration d'une poétique sensible du questionnement moral, héritée du modernisme : celle-ci passe par la disjonction entre la représentation de la réaction affective et pragmatique des personnages, et le travail de rationalisation et d'explication de cette dernière. Je me suis ensuite interrogée sur les effets de cette poétique sensible, en partant là encore de l'analyse d'une scène de lecture et de soin représentée dans la fiction (un extrait de *Beloved*) pour éclairer l'actantialité de la scène de lecture réelle. La comparaison fait apparaître plusieurs points de convergence : l'importance accordée à la dimension subjective et située de l'expérience de lecture, et la portée éthique du travail d'imagination morale. Mais elle met aussi en évidence des points de divergence, qui tiennent d'une part au caractère « *off-line* » de l'empathie du lecteur ou de la lectrice, et d'autre part à la portée non seulement individuelle mais collective (et donc potentiellement politique) des effets de la lecture.

CHAPITRE 6.

Les usages des cas limites : expériences sur les frontières de l'espace moral

L'enjeu du chapitre précédent était de partir de la représentation des effets du choc dans la fiction pour analyser l'actantialité de la scène de lecture, ainsi que les modalités d'élaboration et les effets des expériences de pensée proposées dans les trois œuvres du corpus. La démonstration a légué à la suite de la réflexion un questionnement sur la nature de la prise de conscience orchestrée par les textes : il s'agit de déterminer si celle-ci aboutit, comme dans la nouvelle de Dostoïevski, au double constat d'une impuissance à agir et à comprendre, ou au contraire à une augmentation de la puissance d'agir. Pour répondre à cette question, ce sixième chapitre affinera l'analyse des modalités du questionnement moral et politique. J'aimerais notamment montrer que la fécondité éthique des œuvres du corpus dépend moins de l'exemplarité des comportements mis en scène que de la construction de « cas limites ». Certains personnages placés, comme le lecteur ou la lectrice, dans une position de témoin affecté de la scène de souffrance réagissent par un acte dont la dimension transgressive est problématisée au sein même de la fiction, et qui permet de mettre à l'épreuve les frontières de l'espace moral, c'est-à-dire la distinction entre le bien et le mal, le juste et l'injuste, le tolérable et l'intolérable. C'est sur ce dispositif littéraire et moral, hérité de Dostoïevski, que je voudrais revenir.

Pour le montrer, je partirai d'une expérience de pensée particulièrement représentative de l'œuvre de Dostoïevski et notamment analysée par Frédérique Leichter-Flack dans son ouvrage sur les cas de conscience⁹⁵⁰ : le dilemme que Raskolnikov propose à Sonia peu après la mort de la vieille usurière, dans la deuxième partie de *Crime et châtiment*. Sa description et son interprétation me permettront de modéliser les usages que les fictions du corpus font du choc de lecture, et ainsi d'analyser les expériences de pensée proposées aux lecteurs et aux lectrices de *La Storia*, *Beloved* et *Le Dieu des petits riens*. Quels sont les cas limites moraux élaborés par les œuvres : comment les construisent-elles et quels questionnements politiques et

⁹⁵⁰ Frédérique Leichter-Flack, « Un mal pour un bien. De l'usage des dérogations morales », dans *Le Laboratoire des cas de conscience*, op. cit., p. 73-88.

moraux permettent-ils de faire surgir ? Quels usages les textes font-ils de ces derniers ? Il s'agit de réfléchir aux effets de ces expériences réalisées sur les frontières de l'espace moral, afin de déterminer si elles suscitent ce que Delphine Bellis et Étienne Brun-Bovet décrivent comme « un sentiment de réalité⁹⁵¹ », un effet de conviction, ou si elles renforcent au contraire le trouble moral.

Pour approfondir ces diverses pistes de réflexion, je commencerai donc par revenir sur l'expérience de pensée de Raskolnikov, afin de réfléchir à la façon dont la fiction dostoïevskienne élabore un cas limite, et aux questionnements que celui-ci permet de faire surgir (I). Je m'intéresserai ensuite plus particulièrement à la façon dont les fictions du corpus creusent l'un des principaux legs de cette expérience de pensée, à savoir la remise en cause de la distinction entre « tuer » et « laisser mourir », qui soulève la question de la responsabilité du témoin passif de la scène de souffrance. Face à l'aporie que fait surgir le double risque d'une complicité par la violence et d'une complicité par la passivité, on verra que Toni Morrison, Elsa Morante et Arundhati Roy proposent un élargissement du répertoire moral et politique de la fiction, et la mise en valeur de comportements qui s'inscrivent dans le paradigme du *care* ou de la compassion plutôt que dans le paradigme de la justice (II). La dernière partie s'intéressera à la façon dont ce second modèle est lui aussi problématisé dans les textes, à partir d'une analyse du traitement du motif de l'infanticide comme cas limite du *care* chez William Faulkner et chez Toni Morrison (III).

⁹⁵¹ Delphine Bellis et Étienne Brun-Bovet, *Les Détours du savoir : expérience de pensée, fiction et réalité*, op. cit., p. 25.

I. Qu'est-ce qu'un cas limite ? L'expérience de pensée de Raskolnikov

A. Construire le meurtre comme un cas limite : la question de la dérogation à l'interdit de tuer

1. Le double héritage poétique et philosophique de l'expérience de pensée

Revenons d'abord à Dostoïevski. L'épisode qui m'intéresse se situe dans la cinquième des six parties de *Crime et châtiment*, peu avant la confession et le châtiment, librement consenti, de Raskolnikov. Taraudé par le meurtre de la vieille usurière, le jeune étudiant envisage de se confesser à Sonia, la pieuse prostituée qu'il a rencontrée peu après son crime, mais se refuse encore à admettre sa culpabilité et espère la persuader de la légitimité de son acte. Lorsqu'il se décide enfin à lui rendre visite, à l'occasion de l'enterrement de Marméladov, son père, il commence donc par lui soumettre une expérience de pensée qui prépare de façon détournée sa propre confession. Le personnage profite pour cela d'une crise d'une grande violence, relatée au chapitre précédent. Car Sonia vient d'être victime des manigances de l'un des personnages les plus abjects de l'œuvre, Loujine, qui profite de son statut social et du peu de crédit accordé à la parole d'une prostituée pour la calomnier et l'humilier publiquement en l'accusant de vol. Sauvée *in extremis* par l'intervention d'un voisin, Lébéziatnikov, la jeune femme est encore sous le choc de cette accusation injuste, tout à fait incompréhensible pour elle (Sonia ne connaît rien des motivations de Loujine⁹⁵²), lorsque Raskolnikov lui soumet son dilemme.

Pour préparer le terrain de son argumentation morale, l'étudiant exploite l'état d'extrême fragilité dans lequel se trouve la jeune femme, son sentiment d'injustice et de dérégulation : « Sonia, timide de nature, savait déjà auparavant qu'il était plus facile de la perdre que n'importe qui d'autre, et que tout le monde pouvait l'humilier impunément. Mais, malgré tout, jusqu'à cette minute précise, il lui avait semblé qu'elle pourrait toujours échapper au

⁹⁵² Il faut rappeler que le mensonge de Loujine est motivé par son désir de discréditer Raskolnikov, hostile à son mariage avec sa sœur Dounia, auprès de cette dernière et de leur mère. Sonia se trouve donc impliquée à son insu dans cette affaire, Loujine cherchant à prouver que Raskolnikov entretient une relation avec une voleuse prostituée.

malheur – par la prudence, la timidité, la soumission devant tous et chacun. Sa désillusion l’oppressait trop⁹⁵³. » Il ravive la mémoire de l’injustice subie, le sentiment d’abjection et le dégoût moral suscités par Loujine, cet homme puissant qui abuse de son pouvoir pour parvenir à ses fins : « Alors Sonia, dit-il, et il sentit soudain qu’il avait la voix tremblante. Toute son affaire reposait sur la “situation sociale et les coutumes qui en découlent”. Ça, vous l’avez compris⁹⁵⁴ ? »

Mais Raskolnikov mise surtout sur le choc provoqué par le spectacle de la souffrance innocente et sur le sentiment de responsabilité que Sonia éprouve à l’égard de sa belle-mère, Katérina Ivanovna, et de ses petits frères et sœurs, dont elle est le seul soutien financier depuis la mort du père : « Et si vous vous étiez retrouvée au bagne, alors, quoi ? Vous vous souvenez de ce que je disais, hier⁹⁵⁵ ? » La remarque vise à raviver dans l’esprit de la jeune fille (et du lecteur ou de la lectrice) le souvenir du tableau pathétique composé par l’étudiant lors d’une discussion rapportée un peu auparavant dans le roman : « Et si, vous, du vivant, encore, de Katerina Ivanovna, maintenant, vous tombez malade et qu’on vous emmène à l’hôpital, à ce moment-là, qu’est-ce qui se passera ? [...] Ils vont se retrouver dans la rue, toute la bande, elle, elle va tousser et mendier, elle va se cogner, je ne sais où, la tête contre les murs, comme aujourd’hui et, les enfants, de pleurer... Et puis, elle tombe, on l’emmène au poste, à l’hôpital, elle meurt, et les enfants⁹⁵⁶... » Raskolnikov parie sur le caractère moralement intolérable de cette vision, sur la violence des émotions qu’elle provoque, pour construire le dilemme qui clôt son discours :

Imaginez, Sonia, que vous connaissiez à l’avance toutes les intentions de Loujine, que vous sachiez (à coup sûr) qu’avec elles, ce serait la mort certaine pour Katerina Ivanovna, et pour les enfants ; et pour vous aussi, en plus (parce que, vous vous considérez comme rien du tout, vous, toujours - *en plus*). Polétchka pareil... le même chemin, pour elle. Bon, et donc : et si, soudain, tout ça, on vous le donnait à juger : est-ce qu’il doit vivre, sur terre, ou non, c’est-à-dire Loujine, vivre et faire ses saloperies, et que ce soit à Katerina Ivanovna de mourir ? Qu’est-ce que vous auriez décidé : à qui de mourir ? Je vous pose cette question.⁹⁵⁷

⁹⁵³ *CetC* 2, p. 226 ; « Соня, робкая от природы, и прежде знала, что ее легче погубить, чем кого бы то ни было, а уж обидеть ее всякий мог почти безнаказанно. Но все-таки, до самой этой минуты, ей казалось, что можно как-нибудь избежать беды – осторожностью, кротостью, покорностью перед всем и каждым. Разочарование ее было слишком тяжело. » *PiN*, p. 310.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 230 ; « Что, Соня? – сказал он и вдруг почувствовал, что голос его дрожит, – ведь всё дело-то упиралось на “общественное положение и сопричастные тому привычки”. Поняли вы давеча это? », *Ibid.*, p. 312.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 231 ; « Ну а если б в острог, что тогда? Помните, что я вчера говорил? », *Ibid.*, p. 313.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 78-79 ; « Ну а коль вы, еще при Катерине Ивановне, теперь, заболаете и вас в больницу свезут, ну что тогда будет? [...] На улицу всюю гурьбой пойдут, она будет кашлять и просить, и об стену где-нибудь головой стучать, как сегодня, а дети плакать... А там упадет, в часть свезут, в больницу, умрет, а дети... », *Ibid.*, p. 245.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 231-232 ; « Представьте себе, Соня, что вы знали бы все намерения Лужина заранее, знали бы (то есть наверно), что через них погибла бы совсем Катерина Ивановна, да и дети; вы тоже, в придачу (так как вы себя ни за что считаете, так в придачу). Полечка также... потому ей та же дорога. Ну-с; так вот: если бы вдруг всё это теперь на ваше решение отдали: тому или тем жить на свете, то есть Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне? То как бы вы решили: кому из них умереть? Я вас спрашиваю. », *Ibid.*, p. 313.

On comprend pourquoi cette expérience de pensée illustre exemplairement les modalités d'élaboration d'un cas limite. Raskolnikov s'appuie en effet sur le choc suscité par la représentation de la souffrance intolérable pour tester une réponse moralement problématique (le meurtre) à l'expérience du mal. L'enjeu est de mettre ainsi à l'épreuve une frontière morale à première vue infranchissable, le principe d'inviolabilité de la vie humaine que la jeune femme défend au nom de sa foi chrétienne. Le legs dostoïevskien est double. Sur le plan poétique, il touche aux modalités d'élaboration du questionnement moral (par le dispositif du cas limite : la représentation d'un acte transgressif dont la mise en débat permet de questionner les frontières morales). Sur le plan de la réflexion éthique et politique, il met en jeu un questionnement sur la dérogation à l'interdit de tuer.

2. La visée intradiégétique du dispositif moral : fragiliser l'interdit du meurtre

Dans *Le Laboratoire des cas de conscience*, Frédérique Leichter-Flack resitue ce questionnement dans le sillage de la réflexion que nourrit la fameuse formule convoquée par Raskolnikov pour justifier le meurtre de la vieille usurière : « une mort, et cent vies en retour – mais c'est de l'arithmétique⁹⁵⁸ ! » Celle-ci fait signe vers une morale utilitariste fondée sur la notion d'utilité et sur le « principe du plus grand bonheur⁹⁵⁹ », qui conduit à diviser les actions et les choses en bonnes ou mauvaises selon qu'elles tendent à augmenter ou non le bonheur et à diminuer la souffrance. Mais ce rapprochement éclaire surtout la visée de l'argumentation, les effets que le jeune homme cherche à produire en proposant ce dilemme biaisé à Sonia. Il ne s'agit pas en effet pour Raskolnikov de partager avec son interlocutrice un questionnement moral théorique et abstrait ; il s'agit, en convainquant Sonia de sacrifier abstraitement Loujine, de la contraindre à reconnaître le caractère moralement légitime du meurtre bien réel qu'il s'apprête à lui révéler. Si en rhétorique, la notion de dilemme renvoie à une alternative de choix négatifs, définis comme incompatibles et fondés sur le principe du tiers exclus, il s'agit ici d'un « dilemme manipulateur⁹⁶⁰ », qui ne vise pas à susciter un questionnement ouvert mais un effet

⁹⁵⁸ Il faut rappeler que Raskolnikov surprend cette formule juste avant le meurtre de la vieille usurière, à l'occasion du dialogue entre deux étudiants dans une petite taverne. *CetC* 1, p. 122 ; « Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика! », *PiN*, p. 54.

⁹⁵⁹ Il s'agit d'un principe défendu par le philosophe John Stuart Mill (1806-1873) dans le deuxième chapitre de son livre *On utilitarianism* (1861). Pour Mill, le bonheur est associé au plaisir. Sont « utiles », c'est-à-dire « bons », les objets ou actions permettant une maximisation du plaisir et une diminution de la douleur.

⁹⁶⁰ Frédérique Leichter Flack, « Encore un mal que le roman nous fait ? Morale du dilemme, de Hugo à Dostoïevski », *Romantisme*, n°142 « La question morale au XIX^{ème} siècle », 2008, p. 76.

de conviction ou un « sentiment de réalité⁹⁶¹ », pour reprendre le concept de D. Bellis et É. Brun-Bovet.

De ce point de vue, la force de conviction du dispositif rhétorique repose notamment sur sa capacité à placer la jeune femme dans la position de témoin plutôt que de victime de la souffrance intolérable. D'une part, parce que l'abnégation de Sonia tend à lui rendre tolérable la souffrance endurée (« parce que, vous vous considérez comme rien du tout, vous, toujours – en plus »). Mais surtout parce qu'il s'agit, par cet exercice d'imagination morale, de la mettre dans la position qui était celle de Raskolnikov au début du roman – ou plutôt, celle dans laquelle Raskolnikov a réussi à se convaincre qu'il se trouvait⁹⁶². L'idée du meurtre germe en effet pour la première fois dans l'esprit de l'étudiant après qu'il a reçu une lettre de sa mère lui annonçant les fiançailles de sa sœur Dounia, prête à épouser Loujine pour financer les études de son frère. Le choc suscité par cette nouvelle permet la construction d'un premier dilemme manipulateur, Raskolnikov se persuadant qu'il n'a pas pas d'autre choix que de tuer l'usurière pour empêcher ce sacrifice intolérable :

Maintenant, la lettre de sa mère l'avait soudain frappé comme la foudre. Il était clair que, maintenant, le temps n'était plus à l'angoisse, à la souffrance passive, aux pures réflexions sur le fait que ces questions fussent insolubles, il fallait obligatoirement faire quelque chose, et, ce, là, tout de suite, le plus vite possible. Il devait absolument se décider à quelque chose, même à n'importe quoi, ou... [...] Soudain, il tressaillit, une pensée, qu'il avait eue la veille, là aussi, lui fusa à nouveau dans la tête. Pourtant, s'il tressaillit, ce n'était pas parce que cette idée venait de fuser. Car il le savait bien, il pressentait qu'elle « fuserait » obligatoirement, il l'attendait déjà ; et cette pensée aussi, elle ne datait pas du tout de la veille. La différence tenait en ceci que, un mois auparavant, et même encore la veille, elle était juste un songe, alors que, maintenant... maintenant, elle apparaissait soudain comme tout sauf un songe, oui, sous une sorte d'aspect nouveau, menaçant, totalement inconnu et, soudain, c'est lui-même qui venait d'en prendre conscience... Quelque chose le frappa à la tête, lui obscurcit les yeux.⁹⁶³

L'expérience de pensée soumise à Sonia propose une rationalisation de « l'idée » qui au début du roman se manifeste à Raskolnikov sous la forme d'un affect diffus, non verbalisé et presque physique, plutôt que comme un contenu intellectualisé. Mais sa visée rhétorique n'en apparaît que plus clairement. Car tout est fait pour que Sonia valide la mort de Loujine et absolve Raskolnikov. Outre le choc suscité par l'évocation de la souffrance des proches, le

⁹⁶¹ Delphine Bellis et Étienne Brun-Bovet, *Les Détours du savoir : expérience de pensée, fiction et réalité*, op. cit., p. 25.

⁹⁶² Frédérique Leichter-Flack souligne que l'usage « manipulateur et biaisé » que Raskolnikov fait de ces dilemmes vaut aussi bien dans les scènes de dialogue que dans les scènes de délibération intérieure : « son usage du délibératif intériorisé contient une grande part d'argumentation sophistique, de plaidoyer en faveur d'une ligne argumentative décidée à l'avance, à laquelle résiste encore une part de son être ». Frédérique Leichter-Flack, « Encore un mal que le roman nous fait ? Morale du dilemme, de Hugo à Dostoïevski », *Romantisme*, n°142 « La question morale au XIX^{ème} siècle », 2008, p. 77.

⁹⁶³ *CetC* 1, p. 86-87 ; Теперь же письмо матери вдруг как громом в него ударило. Ясно, что теперь надо было не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями о том, что вопросы неразрешимы, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или... [...] Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не оттого, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал, он *предчувствовал*, что она непременно «пронесется», и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя. Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах. », *PiN*, p. 39.

jeune homme insiste sur le caractère abject de la victime, présentant comme évidente la solution du dilemme : il faut tuer un « poux » (« voš' » : l'usurière, Loujine) pour sauver des innocents (Dounia, Katerina Ivanovna, Poletchka). Or l'effet argumentatif de cette stratégie rhétorique est double. En validant l'argumentaire utilitariste contre la morale déontologique chrétienne défendue par la jeune fille, celle-ci vise d'abord à fragiliser l'interdit de tuer. Mais en substituant un critère qualitatif au critère quantitatif mobilisé dans les variantes classiques du « dilemme du tramway⁹⁶⁴ » (« tuer un pou pour sauver une innocente » / « une mort pour cent vies »), la fiction dostoïevskienne introduit également un second axe de questionnement, autour de la hiérarchie de la valeur des vies.

3. Raskolnikov réfuté ? Les limites de l'approche bakhtinienne

Reste à savoir comment la fiction traite cet argumentaire, si elle le problématise ou non, et quel est son legs philosophique. Si la notion de polyphonie, que Mikhaïl Bakhtine forge pour décrire la poétique dostoïevskienne, attire l'attention sur la pluralité des points de vue moraux mis en scène dans l'œuvre, je voudrais montrer qu'elle ne permet peut-être pas d'en décrire tout à fait adéquatement les effets de lecture. Pour le comprendre, un rapide détour par les travaux de la narratologie rhétorique peut se révéler utile. Selon Vincent Jouve, l'analyse de « l'effet-valeur⁹⁶⁵ » de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire des valeurs ouvertement transmises au lecteur ou à la lectrice, dépend de la façon dont les univers axiologiques véhiculés par les personnages (les différents points de vue et voix représentées), et qui ne sont pas nécessairement conformes à la vision du narrateur ou de « l'auteur impliqué⁹⁶⁶ », sont agencés et hiérarchisés. Dans le sillage de Bakhtine, le narratologue propose ainsi de placer l'expérience de lecture du texte polyphonique sous le signe d'un « brouillage axiologique⁹⁶⁷ » qui résulterait de l'impossibilité

⁹⁶⁴ Le dilemme du tramway, formalisé bien après la publication de *Crime et châtiment*, mais dont le roman de Dostoïevski propose une série de variantes, est une expérience de pensée qui permet de tester la réponse utilitariste. Il se conçoit sous la forme suivante : « si une personne peut effectuer un geste qui bénéficiera à un groupe de personnes A, mais nuira ce faisant à une personne B, est-il dans ces circonstances morales pour la personne d'effectuer ce geste ? » On doit sa première formulation à la philosophe Philippa Foot, en 1967. Philippa Foot, « Le problème de l'avortement et la doctrine de l'acte à double effet », trad. Fabien Cayla, dans M. Neuberg (dir.), *La Responsabilité : questions philosophiques*, Paris, PUF, 1997, p. 155-170. La question a été ensuite approfondie par Judith J. Thomson, « Le problème du tramway », trad. Fabien Cayla, dans M. Neuberg (dir.), *La Responsabilité : questions philosophiques*, op. cit., p. 171-194.

⁹⁶⁵ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 9.

⁹⁶⁶ Vincent Jouve reprend la notion controversée d'« auteur impliqué » (*Ibid.*, p. 90) au narratologue américain Wayne Booth (« implied author »), qui la forge dans son ouvrage *The Rhetoric of Fiction* (1961). Elle désigne l'image textuelle de l'auteur inférée par le lecteur ou la lectrice. Dans la théorie de W. Booth, l'auteur impliqué se distingue de l'auteur réel dans la mesure où la personne qui écrit peut adopter un certain « air » ou une certaine « manière » pendant le processus de l'écriture, « manière » distincte de celle qu'il adopte dans la vie ordinaire.

⁹⁶⁷ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 118.

pour le lecteur ou la lectrice de ramener ces différents « points valeurs⁹⁶⁸ » à une orientation unique. Du fait de la pluralité et de l'éparpillement contradictoire des jugements émanant de « l'autorité du récit⁹⁶⁹ », la transmission des valeurs se trouveraient mis à mal. Or on peut questionner la pertinence de cette description pour décrire l'effet produit par la fiction dostoïevskienne.

Assurément, Dostoïevski ne se serait pas reconnu dans la thèse de Raskolnikov, lui pour qui « la mort demeure le mal absolu⁹⁷⁰ », comme le souligne bien Julia Kristeva, et qui choisit de clore son roman sur le repentir et la résurrection morale du criminel, validant ainsi la réponse chrétienne que Sonia oppose à la question de Raskolnikov : « comment puis-je connaître la providence divine... [...] Et qui donc m'a mise comme juge, pour dire qui doit vivre et qui ne doit pas⁹⁷¹ ? » De fait, tout l'agencement du dispositif romanesque vise à déconstruire l'argumentaire du jeune homme, afin d'en désactiver les effets argumentatifs. C'est, au-delà de la résistance de Sonia ou de la fin édifiante de l'œuvre, le malaise physique qui affecte Raskolnikov et qui témoigne de la persistance d'un reste affectif – d'une forme de mauvaise conscience – qui résiste à toutes les justifications logiques du meurtre. Mais la fiction joue surtout sur l'épisode de la mort accidentelle de la douce et innocente Lizavéta, dont Raskolnikov doit se débarrasser parce qu'elle se trouvait au mauvais endroit, au mauvais moment, et dont l'introduction opportune dans le récit vise à rendre intolérable le geste du meurtrier. La ligne de front qu'elle oppose ainsi à l'argumentaire de son personnage est toutefois fragile : simple dommage collatéral, la mort de l'innocente échoue à remettre véritablement en cause la légitimité morale d'un assassinat qui peut sembler, une fois isolé, se justifier pleinement.

L'hypothèse bakhtinienne mérite peut-être en ce sens d'être doublement nuancée, du moins si l'on choisit avec Vincent Jouve d'associer la polyphonie à l'effet de brouillage axiologique que provoque l'impossibilité, pour le lecteur ou la lectrice, de situer le point de vue de l'auteur impliqué⁹⁷². Elle mérite d'abord d'être nuancée dans la mesure où, comme le soutient Simonetta Salvestroni, l'intention de signification de ce dernier peut être clairement

⁹⁶⁸ Les « points valeurs » (qui défend quoi à quel moment ?) se distinguent de la « valeur des valeurs » (comment s'organisent les différents univers axiologiques présents dans le texte, et pour dire quoi ?), *Ibid.*, p. 34.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁷⁰ Julia Kristeva, *Dostoïevski : face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, Paris, Fayard, 2021, p. 110.

⁹⁷¹ *CetC* 2, p. 232 ; « Да ведь я божьего промысла знать не могу... [...] И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить? », *PiN*, p. 313.

⁹⁷² C'est la définition exacte que donne Vincent Jouve : « On parlera de "polyphonie" (le terme est, bien sûr, emprunté à Bakhtine), lorsqu'il est impossible de ramener les différents "points-valeurs" du texte à une orientation unique. Dès qu'il y a éparpillement et contradiction entre différents jugements qui émanent de la même source (« l'autorité du récit »), on est confronté à un texte polyphonique », Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, *op. cit.*, p. 118.

reconstituée par l'analyse de la composition de l'œuvre. L'épilogue du roman, qui correspond à l'« épiphanie⁹⁷³ » religieuse et au repentir de Raskolnikov, montre bien en effet que Dostoïevski se range du côté de Sonia et condamne moralement le meurtre, ainsi que la substitution d'une morale utilitariste à la morale déontologique chrétienne et à la sacralité de l'interdit de tuer. Pour l'auteur, il ne s'agit pas seulement de problématiser mais de réfuter l'argumentaire mis en scène dans la fiction, et de ce point de vue, la composition de *Crime et châtiment* est une illustration parfaite de la thèse du linguiste Alain Rabatel, qui soutient que même dans les textes caractérisés par un « effacement énonciatif⁹⁷⁴ » (c'est-à-dire où le locuteur, se rend insituable en effaçant les marques visibles de sa présence), l'organisation dialogique des points de vue permet l'élaboration d'une « argumentation indirecte⁹⁷⁵ ».

Cependant, comme c'était déjà le cas au chapitre trois⁹⁷⁶, je défendrai également l'hypothèse que la puissance de l'argumentation du personnage est telle qu'elle ne se contente pas de fragiliser l'autorité morale de l'auteur impliqué, pour le lecteur ou la lectrice : elle tend à s'y substituer, le personnage faisant autorité à la place de Dostoïevski. Malgré la mort de Lizavéta et les pieuses protestations de Sonia, malgré la dimension d'argumentation indirecte, l'interdit de tuer est bien fragilisé au terme de la lecture : l'effet produit par le texte est un effet de conviction plutôt qu'un effet de brouillage axiologique, de même qu'à l'issue de la lecture des *Frères Karamazov*, l'argument religieux du mystère échoue à résorber entièrement l'indignation suscitée par le discours d'Ivan. Encore faut-il sans doute, dans un cas comme dans l'autre, prendre la mesure du caractère historiquement et culturellement situé d'un tel effet de lecture. Car un lecteur ou une lectrice croyante sera peut-être sensible à l'argument du sacré (de la vie, du mystère) que Dostoïevski oppose systématiquement à l'argumentation de son personnage, et à l'invitation à se placer sur un autre plan, non rationnel, pour résoudre le problème posé par l'expérience de pensée. Il n'en reste pas moins que dans un contexte sécularisé, il s'agit là d'une réaction de lecture dont on ne peut plus considérer qu'elle fait consensus.

⁹⁷³ Simonetta Salvestroni, *Dostoïevski et la Bible*, op. cit., p. 90.

⁹⁷⁴ Alain Rabatel, *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, op. cit., p. 577.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁷⁶ C'est l'analyse que j'ai défendue au chapitre 3, à propos de l'effet produit par l'*excipit* des *Frères Karamazov*, p. 140-145.

B. Une première proposition de lecture de l'expérience de pensée dostoïevskienne : de la dérogation à l'interdit de tuer aux seuils éthiques de la violence

Pour le montrer, j'aimerais revenir brièvement sur la façon dont toute une tradition littéraire, notamment médiée par Sartre et Camus, a hérité de cette expérience de pensée dans le sillage des mouvements de libération et des luttes révolutionnaires du vingtième siècle, qui ont reposé à nouveaux frais la question des usages légitimes de la violence. Un roman de Toni Morrison, *Le Chant de Salomon*, l'illustre exemplairement. Publiée en 1977, un peu à distance des événements qu'elle met en scène, cette œuvre se ressaisit en effet du dilemme de Raskolnikov pour questionner le legs politique et moral des années 1960, marquées par l'essor du mouvement des droits civiques puis du *Black Power*⁹⁷⁷. La façon dont elle se réapproprie l'expérience de pensée dostoïevskienne éclaire le legs philosophique que celle-ci laisse à la réflexion morale et politique, tout en en proposant à la fois une reformulation et une problématisation.

1. Seuils et frontières morales : représentations de l'espace moral

Un épisode du roman en particulier peut servir de point de départ à la réflexion. Il s'agit d'une scène de conflit opposant l'insouciant Laitier [*Milkman*], le personnage principal du roman, et son meilleur ami Guitare [*Guitar*], jeune homme révolté. S'inquiétant des absences de plus en plus fréquentes de son ami, Laitier découvre avec effroi que celui-ci s'est engagé dans une société secrète, dite des « Sept Jours ». Son principe de fonctionnement est simple : « quand un enfant noir, une femme noire ou un homme noir est tué par des Blancs et que leurs lois et leurs tribunaux ne font rien, cette société secrète choisit au hasard une victime blanche semblable et l'exécute de la même façon si c'est possible. Si le Noir ou la Noire a été pendu, ils pendent le Blanc ou la Blanche ; si un Noir a été brûlé, ils brûlent un Blanc ; s'il a été violé et assassiné, ils violent et assassinent⁹⁷⁸. » La suite de l'argumentation mobilise activement la

⁹⁷⁷ À l'origine, l'expression « Black Power » est un slogan inventé en 1966 par le militant afro-américain Stokely Carmichael. Il en vint à constituer le mot d'ordre d'un certain nombre d'organisations revendiquant l'autodétermination et l'*empowerment* des Afro-Américains. Caroline Rolland-Diamond, « Le Black Power, version séparatiste », dans *Black America : une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^{ème}-XXI^{ème} siècle)*, La Découverte, Paris, 2019 p. 388-394.

⁹⁷⁸ Toni Morrison, *Le Chant de Salomon*, trad. Jean Guiloineau, Christian Bourgeois, 1997, Paris, p. 221 ; « when a Negro child, Negro woman, or Negro man is killed by whites and nothing is done about it by *their* law and *their* courts, this society selects a similar victim at random, and they execute him or her in a similar manner if they can. If the Negro was hanged, they

mémoire de l'œuvre de Dostoïevski, en convoquant explicitement l'intertexte de *Crime et châtiment*.

Comme dans le discours de Raskolnikov, la construction du cas limite problématique répond en effet au sentiment de choc que suscite le spectacle doublement intolérable de la souffrance innocente et de l'impunité du mal. L'indignation morale permet à Guitare de légitimer son action, pourtant en rupture avec les règles de l'éthique, au nom d'un principe de justice primant sur ces dernières. Le jeune homme dénonce l'inefficacité des partisans d'une solution non-violente : « Ils sont scandalisés mais ça n'arrête rien. Ils peuvent même prendre la parole, mais ça n'arrête rien. Ils peuvent se donner beaucoup de mal, mais les meurtres continuent. Alors nous aussi⁹⁷⁹. » Toutefois, le dialogue avec *Crime et châtiment* apparaît surtout dans la volonté ouvertement affichée de penser la justice sur le modèle d'un problème logique : une approche dont Jean-Louis Backès a bien montré qu'elle traduisait l'intérêt de Dostoïevski pour la question de la logique (et en particulier pour la technique du syllogisme⁹⁸⁰). « J'ai décidé d'observer dans l'exécution le plus de justice possible, le poids et la mesure, l'arithmétique⁹⁸¹ » affirmait Raskolnikov. Loin de se réapproprier l'*ethos* affecté du vengeur, la rhétorique de l'humiliation et de la vengeance, Guitare se dit quant à lui « raisonnable⁹⁸² » (« *reasonable* ») et impartial, sans haine ni colère. Simplement, « la seule chose qui reste, c'est de rétablir l'équilibre ; faire que tout reste au même niveau. [...] Je fais en sorte que les chiffres restent les mêmes⁹⁸³ ».

L'effet de citation intertextuel est indéniable. Mais la réponse de Laitier conduit à reformuler et à déplacer un peu la question soulevée par l'expérience de pensée de Raskolnikov, en dissociant deux problèmes que l'œuvre de Dostoïevski tendait à confondre. Là où pour contrer l'argumentaire de Raskolnikov, Sonia reconduit l'interdit de tuer, Laitier indique d'emblée en effet que le problème pour lui n'est pas la transgression d'une norme morale absolue (l'interdit du meurtre) mais la nécessité de penser un seuil moral à l'usage de la violence : « Vous tuez mais vous ne tuez pas les tueurs. Vous tuez des innocents⁹⁸⁴ ». Ce déplacement tend à confirmer l'hypothèse défendue dans la section précédente, à savoir que la

hang; if a Negro was burnt, they burn; raped and murdered, they rape and murder. », *Song of Solomon* (1977), Alfred A. Knopf, New York, 1994, p. 154-155.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 223 ; « They are outraged, but that doesn't stop it. They might even speak out, but that doesn't stop it either. They might even inconvenience themselves, but the killing goes on and on. So will we. », *Ibid.*, p. 156.

⁹⁸⁰ Jean-Louis Backès, *Dostoïevski et la logique*, YMCA-Press, Paris, 2021, p. 24-25.

⁹⁸¹ *CetC* 1, p. 472 ; « возможную справедливость положил наблюдать в исполнении, вес и меру, и арифметику », *PiN*, p. 211.

⁹⁸² Toni Morrison, *Le Chant de Salomon*, *op. cit.*, p. 225 ; *Song of Solomon*, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 221 ; « the only thing left to do is balance it; keep things on an even keel. [...] I help keep these numbers the same. », *Ibid.*, p. 154.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 228 ; « You kill and you don't kill the killers. You kill innocent people. » ; *Ibid.*, p. 159.

réponse chrétienne (l'argument de la sacralité de la vie) échoue à désactiver l'effet argumentatif principal du dilemme de Raskolnikov : la fragilisation de l'interdit de tuer est comme tenue pour acquise par les personnages du texte de T. Morrison, qui n'argumentent plus vraiment sur ce sujet.

Mais la réponse de Laitier témoigne aussi, plus fondamentalement, d'une transformation des représentations de l'espace moral. De Dostoïevski à Toni Morrison, on passe en effet d'une logique de la frontière à une logique du seuil, les deux métaphores traduisant une représentation très différente de l'espace moral, délimité dans un cas par des frontières infranchissables, sacrées, et dans l'autre par des limites construites, pouvant faire l'objet de discussions et de mésententes d'ordre moral ou politique. La définition du seuil imposé aux usages légitimes de la violence engage effectivement dans la fiction morrisonienne un dialogue conflictuel autour d'une figure dont j'ai déjà souligné toute l'ambiguïté au chapitre 2, celle de la victime innocente :

« Et qu'est-ce que tu fais de... » Laitier chercha dans sa mémoire un Blanc qui se serait montré solidaire avec les Noirs. « Schweitzer. Albert Schweitzer. Il ferait ça ?

- Sans problème. Il s'en foutait pas mal des Africains. Ça aurait pu être des rats. Il était dans un laboratoire et il se mettait lui-même à l'épreuve – il se prouvait qu'il pouvait travailler sur des chiens humains.

- Et Eleanor Roosevelt ?

- Les femmes, je ne sais pas. Je ne peux pas dire ce que feraient leurs femmes, mais je me souviens bien de la photo de mères blanches qui soulevaient leurs enfants pour qu'ils puissent voir des hommes qui brûlaient sur un arbre. Aussi, j'ai des soupçons sur Eleanor Roosevelt. Mais j'en ai pas du tout sur Mr Roosevelt. Si tu l'avais emmené avec sa chaise roulante, dans une petite ville d'Alabama, si tu lui avais donné un peu de tabac, un échiquier, un peu de whisky et une corde, il l'aurait fait aussi. Ce que je veux dire, c'est que dans certaines conditions ils le feraient tous. Et nous, dans les mêmes conditions, on ne le ferait pas. Alors ça n'a pas d'importance que quelques-uns ne l'aient pas fait. »⁹⁸⁵

À Laitier qui, convoquant les figures topiques du juste puis de la femme, reconduit les deux acceptions possibles de l'idée d'innocence (l'exemplarité morale et la vulnérabilité), Guitare répond par une série de scénarios virtuels, voire contrefactuels, qui visent à déconstruire la notion en montrant qu'elle ne repose sur aucun critère objectif. Or si la réponse de Laitier échoue peut-être à désactiver tout à fait l'effet de conviction produit par cet argumentaire, dans cette scène, la réinsertion du dialogue au sein de l'ensemble du roman le fragilise durablement. Car malgré ses promesses, Guitare tue bien Laitier à la fin du roman, désavouant ainsi son

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 225 ; « “What about...” Milkman searched his memory for some white person who had shown himself unequivocally supportive of Negroes. “Schweitzer. Albert Schweitzer. Would he do it?” “In a minute. He didn’t care anything about those Africans. They could have been rats. He was in a laboratory testing himself – proving he could work on human dogs.” “What about Eleanor Roosevelt?” “I don’t know about the women. I can’t say what their woman would do, but I do remember that picture of those white mothers holding up their babies so they could get a good look at some black men burning on a tree. So I have my suspicions about Eleanor Roosevelt. But none about Mr. Roosevelt. You could’ve taken him and his wheelchair and put him in a small dusky town in Alabama and given him some tobacco, a checkerboard, some whiskey, and a rope and he’d have done it too. What I’m saying is, under certain conditions they would all do it. And under the same circumstances we would not. So it doesn’t matter that some of them haven’t done it. », *Ibid.*, p. 156-157. »

discours et causant par la même occasion une mort innocente, celle de Pilate, la tante de son ami.

2. Raskolnikov, Kaliaev, Guitare : penser les risques de la fiction dostoïevskienne, interrompre la filiation mortifère

L'analyse de la réappropriation de l'expérience de pensée de *Crime et châtiment* fait donc apparaître une transformation du questionnement moral. Dans le roman de Toni Morrison, l'enjeu n'est plus la dérogation à l'interdit de tuer, mais la définition d'un seuil éthique à l'usage de la violence : un axe de questionnement qui fait resurgir la question des définitions plurielles de l'innocence.

Pour comprendre les usages qu'en fait la romancière, il peut être utile de remonter à un texte tiers⁹⁸⁶, la pièce de théâtre *Les Justes*⁹⁸⁷ d'Albert Camus, qui joue dans la réception du roman russe un rôle important. Représentée pour la première fois en 1949, cette pièce se ressaisit en effet du legs dostoïevskien dans un contexte historique doublement marqué par la mémoire des luttes révolutionnaires et des combats de la Résistance. La réflexion éthique et politique s'élabore à partir de la mise en scène d'un épisode historique réel, survenu en 1905 : le dilemme de Kaliaev, révolutionnaire terroriste russe qui, alors qu'il s'apprêtait à faire sauter la calèche du grand duc Serge, éminent représentant du pouvoir tsariste, renonça à son projet d'attentat après y avoir aperçu deux enfants. Pour Camus, l'événement est l'occasion de s'interroger sur la nécessité de sanctuariser l'innocence, dans un contexte de lutte pour une cause juste. Jouant sur l'intertextualité dostoïevskienne⁹⁸⁸, son texte constitue une étape importante dans la reformulation du legs de *Crime et châtiment*, la figure de Kaliaev fonctionnant comme un intermédiaire entre Raskolnikov et Guitare. Comme un intermédiaire, mais aussi comme un contre-point, puisqu'à la différence de Guitare, il se révèle capable de reconnaître la limite.

L'activation de cette mémoire intertextuelle, et la relecture de *Crime et châtiment* dans le sillage des œuvres d'A. Camus et de T. Morrison, aide à préciser la nature du risque éthique et politique qu'induit l'effet argumentatif de la fiction dostoïevskienne, à savoir la fragilisation

⁹⁸⁶ Le rapprochement a été notamment proposé par Frédérique Leichter-Flack dans *Le Laboratoire des cas de conscience*, op. cit., p. 97-101.

⁹⁸⁷ Albert Camus, *Les Justes* (1950), Gallimard, Paris, 1977.

⁹⁸⁸ L'intertextualité dostoïevskienne tient à la fois à des effets de citation (par exemple la reprise de la formule « tout est permis » – revendiquée par Stepan, l'adversaire idéologique de Kaliaev : « je ne puis te laisser dire que tout est permis » / « rien n'est défendu de ce qui peut servir notre cause », *Ibid.*, p. 61) mais aussi au fait que ce soit le problème de la souffrance de l'enfant qui fasse dysfonctionner l'argumentaire utilitariste.

de l'interdit de tuer et le passage d'une logique de la frontière à une logique du seuil moral. Une fois déconstruit l'argument de la sacralité de la vie, reste à savoir en effet comment justifier théoriquement le seuil éthique imposé aux usages légitimes de la violence. Le problème en jeu n'est pas exactement celui de la vengeance, mais d'une quête de justice complètement décorrélée de l'éthique et qui, une fois mis à mal l'interdit de tuer, méconnaît toute limite. La fiction dostoïevskienne ne peut résoudre cette difficulté morale, puisqu'elle ne se donne pas véritablement les moyens de s'y confronter : elle laisse donc son lecteur ou sa lectrice démunie face à la force de conviction de l'argumentaire de Raskolnikov, que la réponse chrétienne peine à désactiver.

Dans *L'Animal ensorcelé*, Hélène Merlin-Kajman s'interroge sur la force d'« induction⁹⁸⁹ » dont sont dotées certaines fictions et sur leur capacité à proposer au lecteur ou à la lectrice des modèles héroïsés, qui font l'objet d'une identification fusionnelle. Elle propose de décrire ce mode de transmission et d'appropriation du texte comme un phénomène de « contagion myθο-traumatique⁹⁹⁰ », la distance entre l'espace de la représentation et le lecteur ou la lectrice (le spectateur ou la spectatrice) se trouvant niée au profit d'une logique participative susceptible d'entraîner un passage à l'acte. Que le récit du crime de Raskolnikov ait pu faire l'objet de telles lectures, largement acquises aux idées du personnage, c'est ce dont témoigne l'histoire de sa réception, notamment pendant la période soviétique⁹⁹¹. Réagissant peut-être à ces interprétations et au risque qu'elles révèlent, les textes d'A. Camus et de T. Morrison font dysfonctionner le mythe héroïque du justicier, que Raskolnikov élabore pour se justifier.

Les moyens qu'ils mobilisent pour cela ne sont en revanche pas tout à fait les mêmes. La pièce d'A. Camus met en scène une figure d'« apostat », au sens que J.-P. Martin donne à ce terme⁹⁹² (l'apostasie comme expérience de déconditionnement, de déconversion, de rupture avec le groupe) : Kaliaev verbalise le travail de mise à distance du modèle héroïque du justicier terroriste. Chez T. Morrison en revanche, la déconstruction de l'argumentaire de Guitare passe

⁹⁸⁹ La théoricienne donne de la métaphore de « l'induction », qu'elle mobilise pour décrire le rapport au modèle héroïque, de la façon suivante : « [il s'agit d'] une métaphore pour dire l'étrangeté presque magique de certains effets textuels et théâtraux. Elle évoque une sorte d'emprise des morts sur les vivants par la médiation des exemples – ou plutôt, par la volonté, de la part des vivants, de se laisser posséder par l'exemplarité des morts, voire leurs prescriptions, leurs interpellations. », Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé : traumatismes, littérature, transitionnalité*, op. cit., p. 162.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 167

⁹⁹¹ Pour une analyse de cette caractéristique de la réception soviétique de *Crime et châtiment*, je renvoie à la somme de Vladimir Seduro, *Dostoevsky in Russian literary criticism, 1846-1956*, op. cit. Pour une contribution un peu plus récente sur le sujet, on peut aussi se référer à l'article d'Agnès Eldel-Roy et de Jean-Pierre Morel, qui analysent l'adaptation théâtrale du dramaturge soviétique Lioubimov comme une réponse à cette réception soviétique majoritairement acquise aux idées de Raskolnikov. Agnès Edel-Roy et Jean-Pierre Morel, « "Crime et châtiment" : du roman à la pièce. Tableau comparatif et commentaire », dans Béatrice Picon-Vallin, *Lioubimov : La Taganka*, CNRS Éditions, Paris, 1997, p. 255-263.

⁹⁹² Jean-Pierre Martin, *Éloge de l'apostat : essai sur la vita nova*, op. cit.

par la construction de l'intrigue : le personnage lui-même ne fait l'expérience d'aucune véritable prise de conscience. On pourrait comparer l'efficacité rhétorique de ces deux dispositifs : peut-être la non verbalisation du contre-argumentaire, dans l'œuvre de Toni Morrison, induit-elle notamment un plus grand risque de malentendu moral. Quoiqu'il en soit, l'effet argumentatif visé par les deux fictions est bel et bien le même, puisque la figure de la victime innocente fonctionne dans l'une comme dans l'autre comme une objection, permettant de mettre à mal l'emballage mortifère de la violence. Ce faisant les romans font peut-être jouer, pour contrer l'effet de l'expérience de pensée de Raskolnikov, la mémoire d'un autre texte dostoïevskien – le dilemme d'Ivan, qui sanctuarise la figure de l'enfant et de la victime innocente.

3. La portée politique du questionnement moral : sanctuariser l'innocence

Au-delà de sa portée éthique, on peut s'interroger sur la portée politique de cet effet argumentatif de la fiction morrisonienne. La question exige de resituer l'œuvre dans son contexte d'écriture. Pour inventer le personnage de Guitare et de la société secrète des Sept Jours, Toni Morrison s'inspire en effet des débats suscités dans les années 1960, parmi les militants afro-américains, par l'opposition entre les partisans d'une solution non violente, comme Martin Luther King, et leurs adversaires, en premier lieu Malcom X⁹⁹³, des débats qui s'inscrivent eux-mêmes dans le sillage de la réflexion engagée dès le XIX^{ème} siècle par des penseurs comme l'ancien esclave Frédéric Douglass ou le philosophe Henri David Thoreau, autour de la légitimité et de l'efficacité de la violence des esclaves⁹⁹⁴. On peut donc interpréter la mise en scène du conflit de Guitare et de Laitier comme une façon pour la fiction de prendre en charge l'un des principaux problèmes soulevés par cette discussion, celui des seuils de la violence.

On peut toutefois objecter que cette hypothèse de lecture ne suffit pas à circonscrire entièrement les significations politiques de l'expérience de pensée proposée au lecteur ou à la

⁹⁹³ Le critique Ralph Story présente le conflit entre Laitier et Guitare comme « un microcosme des deux principaux courants idéologiques qui ont marqué la pensée politique afro-américaine au XX^{ème} siècle ». Il précise ensuite : « leurs différences de milieu socioéconomique, et par conséquent de socialisation, et leurs expériences divergentes constituent un microcosme des deux courants idéologiques afro-américains les plus caractéristiques et de leurs défenseurs historiques, à savoir Malcom X et Martin Luther King », Ralph Story, « An Excursion into the Black World: The "Seven Days" in Toni Morrison's "Song of Solomon" », *Black American Literature Forum*, vol. 23, n°1, 1989, p. 150. (Je traduis)

⁹⁹⁴ Sylvie Laurent, « Un droit à la violence est-il parfois légitime ? Un dilemme noir américain », *Diogenes*, n°243-244, 2013, p. 169-191.

lectrice, puisque même dans ses formulations les plus radicales (qu'elles soient portées par Malcolm X ou par les *Black Panthers*, par exemple), jamais la défense d'un droit à la résistance violente n'a pris, dans le contexte afro-américain, la forme que lui donne Guitare⁹⁹⁵. À cette divergence s'ajoute un double écart temporel : publiée en 1977, après les droits civiques, l'œuvre est reçue dans un contexte caractérisé par un (relatif) essoufflement des luttes politiques afro-américaines. Non seulement ces questions ne sont plus immédiatement actuelles, mais Toni Morrison fait le choix de les aborder à partir d'un contexte fictionnel lui-même antérieur aux droits civiques, l'action se situant au tout début des années 1960 (Laitier meurt en 1963⁹⁹⁶). John Brenkman insiste sur le paradoxe de cette « histoire absente⁹⁹⁷ » (« *missing history* »), qui détermine les enjeux du roman mais n'est jamais représentée : « quoique l'histoire elle-même n'anticipe aucun des événements qui se sont déroulés entre 1963 et 1977, ces années manquantes informent la narration. [...] L'histoire n'aurait pas pu être *racontée* avant le mouvement de King et sa mort, avant Malcom X et sa mort, avant les *Black Panthers* et leurs morts. Et quoiqu'il en soit, nous ne pouvons plus lire l'histoire du personnage principal, de sa naissance en 1931 jusqu'à sa mort en 1963, sans nous référer à la conscience historique acquise *après* 1963⁹⁹⁸. »

Ce double décalage peut s'interpréter de diverses façons : il incite notamment à affiner l'interprétation du questionnement mis en œuvre par la fiction, questionnement dont la fécondité dépasse l'interrogation sur les limites de la violence exercée au nom d'une cause juste, et engage la définition de la notion même d'innocence. Pour contrer l'argumentaire de Guitare, la fiction ne reconduit pas en effet une définition essentialisante : son efficacité tient au contraire à ce qu'elle rend visible combien le jeune homme, derrière son apparent nihilisme, est encore profondément tributaire d'une conception manichéenne de la morale. En s'efforçant de démontrer qu'aucun critère objectif ne justifie la sanctuarisation de la figure de la victime innocente, le jeune homme s'arrête à mi-chemin, puisque son argumentaire redessine *in fine* une frontière morale absolue s'appuyant, pour transposer la *color line* au domaine moral, sur les prémisses d'une double anthropologie très contestable : « Ce que je veux dire, c'est que

⁹⁹⁵ Les partisans afro-américains d'un droit à la violence revendiquaient pour leur grande majorité une violence défensive, sauf quelques rares exceptions – comme par exemple Eldridge Cleaver, membre influent des *Black Panthers* qui défendait le potentiel révolutionnaire du viol, et une conception de la libération des Afro-Américains fondée sur la domination masculine et l'usage de la violence. Même dans ce cas néanmoins, jamais l'apologie de la violence n'a pris la forme arithmétique que lui donne Guitare dans *Le Chant de Salomon*. Caroline Rolland-Diamond, *Black America : une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^{ème}-XXI^{ème} siècle)*, op. cit., p. 400.

⁹⁹⁶ Pour rappel, l'année 1963 est celle de la marche sur Washington et du fameux discours de Martin Luther King, « *I have a dream* ».

⁹⁹⁷ John Brenkman, « Politics and Form in "Song of Solomon" », *Social Text*, n°39, 1994, p. 58. (Je traduis)

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 57. (Je traduis)

dans certaines conditions ils le feraient tous. Et nous, dans les mêmes conditions, on ne le ferait pas. Alors ça n'a pas d'importance que quelques-uns ne l'aient pas fait.⁹⁹⁹ ». Laitier ne manque pas d'ailleurs d'en souligner le caractère arbitraire¹⁰⁰⁰, et la dangereuse fragilité : « Tu te rends compte de ce que tu dis ? [...] Tu ne dis pas “je ne te toucherai pas, toi, Laitier”, mais “On ne descend pas les Noirs”. Ah, merde, et si vous changez vos règlements¹⁰⁰¹ ? » Le choix de cette ligne de front argumentative éclaire la portée politique de la fiction : l'enjeu n'est pas tant de définir objectivement l'innocence, que de la préserver comme une virtualité, un garde-fou émotionnel et moral nécessaire pour empêcher que l'écart ne se creuse trop entre le désir de justice et l'éthique¹⁰⁰².

II. « Tuer et laisser mourir » : problématiser la position du témoin passif

La figure de la victime innocente est donc au cœur de la fiction morrisonienne. Mais la représentation du conflit de Guitare et de Laitier permet aussi à Toni Morrison de creuser un second sillage argumentatif, qui va au-delà de la réflexion sur les seuils de la violence et soulève un problème dont le critique Terry Otten¹⁰⁰³ a bien montré qu'il était central dans toute l'œuvre de l'autrice afro-américaine. C'est le problème de l'innocence, envisagée non pas tant du point de vue de la victime que de celui du témoin. Car quoique le roman condamne sans ambiguïté la violence de Guitare, il ne valide pas non plus la passivité de Laitier, signe d'un « consentement dégénéré¹⁰⁰⁴ » à un ordre oppressif et raciste : « si Guitare représente une mort spirituelle causée par la violence, Laitier symbolise une mort par inaction¹⁰⁰⁵. »

⁹⁹⁹ Toni Morrison, *Le Chant de Salomon*, op. cit., p. 225 ; « What I'm saying is, under certain conditions they would all do it. And under the same circumstances we would not. So it doesn't matter that some of them haven't done it. », *Song of Solomon*, op. cit., p. 157.

¹⁰⁰⁰ Le dialogue avec Dostoïevski passe aussi par l'élaboration de ces « raisonnements invalides », qui signalent une indexation du questionnement moral sur le modèle de la logique. Sur la question des liens entre logique et morale et la technique du syllogisme, je renvoie à l'ouvrage récent de Jean-Louis Backès, *Dostoïevski et la logique*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁰¹ Toni Morrison, *Le Chant de Salomon*, op. cit., p. 230 ; « You hear what you said ? Negroes. Not Milkman. Not “No, I can't touch you, Milkman,” but “We don't off Negroes.” Shit, man, suppose you all change your parliamentary rules. » *Song of Solomon*, op. cit., p. 161.

¹⁰⁰² On pourrait ajouter qu'au-delà de la question de l'innocence, l'expérience de pensée élaborée par Toni Morrison à partir du conflit entre Guitare et Laitier pose la question des façons de penser le « nous » – John Brenkman parle d'un conflit entre la « polis » (la cité) et la communauté. John Brenkman, « Politics and Form in “Song of Solomon” », art. cit., p. 78.

¹⁰⁰³ Terry Otten, *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*, op. cit.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 4. (Je traduis)

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 52. (Je traduis)

A. Une seconde proposition de lecture de l'expérience de pensée de Raskolnikov : savoir, tolérer, être complice

La réflexion morrisonienne fait alors apparaître une deuxième lecture possible de l'expérience de pensée de *Crime et châtiment*, puisque Raskolnikov pose lui aussi la question de l'équivalence entre savoir, tolérer et être complice. Cet autre usage du cas limite est quelque peu occulté par la réponse de Sonia, dont F. Leichter-Flack¹⁰⁰⁶ montre bien qu'elle esquive le dilemme en le faisant porter sur la question du jugement, alors qu'il soulevait plutôt celle de l'action : « comment puis-je connaître la providence divine [...] Et qui donc m'a mise comme juge, pour dire qui doit vivre et qui ne doit pas¹⁰⁰⁷ ? ». Après être rapidement revenue sur cette seconde lecture possible du texte de Dostoïevski, j'aimerais donc m'arrêter plus longuement sur la façon dont les œuvres du corpus s'en ressaisissent, et se confrontent à leur tour à la question de l'innocence du témoin.

1. Le traitement littéraire de la « thèse de l'Équivalence » dans *Crime et châtiment*

Sonia refuse de se substituer à Dieu, mais ce qu'elle cherche à lui faire comprendre Raskolnikov, c'est qu'en restant passive elle fait un choix, celui de laisser mourir sa belle mère et sa petite sœur, Katerina Ivanovna et Poletchka, des innocentes. L'expérience de pensée imaginée par le jeune étudiant crée ainsi une équivalence morale entre le fait de rester passif face au mal et le fait de le tolérer, donc d'en être complice. Cette équivalence morale soulève la question de la responsabilité du témoin de la scène de souffrance, en brouillant la frontière entre sa position et celle de l'agent ou de l'auteur du mal. J'aimerais montrer que ses implications philosophiques peuvent être décryptées à la lumière d'un débat impliquant les théories contemporaines de la responsabilité, et qui porte sur la différence morale entre « faire » et « laisser faire ».

Très débattue par la philosophie anglo-saxonne, la tension que reflète ce couple de notions est constitutive, en français, du sémantisme de la construction verbale elle-même : les grammairiens Damourette et Pichon analysent d'ailleurs l'auxiliaire « laisser », qui forme un

¹⁰⁰⁶ Frédérique Leichter Flack, *Le Laboratoire des cas de conscience*, op. cit., p. 86.

¹⁰⁰⁷ *CetC* 2, p. 232 ; « Да ведь я божьего промысла знать не могу... [...] И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить? », *PiN*, op. cit. p. 313.

couple avec l’infinitif « faire » dans la tournure « laisser faire », comme un « verbe *tolératif*¹⁰⁰⁸ », marquant le rapport ambigu du sujet au procès verbal. Dans l’un des articles qui a contribué à lancer le débat, la philosophe anglo-saxonne Philippa Foot défend l’intuition morale selon laquelle il est effectivement moins grave de laisser arriver le mal (*allowing*) que de le causer directement (*doing*), stipulant une différence fondamentale entre la force contraignante des devoirs négatifs (ne pas causer de dommages à autrui) et celle des devoirs positifs (chercher le bien d’autrui)¹⁰⁰⁹. Mais cette position est elle-même contestée par certains philosophes s’inscrivant, comme Raskolnikov, dans le sillage d’une approche conséquentialiste et utilitariste des problèmes moraux. C’est le cas par exemple de l’américain James Rachel¹⁰¹⁰, qui dans un article intitulé « Tuer et laisser mourir de faim » défend la « Thèse de l’Équivalence », qui stipule que le devoir de ne pas laisser mourir quelqu’un est tout aussi contraignant que celui de ne pas le tuer¹⁰¹¹.

Cette thèse philosophique, qui présente la passivité (l’inaction et le silence, l’innocence comme extériorité et non participation au mal) comme une forme d’action, et donc de complicité active avec le mal, constitue la seconde « leçon » de l’expérience de pensée dostoïevskienne. Elle conduit à rendre moralement intolérable la position du témoin *passif*, et signale l’échec de la stratégie morale du désengagement : face au mal, il n’y a pour James Rachel pas d’innocence possible, il faut refuser activement pour ne pas être complice. En plaçant Sonia dans la position de témoin de la scène de souffrance, Raskolnikov la rend donc responsable : il ne lui est plus possible de se réfugier derrière l’argument de la Providence et de la fatalité de la souffrance (« Dieu ne laissera pas faire ça »). Et agir, en l’occurrence, implique d’opérer un arbitrage entre ce qui semblait pourtant se situer au-delà de toute forme de calcul, la valeur de deux vies humaines¹⁰¹².

¹⁰⁰⁸ Cité par Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 2014, p. 454.

¹⁰⁰⁹ Philippa Foot « Le problème de l’avortement et la doctrine de l’acte à double effet », *art. cit.*, p. 165.

¹⁰¹⁰ James Rachel, « Tuer et laisser mourir de faim », trad. D. Buysse, dans M. Neuberger (dir.), *La responsabilité : questions philosophiques*, *op. cit.*, p. 195-214.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 196

¹⁰¹² Frédérique Leichter-Flack, *Le Laboratoire des cas de conscience*, *op. cit.*, p. 86.

2. Lecteurs passifs, lecteurs complices ? Sémiotique et pragmatique de la culpabilité dans *La Storia*

Dans un court texte polémique publié anonymement dans *La Cité future*¹⁰¹³, journal à numéro unique paru en 1917, le théoricien et militant marxiste Antonio Gramsci se ressaisit de la thèse de Raskolnikov en faisant de l'indifférence plutôt que de la participation active à l'oppression le problème politique et moral majeur du XX^{ème} siècle : « Ce qui arrive, n'arrive pas tant parce que quelques-uns veulent que cela advienne, que parce que la masse des hommes abdique sa volonté, laisse faire, laisse regrouper les nœuds que seule l'épée pourra ensuite trancher, laisse promulguer les lois que seule la révolte fera abroger, laisse s'élever au pouvoir les hommes que seule une mutinerie pourra renverser¹⁰¹⁴. » Cette position peut s'interpréter comme une conséquence de la reformulation non théiste du problème du mal¹⁰¹⁵, qui rend intolérable le « Dieu ne laissera pas faire ça¹⁰¹⁶ » de Sonia, c'est-à-dire la prétention à se défaire de la responsabilité du mal sur une puissance extérieure à l'homme, qu'on l'appelle Dieu ou la fatalité. Pour le théoricien, l'indifférence et la passivité sont d'ailleurs les conséquences d'une fatalisation du mal qui transforme l'Histoire en « un énorme phénomène naturel, une éruption, un tremblement de terre dont tous sont victimes, celui qui l'a voulu et celui qui ne l'a pas voulu, celui qui savait et celui qui ne savait pas, celui qui était actif et celui qui était indifférent¹⁰¹⁷ » ; à moins que la fatalisme ne soit, à l'inverse, un prétexte permettant de se défaire de sa responsabilité.

On l'a vu, cette dénonciation de la passivité des témoins du scandale est au cœur du « discours à l'auberge » de David Segre, dont j'ai étudié l'intertextualité dostoïevskienne au chapitre 3¹⁰¹⁸. L'argumentaire du jeune homme prend la forme d'une mise en accusation de son public, mise en accusation qui reprend l'idée d'une équivalence entre passivité et complicité : « devant cette obscénité décisive de l'Histoire, deux choix s'ouvraient aux témoins : ou la maladie définitive, c'est-à-dire se faire définitivement complices du scandale, ou bien la santé définitive – car précisément du spectacle de cette extrême obscénité on pouvait encore

¹⁰¹³ Antonio Gramsci, « Les indifférents », dans *La Cité future* (1917), trad. Fabien Trémeau, Éditions Critiques, Paris, 2017, p. 56-59.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰¹⁵ Susan Neiman associe notamment cette prise de conscience philosophique d'une responsabilité de l'homme face au mal aux analyses de Rousseau sur la Providence, Susan Neiman, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie*, op. cit., p. 63.

¹⁰¹⁶ *CetC* 2, p. 79 ; « Бог этого не попустит! », *PiN*, p. 245.

¹⁰¹⁷ *Idem.*

¹⁰¹⁸ Sur cette question, je renvoie au chapitre 3, p. 153-156.

apprendre l'amour pur... Et le choix a été : la complicité¹⁰¹⁹ ! » Davantage toutefois qu'à l'indifférence, la complicité est associée à la « parodie des larmes », à une compassion vide de sens car décorrélée de toute forme d'action : « Comme le scandale était nécessaire, [le Christ] s'est fait massacrer de manière monstrueuse, par tous les moyens disponibles – quand il s'agit de massacrer les christs on ne lésine pas sur les moyens... Mais l'offense suprême qu'on lui a faite a été la parodie des larmes ! Des générations de *chrétiens* et de *révolutionnaires* – tous complices ! – ont continué de pleurnicher sur son corps – et pendant ce temps, de sa parole ils faisaient de la merde¹⁰²⁰ ! »

S'il faut revenir à ce discours, dont j'ai montré qu'il faisait directement écho aux propos tenus par l'autrice dans sa préface à l'édition américaine de 1977, c'est parce qu'il éclaire la visée pragmatique de l'ensemble du roman, pensé par Elsa Morante comme « un acte d'accusation, et une prière¹⁰²¹ » adressé à ses lecteurs et ses lectrices. La critique Drude von der Fehr considère d'ailleurs que dans *La Storia*, « l'acte linguistique dominant est l'accusation¹⁰²² » et que « le but de l'accusation est d'induire le lecteur dans un état d'horreur et de rage, afin de le convaincre d'achever la lecture sur un jugement de culpabilité¹⁰²³. » J'ajouterai qu'au-delà du sentiment d'indignation et de révolte évoqué par la critique, le texte vise aussi à susciter un sentiment de culpabilité, puisque le jugement ne porte pas seulement sur les responsables extérieurs du mal, tels que les désigne la narration (le fascisme, la bourgeoisie, Dieu lui-même), mais qu'il engage la prise de conscience d'une forme de complicité dans le scandale, prise de conscience d'ailleurs verbalisée par David Segre. En plaçant le lecteur ou la lectrice dans la position de témoin de la scène de souffrance, le texte l'engage donc à questionner sa propre culpabilité. Reste à savoir comment mesurer la portée pragmatique de ce dispositif affectif et moral.

Si le roman d'E. Morante se ressaisit de la « Thèse de l'équivalence » pour dénoncer la passivité du lecteur ou de la lectrice face au mal, deux éléments invitent à complexifier d'emblée l'analyse de ses effets pragmatiques. Le premier élément touche aux dimensions de la scène de souffrance dont *La Storia* nous appelle à devenir témoins. L'autrice ne se contente

¹⁰¹⁹ *La Storia* (trad.), p. 836-837 ; « di fronte a questa oscenità decisiva della Storia, ai testimoni si aprivano due scelte: o la malattia definitiva, ossia farsi complici definitivi dello scandalo, oppure la salute definitiva - perché proprio dallo spettacolo dell'estrema oscenità si poteva ancora imparare l'amore puro... E la scelta è stata: la complicità! », *La Storia*, p. 943

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 846 ; « Siccome lo scandalo era necessario, lui si è fatto massacrare oscenamente, con tutti i mezzi disponibili quando si tratta di massacrare i cristi, non si risparmia sui mezzi... Ma l'offesa suprema, che gli hanno fatta, è stata la parodia del pianto! Generazioni di cristiani e di rivoluzionari - tutti quanti complici! – hanno seguito a frignare sul suo corpo – e intanto, della sua parola, ne facevano merda! », *Ibid.*, p. 950-951.

¹⁰²¹ Elsa Morante, « Préface d'Esa Morante à une édition américaine de "La Storia" », *art. cit.*, p. 297 ; « un atto di accusa, e un preghiera », p. 295.

¹⁰²² Drude von der Fehr, *Violenza e interpretazione*, *op. cit.*, p. 7. (Je traduis)

¹⁰²³ *Idem.* (Je traduis)

pas en effet de mettre en scène les effets de la Seconde Guerre Mondiale en Italie : le roman se fonde sur une logique de la « multiplication des exemples¹⁰²⁴ » indissociable d'un élargissement de la scène romanesque à l'échelle du monde. C'est l'un des effets de lecture que produit l'introduction des encadrés historiques. Ceux-ci ne permettent pas seulement de reconstituer la trame des faits sur laquelle se détache l'histoire d'Ida et d'Usepe, et de souligner l'exemplarité de cette dernière : ils permettent de repousser les limites de l'espace moral, de faire porter le regard au-delà. Aussi l'expérience de lecture est-elle très différente de celle que suscite, par d'exemple, un texte comme *Frères Migrants* de Patrick Chamoiseau¹⁰²⁵, publié en 2017 afin de susciter une prise de conscience collective face à un mal précis (les souffrances des migrants). Par définition, le « scandale » auquel se confronte le texte d'E. Morante excède en effet les possibilités d'action, et donc la responsabilité morale ou politique des lecteurs et des lectrices réelles.

Dès lors, le sentiment de culpabilité ne s'interprète pas uniquement ou pas systématiquement en termes moraux ou politiques, comme prise de conscience d'un consentement collectif à l'injustice (même si cette dimension est évidemment présente dans le roman). Il correspond aussi à l'expérience de ce que Karl Jaspers¹⁰²⁶ appelle la « culpabilité métaphysique », qui naît selon le philosophe allemand du simple fait d'être en vie alors que le malheur existe, et traduit le sentiment d'avoir manqué à une forme de solidarité fondamentale, liée au simple fait d'être humain : « Cette solidarité se trouve blessée lorsque j'assiste à des actes injustes et criminels. Il ne suffit pas que je risque prudemment ma vie pour les empêcher. S'ils s'accomplissent en ma présence, si je survis alors que l'autre est tué, une voix parle en moi, et je sais : du fait que je vis encore, je suis coupable¹⁰²⁷. » De cette culpabilité, le philosophe souligne qu'on ne peut rendre compte que devant « Dieu » (qu'on mette derrière ce terme une entité réelle ou non), puisqu'elle excède les capacités d'action et donc la responsabilité du sujet et persiste « même là où l'exigence morale perd son sens¹⁰²⁸ ». Sa portée pragmatique est de ce fait plus difficile à établir, puisque la reconnaissance de ce sentiment

¹⁰²⁴ *Idem.* (Je traduis)

¹⁰²⁵ Patrick Chamoiseau, *Frères Migrants*, Seuil, Paris, 2017.

¹⁰²⁶ Dans son livre *La Culpabilité allemande*, publié en 1946, le philosophe Karl Jaspers entreprend de distinguer quatre formes de culpabilité : la culpabilité criminelle (celle de l'auteur du mal), qui s'accompagne rarement d'un sentiment de culpabilité ; la culpabilité politique, qui s'éprouve collectivement en démocratie ; la culpabilité morale ; et enfin la culpabilité métaphysique : « La phrase "c'est vous les coupables" peut avoir les significations suivantes : vous êtes responsables des actes du régime que vous avez toléré – il s'agit ici de culpabilité politique. Vous êtes coupables d'avoir, en outre, soutenu ce régime et collaboré avec lui – ici réside notre culpabilité morale. Vous êtes coupables d'être restés là pendant que ces crimes étaient commis – ce qui signifie une culpabilité métaphysique ». Karl Jaspers, *La Culpabilité allemande*, trad. Jeanne Hersch, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 61.

¹⁰²⁷ *Ibid.* p. 81.

¹⁰²⁸ *Idem.*

induit celle de son caractère inextinguible, et qu'aucune réparation politique ou morale ne permet de l'apaiser tout à fait.

3. Une question d'indifférence ? Comprendre la passivité du témoin (*Beloved*, *Le Dieu des petits riens*)

Le second élément qui vient complexifier la description des effets de lecture est la non contemporanéité de la scène de souffrance par rapport au contexte de publication des trois œuvres, ainsi que du contexte mis en fiction dans le cas de *Beloved* et du *Dieu des petits riens* (la mort de Beloved et de Velutha est annoncée dès le premier chapitre de ces deux œuvres, elle est située dans le passé). Là encore, l'effet produit par les fictions est différent de celui d'un texte qui serait en prise directe avec l'actualité, et viserait à inciter son lecteur ou sa lectrice à l'action, comme par exemple le récent essai qu'Arundhati Roy consacre aux dangers du nationalisme de Narendra Modi, et dont le titre explicite la thèse de l'équivalence morale entre savoir, tolérer et être complice : « Aucun d'entre vous ne doit prétendre qu'il ne savait pas¹⁰²⁹ ». Ce décalage ne signifie pas que les textes soient dépourvus d'effets pragmatiques. Peut-être en revanche leur fécondité éthique et politique réside-t-elle moins dans leur capacité à « faire faire » quelque chose au lecteur ou à la lectrice, à le pousser à agir en dénonçant sa passivité, que dans leur faculté à affiner sa compréhension de cette passivité, « à distance » d'enjeux immédiats.

L'analyse de *La Storia* m'a permis de mettre au jour un premier questionnement déployé à partir de la « thèse de l'équivalence », et qui touche aux significations et aux effets du sentiment de culpabilité. *Beloved* et *Le Dieu des petits riens* s'interrogent plutôt sur les raisons de la passivité du témoin, passivité individuelle mais aussi collective. La question est notamment au cœur de l'analyse que le roman de Toni Morrison propose de l'inaction et du silence de la communauté des anciens esclaves au moment de l'infanticide. S'interrogeant à distance des événements sur cette passivité collective et sur la culpabilité qu'elle révèle, l'ancien affranchi Payé Acquitté [Stamp Paid], témoin direct des événements, est le principal support du questionnement moral. Celui-ci est restitué dans un passage au discours indirect libre :

Personne les avait avertis [Baby Suggs et Sethe], et il avait toujours pensé que l'épuisement d'une longue journée de ripaille n'avait pas suffi à les engourdir, mais que quelque chose d'autre – comme, eh bien, comme de la méchanceté – les avait poussés à rester en dehors, ou empêchés de faire attention ou de se

¹⁰²⁹ Le texte est issu d'une conférence prononcée en 2023, à l'occasion de la remise du prix européen de l'Essai. Arundhati Roy, *Aucun d'entre vous ne doit prétendre qu'il ne savait pas*, trad. Lôman Lef, Gallimard, Paris, 2024.

dire que quelqu'un d'autre était probablement déjà en route pour porter la nouvelle à la maison de Bluestone Road, où une jolie jeune femme vivait depuis presque un mois déjà. Jeune et adroite, avec quatre enfants dont un petit dernier, mis au monde seule, la veille du jour où elle était arrivée, et qui jouissait maintenant de toutes les libéralités de Baby Suggs et de son grand vieux cœur.¹⁰³⁰

On remarque d'abord l'usage de la figure d'autocorrection : « quelque chose d'autre [...] les avait poussés à rester dehors, ou empêchés de faire attention », qui permet d'affiner la description de cette passivité collective : plutôt qu'à l'indifférence évoquée par Gramsci, celle-ci est tantôt associée à un déni de responsabilité, tantôt à un manque d'attention. S'efforçant de comprendre pourquoi les témoins de l'événement ne sont pas intervenus, alors qu'ils l'auraient pu, Payé Acquitté propose d'interpréter ce silence comme un signe de jalousie, convoquant la mémoire de l'histoire biblique de Joseph et ses frères¹⁰³¹. Cette hypothèse est corroborée par la scène où la narration reconstitue le point de vue de la communauté et le sentiment de ressentiment suscité par les grandes réjouissances organisées par Baby Suggs, après l'arrivée de Sethe au 124 :

Le 124 résonna de leurs voix jusque tard dans la nuit. Quatre-vingt-dix personnes qui mangèrent si bien et rirent tant, que cela les mit en colère. [...] C'est trop, pensèrent-ils. Où prend-elle tout cela, Baby Suggs, la vénérable ? Pourquoi elle et les siens sont-ils toujours au centre de tout ? Comment se fait-il qu'elle sache toujours exactement quoi faire et quand ? À donner des conseils ; à transmettre des messages ; à guérir les malades, cacher les fugitifs, à aimer, à cuisiner, à cuisiner encore, à aimer, prêcher, chanter, danser, et à aimer tout le monde comme si c'était son affaire et son affaire à elle seule.¹⁰³²

On le voit, au-delà de la visée de dénonciation, la puissance morale de la fiction tient à sa capacité à tirer un savoir de l'échec, à affiner l'analyse des mécanismes psychologiques et sociaux qui expliquent que l'on puisse rester passif face au mal. Le questionnement est également présent dans *Le Dieu des petits riens*, même si les hypothèses explicatives élaborées par la fiction d'A. Roy sont tout à fait différentes. En effet, ce ne sont pas la jalousie ou le ressentiment qui expliquent que personne ne soit venu au secours de Velutha, mais une incapacité collective à reconnaître la vie de ce dernier comme une vie digne d'être pleurée, et justifiant ainsi la remise en cause du *statu quo* social et politique. Si les analyses proposées par les deux fictions divergent, on peut donc souligner qu'elles ne sont pas dépourvues

¹⁰³⁰ *Beloved* (trad.), p. 220-221 ; « Nobody warned them, and he'd always believed it wasn't the exhaustion from a long day's gorging that dulled them, but some other thing – like, well, like meanness – that let them stand aside, or not pay attention, or tell themselves somebody else was probably bearing the news already to the house on Bluestone Road where a pretty woman had been living for almost a month. Young and deft with four children one of which she delivered herself the day before she got there and who now had the full benefit of Baby Suggs' bounty and her big old heart. », *Beloved*, p. 185.

¹⁰³¹ L'histoire de Joseph et ses frères est relatée dans le livre de la Genèse (Genèse 37-50) : jaloux de la préférence que lui marque leur père Jacob, les frères de Joseph décident de se venger de lui en le dépouillant de sa tunique, en le jetant dans une citerne puis en le vendant comme esclave.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 192-193 ; « 124 shook with their voices far into the night. Ninety people who ate so well, and laughed so much, it made them angry. They woke up the next morning and remembered the meal-fried perch that Stamp Paid handled with a hickory twig, holding his left palm out against the spit and pop of the boiling grease; the corn pudding made with cream; tired, overfed children asleep in the grass, tiny bones of roasted rabbit still in their hands – and got angry. [...] Too much, they thought. Where does she get it all, Baby Suggs, holy? Why is she and hers always the center of things? How come she always knows exactly what to do and when? Giving advice; passing messages; healing the sick, hiding fugitives, loving, cooking, cooking, loving, preaching, singing, dancing and loving everybody like it was her job and hers alone. », *Ibid.*, p. 161.

d'implications politiques, dans un cas comme dans l'autre. Rendre intelligible l'indifférence puis l'oubli de la petite société d'Ayemenem permet à A. Roy d'introduire un questionnement politique sur la valeur différenciée des vies, valable pour le contexte indien et au-delà. Quant à la fiction de T. Morrison, elle apporte un éclairage sur la condition post-esclavage, sur l'adoption d'une conception étrangement méritocratique de la souffrance et surtout sur l'intériorisation collective d'une interdiction de sortir de sa place : « Or, prendre deux seaux de mûres et en faire dix, peut-être douze tartes ; avoir assez de dinde pour toute la ville ou presque, des pois nouveaux en septembre, de la crème fraîche sans avoir de vache, de la glace et du sucre, de la pâte à pain, du pudding au pain, du pain au levain, de la pâte sablée – cela les mettait en colère. Les pains et les poissons relevaient de Son pouvoir – et n'appartenaient pas à une ex-esclave qui n'avait probablement jamais charrié cinquante kilos jusqu'à la balance, ni ramassé des gombos avec un bébé sur le dos¹⁰³³. » Là encore, le savoir moral partagé par la fiction n'est potentiellement pas dépourvu d'effets éthiques et politiques, même si ceux-ci sont assurément moins « directs », moins aisément déchiffrables que si le texte dénonçait explicitement l'intériorisation des normes racistes.

B. Complicité par la violence, complicité par la passivité : comment résoudre le dilemme de David Segre (*La Storia*) ?

Dans le sillage de l'expérience de pensée de Raskolnikov, les fictions du corpus se réapproprient donc un questionnement autour des seuils éthiques de la violence et un questionnement autour de la position du témoin passif. Ce faisant, elles font apparaître une alternative aporétique, qui met en péril la possibilité même de répondre à l'intolérable et fait resurgir le risque de la mélancolie. D'un côté, la position désengagée de Sonia est présentée comme intenable : elle révèle une forme de complicité par la passivité. De l'autre, la solution proposée par Raskolnikov est également problématique : elle révèle une complicité par la violence. C'est la même alternative problématique qu'explorent *Le Chant de Salomon*, en mettant en scène le conflit de Laitier et de Guitare, ainsi que *La Storia*, à travers la représentation de la trajectoire de David Segre. Il est donc temps de se demander comment s'y confrontent les fictions du corpus.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 193 ; « Now to take two buckets of blackberries and make ten, maybe twelve, pies; to have turkey enough for the whole town pretty near, new peas in September, fresh cream but no cow, ice and sugar, batter bread, bread pudding, raised bread, shortbread – it made them mad. Loaves and fishes were His powers – they did not belong to an ex slave who had probably never carried one hundred pounds to the scale, or picked okra with a baby on her back. », *Ibid.*, p. 161-162.

1. Au-delà de l'aporie mélancolique : le cas de *La Storia*

Ces questions, E. Morante les aborde dans *La Storia* à partir de la trajectoire de David Segre, figure de témoin qui fonctionne comme le double du lecteur ou de la lectrice, double problématique, puisque son exemplarité ne cesse d'être mise à l'épreuve par la fiction romanesque. Si le personnage incarne une exigence éthique en partie valorisée par la fiction, ou du moins préférable à l'indifférence, sa confrontation au choix de Guitare et de Milkman (la complicité par la violence, la complicité par la passivité) débouche sur la formulation d'un dilemme aporétique. Revendiquant un pacifisme radical, le jeune homme doit d'abord reconnaître le caractère moralement insatisfaisant (voire intolérable) de cette solution face au mal absolu du nazisme. Mais son engagement au sein de la *Libera*, le groupe armé de Nino, se solde lui aussi par un échec, que symbolise l'épisode du massacre extrêmement violent d'un jeune soldat allemand. Incapable de trouver une solution satisfaisante au dilemme éthique et politique que fait surgir l'expérience du mal, de faire la part entre le désir de justice et le désir de vengeance¹⁰³⁴, David sombre dans la misanthropie et la haine de soi : à la culpabilité succède l'effondrement mélancolique.

La construction de ce contre-modèle soulève la question de l'exemplarité de la fiction morantienne elle-même, c'est-à-dire de sa capacité à résoudre la tension que fait apparaître la trajectoire du personnage en proposant une alternative au dilemme. Si la mélancolie est le dernier mot de David Segre, il faut en effet souligner que le point de vue de la narration ne se confond pas avec celui du personnage. En décentrant l'attention vers l'expérience morale de figures subalternes, notamment féminines ou enfantines, la fiction morantienne semble bien en effet s'efforcer d'apporter une réponse à la crise traversée par David Segre et à ce qu'elle révèle, à savoir la mise à distance des modèles traditionnels d'engagement politique. Cette solution est identifiée à un paradigme éthique fondé sur la générosité et de dévouement, qu'incarne exemplairement dans la fiction le personnage d'Ida, la critique Giovanna Rosa soulignant que l'amour maternel constitue dans le roman d'E. Morante l'« expression première de la résistance à Thanatos¹⁰³⁵ ». Revenant sur cette question dans un article consacré aux représentations de la maternité dans l'œuvre d'E. Morante, Concetta d'Angeli souligne quant à elle que le modèle

¹⁰³⁴ En ce sens, le questionnement moral et politique qu'Elsa Morante explore à partir de la trajectoire de David Segre est un peu différent de celui que Toni Morrison traite dans *Le Chant de Salomon*. Le dilemme de David questionne la frontière entre désir de justice et soif de vengeance ; le dilemme de Guitare, l'articulation entre le désir de justice et l'éthique.

¹⁰³⁵ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*, il Saggiatore, Milan, 1995, p. 224. (Je traduis)

de la « mère sacrificielle¹⁰³⁶ » (« *madre oblativa* »), associé aux valeurs de protection et de pitié douloureuse, est associé dans l'œuvre à bien d'autres figures de mères humaines et non humaines, à commencer par Bella, la chienne qui veille sur Useppe dans la dernière partie du roman.

J'ajouterai par ailleurs que celui-ci n'est pas systématiquement associé par la voix narrative à des personnages féminins. Évoquant Giuseppe Ramundo, le père d'Ida, puis son époux Alfio, la voix narrative souligne que « l'un et l'autre possédaient non seulement des qualités paternelles mais aussi maternelles », et que « l'un et l'autre étaient pour elle des protecteurs contre les violences extérieures¹⁰³⁷ ». Quoique leurs morts laissent Ida sans défense, la longue litanie des souffrances endurées pendant la guerre est ensuite interrompue par la mise en scène d'actes concrets de solidarité, accomplis par des personnages subalternes aussi bien masculins que féminins. C'est la gentillesse du vieux communiste Giuseppe Cucchiarelli, qui vient en aide à Useppe et Ida juste après le terrible bombardement de San Lorenzo en les transportant dans son chariot jusqu'à l'abri de Pietralata¹⁰³⁸, l'entre-aide joyeuse qui y règne, pendant le séjour des Mille, ou encore la solidarité dont font spontanément preuve les habitantes de Rome assiégées et affamées, lorsqu'il faut partager un chariot de sacs de farine volé aux occupants¹⁰³⁹.

La mise au jour de ce paradigme éthique alternatif, situé un peu en marge des axiologies dominantes, pose la question des potentiels références littéraires et éthiques d'Elsa Morante. En valorisant des comportements fondés sur la compassion et la solidarité plutôt que sur le dévouement héroïque à une cause abstraite, l'autrice participe d'une réflexion élaborée dans le sillage des violences de la Seconde Guerre Mondiale. Insistant sur l'égale importance, face à « l'extrême », des vertus héroïques (la fidélité, le courage, le sens du sacrifice) et des vertus quotidiennes (notamment le souci d'autrui), Tzvetan Todorov¹⁰⁴⁰ associe notamment à l'œuvre de Vassili Grossman cette revalorisation d'une morale horizontale et concrète, face à une morale abstraite et verticale, revalorisation dont il faut souligner qu'elle est toutefois problématisée¹⁰⁴¹ au sein même du plus célèbre roman de l'auteur russe, *Vie et Destin*. Dans ce

¹⁰³⁶ Concetta d'Angeli, « Relazioni difficili: la maternità nell'opera di Elsa Morante », dans Sara Calderoni (dir.), *Elsa Morante e il romanzo*, Marco Sava Edizioni, Milan, 2018, p. 57. (Je traduis)

¹⁰³⁷ *La Storia* (trad.), p. 53 ; « Tutti e due possedevano qualità materne, oltre che paterne [...]. Tutti e due le facevano da guardiani contro le violenze esterne », *La Storia*, p. 295.

¹⁰³⁸ L'épisode est relaté dans la section 3 du chapitre consacré à l'année 1943, *Ibid.*, p. 238-254 ; *Ibid.*, p. 449-462.

¹⁰³⁹ L'assaut au chargement de farine a lieu pendant l'occupation de Rome par les nazis : elle est relatée dans la section 3 du chapitre consacré à l'année 1944, *Ibid.*, p. 466-497 ; *Ibid.*, p. 636-661.

¹⁰⁴⁰ Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Seuil, Paris, 1991, p. 126.

¹⁰⁴¹ Dans un article qu'elle consacre à *Vie et Destin*, Frédérique Leichter-Flack souligne la faiblesse de la réponse idéologique et morale que le personnage d'Ikonnikov apporte à la violence politique extrême. Elle attire l'attention sur la subtile polyphonie

dernier, sa théorisation est déléguée au personnage du fol-en-Christ Ikonnikov : ancien chrétien, tolstoïen et communiste désabusé, celui-ci défend face aux conceptions immuables et éternelles du « Bien », la possibilité d'une « pauvre bonté sans idée¹⁰⁴² » fondée sur la compassion. La proximité idéologique que fait apparaître la comparaison de ce texte et du roman d'E. Morante mérite d'être relevée : elle invite à creuser une autre filiation russe, qu'il faut sans doute moins chercher du côté de Dostoïevski que de Tolstoï, et de cette « éthique des petits gestes¹⁰⁴³ » que Victoire Feuillebois voit à l'œuvre aussi bien dans les romans que dans les écrits et la pratique pédagogique de l'écrivain.

2. Élargir le répertoire moral et politique : du paradigme de la justice au paradigme du *care*

Revenant sur les usages et la valeur de l'imagination pour le raisonnement moral, Solange Chavel insiste sur le sème d'inventivité éthique que contient la notion : « c'est reprendre l'image classique de la croisée des chemins, mais pour la subvertir : la moralité ne tient pas tout entière dans le moment du choix entre l'action A et l'action B. Elle est affaire d'exploration imaginative¹⁰⁴⁴. » La philosophe soutient ensuite que le travail de l'imagination morale ouvre « la possibilité de trouver des comportements possibles, acceptables, décents, dans une situation difficile¹⁰⁴⁵ ». L'analyse de l'œuvre morantienne rend visible l'une des formes que peut prendre cette inventivité éthique de la fiction romanesque : elle passe par un élargissement du répertoire des réponses morales (et politiques ?) apportées à l'expérience du mal et documentées ou imaginées par la fiction, ainsi que par la prise en compte et la valorisation de comportements situés en marge des axiologies dominantes. Indépendamment de la question de l'exemplarité de la littérature, la démarche n'est pas en soi dépourvue d'implications politiques et éthiques, puisqu'elle a aussi pour effet de redonner une forme de

du texte de V. Grossman, dont elle soutient qu'il ne valide pas entièrement l'argument de la « petite bonté ». Frédérique Leichter-Flack, « L'intercession du nazisme dans la prise de conscience antitotalitaire de Vassili Grossman » [En Ligne], dans Silène, n°spécial « Une dissidence intérieure ? La littérature soviétique en résistance », 2012. URL : <https://hal.parisnanterre.fr/hal-01769179/document> Mis en ligne sur HAL le 08/01/2019, dernière consultation le 21/09/2024.

¹⁰⁴² Vassili Grossman, *Vie et Destin*, trad. Alexis Berelowitch et Anne Coldefy-Faucard, dans *Œuvres*, Robert Laffont, Paris, 2006, p. 344 ; *Žizn' i sud'ba*, Sovetskij pisatel', Moscou, 1991.

¹⁰⁴³ L'expression est de Victoire Feuillebois, qui l'emploie dans un ouvrage récent, où elle propose de partir des expériences pédagogiques de Tolstoï pour éclairer d'un jour nouveau la réflexion morale du romancier. Victoire Feuillebois, *Maître Tolstoï. L'instituteur dont vous ne voulez pas*, Les Belles Lettres, Paris, 2024. Pour la définition de l'éthique tolstoïenne comme « éthique des petits gestes, des actions de rien du tout et qui pourtant recèlent un réel potentiel néfaste ou bénéfique » voir p. 162.

¹⁰⁴⁴ Solange Chavel, « L'imagination en morale dans la philosophie contemporaine de langue anglaise », dans *Revue philosophique*, n°4, 2011, p. 554.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 555.

dignité aux victimes, en gardant la mémoire de leurs refus même lorsqu'ils se sont soldés par un échec.

Il s'agit là d'un geste que l'on retrouve dans *Beloved* et dans *Le Dieu des petits riens*, avec des conséquences communes sur lesquelles il convient d'insister. Dans ces deux textes en effet, on remarque que l'élargissement du répertoire moral et politique passe par la relative marginalisation de certaines réponses à l'intolérable, et des questionnements qu'elles permettent de faire surgir, ceux-là même que m'a permis de mettre au jour la lecture croisée des *Justes*, du *Chant de Salomon* et de *Crime et châtiment*. À la différence par exemple du romancier William Styron, qui pour aborder l'histoire des résistances noires à l'esclavage, choisit de mettre en scène le destin tragique de Nat Turner¹⁰⁴⁶, Toni Morrison ne s'intéresse pas dans *Beloved* aux grandes révoltes collectives, préférant mettre en scène les résistances ordinaires des esclaves (et en particulier des femmes), dans le continuum desquelles elle réinscrit l'infanticide de Sethe. Si elle n'occulte pas complètement l'engagement militant de Velutha au sein du mouvement naxalite, Arundhati Roy ne lui réserve quant à elle qu'une place relativement secondaire dans le roman, sans vraiment l'envisager comme une véritable solution à l'expérience de l'injustice et du mal : un choix qui distingue d'ailleurs ce premier roman du *Ministère du Bonheur suprême*, qui met en scène les mouvements indépendantistes du Cachemire indien et se ressaisit ainsi de l'interrogation dostoïevskienne sur les seuils éthiques de la violence.

Comme dans *La Storia*, ces silences permettent dans *Beloved* et dans *Le Dieu des petits riens* d'attirer attention sur d'autres types de comportement, davantage fondés sur la solidarité, l'entre-aide ou la compassion, que sur des normes morales abstraites comme celles que met en jeu le dilemme de Raskolnikov (qui met en conflit « la vie » et la « justice »). Au-delà du concept de « petite bonté », ce trait caractéristique du paradigme éthique exploré par les œuvres du corpus invite à relire ces dernières à la lumière des éthiques du *care*, dont l'émergence est contemporaine de l'écriture et de la publication des trois romans¹⁰⁴⁷. Nées au croisement de la philosophie morale, des approches féministes et de la psychologie du développement¹⁰⁴⁸, je

¹⁰⁴⁶ Nat Turner est célèbre pour avoir mené, en 1831 en Virginie, l'une des rébellions d'esclaves les plus importantes de l'histoire des États-Unis (et la plus meurtrière pour les esclavagistes). Son histoire est au cœur du roman de William Styron, *Les Confessions de Nat Turner*, publié en 1967 et distingué par le Prix Pulitzer. Il fit l'objet de vives critiques lors de sa publication, notamment au sein de la communauté afro-américaine, qui reprochent (entre autres) à l'auteur une pathologisation du personnage principal.

¹⁰⁴⁷ L'ouvrage fondateur de Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, paraît en 1982 aux États-Unis, soit un peu moins de 10 ans après la publication de *La Storia*, et quelques années avant celle de *Beloved* et du *Dieu des petits riens*. Carol Gilligan, *Une Voix différente. La morale a-t-elle un sexe ?*, trad. Annick Kwiata et Vanessa Nurock, Flammarion, Paris, 2019.

¹⁰⁴⁸ Outre l'ouvrage fondateur de Carol Gilligan, quelques unes des références les plus importantes sont, aux États-Unis, les travaux de Nel Noddings et de Joan Tronto, autrice de *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*, publié

rappelle en effet que ces dernières ont été souvent créditées d'avoir contribué à remettre en cause le monopole des théories de la justice dans le champ de la moralité. Si elles sont susceptibles d'éclairer l'analyse des œuvres du corpus, c'est donc parce que les romans d'A. Roy, T. Morrison et E. Morante s'intéressent justement à des comportements difficilement déchiffrables à l'aide des théories de la justice, puisqu'ils ne résultent pas de l'application de règles morales abstraites, considérées selon leur priorité logique, mais d'une interrogation sur les conséquences directes de leur mise en œuvre sur la vie des personnes impliquées dans telle ou telle situation concrète¹⁰⁴⁹.

3. Le féminin exemplaire ? L'écueil du roman à thèse

Si ces nouvelles éthiques sont susceptibles d'éclairer les œuvres du corpus, c'est aussi parce qu'elles posent explicitement la question du genre. La défense d'un paradigme moral alternatif, distinct du paradigme de la justice, est en effet indissociable pour les théoriciennes et les théoriciens du *care* d'une revalorisation des expériences morales marginalisées : elle les conduit à insister sur la valeur épistémique et politique de l'attention prêtée aux « voix différentes », celles des subalternes en général et des femmes en particulier. Or les fictions du corpus s'acquittent exemplairement de cette injonction, en se recentrant sur des figures maternelles (Ammu, Ida, Sethe) et sur la mise en scène du lien de *care* par excellence, la relation qui les unit à leurs enfants. De ce point de vue, il est notable que dans *Le Chant de Salomon* le personnage de Guitare se définisse par sa haine du féminin : comme le souligne Josef Benson, dans son ouvrage sur les représentations de « l'hypermasculinité » dans le roman américain

en 1993 et traduit en français en 2009, sous le titre *Un Monde vulnérable : pour une politique du care*, trad. Hervé Maury, La Découverte, Paris, 2009. En France, on peut se référer entre autres aux travaux de Pascale Molinier, Sandra Laugier ou Patricia Paperman : Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.), *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Payot, Paris, 2009.

¹⁰⁴⁹ Carol Gilligan illustre la différence entre ces deux façons d'aborder un problème moral en revenant sur une expérience de pensée proposée par le psychologue du développement Lawrence Kohlberg, et intitulée le « dilemme de Heinz ». Celui-ci peut se résumer dans les termes suivants : « Heinz n'a pas d'argent pour acheter le médicament qui permettrait de soigner sa femme gravement malade. Le pharmacien ne veut pas le lui donner. Heinz doit-il voler le médicament ? ». Ayant soumis ce cas de conscience à deux enfants, Amy et Jack, le psychologue suggère que la réponse du petit garçon, qui approche le dilemme comme un problème mathématique mettant en jeu des valeurs abstraites logiquement hiérarchisables (la vie > la propriété), révélerait une plus grande maturité morale que celle de la petite fille, qui situe « l'origine du problème au niveau du refus de répondre aux besoins d'autrui de la part du pharmacien et non au niveau de l'affirmation de ses droits [à la propriété]. » Contre cette hiérarchisation des perspectives morales, Carol Gilligan en défend l'égale valeur : elle considère que la perspective d'Amy révèle un paradigme éthique alternatif, celui du *care*, dans le cadre duquel les valeurs morales « ne sont pas considér[e]s dans l'abstrait, du point de vue de leur priorité logique, mais dans leur contexte, en fonction des conséquences réelles que la violation de ces droits aura sur les vies des personnes impliquées dans la situation ». Carol Gilligan, *Une Voix différente. La morale a-t-elle un sexe ?*, op. cit., p. 50-59 et p. 149 respectivement.

contemporain¹⁰⁵⁰, la dénonciation des apories d'une quête de justice incapable de reconnaître des limites éthiques, s'articule souvent chez T. Morrison à la critique d'un certain modèle de masculinité¹⁰⁵¹.

Cette « moralisation du genre¹⁰⁵² » soulève toutefois une série de questions, voire d'objections qui ont fait débat au sein du champ philosophique, et auxquelles les œuvres du corpus méritent d'être confrontées. La première objection porte sur le risque de l'essentialisation, dès lors que certains idéaux moraux, certaines pratiques ou certaines vertus sont, comme l'explique Patricia Paperman, « culturellement considérés comme projets ou domaines particuliers des genres¹⁰⁵³ ». Les fictions s'en garantissent lorsque, comme je l'ai montré dans le cas de *La Storia*, elles se refusent à faire de la compassion, de l'empathie ou du *care* le propre des personnages féminins. Les deux autres reproches exigent une analyse plus approfondie. Certaines théoriciennes et théoriciens se sont d'abord interrogés sur la capacité de ces éthiques à penser le plan de la politique¹⁰⁵⁴ : une question sur laquelle je reviendrai, puisque les trois œuvres du corpus se sont justement vu reprocher leur désengagement. D'autres questionnent l'exemplarité conférée à ce paradigme éthique, le philosophe Paul Audi dénonçant par exemple dans la valorisation de la force réparatrice du soin compassionnel une forme de négation du mal : « Le soin compassionnel est l'anti-Parques par excellence ; il nous force à oublier que le mal existe et qu'il rompt le fil de la vie avec toujours la même violence et la même indifférence¹⁰⁵⁵. » Héritée du christianisme mais adaptée aux besoins du capitalisme, la valorisation de la « sollicitude compatissante¹⁰⁵⁶ » lui apparaît comme une forme de déni de l'irréparable.

Transposé vers le domaine de la fiction littéraire, le risque est celui de produire une fiction moralisante ou à thèse, qui prétendrait résoudre définitivement le problème du mal en proposant au lecteur ou à la lectrice une solution réparatrice exemplaire. Pour rappel, Susan Suleiman définit le roman à thèse comme « un roman "réaliste" (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur

¹⁰⁵⁰ Josef Benson, *Hypermasculinities in the Contemporary Novel: Cormac McCarthy, Toni Morrison and James Baldwin*, Rowman & Littlefield Publisher, Lanham, 2014. Pour une analyse du Chant de Salomon, voir en particulier le chapitre 3, « Black Masculinities and Cultural Incest in *Song of Solomon* », p. 55-85.

¹⁰⁵¹ Josef Benson explique que cette « hypermasculinité noire », fondée sur le culte de la violence, est présentée dans le roman comme une imitation de la masculinité blanche. Il considère que le roman de Toni Morrison met au jour, à travers le personnage de Guitare, « les plus bas aspects » du mouvement du Black Power, *Ibid.* 58-59. (Je traduis)

¹⁰⁵² Patricia Paperman, « Perspectives féministes sur la justice », *L'Année sociologique*, vol. 54, n°2, 2004, p. 423.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 424.

¹⁰⁵⁴ C'est tout l'enjeu de l'ouvrage de Joan Tronto, *Un Monde vulnérable : pour une politique du care*, *op. cit.*

¹⁰⁵⁵ Paul Audi, *L'Empire de la compassion*, *op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁵⁶ *Idem.*

d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse¹⁰⁵⁷ ». Elle souligne sa proximité avec le genre du « récit exemplaire¹⁰⁵⁸ » : comme l'exemplum médiéval, la parabole ou l'apologue, le roman à thèse se fonde sur une logique d'exemplification (il invente un exemple dont est tiré une conclusion générale), subordonnant l'histoire à son interprétation. Appliqué aux fictions du corpus, le risque est celui de proposer une réponse entièrement réparatrice, ou à l'inverse de renoncer à la possibilité même de proposer une réponse face au mal, en faisant triompher le cynisme ou la mélancolie.

Or si les trois textes du corpus partent d'un même sentiment d'épuisement des modèles éthiques et politiques traditionnels, plutôt associés à des figures masculines (le trio Raskolnikov/Kaliaev/Guitare), et s'ils ont en commun de valoriser face à ce sentiment de crise d'autres types de comportement, on verra que ce déplacement ne les conduit pas pour autant à présenter ce paradigme éthique alternatif comme une réponse absolue à l'intolérable. Les valeurs de la compassion, de l'empathie et du *care* sont problématisées au sein même des œuvres : c'est le cas même dans *La Storia*, qui par son esthétique réaliste et sa logique narrative d'exemplification se rapproche pourtant le plus de la définition de Susan Suleiman. Si les œuvres du corpus se distinguent de *Crime et châtiment* ou du *Chant de Salomon*, ce n'est donc pas parce qu'elles prétendraient résoudre tout à fait l'aporie que mettent au jour les dilemmes de Guitare ou de David Segre. C'est parce que la problématisation du paradigme du *care* permet de faire surgir des questionnements différents de ceux que la fiction dostoïevskienne explore à partir de l'argumentaire de Raskolnikov.

III. L'infanticide comme cas limite du *care*, de *Requiem pour une nonne à Beloved*

Pour le montrer, j'aimerais étudier la façon dont Toni Morrison se ressaisit du legs philosophique de Dostoïevski en construisant à partir de l'infanticide de Sethe, qui charrie avec lui la mémoire du mythe tragique de Médée, un cas limite de la compassion et du *care*. Pour en éclairer l'interprétation, je reviendrai d'abord sur un texte qui joue entre l'œuvre de Dostoïevski et celle de l'autrice afro-américaine un rôle de médiateur essentiel, le roman-tragédie *Requiem*

¹⁰⁵⁷ Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* (1983), Classiques Garnier, Paris, 2018, p. 19.

¹⁰⁵⁸ C'est le thème du premier chapitre de son ouvrage, « Le récit exemplaire », *Ibid.*, p. 35-70.

pour une nonne de William Faulkner, qui a été notamment étudié par Philippe Forest dans son essai sur « le roman infanticide¹⁰⁵⁹ ». Celui-ci me permettra de distinguer deux usages possibles de l'infanticide, comme mettant en jeu un conflit de valeurs traditionnel ou comme dilemme du *care* à proprement parler, afin de préciser le sillage dans lequel s'inscrit l'autrice afro-américaine.

A. La médiation faulknérienne : un détour par *Requiem pour une nonne*

Revenons d'abord à *Requiem pour une nonne*. Publié en 1951, et adapté cinq ans plus tard pour le théâtre français par Albert Camus, ce roman dialogué en trois actes, qui contient la seule référence explicite à Dostoïevski dans l'œuvre de Faulkner¹⁰⁶⁰, radicalise le parti-pris polyphonique de l'œuvre du romancier russe par le choix d'une forme hybride entre théâtre et roman. La lectrice ou le lecteur s'y trouve confronté à une scène de confession à trois voix, puisqu'il s'agit pour Temple Drake, dont le viol sordide était déjà au cœur du roman *Sanctuaire* [*Sanctuary*, 1931], de tenter de raconter ce qui s'est passé le soir où la nourrice noire de ses deux enfants, Nancy Mannigoe, a assassiné sa petite fille pour l'empêcher de fuir avec son amant, le frère de l'homme qui l'avait autrefois violée. La confession est suscitée (ou plutôt contrainte) par l'oncle de Temple, Gavin Stevens, qui est aussi l'avocat de la meurtrière. D'un point de vue purement factuel, la culpabilité de celle-ci ne fait aucun doute, mais Gavin n'entend ni prouver son innocence, ni même obtenir sa grâce, puisque sa condamnation à mort ne peut être révisée. Pour les personnages comme pour le lecteur ou la lectrice, l'enjeu n'est pas factuel mais herméneutique et moral : il s'agit de déterminer comment interpréter le geste de Nancy.

¹⁰⁵⁹ Le roman de Faulkner est analysé dans la troisième section du chapitre « Le roman infanticide ». Philippe Forest, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essai sur la littérature et le deuil*, op. cit., p. 43-63.

¹⁰⁶⁰ Cette référence explicite est placée dans la bouche de Temple, qui évoque la métaphysique de la souffrance dostoïevskienne : « vous savez bien : la souffrance pour la souffrance comme l'a dit cet homme, un Russe, je crois, qui a écrit tout un livre sur la souffrance », William Faulkner, *Requiem pour une nonne*, trad. Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, Paris, 1993, p. 146 ; « you know: just anguish for the sake of anguish, like that Russian or somebody who wrote a whole book about suffering », William Faulkner, *Requiem for a Nun*, Random House, New York, 1951, p. 133.

1. Dilemme de la mère, dilemme de la nourrice ?

L'interprétation est en effet brouillée par la démultiplication des réponses auxquelles cette question donne lieu au sein même de la fiction. Elle l'est en particulier par l'instrumentalisation qu'en fait l'avocat Gavin Stevens, qui voit dans la mort de l'enfant une occasion de pousser Temple à reconnaître sa culpabilité, conférant à la souffrance qu'elle endure une valeur expiatoire. Dans l'essai qu'il consacre au texte de Faulkner, resitué dans son intertextualité dostoïevskienne avec *Les Frères Karamazov*, Philippe Forest souligne le caractère puritain et misogyne de l'argumentaire de l'avocat¹⁰⁶¹, mais il insiste aussi sur le fait que cette lecture n'est pas la seule qu'autorise le texte, que sa structure polyphonique protège des interprétations univoques : « Même s'il partage peut-être le puritanisme du monde auquel il appartient, le romancier ne parvient pas tout à fait à se résoudre à donner tort à la jeune mère à laquelle il prête sa voix et qui, se dressant seule sur scène, s'en tient au refus de consentir au sacrifice dont son enfant a été la victime¹⁰⁶². » Un passage en particulier permet d'échapper à la voix assourdissante de Gavin : il s'agit du dialogue, rapporté en analepse, qui précède l'assassinat du bébé. Alors que Temple s'apprête à quitter la maison avec son amant, Nancy intervient et tente de la retenir en lui reprochant d'abandonner ses deux enfants : la petite fille qu'elle compte laisser derrière elle (celle qu'elle assassine peu après), et le fils aîné Bucky, parti avec son père Gowan :

Nancy : [...] Maintenant, répondez-moi : à qui allez-vous confier l'autre ?

Temple : À qui je vais la confier ? Une petite de six mois ?

Nancy : Voilà. Naturellement vous ne pouvez pas la laisser. Vous ne pouvez la laisser à personne. Vous ne pouvez pas plus laisser un bébé de six mois à quelqu'un, au moment où vous quittez votre mari pour filer avec un autre, que vous ne pouvez emmener ce bébé avec vous. C'est de ça que je parle. Alors, vous la laisserez peut-être là, dans ce berceau. Elle pleurera un peu, mais elle est trop petite pour pleurer bien fort et il se peut que personne ne l'entende, que personne ne vienne voir ce qui se passe, surtout dans une maison fermée, jusqu'à ce que Monsieur revienne, la semaine prochaine ; et probablement, à ce moment-là, la petite aura cessé de pleurer.

Temple : Est-ce que tu tiens à recevoir une autre paire de gifles ?

Nancy : Ou bien, ce serait peut-être aussi facile de l'emmener avec vous, du moins jusqu'au jour où vous écrirez la première lettre à Monsieur ou à votre papa pour avoir de l'argent ; jusqu'au jour où, s'ils ne l'envoient pas aussi vite que votre nouvel homme estime qu'ils devraient le faire, il vous flanquera dehors,

¹⁰⁶¹ « De quoi, au fond, une femme est-elle coupable dans l'imaginaire très puritain où se déploie le roman faulknerien ? De rien, sinon d'être elle-même, c'est-à-dire une créature naturellement vouée à un péché qu'ignorent en vérité les hommes – tous les grands héros masculins chez Faulkner sont vierges, impuissants, ou bien d'une naïveté et d'une maladresse telles qu'ils pourraient aussi bien être l'un ou l'autre. Il suffit d'un hasard, d'un accident (comme celui qui égare Temple sur le chemin de Frenchman's Bend) [référence au viol dont le personnage est victime dans Sanctuaire] pour dévoyer une femme et la rendre au Mal qui gît en elle-même et dont elle porte l'exclusive culpabilité. Seule la violence sadique qui s'exerce sur elle peut, par la souffrance qui l'afflige, sauver une femme de la fatalité funeste la vouant au péché. Et la seule souffrance qui soit suffisante pour parvenir à ce prodige est celle qui la touche dans la chair de son enfant. [...] la mère doit expier pour la faute de la femme. », Philippe Forest, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essai sur la littérature et le deuil*, op. cit., p. 54.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 59.

vous et votre bébé. Alors, il ne vous restera plus qu'à jeter la petite dans votre poubelle, et vous n'aurez plus d'ennuis, et les autres non plus, parce qu'ainsi vous serez débarrassée de tous les deux.¹⁰⁶³

Ce dialogue autorise deux interprétations possibles du geste de Nancy, deux interprétations distinctes de la lecture puritaine de Gavin, mais non moins problématiques. La première va bien dans le sens d'une expiation, mais à laquelle Nancy donne un sens un peu différent de l'avocat. Car en tuant l'enfant, l'enjeu semble moins pour la nourrice de permettre par une souffrance morale (le deuil du bébé) le rachat de la faute sexuelle de la mère (l'adultère ou le viol, perçu par l'avocat puritain comme une souillure consentie plutôt que comme une violence subie), que de répondre à une exigence de cohérence morale. Il s'agit de contraindre Temple à assumer la responsabilité morale de son geste, à reconnaître que son départ constitue un choix, un arbitrage entre deux intolérables : le sacrifice de sa liberté d'un côté, et l'abandon de son enfant de l'autre. Or ce dilemme révèle une idée à la fois plus banale, plus patriarcale et plus difficile à réfuter que la métaphysique de la souffrance héritée de Dostoïevski, à savoir qu'une mère sacrifie son enfant en quittant son foyer. Elle est explicitée dans la suite de l'échange :

Nancy : J'ai peur de me taire. J'ai besoin de vous le demander une dernière fois. Allez-vous le faire ?

Temple : Oui.

Nancy : J'ai peut-être ignoré. Il faut que vous me le disiez vous-même, mot par mot, pour que je puisse l'entendre. Dites : « J'ai le faire. »

Temple : Tu m'as entendue. Je vais le faire. [...]

Nancy : Enfants ou pas. (Temple ne répond pas.) En laisser un avec un homme qui est tout disposé à croire que cet enfant n'a pas de père, et amener l'autre à un homme qui ne veut même pas entendre parler d'enfants. (Elles se dévisagent.) Si vous pouvez le faire, vous pouvez bien le dire aussi.

Temple : Oui. Enfants ou pas. Et maintenant, va-t'en.¹⁰⁶⁴

Le meurtre du bébé serait alors un moyen pour Nancy de contraindre la jeune mère à assumer la signification morale de son choix, l'abandon équivalant pour elle à une mort spirituelle et affective, par défaut d'amour. Mais cette lecture n'est pas la seule qu'autorisent

¹⁰⁶³ William Faulkner, *Requiem pour une nonne*, op. cit., p. 189 ; « NANCY: "[...] Who are you going to leave the other one with?" TEMPLE: "Leave her with? A six-months-old baby?" NANCY: "That's right. Of course you can't leave her. Not with nobody. You can't no more leave a six-months-old baby with nobody while you run away from your husband with another man, than you can take a six-months-old baby with you on that trip. That's what I'm talking about. So maybe you'll just leave it in there in that cradle; it'll cry for a while, but it's too little to cry very loud and so maybe won't nobody hear it and come meddling, especially with the house shut up and locked until Mr Gowan gets back next week, and probably by that time it will have hushed –" TEMPLE: "Are you really trying to make me hit you again?" NANCY: "Or maybe taking her with you will be just as easy, at least until the first time you write Mr Gowan or your pa for money and they don't send it as quick as your new man thinks they ought to, and he throws you and the baby both out. Then you can just drop it into a garbage can and no more trouble to you or anybody, because then you will be rid of both of them –" », *Requiem for a Nun*, op. cit., p. 185-186.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 191-192 ; « NANCY: "I can't hush. I'm going to ask you one more time. Are you going to do it?" TEMPLE: Yes!" NANCY: "Maybe I am ignorant. You got to say it out in words yourself, so I can hear them. Say, I'm going to do it." TEMPLE: "You heard me. I'm going to do it." [...] NANCY: "Children or no children. (Temple doesn't answer) To leave one with a man that's willing to believe the child ain't got no father, willing to take the other one to a man that don't even want no children – (they stare at one another) If you can do it, you can say it." TEMPLE: "« Yes! Children or no children! Now get out of here. Take your part of that money, and get out." », *Ibid.*, p. 189-190.

son geste et le dilemme qu'il permet de construire. Pour le comprendre, il faut sans doute accepter de prendre au sérieux l'attachement que Nancy professe à l'égard des petits dont elle a la garde, et qu'elle présente comme sa principale motivation tout au long de l'échange : « J'parle pas de votre mari. J'parle même pas de vous. J'parle de deux petits enfants¹⁰⁶⁵. » La tragédie n'est alors plus celle de Temple, la femme-mère qui ne se possède plus, et qui doit penser chacun de ses gestes par rapport aux conséquences qu'ils auront pour ses enfants, mais celle de la nourrice, qui face à des circonstances extérieures sur lesquelles elle n'a aucun pouvoir, doit trouver la réponse la plus appropriée au soin des êtres dont elle a la charge, et décider s'il vaut mieux « tuer » ou « laisser mourir ». Elle met également en jeu un conflit d'insupportables, un dilemme tragique, mais envisagé cette fois-ci à partir du point de vue de Nancy plutôt que de Temple.

2. De la condamnation à la sidération : le trouble moral en héritage

Les questionnements moraux que fait surgir cette seconde piste de lecture peuvent être interprétés à la lumière du dilemme dostoïevskien. À ceci près que la reformulation faulknérienne génère un trouble moral tout à fait distinct de l'effet de conviction que vise à produire, dans *Crime et châtiment*, l'expérience de pensée manipulatrice de Raskolnikov. D'une fiction à l'autre, le dilemme fait l'objet de deux usages très différents, et cet écart tient d'abord aux modalités d'écriture. Contrairement aux dilemmes d'Ivan ou de Raskolnikov, qui constituent des pièges rhétoriques si efficaces que leurs interlocuteurs (Aliocha, Sonia, mais aussi le lecteur ou la lectrice) peinent à s'en dégager, l'argumentation de la nourrice reste en effet très rudimentaire, Nancy s'en tenant pour illustrer son propos à deux courtes vignettes qu'elle commente à peine. Cette moindre part laissée au *logos*, au profit du *pathos* de l'argumentation, est à la fois à la source de l'ambiguïté et de la fécondité du dispositif moral et littéraire. Par rapport au modèle dostoïevskien, cette poétique sensible du questionnement moral implique en effet une déperdition intellectuelle, ménageant des zones d'indétermination qui résistent aux interprétations univoques, et tendent à rendre moralement incompréhensible le geste de Nancy.

Si le geste de la nourrice est ambigu, c'est d'abord parce qu'il est difficile de déterminer ce qu'elle prétend défendre exactement en tuant la petite fille. S'agit-il pour elle de protéger

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 188 ; « I aint talking about your husband. I aint even talking about you. I'm talking about two little children. », *Ibid.*, p. 184.

cette enfant en particulier d'un mal plus grand encore à ses yeux que la mort ? Ou, pour reprendre une notion étudiée au chapitre 2¹⁰⁶⁶, de sauvegarder à travers la figure de l'enfant « l'innocence », valeur morale et religieuse abstraite que la nourrice placerait au-dessus de la « vie » ? Dans un cas, Nancy apparaît comme une figure tragique du *care* (tragique et hautement problématique, j'y reviendrai), dans l'autre, comme une fanatique dont le discours n'est effectivement pas étranger à l'idéologie puritaine de Gavin Stevens. Si on choisit de creuser cette seconde interprétation, on interprétera le cas limite construit à partir de l'infanticide comme mettant en jeu un conflit de valeurs assez proche de celui de *Crime et châtiment*, même s'il met en jeu des notions différentes (Nancy serait alors l'héritière de Raskolnikov¹⁰⁶⁷). Si on choisit de creuser la première interprétation, son geste est plus difficilement déchiffrable à l'aide du vocabulaire de la justice : il n'y a pas de conflit de valeurs à proprement parler, mais une réflexion sur ce qui est le plus intolérable pour l'enfant. Les effets de lecture varient également. Considérer que l'on puisse tuer un enfant au nom du respect de « l'innocence » suscite un jugement moral univoque. Envisager Nancy comme une figure problématique du *care* suscite plutôt un sentiment de sidération, parce que le raisonnement de la nourrice est inintelligible. Face à ce personnage, il me semble que la réaction de la plupart des lecteurs et des lectrices s'inscrit dans ce continuum allant de l'horreur morale à l'incompréhension.

L'approfondissement par le texte de cette piste d'interprétation fait surgir un autre axe de questionnement, contribuant à brouiller encore un peu plus la réaction morale du lecteur ou de la lectrice. Elle touche à l'exacte définition de cette souffrance intolérable dont Nancy revendique peut-être de protéger l'enfant au prix de sa vie. Plus qu'à la mort physique par délaissement, le départ de Temple est en effet associé par la nourrice à une souffrance plus intolérable encore que la mort, ce qui justifie son arbitrage (le choix de tuer plutôt que de laisser mourir). Toutefois, sa définition pose là encore question : s'agit-il de protéger l'enfant de l'expérience de la déréliction affective que traduit l'image de la petite fille « trop petite pour pleurer bien fort » et qui sanglote dans le noir ? Ou d'une mort spirituelle à comprendre plus abstraitement, selon un modèle là encore religieux ? Au-delà de la moindre part laissée au *logos*, le caractère moralement incompréhensible du geste de Nancy tient à la construction du personnage, la voix narrative insistant sur son extrême opacité : « Elle est debout devant eux,

¹⁰⁶⁶ Pour une réflexion sur la notion « d'innocence » à partir de Dostoïevski, voir le chapitre 2, p. 99-103.

¹⁰⁶⁷ Jean Weisgerber suggère ce rapprochement dans son livre sur Faulkner et Dostoïevski, même s'il insiste aussi sur le fait que les personnages du roman de Faulkner amalgament des traits qui rappellent plusieurs personnages différents des *Frères Karamazov* et de *Crime et châtiment* en particulier : Jean Weisgerber, *Faulkner et Dostoïevski : confluences et influences*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1968, p. 254-255.

les yeux dans le vague. Elle est là, immobile, presque médusée, le visage triste, pensif, indéchiffrable¹⁰⁶⁸. »

Reste à savoir quels sont les effets de cette opacité, dans un dispositif de filiation au sein duquel *Requiem pour une nonne* joue clairement un rôle d'intermédiaire entre Dostoïevski et Toni Morrison¹⁰⁶⁹. La représentation de la souffrance enfantine comme mal absolu et la construction de l'infanticide comme cas limite font clairement signe, dans la fiction morrisonienne, vers un héritage dostoïevskien médié par Faulkner : pour qui a lu *Requiem pour une nonne*, le geste de Sethe évoque immédiatement l'infanticide de Nancy¹⁰⁷⁰. Mais si la pièce de Faulkner peut fonctionner comme un opérateur de lisibilité dans l'interprétation du roman de l'autrice afro-américaine, c'est surtout parce qu'il rend visible l'usage dont l'infanticide fait l'objet, *Beloved* résolvant l'ambiguïté et le sentiment de trouble que génère dans le roman-tragédie de Faulkner la double lecture possible du geste de Nancy. Il est temps de revenir sur les enjeux de cette réappropriation, afin d'analyser quels questionnements la construction de l'infanticide de Sethe comme cas limite du *care* permet de faire surgir dans le roman de T. Morrison.

B. L'infanticide comme don d'amour dans *Beloved* : voix active et voix passive

Si le dilemme de Nancy Mannigoe peut faire l'objet d'une double lecture, et être appréhendé comme un conflit de valeurs abstrait (entre la « vie » d'un côté et « l'innocence » de l'autre), déchiffrable à l'aide du vocabulaire de la justice, ou à l'inverse comme un dilemme du *care*, je voudrais montrer que Toni Morrison fait le choix, avec l'infanticide de Sethe, de creuser cette seconde piste d'interprétation plutôt que la première. J'insiste d'emblée sur le fait que cette représentation du meurtre comme don d'amour de la mère, comme geste de *care*, n'est pas le seul usage que Toni Morrison fait de l'infanticide et que la fiction en explore d'autres – ne serait-ce que parce que le meurtre de Beloved n'est pas le seul infanticide représenté dans la

¹⁰⁶⁸ William Faulkner, *Requiem pour une nonne*, *op. cit.*, p. 184-185 ; « [She] stands facing them but not looking at anything, motionless, almost bemused, her face sad, brooding and inscrutable. », *Requiem for a Nun*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁶⁹ Sur l'intertextualité entre Dostoïevski et Faulkner, je renvoie à l'article de Maria R. Bloshteyn, « "Anguish for the Sake of Anguish" – Faulkner and His Dostoevskian Allusion », *art. cit.* ; ainsi qu'à l'ouvrage plus ancien de Jean Weisgerber, *Faulkner et Dostoïevski : confluences et influences*, *op. cit.*, p. 249-261.

¹⁰⁷⁰ Ce dialogue intertextuel est au cœur de plusieurs articles de l'ouvrage collectif de Carol A. Kolmerten, Stephen M. Ross et Judith Bryant Wittenberg, *Unflicking Gaze: Morrison and Faulkner Re-Envisioned*, *op. cit.*, et en particulier de l'article de Doreen Fowler, « Reading for the "other side" : "Beloved" and "Requiem for a Nun" », p. 139-151.

fiction –, sur lesquels je reviendrai dans la troisième partie de la thèse¹⁰⁷¹. Je voudrais néanmoins commencer par revenir sur les effets de cette réappropriation, et sur les questionnements qu'elle permet de faire surgir.

1. La question de la diathèse : « tuer ou laisser être esclave » ; « mourir ou être esclave »

Le passage d'un paradigme de la justice à un paradigme du *care*, et la construction de l'infanticide comme don d'amour, deviennent visibles si l'on se concentre sur l'argumentaire déployé par l'ancienne esclave au fil du roman. Affirmant que « *what she had done was right because it came from true love*¹⁰⁷² », Sethe met en tension deux conceptions de la moralité, ce que reflète la polysémie de l'adjectif « *right* ». Là où Hortense Chabrier et de Sylviane Rué choisissent de traduire le terme anglais par l'adjectif « bien » (« ce qu'elle avait fait était bien parce que cela lui avait été inspiré par un véritable amour¹⁰⁷³ »), Jakuta Alikavazovic préfère le terme « juste » (« ce qu'elle avait fait était juste car elle l'avait fait par amour vrai¹⁰⁷⁴ »). En français, cet adjectif peut être aussi bien employé pour renvoyer à un idéal abstrait de justice que pour évoquer l'idée de justesse, qui renvoie plutôt à une conception située de la morale, prenant en considération les conséquences concrètes des choix moraux sur les personnes. Or la suite du discours invite à creuser cette seconde piste d'interprétation, dans la mesure où la justification de l'infanticide repose moins sur la représentation d'un conflit de valeurs que sur l'argument de l'amour, Sethe affirmant avoir voulu protéger sa fille d'un mal plus terrible encore que la mort :

Beloved, elle est ma fille. Elle est à moi, Voyez. Elle est revenue à moi de son plein gré et je n'ai rien besoin d'expliquer. Je n'ai pas eu le temps d'expliquer avant, parce qu'il fallait faire vite. Vite. Il fallait qu'elle soit en sécurité, et je l'ai mise là où elle le serait. Mais mon amour était coriace et, maintenant, elle est revenue. Je savais qu'elle reviendrait. Paul D l'a chassée, alors elle n'avait pas d'autre choix que de me revenir en chair et en os. Je vous parie que Baby Suggs, depuis l'autre côté, a aidé. Je ne la laisserai plus jamais partir. Je lui expliquerai, même si c'est superflu. Pourquoi je l'ai fait. Que si je ne l'avais pas tuée, elle serait morte et que je ne l'aurais pas supporté. Quand je lui expliquerai, elle comprendra, parce qu'elle a déjà tout compris.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷¹ Je reviendrai au chapitre 11 sur ces autres représentations de l'infanticide, beaucoup plus marginales dans le roman.

¹⁰⁷² *Beloved*, p. 296.

¹⁰⁷³ *Beloved* (trad.), p. 347.

¹⁰⁷⁴ *Beloved*, trad. Jakuta Alikavazovic, *op. cit.*, p. 399.

¹⁰⁷⁵ *Beloved* (trad.), p. 278 ; « Beloved, she my daughter. She mine. See. She come back to me of her own free will and I don't have to explain a thing. I didn't have time to explain before because it had to be done quick. Quick. She had to be safe and I put her where she would be. But my love was tough and she back now. I knew she would be. Paul D ran her off so she had no choice but to come back to me in the flesh. I bet you Baby Suggs, on the other side, helped. I won't never let her go. I'll explain to her, even though I don't have to. Why I did it. How if I hadn't killed her she would have died and that is something I could not bear to happen to her. When I explain it she'll understand, because she understands everything already. », *Beloved*, p. 236

Pour Sethe, l'enjeu n'est pas de trancher un conflit de valeurs abstrait entre la « vie » et la « liberté », ou entre la « vie » et la « dignité », mais de se confronter à une hiérarchie de souffrances intolérables, envisagées en empathie avec le point de vue de son enfant. Ce que la mère infanticide « n'aurai[t] pas supporté », c'est que sa fille doive subir « cela » : une forme de souffrance pire encore à ses yeux que la mort. On remarque toutefois que cette justification du meurtre comme don d'amour peut elle-même s'interpréter de deux façons différentes. Le dilemme de Sethe peut se lire à la voix passive, comme l'affirmation qu'il est pire de « mourir » que d'« être esclave » : une possibilité de lecture sur laquelle il faudra revenir, et qui pose la question de l'empathie et de ses limites (qu'est-ce qui permet à Sethe de faire ce « pari » ?). Mais le dilemme peut aussi se lire à la voix active, comme l'affirmation qu'il est plus intolérable pour Sethe de « laisser être esclave » que de « tuer » : « si je ne l'avais pas tuée, elle serait morte, et [...] *je ne l'aurais pas supporté*¹⁰⁷⁶ » (je souligne). On retrouve alors cet intolérable de la mère que j'ai évoqué au chapitre 2¹⁰⁷⁷, et qui est lié au sentiment d'impuissance de la mère, à son incapacité à protéger son enfant du pire.

2. De l'effet de trouble à l'effet de conviction : au-delà de la suspension du jugement

Reste à savoir quels questionnements permet de faire surgir cette interprétation, avec quels effets de lecture. Dans un ouvrage où elle s'interroge sur les formes de la « résistance maternelle¹⁰⁷⁸ », c'est-à-dire sur les efforts déployés par les mères esclaves pour pouvoir définir dans leurs propres termes les moyens de prendre soin de leurs enfants, l'historienne Sasha Turner explique que dans le contexte de l'esclavage l'infanticide a pu constituer une forme extrême de *care*. Toni Morrison reprend cette idée, mais afin d'engager à partir de cet exemple historique une réflexion plus générale sur la valeur de la vie, et sur la nature de la responsabilité à son égard. En affirmant : « si je ne l'avais pas tuée, elle serait morte », Sethe met en effet en

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 278 ; « [...] if I hadn't killed her she would have died and that is something I could not bear to happen to her », *Ibid.*, p. 236.

¹⁰⁷⁷ Je renvoie sur ce point au chapitre 2, p. 120.

¹⁰⁷⁸ Dans son ouvrage sur l'expérience des mères esclaves dans les plantations en Jamaïque, Sasha Turner insiste sur la spécificité de la « résistance maternelle » par rapport aux autres formes de résistance des esclaves, et plus spécifiquement des femmes esclaves : « pour s'approprier la maternité, les docteurs et les propriétaires des plantations surveillaient les mères, leur enseignaient les façons de s'occuper de leurs enfants, et en fin de compte les leur retiraient. Les femmes réagissaient en faisant appel aux méthodes traditionnelles de résistance, comme la fuite ou la négociation. La résistance maternelle différait des autres formes de résistance en raison des objectifs de ces femmes. Les femmes se battaient pour déterminer elles-mêmes les façons d'être mère et de prendre soin de leurs enfants. » Sasha Turner, *Contested Bodies: Pregnancy, Childrearing, and Slavery in Jamaica*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2017, p. 203. (Je traduis)

tension deux acceptions différentes de ce concept, plutôt que deux valeurs morales inconciliables (comme la vie et la liberté). Dans son acception première, la « vie » renvoie à une valeur abstraite, proche de ce que le philosophe Giorgio Agamben appelle « la vie nue¹⁰⁷⁹ », le simple fait de vivre. Mais l'argumentaire de Sethe invite plutôt à l'appréhender comme une réalité concrète, impliquant la possibilité qu'à partir d'un certain seuil de souffrance, la vie puisse ne plus valoir la peine d'être vécue. C'est à l'égard de cette réalité que Sethe se dit engagée.

L'approfondissement de cet axe de questionnement affecte la façon dont le lecteur ou la lectrice perçoit et évalue le geste de Sethe. Dans un discours célèbre prononcé lors du procès de Margaret Garner, en 1856, la féministe et abolitionniste Lucy Stone associait ainsi à la reformulation du dilemme de la mère infanticide comme dilemme du *care* un refus de juger : « Si la force de son amour pour sa fille l'a poussée à la renvoyer à Dieu, afin de la sauver de la détresse à venir, qui pourra dire qu'elle n'en avait pas le droit ? [...] Je m'ouvrirais les veines de mes propres dents, et laisserais la terre boire mon sang, plutôt que de porter les chaînes de l'esclavage. Comment donc pourrais-je la juger pour avoir voulu que son enfant trouve la liberté auprès de Dieu et de ses anges, là où il n'y plus de chaînes¹⁰⁸⁰ ? » Dans le roman, cette réaction est attribuée au personnage de Baby Suggs, qui se dit elle aussi incapable de juger sa belle fille. Mais je défendrai l'hypothèse qu'en prenant en charge l'argumentaire de Sethe, en rendant partageable son dilemme comme dilemme du *care*, le dispositif romanesque va encore plus loin, et qu'à la suspension du jugement se substitue pour le lecteur ou la lectrice un véritable effet de conviction.

Cet effet argumentatif, qui va dans le sens d'un acquittement du personnage, peut à première vue sembler fragilisé par la mise en scène de contre-argumentaires. L'introduction de la figure tierce de Paul D, destinataire de la confession de Sethe et double du lecteur ou de la lectrice, joue sur ce point un rôle essentiel, ainsi que la représentation du débat qui suit l'aveu

¹⁰⁷⁹ Le concept de « vie nue » n'a pas été forgé par Agamben lui-même mais par le philosophe Walter Benjamin, dans son texte intitulé « Pour une critique de la violence ». L'expression « *bloss leben* », parfois traduite en français par « la vie simple » ou « le simple fait de vivre » renvoie à la vie élémentaire. L'usage qu'en fait Agamben est davantage orienté vers l'idée de vulnérabilité, puisque l'hypothèse centrale que le philosophe italien développe dans *Homo Sacer* est qu'il existe dans toute société un « seuil au-delà duquel, en cessant d'être politiquement pertinente, la vie n'est plus qu'une "vie sacrée" et peut, en tant que telle, être impunément supprimée. Chaque société fixe cette limite, chaque société – même la plus moderne – décide quels sont ses "hommes sacrés" ». Une telle vie peut dès lors est décrite comme nue, dans la mesure où plus rien ne la protège de la violence qui peut s'exercer contre elle. Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, trad. Marilène Raiola, Seuil, Paris, 1997, vol. 1 « Le pouvoir souverain et la vie nue », p. 150.

¹⁰⁸⁰ Célèbre abolitionniste féministe, Lucy Stone prit la parole à la fin du procès de Margaret Garner, et prononça un discours qui marqua durablement les esprits. Elle y défend la cause de Margaret Garner, et présente l'infanticide comme une preuve de la monstruosité du système esclavagiste, capable de pousser une mère à une telle extrémité. Son discours est reproduit dans l'ouvrage de l'historien Mark Reinhardt, *Who Speaks for Margaret Garner*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, p. 112. (Je traduis)

de l'infanticide. Bouleversé par celui-ci, l'ancien esclave formule une condamnation morale sans appel : « Ce que tu as fait est mal, Sethe¹⁰⁸¹. » Mais de même que dans *Crime et châtiment*, la réponse que Sonia apporte au dilemme de Raskolnikov peine à convaincre, on peut douter de l'efficacité de l'argumentaire de Paul D. En ce sens, l'analyse de James Phelan, qui voit dans la scène de confession et dans le conflit dialogique entre Paul D et Sethe le lieu même du brouillage axiologique produit par la polyphonie romanesque¹⁰⁸², ne me semble pas entièrement convaincante.

La pluralité conflictuelle des voix et des jugements vise peut-être moins en effet à produire un sentiment de trouble et d'indétermination qu'à mettre au jour l'incapacité des systèmes moraux dominants à saisir le conflit vécu et partagé par Sethe. La multiplication des arguments parfois contradictoires mobilisés par Paul D (qui convoque d'abord un argument de type déontologique, puis de type utilitariste : « ça n'a pas réussi, hein ?¹⁰⁸³ »), et surtout la reconduction non justifiée de la ligne de partage entre le bien et le mal (« ce que tu as fait est mal ») n'induisent pas, ou du moins pas nécessairement et pas systématiquement, une suspension du jugement. Ils visent plutôt à rendre visible, selon moi, la fragilité de la position de l'ancien esclave, décrite comme une réaction de défense : « il vit ce que Payé Acquitté voulait qu'il vît : plus important que ce que Sethe avait fait, était ce qu'elle revendiquait. Cela lui fit peur¹⁰⁸⁴. »

J'ai souligné que *Beloved* approfondissait l'une des lectures possibles du geste de Nancy. Mais la comparaison du texte de W. Faulkner et de celui de T. Morrison rend également visible un usage très différent de ce dilemme du *care*. Là où l'interprétation du geste de Nancy comme don d'amour suscite un sentiment de sidération, la mise en scène de l'infanticide de Sethe vise plutôt à produire une prise de conscience, et cela même si, j'y reviendrai, l'étude des lectures réelles de l'œuvre montre que cette visée argumentative a pu dysfonctionner dans certains contextes¹⁰⁸⁵. Cette différence est liée au fait que T. Morrison facilite l'appropriation du cas de conscience de son personnage, en le recontextualisant et en donnant un contenu de représentation clair à cette souffrance dont la mère infanticide prétend protéger sa fille au prix de sa vie. La réaction de lecture s'en trouve par là même transformée : au trouble moral qui

¹⁰⁸¹ *Beloved* (trad.), p. 231 ; « What you did was wrong, Sethe », *Beloved*, p. 194.

¹⁰⁸² James Phelan, « Sethe's Choice: "Beloved" and the Ethics of Reading », *art. cit.*, p. 327.

¹⁰⁸³ *Beloved* (trad.), p. 231 ; « It didn't work, did it? », *Beloved*, p. 194.

¹⁰⁸⁴ *Idem.* ; « he saw what Stamp Paid wanted him to see: more important than what Sethe had done was what she claimed. It scared him. », *Ibid.*, p. 193.

¹⁰⁸⁵ Je reviendrai dans la troisième partie de cette thèse sur les lectures qui témoignent d'une résistance à l'effet argumentatif du texte. Je me concentre ici sur la lecture programmée par le texte, qui peut évidemment différer – pour des raisons qu'il faudra analyser – de l'effet de lecture réel.

persiste au terme de la lecture du texte de Faulkner se substitue un effet de clarification. En invitant le lecteur ou la lectrice à valider le geste de Sethe et à acquitter le personnage, la fiction le conduit à reconnaître que dans certaines circonstances, la mort peut effectivement être un don d'amour.

C. Un cas particulier ? Le problème de la montée en généralité

Reste à savoir néanmoins quelle exemplarité la fiction confère à ce cas moral, quels usages le lecteur ou la lectrice est invitée à faire du savoir moral acquis au terme de l'expérience de lecture. Si la mise en scène de l'argumentaire de Sethe vise à produire un effet de conviction, qui conduit à acquitter la mère infanticide, j'aimerais montrer que le geste de cette dernière est bien problématisé par la suite du roman. On le verra, celui-ci engage ainsi une réflexion sur les risques qu'implique la montée en généralité théorique à partir de cette situation particulière, et extrême.

1. La problématisation du geste de Sethe : définir « l'invivable »

La construction de cet axe de questionnement, qui soulève le problème de l'exemplarité de la fiction, passe sans doute moins par la démultiplication des points de vue moraux sur l'infanticide, comme le suggère James Phelan, que par les variations entre les différentes mises en récit proposées par Sethe elle-même. Revenant sur son geste bien après la scène de confession à Paul D, alors qu'elle s'efforce de se justifier devant le fantôme de sa fille, l'ancienne esclave en propose une reformulation qui en change à la fois la signification et la portée :

Pas question de rêves impossibles à rêver, à se demander si le torse sans tête, sans pieds, pendu à un arbre avec un signe dessus était son mari ou Paul D ; si parmi les filles qui rôtaient dans l'incendie pour gens de couleur allumé par les patriotes, il y avait sa fille ; si une bande de Blancs avaient pénétré les parties intimes du corps de sa fille, souillé les cuisses de sa fille, puis jeté sa fille à bas du chariot. Elle pouvait être obligée de travailler dans la cour de l'abattoir, mais pas sa fille.¹⁰⁸⁶

On remarque qu'en s'efforçant de rationaliser son geste, Sethe passe en effet du contexte spécifique de l'esclavage à celui, historiquement distinct, des violences racistes du monde de

¹⁰⁸⁶ *Beloved* (trad.), p. 346 ; « No undreamable dreams about whether the headless, feetless torso hanging in the tree with a sign on it was her husband or Paul A; whether the bubbling-hot girls in the colored-school fire set by patriots included her daughter; whether a gang of whites invaded her daughter's private parts, soiled her daughter's thighs and threw her daughter out of the wagon. She might have to work the slaughterhouse yard, but not her daughter. », *Beloved*, p. 296.

la Reconstruction, marqué par l'émergence du Ku Klux Klan et des lois Jim Crow¹⁰⁸⁷, voire à celui, universel, de ce monde marqué par le mal, dont l'esclavage constitue un exemple paradigmatique. L'évocation de l'abattoir est sur ce point tout à fait significative. Le terme a dans la diégèse une valeur référentielle : il désigne l'endroit où se retrouvent les anciennes esclaves devenues prostituées. Mais il prend également dans l'argumentation de Sethe une signification symbolique et métaphysique : « l'abattoir » désigne ce monde où l'esclavage a été possible et reste toujours « probable¹⁰⁸⁸ », ce monde qui a été irrévocablement « sali¹⁰⁸⁹ » (« *soiled* »).

Jusqu'où le lecteur ou la lectrice valide-t-il cet argumentaire ? La pluralité des mises en récit proposées par Sethe trouble l'identification de l'objet du jugement moral : il devient difficile de déterminer s'il s'agit de reconnaître que l'infanticide constitue, dans le contexte spécifique des violences de l'esclavage, la meilleure solution possible, ou plutôt le moindre des maux, ou s'il s'agit de valider l'explication élaborée *a posteriori* par la meurtrière, et qui porte potentiellement bien au-delà de ce contexte particulier. Cette ambiguïté mérite d'être commentée, car elle délimite la marge de liberté que le texte prévoit pour son lecteur ou sa lectrice, marge de liberté où le caractère situé et subjectif de la réaction de lecture entre particulièrement en jeu. En restituant le point de vue de Sethe, la fiction vise à nous faire comprendre que dans certaines situations, la mort peut être préférable à une certaine forme de vie : elle met bien en forme, de ce point de vue, ce qu'on pourrait décrire comme un savoir moral, voire une « leçon ». En revanche, elle ne prétend pas résoudre ce deuxième problème, qui est celui de la montée en généralité à partir d'un cas particulier, et extrême. Ce faisant, et c'est là le second point qui mérite d'être commenté, elle rend visible un risque constitutif de l'expérience de pensée élaborée à partir du geste de Sethe. Une fois désacralisée la notion même de vie, une fois mis au jour le caractère construit de la limite séparant une vie vivable d'une vie invivable, reste à savoir à l'aide de quels critères définir cette dernière, et comment justifier cette limite.

2. De Toni Morrison à Faulkner : l'effet retour

¹⁰⁸⁷ Les lois Jim Crow, promulguées par les législatures des États du Sud des États-Unis de 1877 à 1964, imposaient la ségrégation raciale.

¹⁰⁸⁸ « C'était peut-être bon pour Baby Suggs de se tracasser à ce propos, de vivre avec cette probabilité. Sethe l'avait refusée – et la refusait toujours. », *Beloved* (trad.), p. 347 ; « Maybe Baby Suggs could worry about it, live with the likelihood of it; Sethe had refused – and refused still. », *Beloved*, p. 296.

¹⁰⁸⁹ *Idem* ; *Idem*.

La réactivation de l'intertexte faulknérien permet peut-être de préciser le risque qu'implique cette montée en généralité théorique. Dans un article qu'elle consacre à la mémoire de *Requiem pour une nonne* dans *Beloved*, Doreen Fowler rapproche la signification des gestes de Nancy et de Sethe, en les présentant comme deux tentatives pour mettre l'enfant aimé hors de portée d'un monde livré au mal et à la violence, associé dans une perspective psychanalytique lacanienne à l'ordre symbolique de la Loi du père : « au mépris de toute forme de raison ou de logique, les deux romans soutiennent que Nancy et Sethe n'ont pas violé le lien mère-enfant lorsqu'elles ont tué un enfant mais qu'elles l'ont, au contraire, sauvegardé¹⁰⁹⁰. » Si l'analyse éclaire la relation intertextuelle des deux œuvres, je voudrais revenir sur le sentiment de malaise qu'est susceptible de produire la mise au jour de cette filiation.

Si en reprenant la méthodologie de la lecture anachronique prônée par Pierre Bayard, on choisit de lire *Requiem pour une nonne* comme un « plagiat par anticipation¹⁰⁹¹ » du roman de T. Morrison, et le geste de Nancy comme une répétition de celui de Sethe, les raisons de ce malaise apparaissent peut-être plus clairement. Car la relecture anachronique fait apparaître le risque d'un mimétisme mortifère : même s'il valide le geste de Sethe, le lecteur ou la lectrice reconnaît le caractère problématique de sa réitération par Nancy, dans un contexte où il ne semble plus se justifier. Ce décalage invite à questionner l'exemplarité de la fiction morrisonienne, et les modalités d'appropriation du savoir moral qu'elle met en œuvre. L'effet de conviction produit par l'argumentaire de Sethe ne signifie pas qu'elle propose une solution exemplaire face à l'expérience du mal, ou que *Beloved* est un roman « à thèse », au sens où l'entend S. Suleiman. Je soutiendrai en revanche que l'effet de trouble est déplacé par rapport au roman de Faulkner : le problème n'est plus vraiment de savoir comment juger Sethe, ou même quel sens donner à cet infanticide d'amour, mais de déterminer quelle forme de savoir moral, de « leçon » peut en être tirée, et pour quels usages en dehors du contexte mis en fiction¹⁰⁹².

¹⁰⁹⁰ Doreen Fowler, « Reading for the "Other Side", "Beloved" and "Requiem for a Nun" », *art. cit.* p. 144. (Je traduis)

¹⁰⁹¹ Pierre Bayard insiste sur cette inversion de l'ordre temporel que rend possible la notion de « plagiat par anticipation » : « Alors que le plagiat classique conduit l'écrivain à s'inspirer de l'un de ses prédécesseurs, le plagiat par anticipation le conduit à s'inspirer de l'un de ses successeurs », Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Éditions de Minuit, Paris, 2009, p. 37.

¹⁰⁹² Dans un contexte américain, et plus spécifiquement afro-américain, les implications politiques de ce questionnement sur l'inivable sont évidentes. Dans un essai qu'on pourrait aisément relire à la lumière de *Beloved*, l'essayiste Ta-Nehisi Coates présente ainsi l'intrication étroite de l'amour et de la destructivité, du désir de protéger et de la violence, comme l'un des effets les plus dévastateurs du racisme sur l'expérience de la parentalité : « Les Noirs aiment leurs enfants de façon un peu obsessionnelle. Vous êtes tout ce que nous possédons, et vous venez à nous en étant déjà vulnérables. Je crois que nous préférierions vous tuer nous-mêmes plutôt que de vous voir tués par les rues créées par l'Amérique. C'est la philosophie de ceux qui ont perdu leur corps, des gens qui n'ont de contrôle sur rien, qui ne peuvent rien protéger, qui sont amenés à craindre non seulement les criminels en leur sein mais aussi la police qui règne sur eux avec l'autorité morale d'une mafia officielle. » Ta-Nehisi Coates, *Une Colère noire : lettre à mon fils*, trad. Thomas Chaumont, J'ai lu, Paris, 2017, p. 105. De ce point de vue,

Dans un contexte américain, et plus spécifiquement afro-américain, les implications politiques de ce questionnement sur l'invivable doivent être soulignées. Dans un essai qu'on pourrait aisément relire à la lumière de *Beloved*, l'essayiste Ta-Nehisi Coates présente ainsi l'intrication étroite de l'amour et de la destructivité, du désir de protéger et de la violence, comme l'un des effets les plus dévastateurs du racisme sur l'expérience de la parentalité afro-américaine : « Les Noirs aiment leurs enfants de façon un peu obsessionnelle. Vous êtes tout ce que nous possédons, et vous venez à nous en étant déjà vulnérables. Je crois que nous préférerions vous tuer nous-mêmes plutôt que de vous voir tués par les rues créées par l'Amérique¹⁰⁹³ », postule-t-il ainsi, avant d'avancer une interprétation politique qui résonne avec le texte de T. Morrison, tout en en déplaçant les enjeux vers le contemporain : « C'est la philosophie de ceux qui ont perdu leur corps, des gens qui n'ont de contrôle sur rien, qui ne peuvent rien protéger, qui sont amenés à craindre non seulement les criminels en leur sein mais aussi la police qui règne sur eux avec l'autorité morale d'une mafia officielle. » De ce point de vue, il n'est sans doute pas anecdotique que l'argumentaire de Sethe soit rapporté dans une scène qui nous invite à adopter le point de vue de Denver, la fille qui a survécu à l'esclavage et à l'amour de sa mère. La fiction nous donne ainsi à voir que c'est aussi son droit à vivre dans ce monde marqué par la violence et le racisme, dans ce monde que Sethe sait définitivement souillé par le mal, qui est ici en jeu.

Conclusion du chapitre

Ce chapitre est parti d'une réflexion sur la construction et les usages des cas limites dans les œuvres du corpus, resituées dans le sillage de Dostoïevski. En prenant pour point de départ l'expérience de pensée élaborée par Raskolnikov dans *Crime et châtiment*, j'ai d'abord montré comment la mise en scène d'une réponse moralement limite (le meurtre) nourrissait dans la fiction dostoïevskienne un questionnement à la fois moral et politique sur la juste façon de répondre à l'expérience du mal. Or non seulement cette analyse éclaire la façon dont est construit un cas limite, mais elle pose la question de ses usages, selon qu'il vise à susciter une

ce n'est pas un hasard si dans le texte de Toni Morrison, la réflexion de Sethe est rapportée dans une scène qui nous invite à adopter le point de vue de Denver : la fiction nous donne ainsi à voir que c'est aussi son droit à vivre dans ce monde marqué par la violence et le racisme, dans un monde définitivement souillé par le mal, qui est en jeu. Peut cependant souligner porte au-delà de ce contexte, et rencontre par exemple débats actuels autour validité (morale et juridique) « préjudice d'être né ».

¹⁰⁹³ Ta-Nehisi Coates, *Une Colère noire : lettre à mon fils*, trad. Thomas Chaumont, J'ai lu, Paris, 2017, p. 105.

prise de conscience, un effet de conviction, ou au contraire à renforcer le sentiment de trouble moral.

Je me suis donc interrogée, dans un second temps, sur le legs philosophique de la fiction dostoïevskienne et sur ses usages par les textes ultérieurs. Le dilemme que Raskolnikov impose à Sonia fait en effet surgir deux axes de questionnement. Le premier porte sur les dérogations à l'interdit de tuer et sur les seuils éthiques de la violence, le second, sur la responsabilité du témoin passif du mal. On l'a vu, leur réappropriation dans les œuvres de Toni Morrison, Arundhati Roy et Elsa Morante aboutit d'abord à l'alternative aporétique entre le risque d'une complicité par la passivité et le risque d'une complicité par la violence : c'est le dilemme qu'incarne dans *La Storia* le personnage de David Segre, qui après avoir renoncé à son pacifisme radical cède à l'emballement mortifère de la violence, ou que fait apparaître le conflit moral et politique entre Laitier et Guitare, dans *Le Chant de Salomon*. Pour y répondre, les fictions du corpus proposent donc un élargissement du répertoire des réponses morales et politiques à l'expérience du mal. Celui-ci permet la valorisation d'un paradigme éthique alternatif, associé à des comportements relevant de l'empathie, de la compassion ou de la solidarité, et souvent associés dans les trois romans du corpus à des figures féminines et/ou subalternes.

L'élaboration de ce paradigme éthique alternatif, que l'on peut rapprocher du paradigme du *care*, pose plusieurs questions – portant sur l'articulation du plan éthique et du plan politique ou sur l'exemplarité du *care* – et la dernière section s'est justement intéressée à la façon dont il pouvait être problématisé par les fictions. Pour cela, la démonstration s'est appuyée sur l'analyse du traitement de l'infanticide de Sethe, dans *Beloved*, en le resituant dans son intertextualité avec *Requiem pour une nonne*, de Faulkner. Dans le roman-tragédie de Faulkner, le dilemme de Nancy, la nourrice infanticide, peut en effet s'interpréter comme un conflit de valeurs (entre la « vie » d'un côté et « l'innocence » de l'autre) ou comme un cas limite du *care*. Or l'œuvre de Toni Morrison choisit d'approfondir cette seconde piste d'interprétation, en présentant le geste de Sethe comme un don d'amour, et en faisant surgir à partir de ce cas limite un dilemme que l'on peut lire à la voix passive (vaut-il mieux mourir ou être esclave ?) et à la voix active (vaut-il mieux tuer ou laisser être esclave ?). Ce choix entraîne un déplacement du questionnement moral : dans *Beloved*, c'est moins le jugement porté sur le geste de Sethe qui reste incertain au terme de l'expérience de lecture, que la possibilité d'en tirer un savoir moral théorique et pratique plus général.

CHAPITRE 7.

Imaginer l'expérience de la mort : les limites de l'empathie

La partie précédente a montré que le dilemme de Sethe était construit comme un dilemme du *care*, et qu'il était possible de le lire de deux façons différentes : à la voix active, comme mettant en jeu la responsabilité de la mère, du témoin de la scène de souffrance (est-il pire, pour Sethe, de tuer sa fille ou de la laisser être esclave ?), ou à la voix passive, comme mettant en jeu l'expérience de la victime (Sethe se demande s'il est plus intolérable, pour Beloved, de mourir ou d'être esclave). Dans ce septième chapitre, je voudrais montrer que le travail d'imagination morale qui sous-tend cette seconde formulation caractérise les trois fictions du corpus, qui s'efforcent de s'appropriier le point de vue de la victime. Il y est à la fois mis en œuvre par la narration, et représenté et problématisé à travers la mise en scène de personnages qui, comme Sethe, s'efforcent de se représenter ce point de vue. Or en questionnant les liens entre *care* et empathie, les textes prennent en charge une double interrogation sur les effets éthiques et politiques de ce mouvement d'élargissement de l'imagination morale, mais aussi sur ses limites. Celle-ci passe dans *La Storia* comme dans *Beloved* et *Le Dieu des petits riens* par la représentation d'expériences, de « formes de vie¹⁰⁹⁴ », que l'on peut décrire comme extrêmes, dans la mesure où elles questionnent la frontière entre la mort et la vie, entre le vivable et l'invivable. C'est d'une part l'expérience du paria (l'esclave, le *Dalit*), et d'autre part l'expérience du mourant, toutes deux associées, nous le verrons, à une forme de mort, à une forme de non vie.

Comment et pourquoi les fictions représentent-elles ces expériences extrêmes ? La question met d'abord en jeu l'analyse de leurs modalités d'appropriation, selon que les fictions prêtent aux personnages une narration à la première personne (comme dans le monologue

¹⁰⁹⁴ Le concept polysémique et polyphonique de « forme de vie » (*Lebensform*), élaboré dans le sillage de la pensée de Wittgenstein puis repris par les sciences sociales, renvoie à « un ensemble de pratiques, d'usages de nature variée, qui donnent à la vie commune des caractères propres, pour ainsi dire diffus, explicitement ou implicitement présents dans les croyances, la langue, les institutions, les modes d'action, les valeurs ». La notion renvoie à un contenu éthique, dans la mesure où la « *Lebensform* » imprègne les relations à soi et au monde et constitue la base de toutes les idées concevables de la vie bonne. Pour ces éléments de définition, je me suis appuyée sur l'introduction de l'ouvrage co-dirigé par Estelle Ferrarese et Sandra Laugier (dir.), *Formes de vie*, CNRS Éditions, Paris, 2018, p. 11-21.

central de *Beloved*, où le fantôme prend directement la parole) ou qu'elles travaillent les effets de mobilité empathique, et selon que ce travail d'imagination morale est pris en charge directement par la voix narrative ou indirectement par un personnage tiers, qui s'efforce comme Sethe de se représenter l'expérience d'autrui. Mais la question met aussi en jeu les effets éthiques de ce processus empathique. Je les analyserai en comparant les usages du dilemme de Sethe dans *Beloved* et du dilemme des jumeaux dans *Le Dieu des petits romans*, ces deux romans ayant pour point commun d'opérer à partir de la représentation du point de vue de la victime (le *Dalit*, l'esclave) un déplacement du choc moral et une reformulation de la question de l'intolérable. (I) Je m'interrogerai ensuite sur les effets de cette reformulation, l'appropriation de ces formes de non vie ayant pour but, dans les trois œuvres du corpus, d'engager au niveau de la lecture un questionnement collectif autour des frontières de la communauté morale. Il s'agira, dans la deuxième section, d'en interroger les implications éthiques, politiques et philosophiques. (II) Enfin, je m'appuierai sur la comparaison d'une scène de *La Storia* et du monologue de *Beloved* pour voir comment, à partir de la représentation du moment même de la mort biologique, les œuvres s'interrogent également sur les limites de ce partage affectif et moral (III).

Ces limites peuvent être d'ordre cognitif : elles tiennent alors à l'irréductibilité de l'expérience subjective, et plus spécifiquement de l'expérience subjective du « non humain¹⁰⁹⁵ », comme le souligne le philosophe Thomas Nagel dans un article célèbre où il souligne notre incapacité à nous mettre à la place d'un animal pour imaginer « quel effet cela fait, d'être une chauve-souris¹⁰⁹⁶ ». Mais elles peuvent aussi être d'ordre moral. Dans son essai-témoignage *I Sommersi e i salvati*, publié en 1986 (et traduit en français sous le titre *Les Naufragés et les rescapés*), Primo Levi distingue ainsi le point de vue des rescapés de la violence extrême (*i salvati*) de celui des engloutis (*i sommersi*), ceux qui ont vu la Gorgone et dont nul témoignage ne subsiste :

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 d'observer, de se souvenir, de prendre la mesure des choses et de s'exprimer. Nous, nous parlons à leur place, par délégation.¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹⁵ Pour rappel, la notion de « non humain » a été notamment forgée par Bruno Latour dans son livre *Politique de la nature* (1999), afin de dépasser l'opposition binaire entre le sujet agent et l'objet privé d'agentivité.

¹⁰⁹⁶ Thomas Nagel, « Quel effet cela fait, d'être une chauve-souris ? » (1974), trad. Pascal Engel, dans Douglas Hofstadter et Daniel Dennett (dir.), *Vues de l'esprit : fantaisies et réflexion sur l'être et l'âme*, InterÉditions, Paris, 1987, p. 391-404.

¹⁰⁹⁷ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, trad. A. Maugé, Gallimard, 1989, p. 83 ; « La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte. I sommersi, anche se avessero avuto carta e penna, non avrebbero testimoniato, perché la loro morte era cominciata prima di quella corporeale. Settimane e mesi prima di spegnersi, avevano già perduto la virtù di osservare, ricordare, commisurare ed esprimersi. Parliamo noi in loro vece, per delega. », *I Sommersi e i salvati* (1986), dans *Opere*, Einaudi, Turin, 1987, vol. 1, p. 716-717.

Primo Levi rend ainsi visible un seuil non seulement cognitif mais éthique à partir duquel le partage devient, sinon impossible, du moins problématique. Sans entrer dans les débats suscités par la notion de « témoin intégral » que propose à cette occasion par l'écrivain-témoin¹⁰⁹⁸, la dernière partie de ce chapitre sera l'occasion de revenir sur cette question des limites de l'imagination morale, en étudiant les représentations fictionnelles du point de vue du mourant. On le verra, loin de souscrire à l'idée d'une valeur nécessairement morale de l'imagination, le monologue de Beloved et la description de l'agonie du jeune Giovannino, dans *La Storia*, mettent au jour la possibilité que l'imagination puisse être, comme le suggère Solange Chavel, une imagination « amoralé¹⁰⁹⁹ ».

I. Déplacer le choc moral : la prise de conscience d'un nouvel intolérable

A. Penser l'intolérable de la perte d'humanité (Toni Morrison)

1. Déplacer le choc de lecture

J'ai montré dans le chapitre précédent que le dilemme de Sethe pouvait faire l'objet d'une double lecture, à la voix active ou à la voix passive, et que cette dernière posait la question de ce dont Sethe entend protéger sa fille au prix de sa vie, de la signification que le texte confère à l'idée d'une « souillure » plus intolérable que la mort subie. Si la montée en généralité à partir du cas particulier de l'infanticide crée un trouble dans l'interprétation, le retour au contexte historique spécifique de l'esclavage tend, dans l'argumentaire de Sethe, à lever cette possible ambiguïté :

¹⁰⁹⁸ Je ne reviens pas sur ce vif débat, mais pour rappel, l'une des interprétations les plus célèbres de ce passage est proposée par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, trad. Pierre Alferi, Payot et Rivages, Paris, 1999. Le philosophe italien défend l'idée qu'une « lacune » constituerait la part essentielle de tout témoignage, puisque les témoins survivants ne peuvent témoigner intégralement et que seul le peut le « témoin intégral », qui est mort. Cet usage du texte de P. Levi a été vivement critiqué, entre autres, par Claudine Kahan et Philippe Mesnard, dans *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz : témoignages, interprétations*, Kimé, Paris, 2001.

¹⁰⁹⁹ Sur cette question, je renvoie à la section « Aveuglement et limites : imagination morale et amoralé » du livre de Solange Chavel. La philosophe distingue trois limites de l'imagination morale : la paresse de l'imagination ; le refus d'imaginer, indissociable de la reconnaissance d'une forme de vulnérabilité (face au point de vue du monstre et du fou) ; et l'impossibilité d'imaginer. Solange Chavel, *L'Imagination morale. : se mettre à la place d'autrui*, op. cit., p. 178-191.

La plus grande peur de Sethe était [...] que Beloved parte. Qu'avant que Sethe puisse lui faire comprendre ce que cela avait signifié – le courage qu'il lui avait fallu pour tirer les dents de cette scie sous le petit menton ; pour sentir le sang de bébé jaillir comme de l'huile entre ses doigts ; pour tenir son visage de sorte que sa tête reste attachée ; pour la serrer afin d'absorber, encore, les spasmes de mort qui fulguraient à travers ce corps adoré, tout rond et velouté de vie – Beloved risquait de partir. De partir avant que Sethe puisse lui faire entendre que pire – bien pire que cela – était ce dont Baby Suggs était morte, ce qu'Ella savait, ce que Payé Acquitté avait vu et ce qui faisait trembler Paul D. Que tout Blanc avait le droit de se saisir de toute votre personne pour un oui ou pour un non. Pas seulement pour vous faire travailler, vous tuer ou vous mutiler, mais pour vous salir. Vous salir si gravement qu'il vous serait à jamais impossible de vous aimer. Vous salir si profondément que vous en oubliiez qui vous étiez et ne pouviez même plus vous en souvenir. Et qu'alors même qu'elle, Sethe, et d'autres étaient passés par là et y avaient survécu, jamais elle n'aurait pu permettre que cela arrive aux siens¹¹⁰⁰.

S'efforçant de se justifier devant le fantôme de sa fille, Sethe est conduite à partager l'expérience qui a été la sienne, en tant qu'esclave. On remarque que pas plus que dans le reste du roman, celle-ci ne fait l'objet d'une représentation directe : quoiqu'elle soit prise en charge par la victime elle-même, sous la forme d'un récit de souvenir, le texte travaille la distance temporelle entre le point de vue représentant (le « Je » présent) et le point de vue représenté (le « Je » passé).

Or ce partage a un effet puissant. Car en s'efforçant de faire comprendre à sa fille quel est ce mal plus terrible encore que la mort dont elle a voulu la protéger, et qu'elle a elle-même subi, Sethe explicite l'effet de déplacement du choc moral opéré par la première représentation de l'infanticide. Elle lève ce faisant l'ambiguïté qui pouvait entourer la notion de « souillure », et brouiller pour le lecteur ou la lectrice l'interprétation de l'effet produit par cette scène. Dans le contexte précis qu'elle évoque, la « souillure » n'a pas le sens abstrait et potentiellement religieux que semble lui donner Nancy Mannigoe, dans la pièce de Faulkner : elle renvoie à une expérience vécue et historiquement située, celle de l'esclavage. Ce qui est « bien pire » que la mort pour Sethe, c'est qu'on puisse vous faire subir « cela » : « vous salir si gravement qu'il vous serait à jamais impossible de vous aimer. Vous salir si profondément que vous en oubliiez qui vous étiez et ne pouviez même plus vous en souvenir ». Or l'efficacité de l'argumentation tient ici, pour le lecteur ou la lectrice, au travail de recontextualisation effectué auparavant dans le roman, puisque les différents épisodes auxquels l'ancienne esclave fait ici rapidement allusion sont développés sous la forme de longues scènes qui donnent chair à l'argumentation. Ce dispositif permet à l'échelle de l'ensemble du roman la prise de conscience d'un nouvel

¹¹⁰⁰ *Beloved* (trad.), p. 346 ; « Sethe's greatest fear was [...] that Beloved might leave. That before Sethe could make her understand what it meant – what it took to drag the teeth of that saw under the little chin; to feel the baby blood pump like oil in her hands; to hold her face so her head would stay on; to squeeze her so she could absorb, still, the death spasms that shot through that adored body, plump and sweet with life – Beloved might leave. Leave before Sethe could make her realize that worse than that – far worse – was what Baby Suggs died of, what Ella knew, what Stamp saw and what made Paul D tremble. That anybody white could take your whole self for anything that came to mind. Not just work, kill, or maim you, but dirty you. Dirty you so bad you couldn't like yourself anymore. Dirty you so bad you forgot who you were and couldn't think it up. And though she and others lived through and got over it, she could never let it happen to her own. », *Beloved*, p. 295-296.

intolérable moral. Ce qui cristallise le *pathos* maximal, au terme de la lecture, ce n'est pas tant la scène d'infanticide (la mort infligée et subie) que les multiples épisodes de souffrance relatés dans le reste du roman, et sur le fond duquel ce geste se détache et prend sens.

2. Le rôle de la mémoire de la Shoah dans la prise de conscience

Reste à savoir quelle signification exacte le texte confère à ce nouvel intolérable, à cette idée d'un mal pire encore que la mort. Pour le comprendre, on peut partir des épisodes de souffrance que Sethe elle-même rapporte pour justifier son geste. Au nombre de ceux-ci, l'ancienne esclave isole par exemple un souvenir bien particulier. Elle le présente au petit fantôme comme une forme de comble, un exemple représentatif de ce mal au-delà du mal, de ce mal au-delà de la mort biologique conçue comme mal absolu, dont elle a voulu la protéger au prix de sa vie : « Et personne, personne sur cette terre, ne dresserait la liste des caractéristiques de sa fille dans la partie de la feuille de papier réservée aux animaux. Non. Oh non. C'était peut-être bon pour Baby Suggs de se tracasser à ce propos, de vivre avec cette probabilité. Sethe l'avait refusée – et la refusait toujours¹¹⁰¹. » L'évocation de la feuille de papier fonctionne comme un signal intratextuel, renvoyant à un épisode développé plus longuement dans une scène précédente :

[Maître d'école] parlait à ses élèves et je l'ai entendu demander : « Lequel fais-tu ? » ; et l'un des garçons a répondu : « Sethe ». C'est alors que je me suis avancée de quelques pas pour pouvoir voir ce qu'ils faisaient. Maître d'école était debout auprès de l'un d'eux, une main derrière le dos. Il s'est léché l'index une ou deux fois et a feuilleté quelques pages. Lentement. J'étais sur le point de tourner les talons et de continuer vers l'endroit où était la mousseline quand je l'ai entendu dire : « Non, non. Ce n'est pas ça. Je t'ai dit de mettre ses caractéristiques humaines à gauche ; ses caractéristiques animales à droite. Et n'oublie pas de les aligner. »¹¹⁰²

Tout dans la mise en récit tend à constituer la scène comme un seuil affectif et moral, le moment de franchissement d'une limite : l'effet de gros plan que provoque le ralentissement du rythme narratif, comme si chaque détail s'était imprimé dans la mémoire de Sethe, l'insistance sur l'effet immédiat, physique provoqué sur elle, et surtout la présence de la thématique du secret :

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 347 ; « And no one, nobody on this earth, would list her daughter's characteristics on the animal side of the paper. No. Oh no. Maybe Baby Suggs could worry about it, live with the likelihood of it; Sethe had refused – and refused still. », *Ibid.*, p. 296.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 269 ; « [Schoolteacher] was talking to his pupils and I heard him say, "Which one are you doing?" And one of the boys said, "Sethe." That's when I stopped because I heard my name, and then I took a few steps to where I could see what they was doing. Schoolteacher was standing over one of them with one hand behind his back. He licked a forefinger a couple of times and turned a few pages. Slow. I was about to turn around and keep on my way to where the muslin was, when I heard him say, "No, no. That's not the way. I told you to put her human characteristics on the left; her animal ones on the right. And don't forget to line them up." I commenced to walk backward, didn't even look behind me to find out where I was headed. », *Ibid.*, p. 228.

« Je n'ai jamais raconté ça à personne. Ni à ton papa, ni à personne. [...] C'est la première fois que je le raconte, et je te le dis à toi, parce que ça pourrait t'expliquer quelque chose, même si je sais que tu n'as pas besoin de moi pour ça¹¹⁰³ ». Le partage affectif et moral ne fait pas intervenir ici un travail d'intellectualisation ou de rationalisation de l'affect, mais passe par un récit à la première personne qui vise à transmettre le souvenir dans son épaisseur affective immédiate :

J'ai commencé à marcher à reculons, sans même regarder derrière moi pour voir où j'allais. Je continuais juste à lever les pieds et à reculer. Quand je me suis cognée à un arbre, la peau du crâne m'a picotée. L'un des chiens léchait une casserole dans la cour. J'ai rejoint la treille assez vite, mais je n'avais pas la mousseline. Des mouches s'étaient installées tout partout sur ta figure, et se frottaient les pattes. Ma tête me faisait un mal de chien. Comme si quelqu'un m'enfonçait les aiguilles fines dans le cuir chevelu. Je n'ai jamais raconté ça à Halle ni à personne.¹¹⁰⁴

Pour provoquer le choc, le récit ne convoque pas l'image du corps abîmé, détruit ou violé, susceptible de susciter chez le lecteur ou la lectrice une empathie viscérale, comme c'est le cas par exemple dans la scène de la mise à mort de Velutha. Mais la souffrance évoquée par Sethe n'est pas non plus purement morale. Quoique ce ne soit pas l'expérience de la douleur ou de la mort biologique qui suscite ici la pitié et l'horreur, quoique la scène soit sans violence physique, le corps n'en est pas non plus absent. Le personnage associe plutôt le sentiment de souillure à la réduction à une pure corporéité hybride entre l'humain et l'animal, et ainsi à la souffrance que suscite le rejet en dehors des frontières de la communauté morale, comprise au double sens de communauté des êtres perçus comme dignes de considération morale (c'est-à-dire dont on reconnaît la passibilité, la vulnérabilité à la souffrance infligée, qu'elle soit physique ou psychique) et de communauté des êtres perçus comme capables de se comporter bien ou mal (c'est-à-dire à qui on reconnaît une agentivité morale)¹¹⁰⁵. Dans son ouvrage sur *Les constructions de l'intolérable*, Didier Fassin fait de cette expérience, qu'il associe à une perte du sentiment d'être humain, le lieu même de l'intolérable contemporain, dans une culture globale marquée par la mémoire des génocides du XX^{ème} siècle, et plus particulièrement de la Shoah :

Avec l'extermination programmée des Juifs par le régime nazi, [le XX^{ème} siècle] a posé de façon presque paradigmatique la limite absolue du mal et, du même coup, l'indépassable horizon de l'intolérable. Pas

¹¹⁰³ *Idem.* ; « I never told nobody this. Not your pap, not nobody. [...] This is the first time I'm telling it and I'm telling it to you because it might help explain something to you although I know you don't need me to do it. », *Ibid.*, p. 227-228.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 269-270 ; « I commenced to walk backward, didn't even look behind me to find out where I was headed. I just kept lifting my feet and pushing back. When I bumped up against a tree my scalp was prickly. One of the dogs was licking out a pan in the yard. I got to the grape arbor fast enough, but I didn't have the muslin. Flies settled all over your face, rubbing their hands. My head itched like the devil. Like somebody was sticking fine needles in my scalp. I never told Halle or nobody. », *Ibid.*, p. 228.

¹¹⁰⁵ Cette double acception de la notion est rappelée par Christiane Bailey dans son article « Le double sens de la communauté morale : la considérabilité morale et l'agentivité morale des autres animaux », *Les Ateliers de l'éthique / The Ethics Forum*, vol. 9, n°3, 2014, p. 31-67.

seulement parce que s'annonçait dans cette tragédie la disparition d'une partie de l'humanité, mais aussi parce que se jouait dans son accomplissement l'anéantissement du sens de l'humain, tant du côté des victimes rabaisées jusqu'à l'infra-humanité du « musulman » des camps que du côté des bourreaux dont la « solution finale » attestait la profonde déshumanisation. « Si c'est un homme », écrit Primo Levi. Il est question ici d'un être qui n'a plus à voir avec des droits humains, sujet éthique et politique venu des Lumières, mais d'un être qui se réduit à ce que Robert Antelme nomme « l'espèce humaine », vivant qui ne vit plus que pour sa survie. L'expérience contemporaine de l'intolérable est ainsi, inéluctablement, expérience de ce qu'il en est d'être humain.¹¹⁰⁶

La généalogie du sentiment moral proposée par l'anthropologue permet d'affiner l'interprétation du choc de lecture suscité par le récit de Sethe. Dans le sentiment d'horreur morale que provoque ce récit intervient peut-être la médiation, consciente ou inconsciente, de la mémoire de cet autre épisode de violences historiques, qui a contribué à faire de l'expérience subie de la déshumanisation un intolérable « global ». J'insiste d'emblée, néanmoins, sur la dimension culturellement et historiquement située de cet effet de lecture, et risquerai l'hypothèse que cette médiation est sans doute particulièrement active dans le contexte français contemporain, notamment universitaire¹¹⁰⁷, les témoignages sur la Shoah faisant l'objet d'une transmission plus importante dans le cadre scolaire que les « récits d'esclaves¹¹⁰⁸ ». L'analyse de cet aspect de la réception de l'œuvre dans un contexte états-uniens, où ces textes sont plus connus, appellerais en particulier une analyse plus approfondie, mais que je ne proposerai pas ici. Aussi pourrait-on choisir de réactiver cette mémoire tierce, quoiqu'elle reste latente dans le texte de T. Morrison, en croisant par exemple la lecture de *Beloved* et celle d'un épisode de *Si c'est un homme* de Primo Levi. Voici la façon dont l'écrivain-témoin, dans le récit qu'il fait de son arrivée au camp, au chapitre « Le fond », décrit le sentiment de désappartenance radicale provoqué par les épisodes de la tonte et du déshabillage, puis de la douche sous le regard des gardes :

Alors, pour la première fois, nous nous apercevons que notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme. En un instant, dans une intuition quasi prophétique, la réalité nous apparaît : nous avons touché le fond. Il est impossible d'aller plus bas : il n'existe pas, il n'est pas possible de concevoir condition humaine plus misérable que la nôtre. Plus rien ne nous appartient : ils nous ont pris nos vêtements, nos chaussures, et même nos cheveux ; si nous parlons, ils ne nous nous écouteront pas, et même s'ils nous écoutaient, ils ne nous comprendraient pas.¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁶ Didier Fassin, dans Patrice Bourdelais et Didier Fassin (dir.), *Les Constructions de l'intolérable*, op. cit., p. 40.

¹¹⁰⁷ J'ai pu mesurer cet entrelacs des mémoires du mal, qui témoigne d'une lecture culturellement et historiquement située, à l'occasion d'un cours de Master 1 donné en 2021-2022 puis en 2022-2023 à des étudiants de lettres de l'Université de Nanterre, et portant sur *Beloved*. À la question volontairement vague posée dans un questionnaire de lecture distribué en début du semestre : « La lecture de *Beloved* vous a-t-elle évoqué d'autres récits ou épisodes historiques ? », plusieurs étudiantes et étudiants ont répondu en faisant allusion, de façon plus ou moins précise, à la mémoire des violences nazies et de la Shoah. C'est en particulier autour du motif de l'infanticide d'amour que se cristallisait cette mémoire.

¹¹⁰⁸ Michaël Roy explique que le vaste corpus des « récits d'esclaves » (*slave narratives*) des XVIII^{ème} et surtout XIX^{ème} siècles, témoignages écrits ou dictés par des esclaves ou des anciens esclaves, fut redécouvert aux États-Unis dans les années 1960, après le mouvement pour les droits civiques et l'institutionnalisation des études afro-américaines. Michaël Roy, *Récits d'esclaves : s'émanciper, écrire et publier dans l'Amérique du XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 21.

¹¹⁰⁹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 34 ; « Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile.

Comme dans la scène rapportée par Sethe, le sentiment de choc éprouvé par le lecteur ou la lectrice répond à la description, par le témoin survivant, de la souffrance causée par l'exclusion radicale en dehors de toute communauté morale possible : « si nous parlons, ils ne nous écouteront pas, et même s'ils nous écoutaient, ils ne nous comprendraient pas ». Au-delà de la signification conférée au choc de lecture, le dispositif comparatiste aide aussi à saisir les enjeux du geste d'écriture de l'autrice afro-américaine. Publiant son roman plus d'un siècle après la fin de l'esclavage, l'enjeu n'est pas pour Toni Morrison de dénoncer la violence de « l'institution particulière¹¹¹⁰ », comme c'était le cas notamment pour les auteurs et autrices des récits d'esclaves au XIX^{ème} siècle¹¹¹¹. Il s'agit plutôt de faire comprendre à son public pourquoi l'esclavage a constitué pour ses victimes (et pour leurs descendants et descendantes) une expérience du mal absolu. À cet égard, l'intercession de la mémoire tierce des récits de la Shoah, qu'elle résulte d'une intention de signification de l'autrice ou d'un effet de lecture culturellement situé, voire subjectif, peut être heuristiquement féconde. Elle aide à déchiffrer les visées du dispositif littéraire et les enjeux du déplacement du choc moral, qui conduit à situer l'intolérable non pas tant dans la menace sur la vie ou l'intégrité physique, ni même dans la privation de liberté, que dans l'atteinte au sentiment d'humanité et l'exclusion en dehors de la communauté morale.

Est-ce à dire que cette expérience de la déshumanisation reçoit exactement la même signification dans les deux œuvres ? Leur lecture croisée fait apparaître un ensemble de traits communs, notamment parce que la fiction de T. Morrison comme le témoignage de P. Levi associent cette expérience de perte de l'humain à ce que le sociologue de l'esclavage Orlando Patterson et la philosophe Claudia Card appellent un état de « mort sociale¹¹¹² » – une situation d'isolement ou de marginalisation telle qu'elle rompt les liens sociaux d'une manière comparable à la mort biologique, et de mort psychique – la rupture, pour le sujet, du lien à sa propre expérience. Mais la comparaison rend également visible un certain nombre de différences, qui tiennent à la spécificité des contextes historiques (l'esclavage, le génocide).

Nulla più è nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo, non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero, non ci capirebbero. », *Se questo è un uomo*, op. cit., p. 20.

¹¹¹⁰ Il s'agit de l'euphémisme qui était utilisé pour désigner l'esclavage, au XIX^{ème} siècle.

¹¹¹¹ Michaël Roy explique que la multiplication des récits d'esclaves *antebellum* est une conséquence de l'essor du mouvement abolitionniste, puisque « le témoignage de l'esclave pouvait, plus que toute autre forme d'argumentaire, convaincre la population américaine de l'horreur du système esclavagiste ». Michaël Roy, *Récits d'esclaves : s'émanciper, écrire et publier dans l'Amérique du XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 59.

¹¹¹² Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1982. La notion de « mort sociale » n'a pas été forgée par ce sociologue, mais il est le premier à en avoir défendu et développé l'usage pour évoquer l'esclavage. La philosophe féministe Claudia Card (qui a beaucoup réfléchi à la question du mal en général), l'applique quant à elle aux contextes de génocide. Claudia Card, « Genocide and Social Death », *Hypatia*, vol. 18, n°1 « Feminist Philosophy and the Problem of Evil », p. 63-79.

Pour le philosophe Laurence Mordekhai Thomas¹¹¹³, la reconnaissance de l'esclavage et de la Shoah comme formes de mal absolu, mettant en jeu le sentiment d'humanité des victimes, ne doit pas occulter que l'expérience subie de la mort sociale ne prend pas exactement la même forme selon qu'elle résulte de la confrontation à une volonté d'extermination ou à une forme « d'aliénation natale » (« *natal alienation* »). Ce concept, lui aussi emprunté à Orlando Patterson¹¹¹⁴, renvoie à l'idée d'une désappartenance radicale, résultant de la destruction de tous les liens familiaux de l'esclave, mais aussi de tout attachement à des groupes ou à des lieux autres que ceux choisis par le maître. Il n'implique pas en revanche la confrontation à la menace de l'anéantissement, comme dans le génocide.

3. La pluralité des expériences du mal et la question de la différence sexuelle

En représentant l'expérience subie de la déshumanisation, les deux œuvres reflètent, voire participent à¹¹¹⁵ la construction de ce nouvel intolérable fondateur de l'ordre moral contemporain. Mais l'identification de ces éléments communs n'implique pas non plus, on l'a vu, qu'une représentation ou une définition unique de cette expérience extrême, niant la spécificité des contextes historiques ou culturels, puisse être proposée au terme de cette lecture croisée. La fiction de T. Morrison prend d'ailleurs directement en charge une interrogation sur la pluralité des expériences du mal, désactivant ce risque d'uniformisation. Celle-ci ne repose pas sur un travail de comparaison des catastrophes historiques et de leurs effets qui serait comparable à celui que je viens de proposer (même si la mémoire du génocide des Amérindiens est intégrée très en marge de la narration principale¹¹¹⁶), mais sur la reconnaissance de la pluralité des façons dont a été vécu l'esclavage, en fonction de facteurs subjectifs mais aussi sociaux, et notamment de genre.

Si elle n'intervient pas directement dans la scène que je viens d'étudier, la question de la différence sexuelle se trouve en effet au cœur d'un autre épisode singularisé par *Sethe*, celui

¹¹¹³ Laurence Mordekhai Thomas, *Vessels of Evil: American Slavery and the Holocaust*, Temple University Press, Philadelphie, 1993.

¹¹¹⁴ Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, op. cit., p. 7.

¹¹¹⁵ Au sens où il s'agit de deux textes qui, en raison de leur réception critique et commerciale, ont fait date non seulement dans l'histoire littéraire, mais dans l'histoire culturelle au sens large.

¹¹¹⁶ Je fais référence à la scène où Paul D, qui fuit les mines de Georgie, est hébergé et soigné par un groupe de Cherokees, dont la narration rappelle qu'ils ont été chassés, dépossédés de leurs terres et décimés par la maladie. La scène est importante car, comme celle de la rencontre entre *Sethe* et Amy, elle permet d'esquisser un modèle d'entre-aide et de solidarité. Néanmoins, elle reste trop marginale dans le roman pour que l'on puisse défendre que T. Morrison prend véritablement en charge la mémoire de cet autre épisode majeur de l'histoire des États-Unis.

du vol du lait par les neveux de Maître d'école. Il s'agit là d'un souvenir particulièrement traumatique, et qui refait surface non seulement lors des échanges avec le petit fantôme, mais dès les retrouvailles entre Sethe et Paul D, au début du roman. Revenons pour le comprendre sur le conflit interprétatif suscité par la « lecture » des cicatrices de Sethe, rapidement évoqué au chapitre 5¹¹¹⁷. Paul D se dit horrifié par la violence physique dont sa compagne a été victime, alors qu'elle était déjà enceinte de Denver : « Ils t'ont battue, et t'étais enceinte¹¹¹⁸ ? » Mais c'est sur une forme de violation affectant l'expérience de la maternité qu'insiste plutôt l'ancienne esclave : « Et ils ont pris mon lait¹¹¹⁹ ! » On le voit, le conflit porte ici sur l'identification du « *punctum*¹¹²⁰ » de l'image, de ce qui cristallise véritablement le choc moral, dans la description de Sethe.

La mise en scène de cette divergence a plusieurs effets de lecture, dont on peut souligner la portée à éthique et politique. Elle engage d'abord une réflexion sur la spécificité de l'expérience féminine du mal. On remarque notamment que l'intolérable de l'esclavage ne tient pas tant ici pour Sethe à une vulnérabilité d'ordre sexuel (le viol), qu'à celle qu'entraîne le fait de porter puis d'élever des enfants, en contexte d'esclavage : une vulnérabilité liée à l'expérience de la maternité et au contrôle que les propriétaires d'esclaves exercent sur le travail de reproduction¹¹²¹ et plus généralement sur les corps des femmes esclaves. Avec les notions de « mort sociale » et d'« aliénation natale », le sociologue Orlando Patterson insiste sur une rupture des liens de filiation en amont et en aval du sujet¹¹²². C'est sur l'incapacité à prendre soin que la fiction morrisonienne met ici davantage l'accent. On retrouve ainsi dans cet épisode la question de la souffrance des mères, impuissantes à protéger leurs enfants de ce que l'esclavage leur réserve.

À cet égard, la puissance du roman réside aussi dans sa capacité à se saisir d'une image hautement symbolique et particulièrement abjecte (le vol du lait maternel, qui brouille la

¹¹¹⁷ Pour une première proposition de lecture de cette scène, je renvoie au chapitre 5, p. 263-266.

¹¹¹⁸ *Beloved* (trad.), p. 31 ; « They beat you and you was pregnant? », *Beloved*, p. 20.

¹¹¹⁹ *Idem.* ; « And they took my milk », *Idem.*

¹¹²⁰ Le concept de *punctum* est forgé par Barthes dans son livre sur la photographie, *La Chambre claire*, et s'oppose à celui de *studium*. Là où le *studium*, qui renvoie au goût ou à l'intérêt pour une image, suscite un « affect moyen », médié par une culture morale et politique ; le *punctum* est décrit comme une fulgurance, une « flèche » : « Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqure, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) », Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1980, p. 49.

¹¹²¹ « La maternité était un choix qui permettait aux femmes de créer des liens sociaux et une vie de famille, mais qui les rendait vulnérables. Les efforts des planteurs pour contrôler le travail reproductif s'inscrivaient dans le prolongement de leurs droits de propriété sur le corps des esclaves, droits que les femmes asservies elles-mêmes rejetaient » Sasha Turner, *Contested Bodies: Pregnancy, Childrearing, and Slavery in Jamaica*, *op. cit.*, p. 111. (Je traduis)

¹¹²² Il évoque « the loss of ties of birth in both ascending and descending generations », Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, *op. cit.*, p. 7.

frontière entre l'humain et l'animal) pour rendre partageable toute une « forme de vie », ou plutôt de non vie, tout un ordinaire du mal. C'est là le second effet de la mise en scène du conflit de Sethe et de Paul D. Le thème de la rupture du lien de soin maternel revient en effet de façon lancinante dans le discours de Sethe, par exemple lorsqu'elle évoque, lors de la grande scène de confession qui clôt la partie I, le souvenir d'un accident qui a failli coûter la vie à son fils Buglar, à Bon Abri :

J'attachais Buglar quand on avait tout ce porc à fumer. J'ai failli le perdre le perdre je ne sais pas combien de fois. Un jour, il est monté sur le puits, juste sur la margelle. J'ai foncé. L'ai attrapé juste à temps. Alors quand je savais qu'on allait fondre de la graisse ou fumer et que je ne pourrais pas le surveiller, eh bien, je prenais une corde et je l'attachais à sa cheville. Juste assez longue pour qu'il puisse jouer un peu, mais pas assez pour atteindre le puits ou le feu. Ça ne me plaisait guère de le voir comme ça, mais je ne savais pas quoi faire d'autre. C'est dur, tu vois ce que je veux dire ? Toute seule et pas de femme pour t'aider à t'en sortir¹¹²³

La réminiscence intervient après l'évocation de l'épisode du vol du lait, et ne produit pas au niveau de la lecture un sentiment de choc équivalent. Elle permet en revanche de réintroduire l'événement traumatique, isolé par la mémoire du personnage comme une forme de comble, dans l'ordinaire d'une expérience du mal qui fait forme de vie. Cette volonté de réinscrire l'événement dans une temporalité longue, continue, peut s'interpréter comme une façon pour la fiction morrisonienne de répondre à la mise en garde formulée par Georges Perec, qui soulignait le risque de dépolitisation induit par l'effet de choc et de sidération : « Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel : le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible : le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les malaises sociaux ne sont pas "préoccupants" en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an¹¹²⁴ ».

B. L'enfance en commun : enjeux éthiques et épistémologiques d'un dispositif énonciatif (Arundhati Roy)

En se ressaisissant de la question « est-il pire de mourir que d'être esclave ? », en nous invitant à adopter le point de vue des victimes de l'esclavage, la fiction morrisonienne produit

¹¹²³ *Beloved* (trad.), p. 225 ; « I tied Buglar when we had all that pork to smoke. Fire everywhere and he was getting into everything. I liked to lost him so many times. Once he got up on the well, right on it. I flew. Snatched him just in time. So when I knew we'd be rendering and smoking and I couldn't see after him, well, I got a rope and tied it round his ankle. Just long enough to play round a little, but not long enough to reach the well or the fire. I didn't like the look of it, but I didn't know what else to do. It's hard, you know what I mean? by yourself and no woman to help you get through. », *Beloved*, p. 188-189.

¹¹²⁴ Georges Perec, « Approches de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, Seuil, Paris, (1973), 1989, p. 10.

donc un déplacement du choc de lecture qui engage la prise de conscience d'un nouvel intolérable. J'aimerais montrer que la lecture de la fiction d'A. Roy permet d'approfondir cette réflexion sur l'expérience d'un mal au-delà du mal, au-delà de la mort biologique conçue comme mal absolu. Je défendrai aussi l'idée qu'elle introduit un questionnement supplémentaire sur les procédés, les moyens dont la fiction romanesque dispose pour rendre appropriable une expérience dont on peut supposer qu'elle est très éloignée de ce que connaît non seulement l'autrice, mais la plupart de ses lecteurs et lectrices.

1. « *A small price to pay* » ? Interprétations conflictuelles du dilemme des jumeaux

Le passage qui m'intéresse se situe vers la fin du *Dieu des petits riens*, au niveau de la narration rétrospective, juste après le chapitre relatant le terrible lynchage de Velutha. Alertés par la fausse accusation de viol de la famille d'Ammu, les policiers se rendent sur l'île où se trouvent Estha, Rahel et le *Dalit*, qu'ils rouent de coups puis ramènent, agonisant, au poste de police. La découverte des enfants lui faisant craindre une bavure policière aisément instrumentalisable par les communistes, l'inspecteur Thomas Mathew convoque alors Baby Kochamma, l'une des principales responsables de la fausse accusation de viol et d'enlèvement portée contre Velutha, afin de la placer face à un ultimatum :

« L'affaire est très simple. Ou bien la victime du viol [Ammu] porte plainte officiellement. Ou bien les enfants identifient leur ravisseur en la personne du Paravan, et ce en présence d'un officier de police. Ou bien... » Il attendit que Baby Kochamma le regarde. « Ou bien je vous accuse de faux témoignage. C'est un délit grave. »¹¹²⁵

Aux abois, la tante des jumeaux, qui sait qu'elle ne pourra évidemment pas compter sur l'aide d'Ammu, promet à l'inspecteur qu'elle saura persuader les enfants de la nécessité de corroborer ses dires : « “Les enfants feront ce qu'on leur dira de faire” » promet-elle à l'inspecteur, « “Si je pouvais les voir quelques instants seule à seuls ?”¹¹²⁶ » Personne n'est dupe, mais pour protéger les policiers et la famille Ipe, le faux témoignage des jumeaux n'en est pas moins juridiquement nécessaire.

¹¹²⁵ DPR, p. 408 ; « “The matter is very simple. Either the rape-victim must file a complaint. Or the children must identify the Paravan as their abductor in the presence of a police witness. Or.” He waited for Baby Kochamma to look at him. “Or I must charge you with lodging a false F.I.R. Criminal offense.” », *GoST*, p. 314-315.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 409 ; « “The children will do as they're told,” Baby Kochamma said. “If I could have a few moments alone with them?” », *Ibid.*, p. 315.

Le dilemme d'Estha et Rahel intervient dans la scène qui suit, relatée depuis leur point de vue. Pour les pousser à trahir leur ami, Baby Kochamma invente un scénario rudimentaire mais efficace, qui pour les terroriser s'appuie sur la culpabilité provoquée par la nouvelle de la mort de leur cousine, dont elle les rend responsables, ainsi que sur la menace d'une double séparation :

« Il va falloir que vous alliez en prison, dit Baby Kochamma gentiment. Et votre mère aussi, à cause de vous. Qu'est-ce que vous dites de ça ? »

Des yeux apeurés et une cascade la regardèrent.

« Chacun dans une prison différente. Vous savez à quoi ressemblent les prisons indiennes ? »

Deux têtes se secouèrent par deux fois.

Baby Kochamma se mit en devoir d'instruire son affaire. Elle leur fit un portrait très parlant de la vie en prison (qu'elle agrémenta de détails de son cru). Cafards dans la nourriture. Molles collines brunes de caca dans les toilettes. Punaises dans les paillasses. Coups et représailles. Elle s'appesantit sur les longues années d'incarcération que devrait subir Ammu par leur faute. Sur le fait qu'elle serait vieille et malade, qu'elle aurait les cheveux pleins de poux quand enfin elle pourrait sortir – à condition bien entendu qu'elle ne meure pas en prison.¹¹²⁷

Au chantage affectif s'ajoute un second argument, celui du moindre coût moral de ce faux témoignage. De ce point de vue, l'argumentaire de Baby Kochamma est tout à fait pragmatique : « [...] de toute façon, il va mourir. Pour lui, ce que peut penser la police n'a donc plus grande importance¹¹²⁸ » (« *it won't really matter to him what the police thinks* »). Elle insiste : « c'est vraiment facile. Et ça ne coûte pas bien cher¹¹²⁹. » On remarque le signal d'embrayage énonciatif¹¹³⁰ (« *to him* »). Invitant les jumeaux à se placer brièvement du point de vue de Velutha, il s'agit pour Baby Kochamma de les convaincre que leur décision est sans effet pour lui, c'est-à-dire qu'elle ne l'affecte pas, ne lui causera aucun tort. De toute façon, le jeune homme est condamné, et le mensonge des enfants n'est qu'une simple formalité, ce que souligne dans la traduction française l'emploi de la négation restrictive : « Vous n'aurez qu'à dire oui¹¹³¹ ».

De ce point de vue, l'argumentaire de Baby Kochamma n'est pas entièrement dépourvu d'efficacité. Car quoique le chantage affectif repose sur un présupposé mensonger (Ammu et ses enfants ne seront pas envoyés en prison s'ils disent la vérité), le lecteur ou la lectrice sait que

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 411 ; « "So now you'll have to go to jail," Baby Kochamma said kindly. "And your mother will go to jail because of you. Would you like that?" Frightened eyes and a fountain looked back at her. "Three of you in three different jails. Do you know what jails in India are like?" Two heads shook twice. Baby Kochamma built up her case. She drew (from her imagination) vivid pictures of prison life. The cockroach-crisp food. The *chhi-chhi* piled in the toilets like soft brown mountains. The bedbugs. The beatings. She dwelled on the long years Ammu would be put away because of them. How she would be an old, sick woman with lice in her hair when she came out – if she didn't die in jail, that was. », *Ibid.*, p. 317.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 412 ; « [...] he's going to die anyway. So it won't really matter to him what the police think. », *Ibid.*, p. 318.

¹¹²⁹ *Idem* ; « It's so easy. It's a small price to pay. », *Idem*.

¹¹³⁰ L'embrayage renvoie à l'ensemble des opérations par lesquelles un énoncé s'ancre dans sa situation d'énonciation ; et les embrayeurs sont les éléments qui, dans l'énoncé, marquent cet embrayage. Dominique Maingueneau, « L'embrayage énonciatif », dans *Analyser les textes de communication*, Armand Colin, Paris, 2016, p. 111-118.

¹¹³¹ *Idem*. ; « All you have to do is to say "Yes". », *Idem*.

la tante des jumeaux a raison lorsqu'elle affirme qu'ils ne peuvent plus rien pour la vie de Velutha. En ce sens, une relecture du dilemme d'Estha et Rahel à la lumière de la question du devoir d'intervention du témoin passif et de l'équivalence entre « tuer » et « laisser mourir », développée dans le chapitre précédent, est inappropriée (les jumeaux ne laissent pas mourir Velutha : il est déjà condamné). En même temps, la persistance du sentiment de culpabilité exprimé par les enfants devenus adultes fait apparaître un point de tension. On le comprend, les personnages n'adhèrent pas à une morale déontologique de type kantien, selon laquelle le mensonge serait un mal en soi. S'ils se sentent coupables, c'est qu'en dépit de l'argumentaire de leur tante, ils ont bien le sentiment d'avoir fait souffrir Velutha. Indépendamment de la question de leur responsabilité réelle, leur réaction invite donc à s'interroger sur la nature de la souffrance infligée au *Dalit*.

2. Saisir et figurer les « émotions profondes »

L'argumentaire déployé par Baby Kochamma repose sur un geste de décentrement empathique embryonnaire, qui la conduit à suggérer que pour Velutha, condamné quoiqu'il en soit, l'attitude des jumeaux est sans conséquence, qu'elle ne compte pas. L'hypothèse de cette impassibilité, de cette insensibilité, est remise en cause par la scène suivante, qui relate la visite d'Estha au *Dalit* agonisant, et leur dernière rencontre. La description est faite du point de vue de l'enfant, et s'attarde d'abord sur le spectacle du corps meurtri de la victime :

Il faisait noir comme dans un four dans la cellule. Estha n'y voyait rien, mais il entendait le bruit d'une respiration sifflante, saccadée. Une odeur de défécation le saisit à la gorge et faillit le faire vomir. Quelqu'un alluma la lumière. Éblouissante. Aveuglante. Velutha apparut sur le sol bourbeux et glissant. Génie mutilé convoqué par une lampe des temps modernes. Il était nu, son *mundu* souillé s'était défait. Le sang s'écoulait de son crâne comme un sombre secret. Son visage était enflé, et sa tête ressemblait à une citrouille, trop grosse et trop lourde pour la tige frêle sur laquelle elle poussait. Une citrouille avec un sourire à l'envers, hideux. Des bottes s'écartèrent pour éviter la flaque d'urine qui s'étalait autour de lui et où se reflétait l'ampoule nue.¹¹³²

Cette description réifiante, qui reste extérieure au point de vue de Velutha, provoque une réaction de lecture viscérale, proche de ce sentiment d'abjection que suscite selon Julia Kristeva la figure du cadavre comme symbole d'une « limite qui a tout envahi¹¹³³ » et qui brouille les

¹¹³² *Ibid.*, p. 414 ; « The lock-up was pitch-dark. Estha could see nothing, but he could hear the sound of rasping, labored breathing. The smell of shit made him retch. Someone switched on the light. Bright. Blinding. Velutha appeared on the scummy, slippery floor. A mangled genie invoked by a modern lamp. He was naked, his soiled mundu had come undone. Blood spilled from his skull like a secret. His face was swollen and his head look liked a pumpkin, too large and heavy for the slender stem it grew from. A pumpkin with a monstrous upside-down smile. Police boots stepped back from the rim of a pool of urine spreading from him, the bright, bare electric bulb reflected in it. » ; *Ibid.*, p. 319-320.

¹¹³³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op. cit., p. 11.

frontières entre les règnes. L'hybridité entre le vivant et le mort, le règne humain et celui de la matière organique, est soulignée à la fois par le recours au registre du bas corporel et par la métaphore végétale (« une citrouille, trop grosse et trop lourde pour la tige frêle sur laquelle elle poussait »).

Mais le sentiment d'abjection et de dégoût suscité par l'image du corps dégradé, que le lecteur ou la lectrice éprouve en même temps qu'Estha, est mis à distance par la suite de la scène. Celle-ci déplace en effet le « *punctum* » de l'image et trouble les modalités de construction du point de vue, au terme d'un mouvement de décentrement empathique qui conduit Estha à se mettre à la place de son ami :

Estha sentit un arrière-goût de vase dans la bouche. L'un des hommes toucha Velutha du bout de sa botte. Sans résultat. L'inspecteur Thomas Mathew s'accroupit sur le sol et lui passa la clé de sa Jeep sur la plante des pieds. Des yeux gonflés s'ouvrirent. S'égarèrent. Puis se fixèrent, à travers un voile de sang, sur un enfant chéri. Estha crut voir quelque chose sourire en lui. Pas sa bouche, mais une autre partie de son corps, encore intacte. Son coude peut-être. Ou son épaule. L'inspecteur posa sa question. La bouche d'Estha dit oui. L'enfance se retira sur la pointe des pieds. Le silence se referma comme un verrou. Quelqu'un éteignit la lumière, et Velutha disparut.¹¹³⁴

La focalisation reste restreinte, mais le texte met en scène l'effort de l'enfant pour comprendre ce qui arrive à la victime, ce qu'il ressent. Celui-ci passe par un travail d'interprétation qui se fait à même le corps souffrant, doté par le regard enfantin d'une expressivité qui pallie l'incapacité de l'homme torturé à s'exprimer, et conduit Estha à percevoir son propre silence, puis son mensonge, comme un refus de répondre à une requête silencieuse et très humble de reconnaissance (« Estha crut voir quelque chose sourire en lui »). On le comprend, le tort porté à Velutha ne réside pas tant pour l'enfant dans le fait d'avoir laissé mourir son ami, que de l'avoir abandonné et renié, et de n'avoir pas su répondre à cette requête. C'est l'expérience de la dérélition, davantage que la souffrance physique ou l'imminence de la mort, qui concentre le *pathos* de la scène.

Cet effet argumentatif peut se décrypter à la lumière de la réflexion engagée à partir du texte de T. Morrison. Car le travail d'enchâssement des points de vue conduit dans la scène du *Dieu des petits riens* à une redéfinition de l'intolérable très proche de celle qu'induit la fiction de l'autrice afro-américaine, par son usage de l'infanticide et du dilemme de Sethe. Assurément,

¹¹³⁴ DPR, p. 414-415 ; « Dead fish floated up in Estha. One of the policemen prodded Velutha with his foot. There was no response. Inspector Thomas Mathew squatted on his haunches and raked his jeep key across the sole of Velutha's foot. Swollen eyes opened. Wandered. Then focused through a film of blood on a beloved child. Estha imagined that something in him smiled. Not his mouth, but some other unhurt part of him. His elbow perhaps. Or shoulder. The Inspector asked his question. Estha's mouth said Yes. Childhood tiptoed out. Silence slid in like a bolt. Someone switched off the light and Velutha disappeared. », *GoST*, p. 320.

les expériences du mal mises en scène, celle de l'esclavage et de l'exclusion fondée sur la caste, possèdent de nombreuses spécificités historiques et culturelles qui incitent à une comparaison prudente. Mais la lecture croisée des deux textes fait apparaître des points communs dans la signification qui leur est attribuée par les textes. On remarque notamment que les deux fictions opèrent un même déplacement du choc de lecture : c'est moins la proximité de la mort biologique qui est construite comme intolérable que cette expérience de dérégulation qu'entraîne l'exclusion en dehors des frontières de la communauté morale. Sur ce point, les œuvres littéraires contribuent d'ailleurs à la réflexion engagée par les historiens, les sociologues ou les anthropologues qui s'efforcent de penser le fait social de la domination ou de l'oppression (l'esclavage, le système des castes) à partir des « émotions profondes¹¹³⁵ » qu'il suscite chez ceux et celles qui en sont victimes. Elles y contribuent en mobilisant les moyens qui sont traditionnellement les leurs : le travail sur les points de vue, les jeux de focalisation et la polyphonie.

On trouve peut-être là autre un autre point de rapprochement entre les fictions du corpus et l'œuvre de Dostoïevski, qui touche aux façons d'écrire et de penser l'émotion. L'auteur russe et les trois romancières partagent d'abord un même souci de représenter les effets subjectifs d'une réalité matérielle à la fois économique, sociale et politique. Ils ont surtout en commun d'insister sur la portée métaphysique de ces « émotions profondes », et d'introduire au sein de leurs textes un questionnement sur la façon dont la pauvreté ou des situations de domination ou d'oppression extrêmes accroissent la vulnérabilité à l'expérience du mal. Dans *Le Dieu des petits riens*, l'enjeu du travail sur les points de vue, dans la scène de lynchage puis dans la scène d'agonie, est d'essayer de saisir ce fait d'affect, cette réalité subjective, associée non seulement à une expérience de mort sociale (le sentiment d'exclusion que génère la rupture du lien à autrui), mais à une expérience métaphysique de dérégulation, la trahison de l'enfant valant trahison par le monde, et par « Dieu ». Velutha apparaît d'ailleurs au lecteur ou à la lectrice

¹¹³⁵ L'expression est employée par l'historien marxiste E. P. Thompson, dans le chapitre d'un ouvrage de 1991 où il revient sur le concept d'« économie morale », forgé vingt ans auparavant dans son livre *The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century*, daté de 1971 : « Mon propre usage de ce mot a été généralement confiné à la confrontation sur les marchés autour de l'accès aux produits de première nécessité – la nourriture de base. Ce n'est pas seulement qu'il y a un ensemble de croyances, d'usages et de formes associées à la distribution de la nourriture en période de disette qu'on réunirait commodément sous une même dénomination, mais les émotions profondes (*deep emotions*) suscitées par la famine, les exigences formulées par la foule à l'égard des autorités lors de telles crises, et la rage provoquée par la recherche du profit dans des situations d'urgence vitale, confère une charge "morale" particulière à la protestation. Cet ensemble, c'est ce que j'entends par économie morale. » Edward Palmer Thompson, chapitre 5, « The Moral Economy Reviewed », dans *Customs in Common* (1991), Penguin Books, Londres, 1993, p. 337-338. (Je traduis) Le concept d'« économie morale », qui permet d'articuler une réflexion sur les émotions et une réflexion sur les valeurs morales, a connu une importante postérité critique. On le retrouve notamment chez l'anthropologue anarchiste James C. Scott et chez Didier Fassin. Pour une discussion de la position de Thompson, je renvoie notamment à Didier Fassin, « Les économies morales revisitées », *Annales HSS*, n°6, 2009, p. 1237-1266.

comme « abandonné de Dieu et de l'Histoire, de Marx, de l'Homme, de la Femme et (dans les heures à venir) des Enfants ».

3. Distance ou proximité ? La médiation du point de vue enfantin

L'appropriation du point de vue de Velutha permet donc, comme dans *Beloved*, la prise de conscience d'un nouvel intolérable. Reste à savoir pourquoi A. Roy choisit de passer par la médiation d'un point de vue enfantin pour reconstruire cette expérience extrême. Peut-être s'agit-il d'introduire une distance par rapport à cette dernière, puisqu'en faisant le choix d'une représentation médiée plutôt que directe, la romancière rend visible le caractère construit du point de vue de Velutha, souligné par les modalisateurs du degré de certitude : Estha « crut voir¹¹³⁶ » (« *imagined* ») un sourire. Il faut le rappeler, ni T. Morrison ni A. Roy n'ont fait directement l'expérience des souffrances qu'elles mettent en scène : l'élaboration de ce dispositif énonciatif traduit donc peut-être une forme de scrupule éthique et politique, la conscience que même si la fiction romanesque dispose d'outils privilégiés pour le mettre en œuvre, rien ne garantit la justesse du travail d'imagination morale, l'appropriation du point de vue d'autrui. Celui-ci est d'autant plus risqué qu'en l'occurrence, l'expérience imaginée est non seulement celle d'un paria mais d'un mourant, et se rapproche beaucoup à ce titre de ce point de vue sans témoignage ni archive possible que Primo Levi associe à la figure du « témoin intégral ». Pour A. Roy, il ne s'agit pas seulement d'inventer un dispositif permettant d'intégrer dans le texte l'expérience des *Dalits*, exclus de la communauté de ceux et celles dont la vie compte, mais qui, comme les esclaves, ont laissés des témoignages. La romancière indienne essaye également de se représenter de l'intérieur l'expérience de ce moment du passage de la vie à la mort qui est *a priori* impossible à imaginer, puisqu'il n'en reste aucun récit à la première personne.

Mais ce questionnement réflexif pris en charge par la fiction romanesque, autour des limites de l'imagination morale, ne doit pas occulter le second (et peut-être principal) effet de ce dispositif énonciatif : une intensification et une clarification du choc de lecture. L'enchâssement des points de vue permet surtout de faciliter le travail de l'imagination morale, en rapportant l'expérience limite du *Dalit* à un vécu dont on peut supposer qu'il est communément partagé par tous les lecteurs et lectrices, celui de l'enfance. En déchiffrant le corps de son ami pour essayer de comprendre ce qui lui arrive, ce qu'il ressent, « Estha

¹¹³⁶ *DPR*, p. 415 ; *GoST*, p. 420.

l'Abandonné¹¹³⁷ » (« *Estha Alone* ») projette ses propres peurs, cette hantise de l'abandon et de la solitude qui s'ancre dans une réalité psychologique objective – la dépendance matérielle et affective de l'enfant – mais à laquelle les trois œuvres prêtent, comme je l'ai déjà souligné dans la première partie de cette thèse, une dimension métaphysique, en la rapportant à l'expérience de la déréliction. Si le choix du dispositif énonciatif traduit peut-être un scrupule éthique de l'autrice, il agit donc surtout au niveau de l'expérience de lecture comme un opérateur empathique facilitant l'appropriation d'une expérience doublement limite et extrême, celle du *Dalit*, mais aussi celle du mourant.

II. La portée politique et philosophique de la prise de conscience

L'appropriation du point de vue de la victime permet donc dans *Le Dieu des petits riens* comme dans *Beloved* la prise de conscience d'un nouvel intolérable. Si l'enjeu de la partie précédente était d'en décrire les modalités, il s'agit maintenant d'en questionner la visée éthique et politique. Hélène Merlin Kajman, reprenant au philosophe Patrice Loraux sa définition du trauma comme « déliaison d'un sentir commun¹¹³⁸ », voit dans la capacité de l'art à restaurer un « consentir¹¹³⁹ », c'est-à-dire une affectivité commune, l'une de ses principales valeurs face à la violence historique. On l'a vu, les œuvres parviennent à rendre compréhensibles des expériences à première vue non assimilables, aussi bien par la victime elle-même, peut-on ajouter, que par ceux et celles qui ne partagent pas son vécu. J'aimerais me demander dans quelle mesure elles recréent ainsi un espace affectif et moral commun, et quelle est la portée politique et éthique de ce geste.

A. La visée éthique et politique : restaurer l'affectivité commune (Toni Morrison, Arundhati Roy)

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 136 ; *Ibid.*, p. 94.

¹¹³⁸ Hélène Merlin Kajman, *L'Animal ensorcelé : culture, littérature, transitionnalité*, op. cit., p. 114.

¹¹³⁹ La notion, que reprend Hélène Merlin Kajman, est forgée par Patrice Loraux dans un article consacré à la question du négationnisme, et où il articule la lutte contre ce dernier à la restauration d'une affectivité commune : « consentir, c'est, au bon moment, renoncer, d'un commun accord implicite, à la demande de preuve supplémentaire, à la faveur de quoi l'expérience est faite en commun qu'il y a des révélateurs, hors discussion, de l'existant », Patrice Loraux, « Consentir », *Le Genre humain*, n°22, 1990, p. 156.

Force est de reconnaître, tout d'abord, que la question de la visée politique des œuvres se heurte à un apparent paradoxe. Si l'enjeu est de faire comprendre aux lectrices et aux lecteurs américains de la fin des années 1980 le caractère intolérable de la condition des Afro-Américains, pourquoi Toni Morrison fait-elle le choix de revenir à la période de l'esclavage ? La question se pose également, quoique dans une moindre mesure, pour Elsa Morante et Arundhati Roy, qui situent elles aussi l'action de leurs romans dans le passé. C'est sur la dimension politique de cet anachronisme des œuvres, au sens d'un décalage entre le contexte mis en fiction et le contexte d'écriture et de publication, que je voudrais donc revenir dans un premier temps.

1. Des fictions anachroniques ? Rendre sensibles les survivances du mal au-delà du mal

Dans un article séminal pour les *Black Studies*, et qu'elle consacre à la figure emblématique de Vénus, jeune esclave morte pendant la traversée de l'Atlantique et qui n'a laissé de son expérience aucun témoignage, aucune archive, l'historienne Saidiya Hartman¹¹⁴⁰ s'interroge sur ce qu'elle appelle « l'au-delà de l'esclavage¹¹⁴¹ » (« *the afterlife of slavery* »), c'est-à-dire sur ses survivances au long terme dans la société américaine contemporaine. Elle explique que la non reconnaissance des souffrances engendrées par la rupture du pacte d'humanité, par le rejet des victimes en dehors des frontières de la communauté morale, ont des effets encore perceptibles dans le temps présent. Pour les descendants et descendantes des esclaves, ceux-ci tiennent à l'impossibilité de faire le deuil collectif des souffrances endurées et qui, refoulées, persistent sous une forme fantomatique. Le refus de reconnaître la violence infligée aux victimes affecte néanmoins également, en les insensibilisant, les descendants des agents et des témoins directs ou indirects du mal, selon un processus d'irradiation traumatique qu'a bien mis au jour Patrice Loraux¹¹⁴². En témoigne selon l'historienne la persistance de formes d'exclusion et de dévalorisation des vies noires, dont les conséquences sont à la fois

¹¹⁴⁰ Saidiya Hartman, « Venus in Two Acts », *Small Axe*, vol. 12, n°26, 2008, p. 1-14.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 13. (Je traduis)

¹¹⁴² Cette idée d'une irradiation traumatique est avancée par Patrice Loraux dans son article « Les disparus », lui aussi amplement cité par Hélène Merlin Kajman. Le philosophe explique que l'une des principales conséquences du trauma est de rendre le processus de figuration impossible, aussi bien pour les victimes que pour les bourreaux, ce qui engendre une « anesthésie » de la sensibilité morale : « l'anesthésie, c'est-à-dire un certain type de suspension du sentir, du sentir en commun, du sentir partagé, irradie et se propage dans toutes les directions : vers les agents, directs ou secondaires, subalternes, disons, de la disparition, vers les victimes et familles, les spectateurs qui assistent, les peuples au sein desquels se sont perpétrés les crimes, les peuples témoins qui ne réagissent pas », Patrice Loraux, « Les disparus », *Le Genre humain*, n°36, 2001, p. 41-57, p. 47.

symboliques et objectives (S. Hartman évoque notamment l'enjeu des violences policières). À charge de la fiction littéraire, dès lors, de proposer des histoires susceptibles d'assurer l'appropriation de ces expériences qui ne peuvent être qu'imaginées, puisque rien ne permet de les documenter, appropriation nécessairement imparfaite et risquée, comme elle le souligne elle-même¹¹⁴³.

En confiant cette mission à la littérature, l'historienne afro-américaine songe bien sûr à *Beloved*¹¹⁴⁴, et son analyse fournit une première explication de la visée politique de l'apparent anachronisme de ce roman. Si pour se confronter à un mal social et politique qui lui est contemporain (le racisme aux États-Unis), Toni Morrison fait le choix d'un détour par le passé, l'enjeu n'est pas vraiment de comparer l'expérience subie de l'esclavage et l'expérience subie du racisme actuel¹¹⁴⁵. La romancière s'efforce plutôt de rendre pensables et sensibles les survivances de cette expérience limite de la déshumanisation, chez les victimes et chez leurs descendantes et descendants, comme chez ceux et celles qui n'ont pas directement subi cette violence. La stratégie du décalage (la non contemporanéité des œuvres au présent de l'écriture, rejouée au sein même de l'œuvre par la non contemporanéité de la scène de souffrance et de la scène de la narration) est en ce sens indissociable de la signification politique que son œuvre donne à l'intolérable subi, l'expérience de la déshumanisation ayant justement pour spécificité d'instaurer une forme de présent perpétuel de la souffrance, brouillant les frontières temporelles.

On peut se demander dans quelle mesure cette description éclaire le fonctionnement du roman d'A. Roy. Comme je l'ai souligné, l'appropriation du point de vue de Velutha permet dans *Le Dieu des petits riens* de rendre sensible la souffrance liée à l'oppression de caste. Cette prise de conscience n'est pas dépourvue d'enjeux politiques immédiats, puisque la fin des

¹¹⁴³ Si l'historienne présente ce travail d'imagination comme nécessaire, face à l'absence d'archive, elle en reconnaît également le caractère nécessairement imparfait : « La nécessité de raconter la mort de Vénus est sous-tendue par l'échec inévitable de toute tentative pour la représenter. J'ai souligné l'incommensurabilité entre les discours dominants et l'événement, j'ai insisté sur l'instabilité et le caractère incomplet de l'archive, j'ai remis en cause l'illusion réaliste qui sous-tend habituellement l'écriture de l'Histoire, et j'ai produit une contre-histoire à l'intersection du fictif et de l'historique. [...] L'*histoire* des projets contre-historiques afro-américains est celle d'un échec, justement parce que ces récits n'ont jamais pu s'établir comme histoire, mais sont plutôt des récits insurrectionnels et perturbateurs, qui sont marginalisés et déraillés avant même d'avoir pu s'imposer. » L'échec est donc double – il provient de l'impossibilité de représenter avec certitude ces vies dont il ne reste aucune trace (d'une reconnaissance des limites et des dangers des pouvoirs de l'imagination) ; mais aussi de la certitude que le récit historique ainsi créé, à la frontière du fictif et de l'historique, ne pourra jamais complètement faire autorité. Saidiya Hartman, « Venus in Two Acts », *art. cit.*, p. 12-13. (Je traduis)

¹¹⁴⁴ À la fois écrivaine et historienne, Saidiya Hartman a travaillé sur Toni Morrison. Non seulement son article éclaire l'œuvre de l'écrivaine, mais on pourrait même défendre l'idée qu'il s'inscrit dans son sillage, déplaçant dans le champ des études historiques le projet littéraire de la romancière, qui revendique elle-même de créer une œuvre aux frontières du fictif et de l'historique.

¹¹⁴⁵ L'écrivaine se risque toutefois à un anachronisme de ce type, dans la préface de son roman, où elle compare l'expérience des esclaves non pas à l'expérience des Afro-Américains mais à celle des femmes, dans le contexte de la libération féministe : « Je pense aujourd'hui que c'est le choc de la libération qui m'a fait réfléchir à ce que le mot "libre" pouvait signifier pour les femmes. », Toni Morrison, « Foreword », *Beloved*, p. X. (Je traduis)

années 1980 et les années 1990 se caractérisent à la fois par l'essor du militantisme politique *Dalit*, et par l'impact traumatique de plusieurs massacres de masse commis dans des États du Sud de l'Inde¹¹⁴⁶. De ce point de vue, le texte d'A. Roy s'inscrit en porte-à-faux de l'idéologie développementaliste nehruvienne, née après l'Indépendance¹¹⁴⁷ et qui renvoie les violences de caste à un passé révolu, puisqu'il remet ces dernières au centre de l'attention et du débat public. Toutefois, le fait qu'il situe ces violences dans le passé, au niveau du récit enchâssé plutôt que du récit enchâssant, complique cette interprétation, et c'est là que la comparaison avec *Beloved* peut être alors éclairante. Car comme dans le roman de T. Morrison, la prise de conscience opérée par le texte d'A. Roy, celle de l'intolérable d'une certaine forme de non vie, a peut-être pour but de restaurer une affectivité commune, afin de pallier les effets au long terme de la déshumanisation.

À la différence de *Beloved*, le dispositif énonciatif choisi par A. Roy (l'adoption du point de vue d'Estha) n'est toutefois pas sans risque, comme je l'ai déjà souligné à plusieurs reprises¹¹⁴⁸. S'il facilite l'appropriation de l'expérience de la victime en la ramenant à un commun, il peut également induire un nouveau déplacement du choc de lecture, et ainsi conduire le lecteur ou la lectrice à s'émouvoir de ce que la souffrance infligée au *Dalit* fait aux deux jumeaux (accablés par le sentiment de culpabilité), plutôt que de cette souffrance en elle-même. Cette ambivalence apparaît notamment dans le dernier chapitre, intitulé « le coût de la vie », lorsque la voix narrative fait resurgir le souvenir du terrible dilemme imposé par Baby Kochamma : « Le coût de la vie atteint des sommets vertigineux [pour Ammu et Velutha]. Même si, plus tard, Baby Kochamma devait prétendre que ce n'était pas Bien Cher Payer. Vraiment ? Deux vies. Deux enfances. Plus une leçon d'Histoire pour ceux à qui à l'avenir enfreindraient la Loi¹¹⁴⁹. » Difficile en effet d'établir avec certitude si les deux groupes nominaux (« Deux vies. Deux enfances ») renvoient à un même référent (l'existence des deux

¹¹⁴⁶ Pour ces éléments de contexte historique, je m'appuie sur les études réunies dans Ramnarayan S. Rawat et Kusuma Satyanarayana (dir.), *Dalit Studies*, *op. cit.*, et en particulier sur l'introduction des deux co-auteurs, « Dalit Studies: New Perspectives on Indian History and Society », *art. cit.* ; et sur l'article de Kusuma Satyanarayana, « The Dalit Reconfiguration of Modernity: Citizens and Castes in the Telugu Public Sphere », p. 155-179. Dans ce dernier, Kusuma Satyanarayana évoque plusieurs massacres de masse (*mass killings*) commis dans les années 1990 dans l'État de l'Andhra Pradesh, et les réponses apportées par les militants *Dalits* : le massacre de Karamchedu, commis en 1985 ; le massacre de Neerukonda, commis en 1987 ; et le massacre de Tsundur, commis en 1991.

¹¹⁴⁷ Le « développementalisme » nehruvien repose sur l'idée que la nation indienne post-indépendance serait une nation sécularisée et sans caste. Il s'appuie pour défendre cette position sur l'abolition constitutionnelle des discriminations fondées sur l'appartenance de caste. Ramnarayan S. Rawat et K. Satyanarayana, « Dalit Studies: New Perspectives on Indian History and Society », *art. cit.*, p. 13.

¹¹⁴⁸ Sur la question des « problèmes » notamment politiques que peut poser l'usage du point de vue enfantin, je renvoie aux analyses proposées au chapitre 3, p. 179-181.

¹¹⁴⁹ La remarque intervient au moment de la description de la scène d'amour de Velutha et Ammu. *DPR*, p. 435 ; « The cost of living climbed to unaffordable heights; though later Baby Kochamma would say it was a Small Price to Pay. Was it? Two lives. Two children's childhoods. And a history lesson for future offenders. », *GoST*, p. 336.

enfants, détruite par le drame), ou à deux référents différents (la vie d'Ammu et Velutha et l'enfance des jumeaux). La signification politique des survivances du mal est du moins beaucoup plus problématique dans *Le Dieu des petits riens* que dans *Beloved*, qui constitue sans doute un poste d'observation plus indiqué pour la décrypter.

2. Au-delà de la sidération : comprendre la souffrance subie

Si dans *Beloved* la possibilité de comprendre de ce qu'ont subi les esclaves a une portée politique, c'est donc parce que la déshumanisation a justement pour conséquence de rompre les liens de la victime à sa propre expérience et au reste de la communauté humaine, et que cette rupture du pacte d'humanité a des effets au long terme. On peut se demander toutefois comment la fiction morrisonienne restaure cet espace affectif commun, et quelles en sont les possibles limites. La question engage quelques remarques préalables sur la construction de l'adresse de l'œuvre. Quoique destinée prioritairement à un lecteur ou à une lectrice afro-américaine directement marquée par l'héritage de l'esclavage¹¹⁵⁰, l'œuvre de T. Morrison a été lue bien au-delà de cette communauté traumatique. Cet élargissement de l'horizon de lecture fut anticipé et voulu par la romancière, qui fondait son projet d'écriture sur la double assumption que d'« autres lecteurs noirs pourraient comprendre [ses livres], et que si ceux-ci étaient de valeur, les lecteurs blancs le pourraient également¹¹⁵¹ ». La prise de conscience rendue possible par le texte engage donc à la fois la relation des descendants d'esclaves à leur passé, et plus largement, le rapport de l'ensemble des lecteurs et lectrices à cette expérience historique. Il s'agit de deux aspects que la fiction prend directement en charge et questionne à travers la trajectoire de ses personnages.

¹¹⁵⁰ Je ne reviendrai pas en détail sur cette question de l'adresse, centrale non seulement dans l'œuvre de Toni Morrison, mais pour l'ensemble de la littérature afro-américaine. Il faut toutefois rappeler que le *Black Arts Movement*, qui se développe dans les années 1960-1970, se fonde sur le rejet d'une littérature perçue comme adressée aux Blancs – et qu'incarne notamment pour ces artistes et intellectuels l'œuvre de Ralph Ellison. Si Toni Morrison a parfois été rapprochée de ce mouvement, sa position est plus complexe qu'il n'y paraît. D'un côté, la romancière revendique d'écrire « une littérature irrévocablement et indiscutablement noire » (Toni Morrison, « Memory, Creation and Writing » dans *Thought*, vol. 59, n°235, 1984, p. 389. (Je traduis)). Mais elle insiste aussi sur l'universalité de son œuvre, et sur son accessibilité au-delà des frontières de la communauté noire. Dans un article consacré à la tradition orale afro-américaine, la critique Yvonne Atkison explique que le système du « *call-and-response* », qui repose sur une collaboration entre le conteur et ses auditeurs, autorise un élargissement du cercle de la communication, de sorte que Blancs et Noirs se trouvent pris à témoins par le texte. Elle y voit une façon de faire de l'acte même de communication une métaphore de l'unité expérimentée dans la vision du monde africaine traditionnelle. Yvonne Atkinson, « Language that bears witness. The Black English Oral Tradition in the Works of Toni Morrison », dans Marc Conner (dir.), *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, p. 12-30.

¹¹⁵¹ Toni Morrison, « The Seams Can't Show: An Interview by Jane Bakerman », *Black American Literature Forum*, vol. 12, n°2, 1978, p. 59. » (Je traduis)

Le partage affectif et moral concerne d'abord celles et ceux qui sont les plus directement concernés par le legs moral et politique de l'esclavage, à savoir les descendantes et les descendants des esclaves, que la figure de Denver, symboliquement née juste après que Sethe a traversé la rivière séparant l'état esclavagiste du Kentucky de l'état libre de l'Ohio, représente au sein même de la diégèse. À travers la trajectoire de ce personnage, T. Morrison met en scène le risque qu'induit pour les générations « d'après » la rupture complète avec le passé, une rupture suscitée par l'événement traumatique mais qu'accentue le silence de la génération des survivants. Incapable de comprendre le geste de sa mère, c'est-à-dire de le ré-ancrer dans cette forme de non vie qu'est l'esclavage, Denver est hantée par l'idée qu'il pourrait se reproduire :

[...] c'est sûr qu'il y a en elle quelque chose qui fait que c'est pas grave de tuer ses propres enfants. Tout le temps j'ai peur que se reproduise la chose qui est arrivée et qui a fait que ça n'était pas grave pour ma mère de tuer ma sœur. Je ne sais pas ce que c'est, je ne sais pas qui c'est, mais peut-être qu'il se passera encore quelque chose d'assez terrible pour qu'elle recommence. J'ai besoin de savoir ce que cette chose peut bien être, mais je ne le veux pas.¹¹⁵²

Le risque n'est pas seulement celui de la rupture du dialogue entre les générations, mais de la transmission traumatique de la souffrance non verbalisée, voire non conscientisée. Il est symbolisé dans le texte par les chapitres centraux, qui confrontent Denver à la double tentation d'une fusion avec la mère et la sœur morte (perte de l'identité subjective), et d'un ostracisme volontaire (perte du lien social), d'une mort à la fois psychique et sociale qui reproduit le traumatisme de l'esclavage : « Quoi que ce soit, ça vient du dehors de cette maison, du dehors de la cour, et ça peut venir en plein dans la cour si ça en a envie. Alors je ne quitte jamais la maison, et je surveille la cour, pour que ça ne puisse plus arriver et que ma mère n'ait pas à me tuer moi aussi.¹¹⁵³ »

Le geste de Sethe provoque chez Denver un sentiment de sidération mortifère. Le travail de l'imagination morale, c'est-à-dire la possibilité pour la jeune fille d'accéder au point de vue de sa mère et de resituer son geste dans son contexte, apparaît donc comme une nécessité éthique et politique à la fois représentée dans et opérée par la fiction romanesque. À distance de l'effet de sidération, la prise de conscience est en effet la condition d'une forme de détachement et de mise à distance. Celle-ci permet à Denver de mettre fin à la fusion mortifère avec le passé, avec la mère et la sœur morte, et de retrouver simultanément une identité

¹¹⁵² *Beloved* (trad.), p. 285-286 ; « [...] there sure is something in her that makes it all right to kill her own. All the time, I'm afraid the thing that happened that made it all right for my mother to kill my sister could happen again. I don't know what it is, I don't know who it is, but maybe there is something else terrible enough to make her do it again. I need to know what that thing might be, but I don't want to. », *Beloved*, p. 242

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 286 ; « Whatever it is, it comes from outside this house, outside the yard, and it can come right on in the yard if it wants to. So I never leave this house and I watch over the yard, so it can't happen again and my mother won't have to kill me too. », *Idem*.

subjective et une place dans la société. Le roman ne s'achève pas sur la restauration d'une communauté fusionnelle (familiale ou raciale) qui se fonderait sur la mémoire partagée des souffrances endurées. Toni Morrison explore dans *Beloved* comme dans son roman *Paradis* [*Paradise*, 1998] les dangers de cette réponse traumatique extrême à l'expérience du mal subi – réponse traumatique qui est peut-être également à l'œuvre dans l'*excipit* des *Frères Karamazov* et dans le discours d'Aliocha aux amis du petit Ilioucha – mais pour mieux les écarter. Denver rejoint, à la fin du roman, la société mixte de l'Amérique de la Reconstruction, composée aussi bien des descendants d'esclaves que des enfants de leurs alliés, de leurs bourreaux et de la foule des témoins passifs. Elle la rejoint pour devenir la nouvelle « maîtresse d'école », figure remédiatrice incarnant une transmission désormais non traumatique de la connaissance du passé.

3. Au-delà de l'impassibilité ? La question des seuils d'inhumanité

L'analyse de la trajectoire de Denver éclaire donc l'une des visées politiques du roman, qui engage une réflexion collective autour du legs de l'esclavage, réflexion portée par la prise de conscience des souffrances endurées par les victimes. Assurément, ce travail d'anamnèse ne concerne pas les seuls descendants et descendantes d'esclaves, le roman se destinant à un public plus large. Mais il prend sans doute pour ces autres lectrices et lecteurs une signification un peu différente de celle que je viens de décrire, dans la mesure où la rupture du pacte d'humanité n'a pas eu pour eux les mêmes effets subjectifs ou collectifs. En effet, si l'impossibilité de comprendre la souffrance endurée et de la mettre à distance génère chez les victimes un effet de sidération, l'impossibilité de comprendre la souffrance infligée génère plutôt chez celles et ceux qui n'ont pas subi l'expérience de la déshumanisation une forme d'impassibilité. Évoquant cette « suspension de la circulation entre sentir et ressentir¹¹⁵⁴ » qui priverait le bourreau de la représentation de son acte, Hélène Merlin-Kajman explique que « l'anesthésie de la sensibilité provoquée par l'anéantissement chez le “tortionnaire” fait système avec ce qui s'opère du côté de la “victime” pétrifiée dans la douleur ». Puis elle cite Patrice Loraux : « il y a alors deux inscriptions à destin impossible, l'une qui n'est plus possible dans le tortionnaire parce que c'est du pétrifié, et l'autre interdite dans la part outragée qui faisait de l'homme un être infiniment passible¹¹⁵⁵ ».

¹¹⁵⁴ Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé : traumatismes, littérature, transitionnalité*, op. cit., p. 113.

¹¹⁵⁵ Patrice Loraux, « Les disparus », art. cit., p. 48.

Cette impassibilité, conséquence d'une incapacité à prendre conscience de la souffrance infligée à autrui, est illustrée de façon particulièrement frappante par la scène de la mise à mort de Velutha, dans *Le Dieu des petits riens* : « Si les policiers firent plus de mal à Velutha qu'ils n'en avaient l'intention », commente la voix narrative, « c'est simplement parce que tout lien, toute relation entre eux et lui, tout ce qui, d'un point de vue au moins biologique, faisait de lui un homme à leur image, avaient été depuis longtemps jugulés. [...] Ils ne disposaient d'aucun instrument susceptible de jauger sa capacité de résistance. N'avaient aucun moyen de mesurer la gravité des blessures qu'ils lui infligeaient¹¹⁵⁶ ». Le regard déshumanisant que les policiers portent sur le corps du *Dalit* évoque l'indifférence froide et calculatrice avec laquelle Maître d'école décrit la scène d'infanticide, dans *Beloved*. Mais à la différence d'A. Roy, T. Morrison nous donne plus directement accès à l'intériorité du personnage, par l'usage du discours indirect libre :

D'emblée, il fut évident, surtout pour Maître d'École, qu'il n'y avait rien là à récupérer. Les trois (quatre, à présent, parce qu'elle en attendait un quand elle s'était sauvée) négrillons qu'ils avaient espéré vivants et en assez bonne santé pour être ramenés dans le Kentucky, ramenés et élevés convenablement pour faire les travaux dont le Bon Abri avait désespérément besoin, ne l'étaient plus. Deux gisaient les yeux ouverts dans la sciure de bois ; un troisième se vidait de son sang sur la robe du personnage principal – la femme qui faisait l'orgueil de Maître d'École, celle dont il disait qu'elle faisait de l'excellente encre, de la sacrement bonne soupe, qui lui repassait ses cols comme il aimait, sans compter qu'elle aurait été fertile pendant au moins dix ans encore. Mais maintenant elle avait perdu la tête, à cause des mauvais traitements du neveu qui l'avait trop battue et l'avait poussée à s'enfuir.¹¹⁵⁷

Rendre appropriable le geste de Sethe permet un double élargissement des frontières de la communauté morale, en tant qu'elle se fonde sur la reconnaissance d'une passibilité mutuelle : en direction des victimes et de leurs descendants, dont la souffrance est rendue partageable, et qui se trouvent par là même ré-humanisés, en direction également des agents ou des témoins du mal, que leur propre incapacité à reconnaître cette souffrance a rendu inhumains. L'adoption du point de vue des esclavagistes, exceptionnelle dans le roman, ouvre toutefois au sein de la fiction un second axe de questionnement, qui porte sur les limites de cet élargissement des frontières de la communauté morale. Sidéré par le geste de Sethe, le neveu de Maître d'école comprend intuitivement que quelque chose de grave se passe, même s'il est encore incapable

¹¹⁵⁶ DPR, p. 401-402 ; « it was only because any kinship, any connection between themselves and him, any implication that if nothing else, at least biologically he was a fellow creature – had been severed long ago. [...] They had no instrument to calibrate how much punishment he could take. No means of gauging how much or how permanently they had damaged him. », *GoST*, p. 309.

¹¹⁵⁷ *Beloved* (trad.), p. 210 ; « Right off it was clear, to schoolteacher especially, that there was nothing there to claim. The three (now four – because she'd had the one coming when she cut) pickaninnies they had hoped were alive and well enough to take back to Kentucky, take back and raise properly to do the work Sweet Home desperately needed, were not. Two were lying open-eyed in sawdust; a third pumped blood down the dress of the main one – the woman schoolteacher bragged about, the one he said made fine ink, damn good soup, pressed his collars the way he liked besides having at least ten breeding years left. But now she'd gone wild, due to the mishandling of the nephew who'd overbeat her and made her cut and run. », *Beloved*, p. 175-176.

d'intellectualiser le choc, de le mettre à distance pour prendre conscience du caractère intolérable de la souffrance infligée à Sethe. J'ai déjà souligné dans les chapitres précédents l'intensification des émotions de lecture que produit ce dispositif énonciatif¹¹⁵⁸. Cependant, le choc de lecture procède aussi du décalage que le texte met en évidence, entre la stupeur du jeune homme d'un côté, et l'indifférence de son oncle, de l'autre. Ce contraste est en lui-même signifiant, puisqu'il invite le lecteur ou la lectrice à s'interroger sur les seuils de l'inhumanité, c'est-à-dire de la perte d'humanité qui répond, du côté du bourreau, à la déshumanisation de la victime.

Dans son ouvrage sur « la culpabilité allemande », le philosophe Karl Jaspers souligne combien il est rare que le *fait* de la culpabilité criminelle (celle du bourreau) se transforme en un *affect* transformateur, susceptible d'engager une prise de conscience transformatrice¹¹⁵⁹. Le roman de T. Morrison nuance peut-être un peu cette idée pessimiste : même si la prise de conscience du neveu n'est pas directement mise en scène dans la fiction, sa disponibilité à l'expérience du choc et sa capacité à se laisser toucher font signe vers la possibilité d'une transformation, laissée à l'horizon du texte et à la libre imagination du lecteur ou de la lectrice. À l'inverse néanmoins, l'impassibilité de Maître d'école rend peut-être visible l'existence d'un seuil d'inhumanité tel qu'une fois franchi, il rend effectivement impossible la prise de conscience transformatrice, cette « transmutation¹¹⁶⁰ » dont parle Jean-Pierre Martin dans son « éloge de l'apostat » et qui témoigne de la soudaine confrontation à « une dérive inattendue, une ligne brisée, la surprise d'un événement¹¹⁶¹ ». Si en suscitant la prise de conscience des souffrances infligées, la fiction vise à restaurer un espace affectif et moral commun, elle prend donc aussi en charge une réflexion sur les frontières de celui-ci.

B. La portée philosophique : au-delà de la mort comme « mal absolu » (Elsa Morante, Dostoïevski)

L'appropriation du point de vue de la victime a donc dans *Beloved* une visée éthique et politique, puisqu'elle s'efforce de répondre aux effets de cette déliaison radicale qui affecte aussi bien les victimes que les bourreaux, irradiant ensuite « vers les agents, directs et

¹¹⁵⁸ Je renvoie sur cette question aux analyses proposées au chapitre 5 autour de la poétique sensible de Toni Morrison. Chapitre 5, p. 257-258.

¹¹⁵⁹ Karl Jaspers, *La Culpabilité allemande*, op. cit.

¹¹⁶⁰ Jean-Pierre Martin, *Éloge de l'apostat : essai sur la vita nova*, op. cit., p. 26.

¹¹⁶¹ *Idem*.

secondaires, subalternes, disons, de la disparition, vers les victimes et familles, les spectateurs qui assistent, les peuples au sein desquels se sont perpétrés les crimes, les peuples témoins qui ne réagissent pas¹¹⁶² ». Les effets délétères de cette déliaison ne sont pas seulement symboliques. Ils prennent aussi des formes matérielles, objectives, dont le roman de T. Morrison esquisse la représentation, en réinscrivant l'esclavage dans le temps long et continu des violences racistes aux États-Unis (le spectre du Ku Klux Klan et de la ségrégation plane à l'arrière-plan de la narration principale). Mais au-delà de cette visée politique, la prise de conscience opérée par la fiction a aussi une portée philosophique, valable au-delà des contextes situés de réception, qui touche à la question du rapport à la mort. C'est sur cette l'intrication de ces deux niveaux de lecture que je voudrais à présent revenir.

1. Du meurtre de Raskolnikov au meurtre de David dans *la Storia*, les effets d'une variation de point de vue

Pour cela, on peut partir de l'analyse d'une scène de violence tirée de *La Storia*. Celle-ci intervient peu après que David Segre, jeune résistant juif un temps pacifiste, a finalement décidé de rejoindre sous le nom de code « Piotr » le groupe armé antifasciste de la *Libera*, mené par Nino. À la faveur d'une embuscade qu'il a planifiée et menée à bien avec un autre partisan, le jeune Quattro, trois soldats allemands sont grièvement blessés. Pris de fureur, David achève à coups de botte l'un des jeunes hommes agonisants : la scène n'est pas représentée directement, c'est Quattro qui en fait le récit à Nino et à ses compagnons de lutte, une fois revenu dans leur base :

Quattro se préparait à tirer aussi sur celui-ci ; mais alors Piotr, sortant du fourré, fit irruption sur le chemin mulétier, disant avec un rire qui sonnait faux : « Non, arrête. Celui-là me revient. » Et Quattro lui tendit son revolver, pensant qu'il voulait être celui qui allait donner le coup de grâce à cet homme. Mais Piotr repoussa le revolver et avec une haine inexorable et furieuse il décocha un formidable coup de pied, avec son pesant soulier, dans le visage de ce type, et ainsi de nouveau plusieurs fois, toujours avec la même violence démente, mais à un rythme bizarrement calculé. Quattro qui s'était éloigné d'un pas et avait tourné la tête pour ne pas voir, entendait néanmoins le bruit de ces coups, avec leur sourde pesanteur, se succéder à intervalles réguliers, comme pour marquer un temps extraordinaire dans un espace énorme.¹¹⁶³

¹¹⁶² Patrice Loraux, « Les disparus », *art. cit.*, p. 47.

¹¹⁶³ *La Storia* (trad.), p. 391-392 ; « Quattro si apprestava a sparare anche a questo; ma allora Piotr dalla macchia irruppe sulla mulattiera, dicendo con una risata storta: "No, fermo. questo tocca a me". E Quattro gli allungò la rivoltella, intendendo che volesse esser lui a dare all'uomo il colpo di grazia. Ma Piotr respinse la rivoltella, e in un odio determinato, furente, sferrò un calcio spaventoso, col suo pesante scarponne, sulla faccia rovesciata di colui. Dopo un istante di pausa, ripeté il gesto, uguale, e così di nuovo più volte, sempre con la stessa violenza folle, ma con un ritmo stranamente calcolato. Quattro, che s'era allontanato d'un passo e voltava la testa per non vedere, udiva tuttavia quei colpi, nella loro pesantezza cupa, susseguirsi a intervalli regolari, quasi a segnare un tempo inaudito in uno spazio enorme. », *La Storia*, p. 576.

On le voit, l'usage du discours rapporté permet à la narration de placer le lecteur ou la lectrice du point de vue de Quattro, témoin sidéré de la scène de mise à mort et dont la compassion horrifiée contraste avec la haine de David. L'adoption du point de vue du personnage, qui fonctionne comme un relai empathique, a une fonction éthique : comme celui d'Estha dans la scène de l'agonie de Velutha, elle favorise l'appropriation émotionnelle et morale de l'expérience extrême :

Au premier coup, l'Allemand avait réagi par un hurlement étouffé comme un râle, qui sentait encore la révolte ; mais ses hurlements s'étaient peu à peu affaiblis, jusqu'à n'être plus qu'un petit gémissement féminin, comme une interrogation périe d'une honte innommable. Les coups continuèrent encore, à intervalles plus rapprochés, après que la plainte eut cessé. Soudain, Piotr, de son grand pas délié, vint devant Quattro. « Il a crevé », annonça-t-il, légèrement haletant, comme quelqu'un qui vient d'accomplir un effort physique. Sous son front moite son regard était encore obstiné, et son soulier à clous était éclaboussé de sang¹¹⁶⁴.

Quand *La Storia* paraît en 1974 en Italie, cet épisode fait partie de ceux qu'une partie de la critique de gauche met en avant, lorsqu'elle reproche à E. Morante d'avoir sali la mémoire de la résistance, voire d'avoir cherché à disqualifier moralement et politiquement son combat au nom d'un pacifisme excessivement idéaliste et d'une conception victimaire de l'Histoire (le recentrement de la narration sur les « victimes » du scandale occultant, selon eux, les combats de la résistance)¹¹⁶⁵. L'analyse du jeu des points de vue permet néanmoins de nuancer cette interprétation de l'effet argumentatif de la scène. Pour le montrer, la réflexion gagne à faire ressurgir l'intertexte dostoïevskien du dilemme de Raskolnikov, dont la mémoire est activement convoquée par le roman. On s'en souvient, le questionnement déployé à partir du meurtre de l'usurière porte notamment sur la valeur du raisonnement utilitariste qui défend la légitimité de sacrifier « une mort contre cent vies ». Si la scène de la mise à mort du soldat allemand semble d'abord aboutir à une reconduction de l'interdit de tuer, et ce faisant à la condamnation de toute résistance violente au mal (c'est l'interprétation des détracteurs du roman), l'adoption du point de vue du jeune soldat agonisant permet toutefois une reformulation un peu plus fine de l'effet moral du texte.

Pour le comprendre, il faut revenir à la double prise de conscience que rend possible la représentation de l'expérience de la victime. Le travail sur les points de vue conduit d'abord le

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 392 ; « Al primo colpo, il tedesco aveva reagito con un urlo soffocato e rantolante, che ancora sapeva di rivolta; ma le sue urla via via s'erano indebolite fino a ridursi a un piccolo gemito femminile, quasi un'interrogazione intrisa di vergogna senza nome. I colpi seguitarono ancora, a intervalli più rapidi, dopo che il lamento era cessato. D'un tratto Piotr, col suo lungo passo slegato, si fece davanti a Quattro. "È crepato", annunciò, lievemente affannoso, come chi ha compiuto una fatica fisica. Il suo sguardo era tuttora accanito sotto la fronte madida e il suo scarpone chiodato era schizzato di sangue. », *Idem*.

¹¹⁶⁵ Il s'agit là d'un reproche récurrent lors du débat de 1974 qu'a analysé Angela Broghesi, et sur lequel je reviendrai dans la troisième partie. On le retrouve par exemple dans la recension du célèbre critique Franco Forteni. Angela Borghesi, *L'Anno della Storia: Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, op. cit., p. 36.

lecteur ou la lectrice à affiner son interprétation du choc moral suscité par la scène : davantage que l'imminence de la mort ou la douleur physique, c'est la « honte innommable¹¹⁶⁶ » (« *vergogna senza nome* ») que suscite la réduction à une pure passibilité souffrante, la double impuissance du jeune homme à se défendre ou à comprendre cet acharnement du mal, qui suscite le sentiment d'horreur. Or la prise de conscience de la souffrance endurée par la victime transforme en retour le sens donné à la transgression morale commise par David. C'est là le second effet produit par le dispositif énonciatif. Ce qui est intolérable, ce n'est pas le meurtre comme atteinte à la vie biologique mais la rupture du pacte d'humanité dont le personnage se rend coupable par cet excès de violence : la souffrance qu'elle cause à la victime et au-delà, la possibilité que l'on puisse vouloir faire subir cela à quelqu'un. On retrouve ici des éléments de du questionnement que m'a permis de mettre au jour la lecture croisée des *Justes* et du *Chant de Salomon*. La singularité du texte d'Elsa Morante est de le redéployer à partir d'une représentation de l'expérience de la victime, et de situer l'interrogation sur les seuils éthiques de la violence dans une réflexion sur la différence entre « tuer » et « faire souffrir » plutôt que sur l'identité de la victime (c'est-à-dire sur le problème de l'innocence, que j'ai abordé au chapitre précédent).

2. Un enjeu politique : penser la violence face à « l'héritage empoisonné » de la Seconde Guerre mondiale en Italie

Je défendrai que c'est justement dans cette interrogation sur la nature de la transgression commise par David que réside la visée éthique et politique de la scène : le roman questionne ainsi l'héritage de cette expérience historique majeure du mal que fut la Seconde Guerre mondiale, pour un présent que l'autrice perçoit comme menacé par un retour de la violence. Pour le comprendre et en saisir les enjeux, il faut d'abord insister sur ce que ce questionnement a en soi de polémique et de conflictuel, dans le contexte de l'Italie des années de plomb. Comme le souligne l'historien Filippo Focardi, la mémoire collective de la guerre se structure en effet jusqu'à la fin des années 1970 autour d'un paradigme antifasciste qui fait de la résistance au fascisme et au nazisme le mythe fondateur de la république italienne, seul susceptible d'unifier les mémoires éclatées et souvent contradictoires des événements¹¹⁶⁷. Malgré son caractère

¹¹⁶⁶ *La Storia* (trad.), p. 392 ; *La Storia*, p. 576.

¹¹⁶⁷ Filippo Focardi explique que selon le « récit hégémonique », le peuple italien aurait subi la dictature mussolinienne, aurait combattu avec bravoure dans des conditions de grande infériorité numérique et militaire sur le front de l'Est, en se comportant avec beaucoup d'humanité envers les civils ; puis, après l'armistice, se serait rangé unanimement (y compris les civils) du côté

partagé, ce mythe fondateur fait toutefois l'objet d'usages politiques spécifiques, en particulier au sein du mouvement étudiant qui émerge après 1968. Proclamant qu'« *ora e sempre resistenza* », celui-ci revendique la mémoire de la résistance contre la démocratie chrétienne¹¹⁶⁸, assimilée à une nouvelle forme de fascisme, une revendication exacerbée après la vague d'attentats néofascistes du début des années 1970, qui entraîne le passage d'un « antifascisme existentiel » à un « antifascisme militant¹¹⁶⁹ ». Dans ses formes les plus extrêmes, exceptionnelles¹¹⁷⁰, celui-ci a conduit en 1978 à l'assassinat d'Aldo Moro par les membres des Brigades Rouges.

E. Morante, que l'on surnomme la « Madone des Beatniks¹¹⁷¹ », est très proche de la génération des étudiants de mai 1968, par rapport à laquelle elle semble s'être senti une forme de responsabilité particulière. Le retour de la violence politique et de la tentation du terrorisme la bouleverse, et elle rédige au cours des années 1970 deux essais-manifestes qui lui sont directement adressés, et que j'ai déjà évoqués : *Le Petit manifeste des communistes (sans classe ni parti)* puis la *Lettre aux Brigades Rouge*. Présentée sous la forme d'une adresse directe, adoptant ce ton de prière et d'invective que l'on retrouve dans la préface de *La Storia* (dont la rédaction et la publication sont contemporaines des deux essais), la *Lettre* se présente comme une mise en garde adressée par une femme plus âgée, et dont l'autorité morale se fonde sur son statut de témoin direct des événements historiques¹¹⁷², à une génération qui se réclame de leur mémoire :

En m'adressant à vous, membres des Brigades Rouges (c'est-à-dire une fois surmontée l'horreur que je ressens face à toute forme de violence qui me condamnerait au silence), j'essaie au moins de ne pas douter que vous êtes convaincus en toute bonne foi par *les motifs que vous avancez pour vos actes* ; c'est-à-dire que vous êtes véritablement, à vos propres yeux, des *révolutionnaires*. J'avoue que je répugne à répéter (et même à prononcer) ce mot de *révolution* quand je pense à l'utilisation qui en a été faite dans l'histoire jusqu'à aujourd'hui compris. Et pourtant ce mot, malgré les violences et les trahisons qu'il a dû subir, conserve par-devers lui sa signification première et authentique : celle d'une grande action populaire qui se propose comme fin d'instaurer une société plus digne. Or, on a agité trop de drapeaux équivoques sur cette définition pourtant claire. Et la première équivoque a été d'écrire sur ce drapeau le slogan national : *la fin justifie les moyens*. Ce principe (qu'ont agité aussi Benito Mussolini et consorts pour leurs « révolutions ») est une enseigne de fausseté qu'on reconnaît sans coup férir. Car c'est au contraire dans

de la résistance anti-fasciste et anti-nazie. Filippo Focardi, *La Guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, GLF editori Laterza, Rome, 2005, p. 11. (Je traduis)

¹¹⁶⁸ La démocratie chrétienne (« democrazia cristiana ») est un parti centriste fondé en 1942, fortement inspiré par la doctrine sociale de l'Église catholique, et dont l'hégémonie sur la vie italienne après la guerre fut très importante, jusqu'à sa disparition en 1994. Filippo Focardi explique que pour des groupes militants de la gauche radicale extra-parlementaire, comme Lotta Continua ou Potere Operaio, la lutte antifasciste visait aussi bien le « fascisme d'état » de la démocratie chrétienne, considérée comme le projet réactionnaire du bloc capitaliste, que les néofascistes.

¹¹⁶⁹ Filippo Focardi, *La Guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, op. cit., p. 48. (Je traduis)

¹¹⁷⁰ Malgré les distorsions de la mémoire collective, Filippo Focardi rappelle que 95% des épisodes de violence commis entre 1969 et 1973 en Italie ont une matrice néofasciste, *Idem*.

¹¹⁷¹ L'expression, devenue célèbre, est du journaliste français Matthieu Galley, *Réalités*, n°258, juin 1967, p. 105-111.

¹¹⁷² Elle présente dans la préface de 1977 son roman comme une « *testimonianza documentata* » (un « témoignage documentaire ») de sa propre expérience. Elsa Morante, « Préface à une édition de 1977 », art. cit., p. 296 ; p. 294.

son retournement que se trouve la vérité : les moyens dénoncent la fin. Or, les moyens auxquels vous recourez actuellement correspondent à un modèle précis et parfaitement reconnaissable : c'est celui qui a détruit les « révolutions » les plus sombres de notre siècle et qui se fonde sur un trait de base : le mépris complet de la personne humaine.¹¹⁷³

En mobilisant le terme « fasciste » E. Morante en propose, comme ses interlocuteurs et interlocutrices avant elle, une redéfinition extensive et déshistoricisante, mais qui vise à questionner les limites du recours à la violence plutôt que de le justifier. Le débat que font apparaître ces appropriations contradictoires du terme engage l'interprétation des survivances du mal historique et la définition du legs moral et politique de la résistance. Pour les membres des Brigades Rouges, tels du moins que se les représente ici l'écrivaine, la convocation de la mémoire de la résistance comme paradigme de la « guerre juste¹¹⁷⁴ » permet de légitimer l'action violente. Elsa Morante s'efforce d'inverser cette perspective en présentant ce raisonnement instrumental et le « mépris de la personne humaine » dont il témoigne comme un legs du fascisme.

La scène de la mise à mort du soldat allemand peut se lire dans le prolongement de ces textes théoriques, à ceci près qu'elle ne reconduit pas tout à fait, comme je l'ai remarqué, les positions pacifistes revendiquées par l'autrice. Elle invite à nuancer un peu son propos, en identifiant le caractère intolérable de la transgression au déni d'humanité plutôt qu'au non respect de l'interdit de tuer. Or cette reformulation prend dans le contexte italien des années de plomb une signification politique particulière. En convoquant la figure du résistant, E. Morante joue en effet sur le phénomène d'identification collective qu'elle suscite, afin de rendre mieux visible le risque d'une transgression éthique qui conduit à une double perte d'humanité (de la victime déshumanisée et de l'auteur du mal « inhumanisé »). Par là même, peut-être la romancière italienne s'efforce-t-elle de mettre à distance « l'héritage empoisonné¹¹⁷⁵ » de la Seconde Guerre mondiale. Pour l'historien Toni Judt, qui en est l'auteur, l'expression désigne le processus par lequel les peuples européens se seraient déchargés de leur sentiment de culpabilité, à l'issue de la guerre et du génocide, en s'identifiant à la mémoire mythifiée de la résistance et en imputant l'entière responsabilité du mal à l'Allemagne nazie ; un processus dont l'historien soutient qu'il aurait empêché tout véritable examen de conscience collectif,

¹¹⁷³ Elsa Morante, « Lettre aux Brigades Rouges », dans *Petit manifeste des communistes (sans classe ni parti)*, suivi de *Une lettre aux Brigades Rouges*, op. cit., p. 24-26.

¹¹⁷⁴ Je rappelle que le concept de « guerre juste », élaboré par la théorie politique dans le sillage du livre *Guerres justes et injustes* (1977) de Michael Walzer, farouche opposant à la guerre du Vietnam, a pour projet d'articuler la guerre et l'éthique : il s'agit « d'encadrer concrètement, et donc de limiter, l'usage de la force au regard de critères précis qui justifient à la fois l'entrée en guerre (*jus ad bellum*), sa conduite (*jus in bello*) et les conditions de la paix (*just post bellum*) ». Daniel R. Brunstetter et Jean-Vincent Holeindre, « La guerre juste au prisme de la théorie politique », *Raisons politiques*, n°45, 2012, p. 5-18.

¹¹⁷⁵ Tony Judt, « The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe », *Daedalus*, vol. 121, n°4, « Immobile democracy? », 1992, p. 83-118.

avec des effets particulièrement dévastateurs dans le cas de l'Italie anciennement fasciste. En jouant sur l'identification à la figure héroïsée du résistant pour mieux la problématiser, en mettant en scène le point de vue de la victime, E. Morante situe donc l'héritage de la résistance dans la reconnaissance d'une limite éthique qui, quelque soit la légitimité de la cause, demande à être respectée.

En ce sens, il est sans doute un peu injuste de présenter le roman d'E. Morante comme tout à fait désengagé, au sens où il refuserait de poser non seulement la question de l'action (au profit d'une conception victimaire de l'Histoire, centrée sur des figures passives face à la violence), mais de l'action politique. On le voit, la mise en scène de la trajectoire de David Segre permet en effet de faire surgir un questionnement sur les seuils de la violence que l'on retrouve par exemple dans l'œuvre d'A. Camus, et qui est un questionnement bel et bien politique. Il faut toutefois reconnaître, en revanche, le caractère marginal de cet épisode dans le roman. En faisant le choix de se recentrer sur le couple de la mère et de l'enfant, la narration morantienne occulte en partie la mémoire de la résistance, ou du moins choisit de ne pas en représenter la complexité. L'autrice s'efforce de tirer un enseignement moral et politique de l'échec de David Segre, un enseignement susceptible de nourrir une pensée de la non violence qui ne se réduise pas à la simple reconduction de l'interdit de tuer. Mais elle n'imagine pas dans son roman de personnage qui, tout en faisant le choix d'un engagement politique traditionnel (au sein d'un groupe armé), réussirait à résoudre le problème de son personnage. Comme je l'ai souligné dans le chapitre précédent, le dépassement du dilemme de David (la tension aporétique entre une complicité par la violence et une complicité par la passivité) implique le passage sur un autre plan, l'invention d'un paradigme différent.

3. Les enjeux philosophiques : poser la question du rapport à la mort

Le texte met donc en œuvre, à partir du contexte mis en fiction et en réaction au contexte d'écriture et de publication, un questionnement éthique et politique qui résonne encore jusqu'à nous. Mais la confrontation à l'expérience du mal fait également surgir une interrogation d'ordre philosophique. Pour le comprendre, il faut revenir sur le premier effet que produit la représentation du point de vue de la victime, dans la scène de la mise à mort du soldat allemand par David, c'est-à-dire sur la prise de conscience du caractère intolérable de cette « honte innommable », présentée comme pire encore que la douleur ou l'imminence de la mort. Au-delà de la pluralité des contextes d'écriture, la lecture croisée de *Beloved*, *Le Dieu des petits*

riens et *La Storia* fait alors apparaître une commune volonté de poser la question du rapport à la mort, en figurant l'expérience d'un mal au-delà de la mort biologique conçue comme mal absolu.

Pour Theodor Adorno, cette conscience d'un mal au-delà du mal constituerait le principal héritage d'Auschwitz pour la réflexion métaphysique. « La figure de la conscience de la mort varie avec toutes les conditions concrètes, avec la façon dont quelqu'un meurt, jusque dans la *physis*¹¹⁷⁶ », postule le philosophe, revendiquant une posture matérialiste. Il revient ensuite sur la définition de ce savoir empoisonné : « C'est une nouvelle horreur que celle de la mort dans les camps : depuis Auschwitz la mort signifie avoir peur de quelque chose de pire que la mort¹¹⁷⁷. » Reprenant cette idée, les fictions du corpus en déploient les implications en invitant leurs lecteurs et lectrices à imaginer des états intermédiaires, situés entre la mort biologique et une mort psychique ou sociale : états dont la reconnaissance requiert sans doute d'envisager la mort non seulement comme une réalité biologique, mais aussi comme une construction sociale, à laquelle peuvent être vulnérables, dans une certaine mesure (une certaine acception du mot et de la réalité à laquelle elle renvoie) ceux et celles qui sont encore vivants biologiquement.

L'approfondissement de cet axe de questionnement a une conséquence majeure, à savoir le constant brouillage de la frontière séparant les morts des vivants, et la prolifération dans les œuvres de figures spectrales. Le terme doit s'entendre au sens littéral dans le texte fantastique de Toni Morrison, dont la dimension « hantologique », au sens dérridéen du terme, a déjà été abondamment commentée¹¹⁷⁸ ; il doit s'entendre aussi dans son sens métaphorique, dans les textes à l'esthétique plus réaliste d'Elsa Morante et d'Arundhati Roy. Fantastiques ou non, les figures de spectre symbolisent dans les trois fictions du corpus le brouillage de la frontière entre la mort et la vie, traduisant un effort pour saisir et figurer ces formes de non vie, mais aussi pour engager, à partir de leur mise en scène, une interrogation sur leur inquiétante agentivité.

¹¹⁷⁶ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. par le Groupe de traduction du Collège de philosophie (Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson et al.), Payot & Rivages, Paris, 2003, p. 449.

¹¹⁷⁷ *Idem*.

¹¹⁷⁸ Pour une analyse des usages du motif du spectre dans l'œuvre de Toni Morrison (et notamment dans *Beloved*) à la lumière de « l'hantologie » de Derrida, je renvoie notamment au livre de Melanie R. Anderson, *Spectrality in the Novels of Toni Morrison*, University of Tennessee Press, Knoxville, 2013.

4. Relire le dilemme d'Ivan Karamazov à la lumière de *La Storia*

Pour mesurer les effets de cette réflexion philosophique proposée par les trois œuvres, pour essayer de saisir leur impact sur nos façons d'appréhender les questions qu'elles traitent, j'aimerais proposer de revenir une dernière fois sur le dilemme d'Ivan, afin d'en proposer une lecture volontairement anachronique, à rebours de la chronologie linéaire de l'histoire littéraire. On s'en souvient, l'expérience de pensée imaginée par le personnage dostoïevskien porte sur la question de la mort et de la souffrance innocente : « Dis-le-moi franchement, je t'y appelle – réponds : imagine que c'est toi-même qui mènes toute cette entreprise d'édification du destin de l'humanité dans le but, au final, de faire le bonheur des hommes, [...] mais que, pour cela, il serait indispensable, inévitable de martyriser rien qu'une seule toute petite créature, tiens, ce tout petit enfant, là, qui se frappait la poitrine avec son petit poing, et de baser cette entreprise sur ses larmes non vengées, toi, est-ce que tu accepterais d'être l'architecte dans ces conditions, dis-le, et ne mens pas !¹¹⁷⁹ ». Relue dans le sillage du questionnement qu'a permis de faire surgir la lecture croisée de *Beloved*, du *Dieu des petits riens* et de *La Storia*, son interprétation se trouble.

La question finale peut en effet s'interpréter comme la dénonciation de toute entreprise fondée sur le sacrifice de ne serait-ce qu'une seule vie humaine, dénonciation qui fait écho au refus obstiné que la très chrétienne Sonia oppose à l'argumentaire utilitariste de Raskolnikov, dans *Crime et châtiment*. Celle-ci ne repose pas seulement sur une sacralisation de la vie humaine qui porte au-delà de l'émotion spécifique suscitée par la figure enfantine. Elle engage une certaine représentation et un certain rapport à la mort, qui s'ancrent à la fois dans l'expérience personnelle de Dostoïevski, profondément marqué par la fausse exécution dont il fut victime avant d'être envoyé au bagne, et dans sa culture religieuse. Revenant sur la conception dostoïevskienne du mal, qui naît de la contemplation angoissée du *Christ mort* d'Holbein et de l'obsession orthodoxe pour la *kénose* (l'humanité de Jésus, sa vulnérabilité à la mort), Julia Kristeva rappelle ainsi que « la mort demeure pour le romancier *le mal absolu* » et que « Dostoïevski condamne implacablement la mort que l'être humain est capable de donner,

¹¹⁷⁹ FK 1, p. 444 ; « Скажи мне сам прямо, я зову тебя – отвечай: представь что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей [...] но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное создание, вот того самого ребеночка, бывшего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги! », BK 1, p. 223-224.

quelles que soient la volupté de la souffrance ou les raisons qui conduisent le héros au suicide et à l'assassinat¹¹⁸⁰ ».

La relecture du texte à la lumière du questionnement pris en charge par les fictions du corpus aide à en proposer une lecture un peu différente. Elle permet de voir que le dilemme final d'Ivan Karamazov ne met pas nécessairement ou pas seulement en jeu le prix d'une « vie humaine » et la dénonciation des morales utilitaristes, mais qu'elle pose la question du prix des « larmes d'un enfant ». On l'a vu au chapitre 2, la charge pathétique de l'argumentation se cristallise en effet sur l'image de la petite fille abandonnée par ses parents, toute seule dans le noir, bien davantage par exemple que sur la saynète où Ivan évoque le destin de Richard, le condamné à mort suisse. À distance de la représentation dostoïevskienne de la mort comme mal absolu, ce déplacement du choc de lecture met au jour une autre conception de l'intolérable qui engage aussi, on l'a vu, un autre rapport à la mort. Celle-ci est éclairée par le dilemme de Sethe, qui choisit de tuer pour éviter « cela » à sa fille et invite ainsi ses auditeurs et auditrices à dissocier la question de la souffrance de la question de la mort de l'enfant. Elle est également éclairée par l'exercice d'imagination morale qu'élabore le texte d'E. Morante, en invitant son lecteur ou sa lectrice à adopter le point de vue du soldat agonisant pour poser la question des définitions de la transgression.

III. Une imagination amoral ? Représentations de l'agonie dans *Beloved* et *La Storia*

L'appropriation de l'expérience des victimes engage donc dans les fictions du corpus une réflexion dont la portée est à la fois morale, politique et philosophique. J'aimerais pour clore ce chapitre comparer deux textes qui se confrontent au moment même de la mort, renégociant, voire transgressant la limite qu'évoque Primo Levi lorsqu'il décrit le point de vue du « témoin intégral », de celui ou celle dont il ne reste par définition aucun témoignage possible¹¹⁸¹, et soulevant ainsi la question des limites de l'imagination morale, ou de la différence entre une imagination morale et amoral. Il s'agit dans un cas de la scène d'agonie

¹¹⁸⁰ Julia Kristeva, *Dostoïevski : face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, op. cit., p. 110.

¹¹⁸¹ Parce que « 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. », Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 83 ; « La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte. », *I Sommersi e i salvati*, op. cit., p. 716.

d'un jeune soldat italien sur le front de l'Est, dans *La Storia*, et dans l'autre du monologue de Beloved, dans le roman de T. Morrison.

A. La scène de l'agonie de Giovannino dans *La Storia* : légitimer le travail de l'imagination morale

Le premier texte qui m'intéresse est tiré de *La Storia*, et se situe dans les chapitres qui succèdent immédiatement à la fin de la guerre¹¹⁸². Loin de donner du monde d'après la catastrophe une représentation optimiste, E. Morante fait comme T. Morrison le choix d'attirer l'attention du lecteur ou de la lectrice sur les survivances du mal. Elle souligne notamment l'impossibilité, pour certaines victimes, de partager ce qu'elles ont vécu et de réintégrer pleinement la communauté morale dont elles ont été exclues par l'irruption de la violence extrême et du mal. Deux figures liminaires emblématisent dans le texte cette rupture radicale : les Juifs survivants des camps d'extermination, « figures aussi spectrales que des nombres négatifs¹¹⁸³ », et les soldats revenus du front de l'Est après la terrible débâcle du corps expéditionnaire italien, événement traumatique majeure dans la mémoire collective de la guerre¹¹⁸⁴. « Les gens voulaient les éliminer de leurs journées, comme dans les familles normales on élimine la présence des fous ou des morts¹¹⁸⁵ » remarque la voix narrative, à propos des survivants du génocide. Peut-être par pudeur, E. Morante ne franchit toutefois jamais la porte des camps, alors que l'expérience des soldats du front de l'Est fait l'objet d'une tentative de réappropriation bien plus poussée.

1. Le récit inaudible du survivant

Le besoin de récit est d'abord suscité par l'absence que la narration morantienne creuse autour d'un personnage secondaire, construit par un faisceau de récits indirects : le jeune Giovaninno, fiancé de la jolie Annita et fils bien-aimé de la famille Marrocco, qui héberge Ida et Useppa après leur séjour à Pietralata. Sans nouvelle depuis son arrivée sur le front de l'Est,

¹¹⁸² *La Storia* (trad.), p. 538-554 ; *La Storia*, p. 695-709.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 540 ; « figure spettrali come i numeri negativi », *Ibid.*, p. 697.

¹¹⁸⁴ L'épisode du roman fait notamment allusion à la bataille du Don (11 décembre 1942-20 mars 1943) et à la retraite qui s'ensuivit, et qui se solda pour l'Italie fasciste par la perte d'environ 115 000 hommes (dont 85 000 morts, sur un effectif total de 230 000 soldats).

¹¹⁸⁵ *La Storia* (trad.), p. 540 ; « La gente voleva rimuoverli dalle proprie giornate come dalle famiglie normali si rimuove la presenza dei pazzi, o dei morti. », *La Storia*, p. 697.

ses proches attendent son retour avec impatience, une fois la guerre finie. Mais la voix narrative laisse rapidement comprendre au lecteur ou à la lectrice que leurs attentes seront déçues : Giovannino est mort, une certitude partagée par son ami le vétéran Clemente, dit *Manonera* depuis qu'il est revenu mutilé de Russie. Ce dernier sait ce qu'il en est vraiment : « dans ses yeux creux, marqués par la maladie, plus que de la pitié il y avait un certain mépris : est-il possible que ces gens ne se décident pas à comprendre que ceux qui, n'en pouvant plus, se laissaient tomber par terre sur la route de la fuite, étaient tous foutus ; que personne ne pouvait les prendre sur le dos, qu'il fallait les planter là, et que déjà ils étaient tous morts¹¹⁸⁶ ? » Il se révèle cependant incapable d'apporter satisfaction à ses interlocuteurs fictifs comme aux lectrices et lecteurs réels, soucieux eux aussi de savoir ce qui est arrivé au jeune homme : « aux questions incessantes des Marrocco concernant surtout les circonstances de la retraite, il s'efforçait de répondre tout de même, mais tellement à contrecœur qu'il avait le visage comme tuméfié par la répugnance¹¹⁸⁷ ».

Pour rendre raison de cette réticence, jamais la fiction ne convoque le concept d'« indicible¹¹⁸⁸ ». Ce qui empêche le partage, c'est l'« humiliation¹¹⁸⁹ » (« *umiliazone* ») et la culpabilité éprouvées par Clemente : la certitude que le récit des souffrances endurées, et de ce qu'il a fallu faire pour survivre (abandonner les plus faibles, comme le pauvre Giovannino), l'exposeront à la commisération ou, pire encore, au jugement d'autrui. Mais le partage est aussi empêché par la répugnance et la détresse que suscite chez ses interlocuteurs la crudité de son discours. Pour faire comprendre ce qu'il a vécu, le survivant ne peut recourir en effet qu'à une langue avilie, que caractérise le recours à un vocabulaire simple, voire aux « injures¹¹⁹⁰ » (« *insulti* »), et une syntaxe hachée, marquée par la modalité exclamative : « “LA SOIF ! LA FAIM !” dit-il en se retournant brusquement, énumérant sur les doigts de sa main valide avec

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 548 ; « Però nei suoi occhi infossati, segnati dalla malattia, più che la pietà si muove un certo disprezzo: possibile che costoro non si decidano a intendere che quelli che non ce la facevano, e si lasciavano cadere per terra sulla via della fuga, erano tutti buttati alla malora; nessuno poteva addossarseli, bisognava piantarli là; e, già in anticipo, erano tutti morti? », *Ibid.*, p. 704.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 547-548 ; « Alle domande incessanti dei Marrocco, specie sulle circostanze della ritirata, si sforzava a qualche cenno di risposta, costretto a malapena, così che il volto pareva farglisi quasi tumefatto, per la ripugnanza. », *Ibid.*, p. 703.

¹¹⁸⁸ Luba Jurgenson explique que la catégorie d'« indicible », qui a émergé dans la théorie littéraire du second XX^{ème} siècle, et renvoie à l'impossibilité de faire récit (à l'idée que quelque chose de l'expérience échappe au témoin victime et au langage), serait « une manière de venir à bout de l'indépassable opposition entre deux conceptions du texte comme référant au monde des phénomènes d'une part, comme sui-référentiel d'autre part, scission à laquelle semble se heurter l'étude des documents testimoniaux ». Si le texte d'E. Morante n'analyse pas vraiment l'échec du partage du récit à l'aide de cette catégorie, c'est parce que le problème qu'il met en évidence n'est pas l'insuffisance du langage, mais un refus d'écouter situé du côté du destinataire. La notion même d'indicible est d'ailleurs remise en cause par le récit qui suit, et qui illustre l'effort de la voix narrative pour reconstituer l'expérience extrême. Luba Jurgenson, « L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique », *Protée*, vol. 37, n°2 « Avec le génocide, l'indicible », 2009, p. 9.

¹¹⁸⁹ *La Storia* (trad.), p. 545 ; *La Storia*, p. 701.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 546 ; *Ibid.*, p. 702.

l'un des doigts de sa main mutilée, “le froid ! les épidémies ! la faim ! LA FAIM !” et arrivé là, il s’arrête, car il se rend compte qu’il est en train de s’acharner contre l’espoir de ces pauvres idiots¹¹⁹¹ ». Le personnage propose un récit factuellement et subjectivement vrai, mais que la fiction présente comme proprement inaudible pour les proches du défunt. Il est intolérable à la fois par sa matière (la nouvelle de la mort de Giovannino, de ce qu’il a enduré) et par sa manière (sa crudité).

La mise en scène de cet échec a pour conséquence de faire apparaître le passage qui suit, séparé par un blanc typographique du reste du récit, comme une tentative légitime, voire nécessaire pour pallier le manque de récit, la voix narrative assumant de prendre le relai du survivant pour reconstituer les derniers moments de la vie du disparu : « à présent, nous allons tenter de rapporter, comme cela, à distance et par le souvenir, les dernières heures de vie de Giovannino¹¹⁹². » On serait tenté de rapprocher les pages qui suivent d’une autre expérience d’écriture qui teste les limites de l’imagination morale : la nouvelle « Cherry Brandy¹¹⁹³ », dans laquelle l’écrivain-témoin soviétique Varlam Chalamov, survivant des camps de la Kolyma, rend hommage au poète Ossip Mandelstam, mort dans un camp de transit. Comme Elsa Morante, Chalamov mobilise les ressorts de l’empathie non seulement pour imaginer cette mort dont aucune archive ne garde la trace, mais pour l’imaginer de l’intérieur, depuis le point de vue du mourant. L’autorité revendiquée par l’écrivain soviétique est toutefois, comme le souligne bien Catherine Coquio¹¹⁹⁴, à la fois celle de « l’auteur », entendu au sens moderne de sujet individuel dont l’autorité se fonde sur une création ou une invention, et celle du témoin survivant (Chalamov s’appuie sur sa propre expérience pour imaginer celle de Mandelstam, il construit même le poète comme une figure de double). En suggérant que la proximité du témoin survivant à l’événement est justement ce qui rend son discours inaudible, Elsa Morante fonde son autorité sur sa seule position d’autrice, et sur l’écart entre sa position et celle du survivant. La stratégie de légitimation de l’écriture repose sur une consécration des pouvoirs de l’empathie et de l’imagination morale.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 548 ; « “SETE! FAME!” si rivolta brusco, elencando sui diti della mano buona con un dito della mano monca, “freddo! epidemia! fame! FAME!” e su tale punto si arresta, rendendosi conto che sta infierendo contro la speranza di questi poveri idioti. », *Ibid.*, p. 704.

¹¹⁹² *Idem.* ; « Adesso tentiamo di riferire, qui a distanza, attraverso la memoria, le ultime ore di vita di Giovannino. », *Idem.*

¹¹⁹³ Varlam Chalamov, *Souvenirs de la Kolyma*, trad. Anne-Marie Tassis-Botton et Luba Jurgenson, Verdier, Lagrasse, 2022 ; *Kolymskie rasskazy*, Sovetskij Pital’, Moscou, 2007.

¹¹⁹⁴ Catherine Coquio, « La reconstruction de l’auteur, témoin et poète sans archive (Mandelstam, Chalamov) », Emmanuel Bouju (dir.), *L’Autorité en littérature*, PU de Rennes, Rennes, 2010, p. 373-387.

2. Les modalités de l'empathie : l'usage du flux de conscience

Reste à identifier quelles formes prend ce travail de l'imagination. À première vue, le choix d'une narration à la troisième personne peut sembler introduire une forme de distance par rapport à l'expérience du mourant. Mais en mobilisant une série de procédés stylistiques proches de la technique moderniste du flux de conscience, le récit tend plutôt à maximiser le choc de lecture et la proximité (voire la fusion) avec le point de vue du personnage. On remarque notamment l'emploi de l'hypotypose (avec l'usage du présent et des déictiques ou la mobilisation du champ lexical de la vision), la présence du corps souffrant et surtout l'usage du discours indirect libre, qui tend à brouiller la distinction entre le point de vue du narrateur et celui du personnage. Ces procédés sont de plus en plus marqués à mesure que progresse l'agonie. Dans un premier temps, le jeune soldat est encore douloureusement conscient de la réalité cauchemardesque qui l'entoure (du feu et du froid, de la mort autour de lui). Il se sait surtout abandonné par ses camarades qui, reconnaissant en lui un cas désespéré, renoncent à le secourir :

Voici que passe un traîneau tiré par des bœufs, dans lequel il y a une sorte de ballot qui gémit et qu'un fantassin suit à pieds : Giovannino s'avance à sa rencontre sur les genoux, et il gesticule et implore. Mais le fantassin, après lui avoir jeté un coup d'œil indécis, se détourne et s'éloigne vers le traîneau. Quelques instants plus tard, apparaît à quelque distance une charrette chargée de matériel, où bougent des silhouettes emmitouflées : peut-être pourrait-on y trouver une place pour lui ? « Pays ! pays ! », mais la charrette elle aussi s'est éloignée dans la confusion générale sans faire attention à lui. Se déplaçant sur les genoux, Giovannino recule pour ne pas être écrasé ; et il gesticule en direction d'un gradé qui vient de descendre d'un petit cheval si maigre qu'il a les vertèbres aussi saillantes que des dents. Le petit cheval qui s'est empêtré les jambes dans un objet quelconque, tourne vers Giovannino pendant que son maître les lui dégage, ses gros yeux qui s'excusent comme ceux d'un chrétien. Et l'homme, du coin de l'œil, regarde à son tour dans la direction de Giovannino, fait un geste désolé de refus, et puis, l'air honteux, repart sur le petit cheval.¹¹⁹⁵

La suite du texte est caractérisée par une confusion grandissante des temporalités et des lieux, à la scène d'agonie se superposant une forme de scène traumatique originelle qui finit par envahir tout l'espace narratif. Composée de plusieurs petits tableaux renvoyant au monde de l'enfance, celle-ci associe l'abandon du soldat à l'expérience enfantine de l'isolement et de la dérégulation. Redevenu petit dans son délire, Giovannino s' imagine rejeté par son grand-père,

¹¹⁹⁵ *La Storia* (trad.), p. 549-550 ; « Ecco, passa una slitta, trainata da buoi, con dentro un fagotto che si lamenta, e un fante la segue a piedi: Giovannino gli si fa incontro camminando sui ginocchi, e gesticola e si raccomanda. Ma il fante gli dà un'occhiata incerta, poi si gira di là e tira via con la slitta. Di lì a poco, s'intravede a qualche distanza una carretta carica di materiali, dove si muovono delle figure imbacuccate: magari, ci si potrebbe rimediare un posto per lui? "Paesani! paesani!", ma anche la carretta s'è allontanata nel trambusto, senza badargli. Smuovendosi sui ginocchi, Giovannino arretra, per non venire travolto; e si sbraccia a spiegarsi in direzione di un graduato, smontato adesso da un cavalluccio così magro che le vertebre gli sporgono come denti. Il cavalluccio, che s'è impigliato in qualche oggetto con le zampe, mentre il padrone glielo svincola gira verso Giovannino i suoi occhi grossi che si scusano come quelli di un cristiano. E l'uomo, sogguardando a sua volta Giovannino, fa un gesto sconsolato di diniego, poi con aria di vergogna riparte sul cavalluccio. », *La Storia*, p. 704-705.

son chien Toma, puis même par sa mère, dans une scène finale où culmine le *pathos* et la fusion entre les points de vue :

Alors, au comble de la peur, Giovannino appelle sa mère ; et la syllabe « m'man, m'man, m'man », prononcée par la voix de Giovannino petit, se multiplie à travers toutes les *macere*.

Voici sa mère qui sort de la maison là-haut, sa quenouille sous les bras et son fuseau à la main, et, même en marchant, elle continue de filer, effilochant le lin de la quenouillée et le travaillant entre ses doigts. Elle est en colère et engueule Giovannino à pleine voix, parce qu'il pue la merde : « T'as pas honte de faire sous toi à ton âge ! Va-t'en, tu empestes ma maison ! » À l'extérieur de la crevasse, là où l'on voit sa mère, il y a un magnifique soleil d'été ; et sur le foin illuminé par le soleil de midi passe Annita, sa fiancée. [...] « Annita ! Annita ! » appelle Giovannino qui voudrait boire l'eau du seau ; mais Annita elle aussi fait une grimace de dégoût et le repousse. « Tu es plein de poux ! » crie-t-elle d'une voix suraiguë. Et à ce moment, de l'intérieur de la cabane où se trouve le grand-père de Giovannino, une retentissante voix de basse prononce avec netteté : « Bon signe. Les poux fuient les morts. »¹¹⁹⁶

Ce brouillage du cadre énonciatif, cette fusion des temporalités et des scènes, peut s'interpréter à la lumière d'une forme de réalisme psychologique, c'est-à-dire comme une tentative pour reproduire au sein de la fiction les effets hallucinatoires de l'agonie, peut-être même pour saisir quelque chose de la réalité vécue de la violence extrême. Comme le souligne la psychanalyste Régine Waintrater, dans son ouvrage *Sortir du génocide*, « le traumatisme massif comporte beaucoup de caractéristiques du traumatisme infantile » puisque « l'expérience d'impuissance totale endurée par les victimes [de violences extrêmes] rappelle l'expérience de dépendance et de détresse du nourrisson, en proie à l'intensité insupportable de son ressenti¹¹⁹⁷. » Mais la référence à l'enfance joue surtout ici un rôle proche de celui que j'ai identifié dans le texte d'A. Roy, où la médiation du point de vue d'Estha facilite l'appropriation (par l'autrice comme par le lecteur ou la lectrice) de l'expérience du paria. Pour repousser les limites de l'imagination morale et imaginer le point de vue de ce « témoin intégral » qu'est le mourant, expérience *a priori* sans archive ni mémoire possible, E. Morante convoque elle aussi le souvenir peut-être le plus commun et le plus partagé de tous.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 553-554 ; « Allora, pieno di paura, Giovannino chiama sua madre: e la sillaba "ma ma ma" detta dalla voce di Giovannino piccolo, si moltiplica per tutte le macere. Ecco sua madre che esce dalla casa di sopra, con la rocca sotto il braccio e in mano il fuso, e pure mentre cammina bada a filare, sfiocando il lino dal penneccchio e lavorandolo fra i diti. È arrabbiata, e con la bocca aperta sbraita contro Giovannino, per il tanfo di merda che lui porta addosso: "Vergognati, a fartela sotto, con l'età che hai! Vattene via, che mi appesti la casa!" Là, fuori dal crepaccio, dove si vede sua madre, c'è un bellissimo sole d'estate; e sul fieno illuminato dal mezzogiorno ci passa la sua fidanzata Annita. [...] Annita! Annita!» chiama Giovannino, con la voglia di bere dal secchio; però anche Annita fa una smorfia di schifo e lo caccia via: "Sei pieno di pidocchi!" strilla. E a questo punto, da dentro la capanna dove sta il nonno una voce rimbombante di basso pronuncia con chiarezza: "Buon segno. I pidocchi scappano via dai morti". », *Ibid.*, p. 707-708.

¹¹⁹⁷ Régine Waintrater, *Sortir du génocide : témoigner pour réapprendre à vivre*, Payot & Rivages, Paris, 2003, p. 84.

3. Consoler le mourant, consoler les vivants ? L'ambiguïté de la visée thérapeutique de la fiction

Cette mise en récit de l'expérience du mourant se justifie d'abord par la visée thérapeutique que lui assigne l'écriture, visée thérapeutique que la référentialité historique de l'épisode dote d'une portée non seulement intra mais extra-diégétique, au niveau de la scène de lecture réelle. Sans récit permettant de savoir non seulement comment mais s'il a perdu la vie, sans certitude aucune, la famille de Giovannino est, comme de nombreuses familles italiennes réelles après la guerre, condamnée à vivre avec un fantôme. Son mode d'existence liminaire le dote d'un redoutable pouvoir, empêchant ceux et celles qui l'aiment de s'affranchir de la temporalité indéterminée de l'attente. En mettant en récit la mort du jeune soldat, en la réinscrivant dans une succession temporelle et causale, la fiction d'E. Morante s'efforce donc peut-être d'en rendre possible la prise de conscience, pour amorcer un processus de deuil et de séparation. Le dispositif énonciatif permet d'ailleurs de figurer cet effort de détachement, puisqu'à la fusion mortifère marquée par l'usage du discours indirect libre succède, dans le dernier paragraphe, une soudaine prise de distance de la voix narrative par rapport au point de vue représenté :

Giovannino ne sait pas ce qui lui prend. Maintenant, il n'a plus envie que de dormir. La lumière franche et ensoleillée dure encore un instant et, immédiatement après, ici aussi, à Sant'Agata la nuit s'est faite. Il y a un petit vent du soir, frais et reposant, qui va et vient au rythme léger d'un éventail. Et pour dormir Giovaninno voudrait se pelotonner comme il aime le faire depuis toujours : mais son corps, à cause de tout ce froid passé, est devenu si raide qu'il ne réussit plus à se courber. Mais simultanément Giovannino s'aperçoit, comme d'un fait naturel, qu'il a aussi un second corps : lequel, à la différence du premier, est souple, propre et nu. Et satisfait, il se courbe dans la position qu'il préfère quand il est au lit : ses genoux lui touchant presque le menton, et pelotonné de telle façon que sous lui se creuse dans le matelas une couche très confortable ; et tandis qu'il se pelotonne ainsi, les feuilles qui garnissent le matelas froufroutent, comme si elles bruissaient en été et en hiver. C'est là la position qu'il a toujours prise pour dormir, aussi bien quand il était petit qu'adolescent et adulte ; mais chaque nuit, au moment où il se pelotonne ainsi, il lui semble qu'il redevient petit. Et à la vérité, petits, grands ou adultes, jeunes, âgés ou vieux, dans le noir on est tous égaux.

Bonne nuit, blondinet.¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 554 ; « Giovannino non sa che cosa gli prende. Oramai, non ha voglia più di nient'altro che di dormire. La luce aperta assoluta dura ancora un attimo e immediatamente dopo anche qui a Sant'Agata si è fatto buio. C'è un'arietta di sera fresca e riposante, che va e viene col movimento appena d'un ventaglio. E Giovannino per dormire vorrebbe raggomitolarsi, come gli piace da sempre; se non fosse che il suo corpo, a motivo di tutto quel freddo passato, s'è fatto così duro da non riuscire a piegarsi più. Ma contemporaneamente Giovannino si accorge, come un fatto naturale, di avere anche un secondo corpo: il quale, a differenza del primo, è morbido, pulito e nudo. E soddisfatto si piega nella sua posa preferita di quando sta a letto: coi ginocchi che quasi gli toccano la testa, rannicchiato in modo che nel materasso gli si scava sotto una cuccia molto comoda, e mentre lui ci si rannicchia, le foglie dentro il materasso fanno un fruscio come stormissero, d'estate e d'inverno. Questa è la posizione che lui sempre ha preso per dormire, da piccolo, e da ragazzino e da grande; però ogni notte, al momento che si rannicchia, in questo modo gli sembra di tornare piccolo. E invero, piccoli, cresciuti o grandi, giovani, anziani o vecchi, al buio si è tutti uguali. Buona notte, biondino. », *Ibid.*, p. 708-709.

Mais l'enjeu n'est peut-être pas seulement de restaurer la frontière entre morts et vivants en rendant compte de ce qui est arrivé à Giovannino, puisque si seule une connaissance factuelle de l'événement était en jeu, E. Morante aurait pu se contenter d'un récit fait depuis un point de vue externe. La spécificité de ce texte est qu'il invite son lecteur ou sa lectrice à rentrer dans la tête du personnage, pour se représenter la mort de l'intérieur. Ce choix invite à approfondir, peut-être même à réviser l'interprétation de la visée thérapeutique par laquelle se légitime la fiction romanesque, au niveau de la scène de lecture réelle. Revenons pour le comprendre sur les effets de la description de l'agonie. En représentant le flux des sensations, des émotions et des pensées du soldat mourant, la fiction suscite un sentiment de choc de lecture qui porte sur la mise en scène du sentiment d'abandon et de déréliction éprouvé par Giovannino. Ainsi, elle situe le caractère intolérable de cette mort, pour la famille du soldat comme pour les lectrices et lecteurs réels, témoins de la scène, dans le sentiment de culpabilité que suscite la reconnaissance d'une forme de trahison ou d'abandon. En rendant possible, par le flux de conscience, l'appropriation de l'expérience de ce dernier, peut-être s'agit-il donc de soulager ce sentiment, en permettant de restaurer l'espace affectif et moral commun dont la victime avait été exclue.

La visée thérapeutique du texte tient donc à la dimension presque performative de l'acte d'écriture et de lecture. Elle tient à la possibilité qu'elle offre à l'autrice ainsi qu'aux lecteurs et lectrices de réparer une forme de faute, en palliant par un effort d'imagination et de compassion extrême l'exclusion du mourant en dehors de toute communauté morale et affective possible. Au-delà du processus de séparation, l'irruption de la voix narrative permet ainsi de réintroduire au sein même de la scène d'abandon et de déréliction une présence aimante, rassurante – presque maternelle. Évoquant le sentiment d'impuissance qui caractérise aussi bien le traumatisme infantile que le traumatisme massif du rescapé de la violence extrême, Régine Waintrater souligne qu'il « s'agit là d'une terreur à la limite du somatique, que rien ne vient soutenir, et qui ne peut cesser qu'en présence d'un environnement empathique¹¹⁹⁹ ». C'est parce qu'elle prend soudain ses distances avec le point de vue du mourant que la voix narrative est capable de le consoler, substituant au rejet haineux de la mère, qui transpose l'abandon du soldat par ses compagnons, l'image d'une présence fidèle, qui l'accompagne jusqu'au bout. Il faut toutefois souligner que la mise en scène de ce geste de consolation a pour principal effet de donner de la mort une représentation un peu moins pénible. C'est ce qui explique le risque

¹¹⁹⁹ Régine Waintrater, *Sortir du génocide : témoigner pour réapprendre à vivre*, op. cit., p. 84.

d'édulcoration qu'elle implique également, en donnant de l'expérience extrême une représentation un peu falsifiée.

4. La mort comme moment de vérité : élargir les frontières de la communauté morale

L'appropriation de l'expérience du mourant se justifie donc par la visée thérapeutique assignée à l'écriture. Mais la lecture fait apparaître une seconde justification, qui tient à la construction textuelle de la mort comme moment de vérité, où s'éprouvent les limites de la communauté morale. Ce questionnement procède du jeu des points de vue à l'intérieur même de la scène d'agonie. Avant de mourir, Giovannino échange un dernier regard avec une petite rosse malingre qui le fixe de ses « gros yeux qui s'excusent comme ceux d'un chrétien¹²⁰⁰ ». On remarque plus généralement que les figures animales sont omniprésentes dans cet épisode, en particulier dans les réminiscences enfantines : c'est la petite chevrette Musilla, dont le jeune soldat entend le « bêlement éperdu¹²⁰¹ », puis le « hurlement de douleur déchirant¹²⁰² », si humain, d'un cochon, et enfin le souvenir du chien Toma : « [Giovannino] lève les yeux et s'aperçoit qu'au-dessus de lui s'étend un grand arbre d'un vert transparent et lumineux, accroché à une branche duquel pend Toma, son chien. Il est de notoriété publique que Toma, tout à l'heure, s'est laissé tenter par la vessie du porc qu'on venait tout juste de dépecer, et il l'a avalée et il est mort, après quoi l'oncle Nazzareno, qui n'est pas allé à la guerre parce qu'il est borgne, a suspendu son cadavre à l'arbre comme appât pour les renards. "Toma ! Toma !" gémit Giovannino, petit et en culotte courte ; mais Toma, bien que mort, gronde et lui montre les dents¹²⁰³. »

Le dispositif narratif joue sur l'enchâssement des points de vue pour opérer un élargissement supplémentaire de l'imagination morale, en direction de formes de vie non humaines. À travers le regard du mourant, dont l'appropriation est facilitée par la référence à l'enfance, c'est en effet l'expérience de l'animal souffrant qui est prise en charge par la fiction, et réintroduite dans la zone de partage qu'elle institue. On retrouve ici cette sensibilité,

¹²⁰⁰ *La Storia* (trad.), p. 549-550 ; « i suoi occhi grossi che si scusano come quelli di un cristiano », *La Storia*, p. 705.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 552 ; « il belato sperso », *Ibid.*, p. 707.

¹²⁰² *Idem.* ; « quest'urlo straziato, lacerante », *Idem.*

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 552-553 ; « Alza gli occhi, e s'accorge che su di lui s'allarga un albero grande di un verde trasparente e luminoso, dal quale, impiccato a un ramo, pende il suo cane Toma. È noto che Toma poco fa s'è fatto tentare dalla vescica del maiale appena spaccato, e l'ha inghiottita e è morto; dopodiché lo zio Nazzareno, il quale non è andato in guerra perché orbo d'un occhio, ne ha appeso la carogna all'albero come esca per le volpi. "Toma! Toma!" si lamenta Giovannino, piccolo coi calzoncini corti; ma Toma, benché morto, ringhia e gli mostra i denti. », *Idem.*

particulièrement marquée dans l'œuvre d'E. Morante, à la vulnérabilité de l'animal : sensibilité qu'elle partage et hérite sans doute en partie de Dostoïevski, et qui renvoie à la scène du supplice du petit cheval dans *Crime et châtiment*, ou de la mort de Joutchka dans *Les Frères Karamazov*. Mais en associant ce dispositif au motif de l'agonie, la romancière lui confère une force de conviction supplémentaire. Le moment de la mort est en effet mis en scène comme un moment de vérité. Il correspond à la révélation d'une communauté du vivant dépassant la frontière entre l'humain et le non humain, et fondée sur une vulnérabilité partagée à l'expérience de la dérégulation et de l'abandon. La prise de conscience questionne ainsi les frontières de la communauté morale, en tant qu'elle se fonde sur la reconnaissance d'une passibilité mutuelle.

B. Le monologue de *Beloved* : les limites éthiques et cognitives de l'empathie

Elsa Morante se confronte avec la scène de l'agonie de Giovannino à une expérience « extrême », au sens où l'imagination ne peut s'appuyer pour la reconstituer sur aucun témoignage existant. Si la visée thérapeutique assignée à l'écriture permet de la légitimer, les textes s'interrogent également sur les limites d'une telle exploration, voire sur la possibilité que l'imagination puisse être amoralisée. Pour le montrer, j'aimerais comparer la scène de *La Storia* et le monologue de *Beloved*. Très proche par son sujet, le texte de T. Morrison diffère cependant sur deux points de la scène que je viens d'étudier. D'abord, parce que l'autrice afro-américaine choisit de faire parler directement la morte, sans la médiation d'une voix narrative empathique : elle lui attribue une narration à la première personne. Ensuite, parce que le dispositif spectral permet de se rapprocher davantage encore du moment même du passage, en l'envisageant sur un mode rétrospectif (le fantôme se remémore sa mort), par contraste avec la narration linéaire d'E. Morante.

1. Faire parler la morte : la déconstruction du cadre de l'énonciation

Pour comprendre ce dont il ressort, il faut d'abord resituer l'extrait dans son contexte. À l'échelle de l'ensemble du roman, T. Morrison travaille l'opacité du point de vue de *Beloved*,

personnage dont James Phelan dit qu'il est « tenace¹²⁰⁴ » (« *stubborn* ») à l'interprétation parce que son image se démultiplie dans le texte puis au niveau de sa réception, la narration lui restant presque toujours extérieure. Les chapitres de la partie centrale font néanmoins exception : situés juste après la confession de Sethe, le départ de Paul D et la scène de reconnaissance entre la mère et la fille, ceux-ci se présentent comme un oratorio à trois voix. Isolées du reste du monde, enfermées au 124, Denver, Sethe et Beloved prennent alternativement la parole pour dire le désir de fusion et la perte d'identité. Le mouvement centrifuge de la narration culmine dans les deux chapitres où Beloved raconte sa propre mort : le lecteur ou la lectrice est alors confronté à un monologue à la première personne, sans même la médiation du discours indirect libre. Le premier chapitre, presque illisible, se caractérise par une déconstruction complète de l'ordre du discours. Il est suivi par une forme de traduction. Celle-ci correspond à la réorganisation, sous la forme d'un récit linéaire, du matériau exposé dans le chapitre précédent. À celle-ci succède ensuite un échange entre la mère et l'enfant, marqué par une fusion totale des voix, du « toi » et du « moi ».

Le premier chapitre se caractérise par une déconstruction du cadre de l'énonciation et une opacification du référent. Sur le plan syntaxique, la dissolution du rapport au temps se manifeste notamment par l'absence de ponctuation et l'usage des blancs typographiques. En anglais, le texte mobilise la forme en « *ing* », qui inscrit la scène dans une forme de présent perpétuel, comme si le temps de la remémoration et le temps remémoré de la mort se confondaient en une unique (a)temporalité catastrophique, proche de l'imaginaire apocalyptique : « *All of it is now / it is always now / there will never be a time when I am not crouching and watching others who are crouching too / I am always crouching*¹²⁰⁵ » (« Tout est maintenant / c'est toujours maintenant / jamais ne viendra le temps où je ne suis pas recroquevillée à en regarder d'autres qui sont recroquevillés aussi / Je suis toujours recroquevillée¹²⁰⁶ »). La perte de repères affecte également la perception de l'espace : la scène évoque la traversée d'un espace aquatique, mais jamais le lecteur ou la lectrice ne peut l'identifier avec certitude. S'agit-il d'un lieu réel (l'Atlantique, ou alors la rivière Ohio, que Sethe a dû traverser en fuyant Bon Abri) ? Ou d'un espace imaginaire, voire mythologique ? L'eau (les larmes, la mer, la sueur) envahit tout, brouillant les frontières entre les êtres et les règnes.

¹²⁰⁴ James Phelan, « Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism: The Difficult, the Stubborn, and the Ending of "Beloved" », *Modern Fiction Studies*, vol. 39, n°3/4, 1993, p. 709-728, p. 714. (Je traduis)

¹²⁰⁵ *Beloved*, p. 248.

¹²⁰⁶ *Beloved* (trad.), p. 293.

À cette déconstruction du rapport au temps et à l'espace, s'ajoute un trouble dans l'énonciation. Le « je » et le « nous » alternent, comme si l'expérience relatée était tantôt rapportée à une collectivité souffrante, et tantôt à une voix singulière :

Je ne suis pas grande / les petits rats n'attendent pas que nous dormions / quelqu'un se débat mais il n'y a pas de place / si nous avions plus à boire nous pourrions faire des larmes / nous ne pouvons pas faire de sueur ni lâcher de l'eau le matin alors les hommes sans peau nous apportent la leur / une fois ils nous apportent des pierres douces à sucer / nous essayons tous de laisser nos corps derrière nous / l'homme sur ma figure l'a fait / c'est dur de se faire mourir pour toujours / on dort un peu et on revient¹²⁰⁷

Cette voix singulière, c'est celle de l'enfant, qui au sein de la masse souffrante distingue un homme et une femme. Elle exprime d'abord sa terreur face à la promiscuité et au risque de la perte d'individualité. Mais après la disparition de l'homme, dont le corps est jeté par-dessus bord, puis de la femme, qui fait le choix de l'« abandonner » pour aller rejoindre l'homme dans la mer, c'est la peur de la séparation qui domine : « Personne ne veut de moi / personne pour dire mon nom / j'attends sur le pont parce qu'elle est au-dessous¹²⁰⁸ ». L'espace se dépeuple : « Encore / encore / nuit jour / nuit jour / j'attends / il n'y pas de cercle de fer autour de mon cou / pas de bateau qui passe sur cette eau / pas d'homme sans peau / mon homme mort ne flotte pas par ici / ses dents sont au fond où il y a le bleu et l'herbe¹²⁰⁹ ». Les formules négatives dominant, pour dire le manque et l'attente désespérée d'un retour : « je suis seule / je veux être nous deux / je veux l'union¹²¹⁰ ». À ceux-ci répondent l'acte de reconnaissance final, qui en identifiant Sethe à la figure féminine perdue, permet de réintégrer le monde et le temps des vivants.

2. Un texte « tenace » : pluralité des lectures et des modes d'appropriation de l'expérience extrême

Au niveau de la scène de lecture, la déconstruction du cadre d'énonciation a d'abord pour conséquence de favoriser une multiplication des interprétations possibles. Le travail de traduction qu'opère le chapitre suivant permet de fixer la trame des faits : une enfant est enlevée

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 293-294 ; « I am not big / small rats do not wait for us to sleep / someone is thrashing but there is no room to do it in / if we had more to drink we could make tears / we cannot make sweat or morning water so the men without skin bring us theirs one time they bring us sweet rocks to suck / we are all trying to leave our bodies behind / the man on my face has done it / it is hard to make yourself die forever / you sleep short and then return », *Ibid.*, p. 248-249.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 296 ; « there is no one to want me / to say me my name / I wait on the bridge because she is under it », *Ibid.*, p. 251.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 297 ; « again / again / night day / night day / I am waiting / no iron circle is around my neck / no boats go on this water / no men without skin / my dead man is not floating here / his teeth are down there where the blue is and the grass », *Ibid.*, p. 251.

¹²¹⁰ *Idem* ; « I am alone / I want to be the two of us / I want the join », *Ibid.*, p. 252.

sur un bateau avec un homme et une femme, sans doute ses parents ; le père meurt pendant la traversée suite aux mauvais traitements qui leur sont infligés par les « hommes sans peau », et la mère désespérée se jette à la mer pour le rejoindre ; l'enfant se retrouve alors seule. Mais loin d'atténuer le trouble, ce second chapitre a plutôt pour effet pragmatique de renforcer l'incertitude du lecteur ou de la lectrice, incertitude dont témoigne la pluralité des lectures existantes. Pour certains critiques, qui inscrivent le roman dans le cadre du genre fantastique, c'est bien le fantôme de l'enfant assassinée qui prend ici la parole pour relater son expérience du passage de la vie à la mort, puis de la mort à la vie¹²¹¹. Pour d'autres, le texte lèverait le voile sur la véritable identité de Beloved : celle-ci ne serait pas un fantôme mais une jeune fille bien réelle, qui ferait ici le récit de la traversée de l'Atlantique sur un navire négrier¹²¹² – ce que l'on appelle en anglais le *Middle Passage*, le Passage du Milieu – épisode particulièrement traumatique dans la mémoire de l'esclavage¹²¹³. Selon cette lecture réaliste et historique plutôt que fantastique, le roman relaterait une folie à deux, la mère endeuillée projetant sur la mystérieuse inconnue le fantôme de sa fille perdue, et la jeune fille croyant retrouver en Sethe sa mère disparue.

Commentant ces deux interprétations contradictoires, James Phelan soutient que la tâche de l'interprète, face à ce type de texte, n'est pas tant d'en expliquer le sens que de s'interroger sur la fonction de sa ténacité¹²¹⁴. À ses yeux, la résistance que Beloved (le personnage et le roman) oppose à l'interprétation inviterait le lecteur ou la lectrice à s'interroger puis à renoncer au désir de contrôle qui sous-tend l'effort herméneutique¹²¹⁵. Si la première proposition me semble juste (l'importance de s'interroger sur la résistance du texte), il me semble qu'on peut contester cette description de l'effet de lecture. L'équivocité de la scène, l'impossibilité d'en fixer définitivement le sens, peut aussi engager à en multiplier les modes d'appropriation.

¹²¹¹ C'est par exemple l'hypothèse de Jean Wyatt, qui interprète Beloved comme le fantôme de la fille et de la mère de Sethe à la fois. Jean Wyatt, « Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison "Beloved" », *PMLA*, vol. 108, n°3, 1993, p. 474-488.

¹²¹² L'une des premières à avoir proposé cette lecture « réaliste » est Elizabeth B. House, « Toni Morrison's Ghost: The Beloved is not Beloved », *Studies in American Fiction*, vol. 18, n°1, 1990, p. 17-20. Cette lecture semble à première vue se heurter à une objection historique, puisque la traite négrière fut officiellement abolie par les États-Unis en 1808, mais la critique rappelle que cette interdiction officielle n'empêcha jamais un trafic illégal.

¹²¹³ Sur les représentations du Passage du Milieu dans les « néo-récits d'esclaves » (dont *Beloved*), je renvoie à Maria Diedrich, Henry Louis Gates Jr., Carl Pedersen (dir.), *Black Imagination and the Middle Passage*, Oxford University Press, New York, 1999. Il faut rappeler qu'il existe très peu de témoignages directs de cette expérience particulièrement traumatique, à part l'exception notable du témoignage de l'ancien esclave d'origine béninoise Olaudah Equiano, qui dans son autobiographie publiée en 1789 relate sa capture, la traversée de l'Atlantique, son expérience d'esclave puis sa libération.

¹²¹⁴ James Phelan, « Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism: The Difficult, the Stubborn, and the Ending of "Beloved" », *art. cit.*, p. 715.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 721.

Si on choisit de lire le monologue de *Beloved* comme le récit fantastique fait par une morte, la fiction peut ainsi s'appréhender comme une expérience de pensée extrême, invitant son lecteur ou sa lectrice à se figurer de l'intérieur le moment même de la mort biologique. Lue dans le sillage de la scène d'agonie de Giovannino, elle fait apparaître une série de procédés et d'éléments de réflexion communs. De *La Storia* à *Beloved*, on retrouve notamment un même usage de la référence à l'enfance, la reconstruction de l'expérience de la mort passant par l'exploration d'un état qui évoque celui du nouveau-né, avant qu'il n'accède à l'ordre du discours¹²¹⁶. Si l'on approfondit cette hypothèse de lecture, force est de constater toutefois que le texte de T. Morrison pousse plus loin le questionnement exploré dans le texte d'E. Morante autour de l'identification du lieu de l'intolérable. La souffrance éprouvée est-elle celle de la fille fantôme, terrorisée à l'idée d'être abandonnée et dont le texte représenterait le deuil « à l'envers » (deuil de la morte pour la vivante qui l'abandonne) ? Ou celle de la mère, accablée par la culpabilité à l'idée d'avoir abandonnée son enfant en restant vivante alors qu'elle est morte¹²¹⁷ ? La fusion des voix empêche de situer l'affect, de l'associer à une subjectivité précise et d'en fixer définitivement le sens. Il devient impossible de déterminer si l'enjeu de la représentation est véritablement l'expérience subie de la mort, ou la façon dont celle-ci affecte la vivante :

Tu es mon visage ; je suis toi. Pourquoi m'as-tu abandonnée, moi qui suis toi ?
 Je ne te quitterai plus jamais
 Ne me quitte plus jamais
 Tu ne me quitteras plus jamais
 Tu es entrée dans l'eau
 J'ai bu ton sang
 J'ai apporté ton lait
 Tu as oublié de sourire
 Je t'aimais
 Tu m'as blessée
 Tu m'es revenue
 Tu m'as abandonnée¹²¹⁸

Mais la deuxième hypothèse de lecture rend possible un tout autre mode d'appropriation du texte. Si on choisit plutôt de lire celui-ci comme le témoignage fictif d'une survivante du

¹²¹⁶ Pour une lecture d'inspiration psychanalytique, je renvoie à l'article de Jean Wyatt, « Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison "Beloved" », *art. cit.*

¹²¹⁷ C'est l'hypothèse que formule Ashraf Rushdy, qui présente *Beloved* comme « la mémoire incarnée de la culpabilité de Sethe ». Ashraf H. A. Rushdy, « Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison's "Beloved" », *art. cit.*, p. 578. (Je traduis)

¹²¹⁸ *Beloved* (trad.), p. 302 ; « You are my face; I am you. Why did you leave me who am you? / I will never leave you again / Don't ever leave me again / You will never leave me again / You went in the water / I drank your blood / I brought your milk / You forgot to smile / I loved you / You hurt me / You came back to me / You left me / I waited for you / You are mine / You are mine / You are mine », *Beloved*, p. 256.

Passage du Milieu, fiction dont l'invention est cette fois-ci étayée par quelques (rares) témoignages réels¹²¹⁹, la dissolution des cadres de l'expérience peut en effet s'interpréter comme une tentative pour explorer et figurer l'une des spécificités de la mort de masse, telle qu'elle a caractérisé la traversée de l'Atlantique sur les navires négrier. Effectuée dans des conditions d'extrême promiscuité, celle-ci pouvait se solder par la mort de la presque totalité des esclaves emprisonnés, tués par la faim, la soif ou la maladie¹²²⁰. Le texte ne se contente pas d'évoquer cette réalité historique dans sa matérialité objective en évoquant le « pain [...] couleur de mer¹²²¹ » (« j'ai trop faim pour le manger¹²²² »), la chaleur étouffante (« c'est chaud¹²²³ ») ou encore les piles de cadavres jetés à la mer : « ceux qui réussissent à mourir sont en tas / je n'arrive pas à trouver mon homme / celui dont j'ai aimé les dents / c'est chaud / la petite colline des gens morts / c'est chaud / les hommes sans peau les poussent par-dessus bord avec des perches¹²²⁴ ». Il s'efforce d'en transmettre la signification subjective, restituant par son écriture la double terreur des victimes : la terreur de la séparation (à la fois littérale, avec l'arrachement aux siens, et symbolique, avec l'arrachement à la terre natale), et la terreur de la dissolution dans une masse indifférenciée, qui renvoie à la perte d'identité et d'individualité. Il parvient à la transmettre, sans pour autant la reconduire. C'est le sens éthique que l'on peut donner à l'invention de cette énonciation singulière, entre le « je » et le « nous » : elle fait à la fois de Beloved une figure singulière et une figure métonymique, porte-parole des « soixante millions et davantage » (« *Sixty Million and more* ») auxquels le texte est dédié. L'expérience transmise par le texte est une expérience collective, dotée d'une portée historique. Elle est aussi rapportée à un sujet individuel, une petite fille singulière, une façon peut-être pour la fiction de mettre à distance les représentations qui, en réduisant les victimes à un tas, une masse informe, reconduisent le mouvement de déshumanisation.

¹²¹⁹ Outre le témoignage d'Olaudah Equiano, déjà cité et qui est sans doute le témoin le plus connu ; il faut également évoquer le témoignage d'Ottobah Cugoana, capturé au Ghana en 1770 puis vendu à des planteurs britanniques de la Grenade.

¹²²⁰ Les historiens Catherine Coquery-Vidrovitch et Éric Mesnard, dans le chapitre de leur livre *Être esclave* qu'ils consacrent à la traversée du Milieu, estiment que sur les 12,5 millions d'hommes et de femmes qui furent embarqués dans les navires négriers, 1,8 millions périrent pendant la traversée, ce qui représente une mortalité moyenne de 15%. Mais ils soulignent également que cette moyenne masque de considérables disparités d'un siècle à l'autre et d'une traversée à l'autre – parfois, le taux pouvait atteindre et dépasser les 40%, voire entraîner la mort de la totalité des esclaves. Plusieurs facteurs seraient à prendre en compte : l'état sanitaire des captifs au moment de l'embarquement ; mais aussi la durée de la traversée ; les épidémies, aggravées par l'entassement et le manque d'hygiène ; ou encore les révoltes et leur répression, qui ont parfois pu entraîner des naufrages. Catherine Coquery-Vidrovitch et Éric Mesnard, *Être esclave : Afrique-Amériques, XV^{ème}-XIX^{ème} siècle*, La Découverte, Paris, 2019, p. 126.

¹²²¹ *Beloved* (trad.), p. 294 ; « the bread is sea-colored », *Beloved*, p. 249.

¹²²² *Idem* ; « I am to hungry to eat it », *Idem*.

¹²²³ *Idem* ; « A hot thing », *Idem*.

¹²²⁴ *Idem* ; « those able to die are in a pile / I cannot find my man / the one whose teeth I have loved / a hot thing / the little hill of dead people / a hot thing / the men without skin push them through with poles », *Idem*.

3. Un échec du partage ? À propos d'une expérience pédagogique

La ténacité du texte est donc au fondement de sa fécondité éthique, dans la mesure où elle rend possible une pluralité d'appropriations. Pourtant, l'analyse des effets de lecture met bien au jour le risque d'une forme d'échec du partage. Pour le montrer, j'aimerais revenir rapidement sur une expérience d'enseignement qui m'a permis d'en mesurer très concrètement les enjeux.

Au premier semestre de l'année 2021 puis de l'année 2022, j'ai en effet eu la possibilité de travailler sur *Beloved* avec un public d'étudiantes et d'étudiants de première année du Master Lettres de l'Université de Nanterre, dans le cadre d'un cours proposant la lecture et l'étude complète d'un texte en langue étrangère. Les séances portant généralement sur le commentaire d'un extrait bilingue de l'œuvre au programme, préparé en amont du cours, j'avais anticipé les difficultés de lecture que pouvait poser le monologue de Beloved. La première année, j'avais envoyé au préalable aux étudiantes et aux étudiants un certain nombre de documents pour guider la lecture : un chapitre de l'ouvrage des historiens Catherine Vidrovitch et Éric Mesnard¹²²⁵, portant sur le Passage du milieu, ainsi qu'un extrait du récit de l'ancien esclave Olaudah Equiano, l'un des rares survivants à avoir laissé un témoignage direct¹²²⁶ de cette expérience. La seconde année en revanche, la lecture se fit directement en classe, sans cette préparation.

Les réactions de lecture se révélèrent très différentes dans ces deux contextes. Les étudiants et étudiantes qui avaient lu le monologue à la lumière du témoignage d'Olaudah Equiano et du texte des historiens se montrèrent sensibles à la charge traumatique du texte et à sa portée historique. Celles et ceux qui n'avaient pu ni lire ces documents, ni prendre véritablement le temps d'une analyse approfondie se trouvèrent en revanche déroutés, face à un extrait que son extrême densité formelle tend à rendre techniquement « illisible ». Leurs réponses au texte ne correspondaient en tout cas à aucun des deux paradigmes interprétatifs distingués par James Phelan (la lecture fantastique, la lecture historique). Elles tendaient plutôt à s'inscrire dans un continuum allant de l'ennui, voire de l'exaspération face à un passage particulièrement difficile à déchiffrer, jusqu'à l'expression (plus rare) d'un goût pour la qualité esthétique, presque musicale, du texte original et de sa traduction (par Hortense Chabrier et

¹²²⁵ « Le “Middle Passage” ou “Passage du milieu” (seconde moitié du XVII^{ème} – première moitié du XIX^{ème} siècle) », dans Catherine Coquery-Vidrovitch, Éric Mesnard, *Être esclave : Afrique-Amériques, XV^{ème}-XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 103-126.

¹²²⁶ Olaudah Equiano, *La Véridique Histoire, par lui-même, d'Olaudah Equiano : africain, esclave aux Caraïbes, homme libre* (1789), trad. Claire-Lise Charbonnier, Éditions caribéennes, Paris, 1987, p. 28.

Sylviane Rué)¹²²⁷. Cette lecture sensible, attentive à la récurrence de certains rythmes, images ou sonorités plutôt qu'à la signification du texte, témoigne d'une transformation du mode d'appropriation de l'œuvre, affectant en retour la tonalité des expériences de lecture. Au sentiment d'horreur ressenti en empathie avec le personnage s'était en effet substituée l'expression d'une forme d'admiration, voire de plaisir face à cette « densité » esthétique dont Mohamed Mbougar Sarr fait à juste titre l'un des traits caractéristiques de la poétique morrisonienne¹²²⁸. S'y mêlait un vague sentiment de malaise, face à la tonalité visiblement mélancolique du texte.

Cette situation m'a conduite à m'interroger sur les raisons de cet apparent échec du partage affectif et moral opéré par le texte. Outre l'extrême densité formelle du monologue de *Beloved*, celui-ci s'explique sans doute par l'écart culturel entre la scène d'écriture et la scène de réception, par la moindre familiarité des étudiants et des étudiantes de Nanterre avec l'histoire de l'esclavage aux États-Unis, qui rendait nécessaire un travail de médiation pour reconstituer le contexte historique et rendre possible l'effet de lecture, l'expérience du choc. Néanmoins, peut-être ces réactions de lecture rendent-elles plus fondamentalement visible une contradiction, ou du moins une tension entre la recherche de lisibilité éthique et psychologique qui caractérise le projet d'écriture de Toni Morrison, et l'illisibilité technique qui caractérise ce passage, pour reprendre une distinction proposée par Jan Baetens et Éric Trudel¹²²⁹. Des trois œuvres du corpus, la fiction de T. Morrison est sans doute la plus formellement complexe, et celle qui pose le plus grand nombre de difficultés aux lectrices et lecteurs, mais un seuil¹²³⁰ d'illisibilité technique est peut-être ici franchi, menaçant la possibilité même du partage affectif et moral¹²³¹.

¹²²⁷ Cette observation empirique est confirmée par les réponses obtenues dans un questionnaire de lecture distribué au premier cours est récupéré à la fin du semestre. À la question « Quelle est votre perception du personnage de *Beloved*, et quels sentiments vous semble-t-il provoquer chez le lecteur ? », la plupart des étudiants et des étudiantes expriment un sentiment d'incompréhension, que plusieurs associent explicitement à un échec empathique : « *Beloved* m'a inspiré la perte », « *Beloved* est, selon moi, très énigmatique. C'est un personnage pour lequel j'ai, finalement, eu peu d'empathie et de sympathie ». Revenant sur la densité formelle du roman de Toni Morrison, l'une des étudiantes insiste d'ailleurs sur le rôle de la médiation du cours dans l'appropriation du texte : « J'ai éprouvé quelques difficultés de compréhension pendant la lecture en ce qui concerne les voix des personnages. Il m'est arrivé de relire plusieurs fois un même passage en raison de cela. Toutefois je pense que j'aurais eu davantage de difficultés de compréhension des thèmes ou des événements du récit si ma lecture n'était pas complétée par les analyses faites en cours. » (Les trois citations sont tirées de trois questionnaires différents)

¹²²⁸ Mohamed Mbougar Sarr, « Relire “*Beloved*” » [En Ligne], *En Attendant Nadeau*, 23 janvier 2024. URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2024/01/23/beloved-morrison/> Mis en ligne le 23/01/2024, dernière consultation le 01/10/2024.

¹²²⁹ « [...] un texte est techniquement lisible si, d'une part, rien dans un contexte donné ne s'oppose à sa compréhension. Il est d'autre part psychologiquement, éthiquement, idéologiquement lisible si, de nouveau dans un contexte donné, il procure plaisir et approbation. », Jan Baetens et Éric Trudel, « Présentation » [En Ligne], dans Jan Baetens et Éric Trudel (dir.), *Fabula-LhT* n°16 « Crises de lisibilité », 2016. URL : <https://www.fabula.org/lht/16/presentation-baetens-trudel.html> Mis en ligne le 18/01/2016, dernière consultation le 27/09/2024.

¹²³⁰ Un « seuil » de lisibilité (technique) est franchi lorsque, comme le soulignent Jan Baetens et Éric Trudel, la résistance du texte cesse d'être une motivation, et conduit au contraire le lecteur ou la lectrice à renoncer au sens, voire à la lecture même.

¹²³¹ Outre les réactions de lecture de mes étudiants et étudiantes, cette tension entre illisibilité technique et lisibilité éthique et cognitive pourrait aussi être exemplifiée et analysée à partir d'une étude des commentaires recensés sur les sites de lecture ou

Toutefois, il me semble qu'on peut également questionner le caractère involontaire de cet effet de lecture, et proposer de l'interpréter comme le résultat d'une stratégie d'écriture. Alors qu'elle vient de finir sa confession, Sethe oppose au jugement de son compagnon Paul D, qui suggère que ce qu'elle a fait à sa fille est « peut-être pire¹²³² » que l'esclavage, la réponse suivante : « C'est pas mon affaire de savoir ce qui est pire. Mon affaire, c'est de savoir ce qui est, de préserver mes enfants de ce que je sais être horrible. C'est ce que j'ai fait¹²³³. » On peut donner à cette réplique un sens métatextuel, en la faisant porter sur la valeur même de l'expérience de pensée proposée à partir du monologue de Beloved. Elle signale en effet une limite assignée, si ce n'est à l'appropriation, du moins aux usages moraux de la connaissance acquise au terme de ce mouvement empathique que ne fait qu'ébaucher Paul D, en invitant son interlocutrice à imaginer quelque chose de « pire » que l'esclavage (la mort) mais que développe la suite de la fiction, une connaissance dont Sethe souligne ici l'inutilité pour une vie humaine ordinaire.

Cette limite est cognitive, puisqu'elle tient à la nature même de la connaissance partagée par et dans le texte, l'expérience subie de la mort biologique se situant par définition au-delà de la connaissance humaine, comme le souligne Sethe (« mon affaire, c'est de savoir ce qui est, de préserver mes enfants de ce que je sais être horrible »). Mais elle est également éthique, puisque sa transgression, son franchissement induit une prise de risque pour le sujet de l'expérience, qu'il s'agisse du personnage ou du lecteur invité à s'appropriier le point de vue de la victime. Ce risque est figuré dans le roman même par la fusion des voix qui succède au monologue de Beloved. La fusion du « je » et du « tu » traduit en effet l'effacement définitif de la frontière séparant le sujet de l'objet du deuil, et illustre ce faisant le risque d'une fusion mortifère, comme si la puissance de la voix de Beloved produisait un effet inverse du processus de détachement mis en scène (et opéré ?) par le texte d'E. Morante. Dès lors, peut-être peut-on interpréter la densité formelle du chapitre, qui contraint à ralentir la lecture, voire conduit à renoncer au sens, comme une forme de précaution. Elle traduirait la conscience d'une

de vente de livres comme Babelio (francophone), Goodreads ou Amazon (anglophone). Le roman de T. Morrison fait dans l'ensemble l'objet d'une réception enthousiaste (une note de 4/5 pour les 449707 évaluations sur Goodreads, et pour les 2334 évaluations sur Babelio). Mais parmi les utilisateurs et utilisatrices les plus mécontents, et qui n'avancent pas pour justifier leur hostilité au roman d'arguments d'ordre politique ou éthique, le motif de l'illisibilité revient très fréquemment. On peut le vérifier en consultant par exemple la page du site Babelio qui reproduit les critiques ayant conduit à une évaluation d'1/5. La lecture est décrite comme « laborieuse », le style comme « confus » et « déstructuré », et le roman dans son ensemble comme « incompréhensible ». URL : <https://www.babelio.com/livres/Morrison-Beloved/7503/critiques?note=1#>

¹²³² *Beloved* (trad.), p. 231 ; « Maybe there's worse », *Beloved*, p. 194.

¹²³³ *Idem* ; « It ain't my job to know what's worse. It's my job to know what is and to keep them away from what I know is terrible. I did that. », *Idem*.

vulnérabilité du lecteur ou de la lectrice, et la volonté de le ou la protéger de l'effet de sidération produit par le texte.

Conclusion de chapitre

Ce septième chapitre partait d'une interrogation sur l'empathie ; il s'est intéressé aux façons dont les fictions du corpus s'approprient et transmettent le point de vue des victimes, de ceux et celles qui subissent le mal, et aux effets de lecture produits par cet élargissement de l'imagination morale. Le dilemme de Sethe, interprété à la voix passive (« est-il pire de mourir que d'être esclave ? »), a servi de point de départ à une réflexion qui s'est attachée à décrire comment et pourquoi les œuvres représentent ces formes de non vie (l'expérience de l'esclave, du *Dalit*, celle du mourant), situées entre la mort biologique et une mort sociale et psychique (rupture du lien à autrui ; rupture du lien du sujet à sa propre expérience). Plusieurs idées s'en dégagent.

La question se pose tout d'abord de savoir comment les textes réussissent à rendre partageables ces expériences situées, cognitivement, aux limites de l'imagination humaine. La lecture croisée des trois œuvres rend sur ce point visible un même usage de la référence à l'enfance et au « traumatisme infantile¹²³⁴ ». C'est le rôle du point de vue d'Estha dans la représentation de l'agonie de Velutha, ou de la superposition de la scène de mort et d'une forme de scène originelle issue de la petite enfance chez E. Morante et T. Morrison. Ils permettent de rapporter ces états limites de perte d'humanité, étrangers à la plupart des lecteurs et lectrices, à un commun, à l'expérience potentiellement la plus partagée qui soit : celle de l'extrême impuissance et passibilité de l'enfant, de sa vulnérabilité à l'expérience de la séparation et de la dérégulation.

Reste à savoir comment se justifie cette exploration qui conduit à transgresser une limite assignée à l'empathie. Ce chapitre est donc revenu sur la visée politique et éthique, voire la portée philosophique de cette prise de conscience du caractère intolérable du brouillage de la frontière entre la vie et la mort, entre l'humain et le non humain. Faire comprendre aux lectrices et aux lecteurs ce qu'ont vécu les esclaves permet à T. Morrison de rendre sensibles et pensables les souffrances endurées et infligées, et leurs survivances dans le présent de l'écriture. La visée politique du roman légitime donc le travail de l'imagination, dans la mesure où celui-ci permet

¹²³⁴ Régine Waintrater, *Sortir du génocide : témoigner pour réapprendre à vivre*, op. cit., p. 84.

de restaurer un espace affectif et moral commun, là où l'irruption du mal historique a justement mis à mal la possibilité même de l'empathie et de la reconnaissance de la passibilité d'autrui. J'ajouterais qu'il a également une visée philosophique, dans la mesure où l'appropriation de ces formes de non vie que sont celles du *Dalit* ou de l'esclave permet de poser la question du rapport à la mort, en s'interrogeant sur l'existence d'un mal au-delà du mal, au-delà de la mort conçue comme mal absolu.

Les textes prennent également acte des risques qu'implique l'effort d'empathie et des limites éthiques auxquelles peut se confronter le travail de l'imagination morale. Pour cela, la dernière partie de ce chapitre s'est intéressée à la façon dont T. Morrison et E. Morante se confrontaient au point de vue du mourant. L'expérience de la mort biologique se situe en effet aux limites de l'imagination morale, dans la mesure où il n'en existe par définition aucun témoignage ou archive possible, et que pour (se) la représenter, l'écrivain ne peut compter que sur les seuls pouvoirs de son empathie. Sa mise en scène implique donc un travail de légitimation de l'imagination morale qu'illustre la scène d'agonie de Giovannino, dans *La Storia*. Elle peut également susciter un questionnement réflexif sur la valeur de l'expérience de pensée proposée au lecteur ou à la lectrice, comme on l'a vu avec le monologue de Beloved. Si Toni Morrison va particulièrement loin dans l'appropriation de l'expérience de la mort subie (en faisant le choix d'une narration à la première personne, sans même la médiation d'une voix narrative empathique faisant relai entre le lecteur ou la lectrice et le point de vue du personnage), son texte se distingue également par son extrême densité formelle. J'ai défendu l'idée que l'effet d'illisibilité technique qu'il produisait ne devait pas nécessairement s'interpréter comme un échec, mais pouvait être compris comme le résultat d'une stratégie d'écriture visant à désactiver la sidération mortifère produite par la voix spectrale de Beloved.

CHAPITRE 8.

Puissance des mères ? Les limites de l'agentivité

Le chapitre précédent s'est intéressé à la façon dont les fictions mettaient en scène l'expérience de la mort – psychique, sociale et biologique – pour introduire un questionnement autour des limites cognitives et éthiques de l'imagination morale, de ce que le lecteur ou la lectrice peut comprendre de la souffrance mise en scène, et des effets produits par cette connaissance. J'aimerais pour clore cette seconde partie examiner le deuxième problème que permet de faire surgir la mise en scène d'un cas limite du *care* comme l'infanticide de Sethe. Celui-ci porte non plus sur les limites de la capacité à comprendre, mais sur les limites de la puissance d'agir du témoin compatissant de la scène de souffrance. Pour le montrer, la démonstration prendra pour point de départ une autre expérience de pensée dostoïevskienne, la confession faite par Marméladov, le père ivrogne de Sonia, lors de sa première rencontre avec Raskolnikov dans *Crime et châtiment*. Celle-ci conduit en effet à mettre à l'épreuve la faculté de compassion de son interlocuteur (et, à travers lui, du lecteur ou de la lectrice), soulevant la question de l'irréparable et de la juste réponse qui peut être apportée à la rupture du lien de solidarité.

Au sein même de la fiction dostoïevskienne, ce questionnement passe par la mise en scène et en débat des actions de personnages féminins incarnant un soin en excès ou en défaut. Il s'agit de Katérina Ivanovna, la fière épouse du malheureux, mais aussi de sa fille Sonia, que Raskolnikov identifie à sa propre sœur Dounia, prête à consentir à un mariage infamant pour financer les études de son frère. L'articulation entre genre et morale que rend visible le roman lègue un questionnement particulièrement fécond pour déchiffrer les textes ultérieurs, qui se réapproprient le modèle élaboré par Dostoïevski dans un contexte doublement marqué par une remise en cause de l'idéal altruiste et du « devoir hyperbolique de dévouement¹²³⁵ » incarné par Sonia, et par l'essor du féminisme, qui critique l'assignation normative aux femmes des valeurs morales du sacrifice, de l'abnégation et du don de soi¹²³⁶. Je m'intéresserai donc aussi dans ce

¹²³⁵ Gilles Lipovetsky, *Le Crépuscule du devoir*, Gallimard, Paris, 1992, p. 167.

¹²³⁶ C'est un enjeu central des éthiques du *care*, depuis l'ouvrage fondateur de Carol Gilligan, qui présentait déjà « le conflit entre soi et l'autre » comme « le problème moral central des femmes », Carol Gilligan, *Une Voix différente*, op. cit., p. 113.

chapitre à la façon dont la réflexion sur les limites de l'agentivité s'articule dans les trois œuvres du corpus à une problématisation de la puissance d'agir et de la responsabilité des figures maternelles (Ida, Ammu, Sethe) et du lien de soin par excellence, la relation qui les unit à leurs enfants.

Je m'interrogerai donc dans un premier temps sur la construction de l'expérience de pensée dostoïevskienne, et sur le questionnement que la confession de Marméladov fait surgir, par ses expériences sur la compassion, autour des limites de la puissance d'agir du témoin de la scène de souffrance (les personnages mais aussi le lecteur ou la lectrice) (I). Cette piste de réflexion me conduira ensuite à examiner les enjeux éthiques et politiques de la problématisation, dans les fictions du corpus et plus spécifiquement dans *La Storia* et dans *Beloved*, de l'idéal moral d'abnégation qu'incarne exemplairement chez Dostoïevski la figure maternelle et consolatrice de Sonia, et chez T. Morrison et E. Morante les personnages de Sethe et d'Ida (II). La dernière partie sera l'occasion d'explorer l'un des principaux axes de questionnement que fait surgir dans les œuvres cette interrogation sur les limites de la puissance d'agir. Il porte sur les modalités d'imputation de la responsabilité morale, les fictions du corpus ayant pour point commun de mettre à l'épreuve les facultés de jugement du lecteur ou de la lectrice (III).

I. La question de l'irréparable : expériences sur la compassion

A. La confession de Marméladov dans *Crime et châtiment* : l'élaboration d'une expérience de pensée

1. Les effets affectifs et moraux du dispositif rhétorique

Pour comprendre les questionnements qu'introduit la confession de Marméladov et leurs effets au niveau de la scène de réception fictive et de la scène de lecture réelle, il faut d'abord analyser le dispositif rhétorique conçu par Dostoïevski. La première rencontre entre Raskolnikov et Marméladov se situe au tout début du roman. Le jeune étudiant, humilié par sa logeuse, trouve refuge dans une taverne presque déserte lorsqu'il croise soudain le regard d'un petit fonctionnaire isolé et visiblement aviné. Le premier portrait qui en est proposé, réalisé depuis le point de vue de Raskolnikov, insiste sur sa déchéance, tout en attisant la curiosité du

lecteur ou de la lectrice en mettant en évidence un certain nombre d'incongruités, et notamment le contraste entre le lexique châtié, l'« éloquence » et l'« entrain¹²³⁷ » du personnage, et son état visible d'ébriété :

C'était un homme de déjà plus de cinquante ans, de taille moyenne et de forte corpulence, aux cheveux gris, assez chauve, au visage jaune et même verdâtre bouffi par une ivrognerie constante, aux paupières boursoufflées derrière lesquelles brillaient de petits yeux rouges, minuscules comme de petites fentes, mais animés. Mais il y avait en lui quelque chose de très étrange ; son regard s'illuminait de quelque chose qui ressemblait à de l'exaltation – il y avait là, sans doute, oui, une pensée, un esprit –, mais, en même temps on y sentait fuser un genre de folie. Il portait un vieux frac noir complètement en loques, dont les boutons étaient tombés. Un seul tenait encore à peine, et c'est ce bouton-là qui lui servait à boutonner, lui qui, visiblement, ne voulait pas déroger aux convenances. Sous son gilet de nankin, on voyait une chemise, toute froissée, salie, graisseuse¹²³⁸.

Raskolnikov se trouve alors pris à partie et contraint d'écouter le long soliloque qui constitue l'essentiel du reste du chapitre. La construction du dispositif de parole correspond à la scénographie énonciative théâtralisée caractéristique de l'œuvre de Dostoïevski, et dont Nicolas Aude a bien montré les liens étroits avec le modèle religieux de l'aveu¹²³⁹. Le récit de vie élaboré par le personnage vise à rendre compte d'une déchéance morale et physique présentée comme un « vice¹²⁴⁰ » (« *porok* »), et constitue par là même son interlocuteur (à la fois Raskolnikov, les clients de l'auberge, et bien sûr le lecteur ou la lectrice) en instance de jugement.

Marméladov est en effet torturé par le sentiment de honte que suscite son incapacité à pourvoir aux besoins de sa famille, par son impuissance face à la maladie de son épouse et au dénuement de ses enfants. Mais comme le capitaine Snéguiriov, qui s'inscrit lui aussi dans cette constellation de figures paternelles déchues caractéristique de l'œuvre de Dostoïevski, il réagit à l'humiliation induite par l'extrême pauvreté par une tendance à l'auto-avilissement (« je suis le premier enclin à m'offenser moi-même¹²⁴¹ ») qui ne fait qu'accroître la détresse de ses proches. En l'occurrence, celle-ci prend la forme d'un alcoolisme compulsif, qui empêche Marméladov de trouver un emploi stable et le conduit même à voler les siens pour pouvoir passer ses journées à la taverne.

¹²³⁷ « il parlait avec éloquence et entrain », *CetC* 1, p. 27 ; « говорил речисто и бойко », *PiN*, p. 13.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 25 ; « Это был человек лет уже за пятьдесят, среднего роста и плотного сложения, с проседью и с большою лысиной, с отеками от постоянного пьянства желтым, даже зеленоватым лицом и с припухшими веками, из-за которых сияли крошечные, как щелочки, но одушевленные красноватые глазки. Но что-то было в нем очень странное; во взгляде его светилась как будто даже восторженность, – пожалуй, был и смысл и ум, – но в то же время мелькало как будто и безумие. Одет он был в старый, совершенно оборванный черный фрак, с осыпавшимися пуговицами. Одна только еще держалась кое-как, и на нее-то он и застегивался, видимо желая не удаляться приличий. Из-под нанкового жилета торчала манишка, вся скомканная, запачканная и залитая. », *Ibid.*, p. 12.

¹²³⁹ Nicolas Aude, *Les Aveux imaginaire. Scénographie de la scène de la confession dans le roman (Angleterre, France, Russie)*, op. cit., p. 21.

¹²⁴⁰ *CetC* 1, p. 27 ; *PiN*, p. 13.

¹²⁴¹ *Idem* ; « я первый сам готов оскорблять себя », *Idem*.

Le récit suscite donc des émotions morales contradictoires chez ses destinataires. À la « sensation de douleur¹²⁴² » et au sentiment pitié qu'est susceptible de provoquer la détresse du malheureux se mêle l'indignation, lorsqu'il évoque les effets dévastateurs de son comportement : la dégradation de la santé de son épouse phtisique, la fière Katérina Ivanovna, ou encore l'insupportable situation de la fille née de son premier mariage, Sonia, contrainte de se prostituer pour subvenir aux besoins de la famille et pallier l'irresponsabilité de son père. Le récit s'achève sur une scène particulièrement pénible, et explicitement construite par le personnage comme une forme de test moral, une expérience de pensée proche de celle que Raskolnikov impose à Sonia. Marméladov raconte comment, alors qu'il venait de trouver un travail qui devait lui permettre de subvenir aux besoins de sa famille, il y a renoncé, puis a volé tout l'argent de la maison et est allé quémander les derniers kopecks de sa fille Sonia pour s'acheter à boire :

Cette bouteille-là, voilà, sur son argent à elle que je l'ai achetée, prononça Marméladov, s'adressant exclusivement à Raskolnikov. C'est trente kopecks qu'elle m'a donnés, de ses propres mains, les derniers, tout ce qu'elle avait, j'ai vu... Elle n'a rien dit, elle m'a juste regardé, comme ça, sans rien me dire... [...] Elle aussi, elle en a besoin, en ce moment, non ? Qu'est-ce que vous en pensez, mon cher et bon monsieur ? [...] Hein, n'est-ce pas, moi, son père, son géniteur, je lui ai pris ces trente kopecks pour me soûler ! Et, n'est-ce pas, je bois ! Et, voilà, je les ai bus !... Hein, qui c'est, donc, qui aura pitié d'un type comme moi ? hein ? Vous me plaignez, maintenant, monsieur, ou vous ne me plaignez pas ? Parlez monsieur, vous me plaignez, oui ou non ?¹²⁴³

La question qui clôt la saynète souligne bien la portée morale du dispositif rhétorique, qui soulève le problème des limites de la compassion éprouvée face à la souffrance d'autrui. Au-delà de la visée expiatoire que Marméladov confère peut-être à son récit (raconter pour se purifier), celui-ci fonctionne comme un cas limite : la fiction invite le lecteur ou la lectrice, qui s'identifie à la position de Raskolnikov, à questionner et à évaluer la réponse que ce dernier lui apporte.

2. Une première interprétation de l'expérience de pensée : pitié et compassion

Reste à savoir toutefois ce sur quoi exactement porte la question, et ce qui menace la pitié. À première vue, la formulation de Marméladov apporte une réponse simple à cette

¹²⁴² *Ibid.*, p. 43 ; « ощущением болезненным. », *Ibid.*, p. 19.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 44-45 ; « Вот этот самый полушгоф-с на ее деньги и куплен, — произнес Мармеладов, исключительно обращаясь к Раскольникову. — Тридцать копеек вынесла, своими руками, последние, всё что было, сам видел... Ничего не сказала, только молча на меня посмотрела... [...] А ведь и ей теперь они нужны, а? Как вы думаете, сударь мой дорогой? [...] Ну-с, а я вот, кровный-то отец, тридцатьто эти копеек и стащил себе на похмелье! И пью-с! И уж пропилил-с!.. Ну, кто же такого, как я, пожалует? ась? Жаль вам теперь меня, сударь, аль нет? Говорите, сударь, жаль али нет? », *Ibid.*, p. 20.

question : c'est l'abjection de la victime, sa déchéance morale et physique, qui posent ici problème. L'idée revient comme un leitmotiv, par exemple lorsque le personnage évoque l'expérience de la mendicité : « Permettez, jeune homme : pouvez-vous... Mais non, trouver une formule plus forte, plus colorée : non pas ne *pouvez-vous* pas, mais *oserez-vous*, me regardant en cet instant, dire positivement que je ne suis pas un porc ?¹²⁴⁴ » Le bestiaire de *Crime et châtiment* s'enrichit ici d'une nouvelle figure. Si Loujine ou la vieille usurière sont des « poux » dont l'existence ne vaut rien, Marméladov est un « porc » (« *svin'ja* ») : il échoue à susciter la pitié non seulement parce qu'il suscite le dégoût, mais parce qu'il apparaît comme au moins partiellement responsable de sa situation, et que son comportement appelle un jugement moral.

La présence de cette interrogation sur l'agentivité et la responsabilité du « misérable » (est-ce la « misère morale » et le « vice » – en l'occurrence l'alcoolisme – qui sont à l'origine de la pauvreté, ou faut-il dénoncer le poids des circonstances extérieures ?) n'a rien d'original au regard du contexte d'écriture de *Crime et châtiment*. Il s'agit d'un problème moral, politique et social central au XIX^{ème} siècle, puisqu'il engage à la fois la question des origines de la misère et des réponses à lui apporter. Marméladov cite d'ailleurs explicitement¹²⁴⁵ le titre d'une pièce du dramaturge Alexandre Ostrovski, *La Pauvreté n'est pas un vice* [*Bednost' ne porok*, 1853]. L'historienne Julia Barlova explique que l'expression était d'usage courant à l'époque, et renvoyait à une supposée spécificité culturelle russe des attitudes et des perceptions populaires de la pauvreté (à la sévérité des européens s'opposant, dans l'imaginaire collectif, la compassion spontanée du moujik¹²⁴⁶). Le texte dostoïevskien s'inscrit donc dans le cadre de ce débat notamment pris en charge par les romans sociaux contemporains et il dialogue en particulier, comme l'a bien montré G. M. Friedländer¹²⁴⁷, avec *Les Misérables* et le fameux double sens du titre du roman de Hugo, qui pose la question des liens entre misère morale et misère sociale.

La spécificité du traitement que le romancier russe propose de ce questionnement tient cependant à son articulation à une série d'expérimentations sur les formes et les limites de la compassion, et à la portée explicitement philosophique, voire religieuse qu'il lui confère.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 30 ; « Позвольте, молодой человек: можете ли вы... Но нет, изъяснить сильнее и изобразительнее: не можете ли вы, а осмелитесь ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что я не свинья? », *Ibid.*, p. 14.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 27 ; *Ibid.*, p. 13.

¹²⁴⁶ Julia Barlova, « “Treat them according to the European tradition”: the discourse of blaming the poor, the problem of professional beggars and attitudes to poverty in modern Russia », dans Judith Rowbotham, Marianna Muravyeva et David Nash (dir.), *Shame, Blame and Culpability: Crime and Violence in the Modern State*, Routledge, Oxon, 2013, p. 152-167.

¹²⁴⁷ Gueorgui M. Friedländer, « Les notes de Dostoïevski sur Victor Hugo », dans Jacques Cateau (dir.), *Dostoïevski*, L'Herne, Paris, 2009, p. 288-295.

L'expérience de pensée de Raskolnikov, qui met en tension la faculté de compassion de l'auditeur et le caractère moralement abject de la victime, aboutit en effet à la valorisation d'un modèle présenté en des termes explicitement religieux. Convoquant l'imaginaire eschatologique du jugement dernier, Marméladov revient obsessionnellement sur l'idée du pardon divin :

Le deuil, le deuil que je cherchais au fond, le deuil et les larmes, et je les ai goûtés, je les ai bus ; et celui qui nous plaindra, c'est celui qui plaint tout le monde, qui comprend toute créature, il est l'Unique et le Juge, c'est lui. Il viendra, ce jour-là [...] et quand Il aura fini avec les autres, alors Sa parole s'élèvera vers nous : "Sortez, Il dira, à votre tour ! Sortez, vous, les petits pochards, vous les très faibles, sortez, vous qui vivez dans la fange !" Et, là, nous tous, nous sortirons, sans avoir honte, et nous nous lèverons.¹²⁴⁸

La vision consolatrice, compensatoire, convoque le modèle idéalisé du pardon christique, c'est-à-dire d'un amour au-delà de tout jugement, voire en contradiction avec l'idée même de justice, dans la mesure où celle-ci « limite l'acte du pardon¹²⁴⁹ », comme le souligne le théologien orthodoxe Paul Evdokimov. Elle traduit la spécificité de la foi « christocentrique¹²⁵⁰ » du romancier russe, qui le conduit à proposer ici de la « compassion » une définition aux antipodes de la « pitié » aristotélicienne, toujours conditionnée au caractère immérité de la souffrance endurée, et donc étroitement liée au sentiment d'injustice¹²⁵¹. C'est de cette définition que Julia Kristeva suggère, on s'en souvient, qu'elle suscite sans doute chez la lectrice ou le lecteur contemporain une réticence morale bien plus grande que la complicité imaginaire avec le criminel¹²⁵².

3. Formes de la compassion dostoïevskienne

Or cette valorisation d'une compassion située au-delà de tout jugement moral tient aussi à la capacité du texte à rendre sensible le sentiment de détresse que cause à Marméladov le sentiment de sa propre abjection, de sa propre dégradation. Davantage que les effets matériels de la privation (la faim, la promiscuité), ce sont ses conséquences subjectives, et les émotions

¹²⁴⁸ *CetC* 1, p. 46 ; « Скорби, скорби искал я на дне его, скорби и слез, и вкусил, и обрел; а пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия. Придет в тот день [...] И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: "Выходите, скажет, и вы! Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники!" И мы выйдем все, не стыдясь, и станем. », *PiN*, p. 21.

¹²⁴⁹ Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal*, op. cit., p. 189.

¹²⁵⁰ Julia Kristeva, *Face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, op. cit., p. 276.

¹²⁵¹ Aristote revient notamment sur le sentiment de « pitié » dans le célèbre passage du chapitre 13 de la *Poétique* où il analyse les effets de la structure de la tragédie : « il ne faut pas non plus qu'un homme foncièrement méchant tombe du bonheur dans le malheur : ce genre de structure pourrait bien éveiller le sens de l'humain, mais certainement pas la frayeur ni la pitié ; car l'une – la pitié – s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre – la frayeur – au malheur d'un semblable, si bien que ce cas ne pourra éveiller ni la pitié ni la frayeur. », Aristote, *Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, Paris, 2011, p. 77.

¹²⁵² Julia Kristeva, *Soleil noir*, op. cit., p. 200.

profondes induites par cette situation matérielle, que le personnage s'efforce de partager avec son interlocuteur, et à travers lui avec les lecteurs et lectrices. Ainsi, par exemple, de l'évocation de la mendicité :

- [...] Et donc, sachant d'avance qu'il ne donnera rien, vous, malgré tout, vous vous mettez en route et...
- Alors pourquoi y aller ? ajouta Raskolnikov.
- Et s'il n'y a plus personne, plus personne chez qui aller ! Il faut bien, quand même, non, que chaque être ait quelque part où aller. Parce qu'un temps vient où c'est absolument qu'il faut un endroit où aller ! Quand ma fille légitime, mon aînée, elle est allée avec le billet jaune, moi aussi, alors, je suis allé... (parce que, n'est-ce pas, ma fille, monsieur, elle vit avec le billet jaune [des prostituées]), ajouta-t-il entre parenthèses en regardant le jeune homme avec une certaine inquiétude¹²⁵³.

Dans son ouvrage sur « Dostoïevski et la logique », le critique Jean-Louis Backès décrit *Crime et châtiment* comme un « carnaval des maximes¹²⁵⁴ ». L'expression « n'avoir plus nulle part où aller » (« *kogda uže nekuda bol'she idti* », littéralement : « quand on n'a plus nulle part où aller ») fait partie de ces formules qui ne cessent de faire retour dans le roman : elle désigne un sentiment qui va au-delà de l'humiliation, et évoque la déréluction existentielle et métaphysique de la petite fille du discours d'Ivan, celle qui, trahie par ses parents, pleure dans le noir en appelant son « petit Jésus » (son petit Jésus dont Ivan sait bien qu'il ne l'écoute pas, ou ne fera rien pour elle).

La fiction lui confère toutefois un sens un peu différent dans ce passage. Si dans le cas de la petite fille, cette expérience de la déréluction est associée au motif du silence de Dieu, au sentiment d'abandon, elle s'articule étroitement dans le récit de Marméladov au dégoût de soi et à la certitude de se situer au-delà de toute pitié possible. Évoquant la froideur de son épouse Katérina Ivanovna, le personnage ne cesse de revenir sur la détresse que fait naître en lui la conscience de ne pas mériter sa compassion : « [...] oh, si elle avait pitié de moi ! Mon bon monsieur, mon bon monsieur, il faut bien, non, il faut bien que tout être ait ne serait-ce qu'un endroit où on le prenne en pitié !¹²⁵⁵ ». Cette lecture de l'expérience de pensée de Marméladov souligne la profondeur de la compassion dans l'œuvre de Dostoïevski, et la variété du répertoire de figures pathétiques qu'elle lègue à la littérature ultérieure. Comme je l'ai montré dans la première partie de cette thèse, la compassion se cristallise exemplairement sur la figure de l'enfant souffrant, que Marméladov convoque d'ailleurs lorsqu'il évoque le « flot des

¹²⁵³ *CetC* 1, p. 29-30 ; « И вот, зная вперед, что не даст, вы все-таки отправляетесь в путь и... – Для чего же ходить? – прибавил Раскольников. – А коли не к кому, коли идти больше некуда! Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти. Ибо бывает такое время, когда непременно надо хоть куда-нибудь да пойти! Когда единородная дочь моя в первый раз по желтому билету пошла, и я тоже тогда пошел... (ибо дочь моя по желтому билету живет-с...) – прибавил он в скобках, с некоторым беспокойством смотря на молодого человека. », *PiN*, p. 14.

¹²⁵⁴ Jean-Louis Backès, *Dostoïevski et la logique*, op. cit., p. 142.

¹²⁵⁵ *CetC* 1, p. 31 ; « [...] о, если б она пожалела меня! Милостивый государь, милостивый государь, ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели! », *PiN* 1, p. 14-15.

sentiments » que suscitent chez son épouse Katerina Ivanovna « la maladie et les pleurs des enfants affamés¹²⁵⁶ » (la petite Polétchka et ses frères et sœurs). Le personnage s'inscrit lui-même toutefois au sein d'une seconde constellation de figures, dont la force pathétique tient non seulement à leur « faiblesse¹²⁵⁷ » morale, mais aussi paradoxalement à leur incapacité à susciter la pitié.

B. Au-delà de l'interprétation morale et religieuse de l'expérience de pensée de Marméladov : la question de l'épuisement compassionnel

En mettant en scène un personnage dont la souffrance pathétique peut être construite comme au moins partiellement « méritée », la fiction dostoïevskienne pose donc la question de la différence entre pitié (aristotélicienne) et compassion (chrétienne). Mais ce n'est pas la seule lecture possible de l'expérience de pensée imaginée par Dostoïevski, et des questions qu'elle soulève. À cette première analyse de la question posée par Marméladov s'en ajoute en effet une seconde, qui invite à donner de ce qui menace la compassion une interprétation moins morale, à distance de l'héritage chrétien.

1. Une deuxième interprétation de l'expérience de pensée : fulgurance du choc, durée de l'affect

Pour saisir toute l'équivocité de l'expérience de pensée que Marméladov propose à Raskolnikov, et à travers lui au lecteur ou à la lectrice, on peut revenir sur une scène des *Frères Karamazov* qui aide à en renouveler l'interprétation. Il s'agit d'une conversation qui a lieu au début de l'œuvre, entre Madame Khokhlakova, la riche et très charitable mère de Liza, la fiancée d'Aliocha, et le starets Zossima. Face à l'amour abstrait de l'humanité que défendent les partisans du progrès, ce dernier prêche un « amour actif¹²⁵⁸ », sur le modèle évangélique de l'amour du prochain. Indépendamment de ce que ce refus de passer du plan de l'éthique (l'idéal de charité) au plan de la politique (la recherche du bien commun) révèle de l'idéologie réactionnaire de Dostoïevski, le modèle éthique prôné par le starets est fragilisé « de l'intérieur » par les questions de Madame Khokhlakova, qui portent elles aussi sur les limites

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 37 ; « при взволнованных чувствах, в болезни и при плаче детей не евших », *Ibid.*, p. 17.

¹²⁵⁷ Leur « faiblesse » au double sens physique et moral que le christianisme donne à ce terme.

¹²⁵⁸ *FK* 1, p. 107 ; « деятельной любви », *BK* 1, p. 52.

de la compassion. Pour cette dernière toutefois, le problème n'est pas vraiment ou uniquement moral, car il ne met pas en jeu la question du jugement : « Et si le malade dont tu laves les plaies ne te répond pas tout de suite par de la reconnaissance, si, au contraire, il se met à te torturer par des caprices, sans apprécier ni remarquer ton dévouement et ton amour de l'humanité, s'il t'injurie, te réclame grossièrement, même, je ne sais pas, s'il en vient à se plaindre à une autorité (comme cela arrive souvent avec ceux qui souffrent) – alors ? Ton amour, durera-t-il, oui ou non¹²⁵⁹ ? »

On le comprend, le danger qui pèse sur la compassion n'est plus exactement, ou plus seulement, le caractère mérité ou immérité de la souffrance. Madame Khokhlakova évoque l'irritation et le dégoût suscités par la proximité physique de la misère, voire de l'humanité ordinaire : « en vingt-quatre heures, je suis capable de prendre en haine le meilleur des hommes : l'un parce qu'il met longtemps à manger son repas, l'autre parce qu'il a un rhume et qu'il n'arrête pas de se moucher¹²⁶⁰ ». On retrouve ce thème dans le discours d'Ivan, qui oppose les enfants qu'on peut aimer « même de près¹²⁶¹ » (« *daže i vblizi* ») aux prochains qu'on ne peut aimer que de loin ; et on se rappelle que Raskolnikov se définit quant à lui par une forme d'hyperesthésie, une incapacité à supporter la proximité physique d'autrui, qui resurgit en particulier au contact du misérable Marméladov : « il éprouva soudain cet habituel sentiment désagréable fait d'agacement et de dégoût à l'égard de tout étranger qui touchait ou qui tentait seulement de toucher à sa personne¹²⁶² ». Dans le cas de Madame Khokhlakova, la compassion est en outre menacée par la frustration liée à l'absence de reconnaissance : « s'il y a quelque chose qui pourrait refroidir d'un seul coup mon amour “actif” envers l'humanité, ce ne pourrait être que l'ingratitude¹²⁶³ ». Avec la franchise qui le caractérise tout le long du roman, le personnage rend visible l'exigence de réciprocité qui sous-tend même l'apparente gratuité et verticalité de l'acte de charité, son économie propre (la gratification symbolique et morale attendue après le don de *care*, voire le don financier) : « Bref, je suis une travailleuse sur gages, j'exige mes gages tout de suite, c'est-à-dire qu'on me fasse des compliments et qu'on paie mon

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 107-108 ; « И если больной, язвы которого ты обмываешь, не ответит тебе тотчас же благодарностью, а, напротив, станет тебя же мучить капризами, не ценя и не замечая твоего человеколюбивого служения, станет кричать на тебя, грубо требовать, даже жаловаться какому-нибудь начальству (как и часто случается с очень страдающими) – что тогда? Продолжится твоя любовь или нет? », *Ibid.*, p. 52-53.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 108-109 ; « В одни сутки я могу даже лучшего человека возненавидеть: одного за то, что он долго ест за обедом, другого за то, что у него насморк и он беспрерывно сморкается », *Ibid.*, p. 53.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 428 ; *Ibid.*, p. 216.

¹²⁶² *CetC* 1, p. 26 ; « вдруг ощутил свое обычное неприятное и раздражительное чувство отвращения ко всякому чужому лицу, касавшемуся или хотевшему только прикоснуться к его личности. », *Ibid.*, p. 13.

¹²⁶³ *FK* 1, p. 108 ; « если есть что-нибудь, что могло бы расхолодить мою “деятельную” любовь к человечеству тотчас же, то это единственно неблагодарность. », *BK* 1, p. 53.

amour par de l'amour. Sinon, je ne suis capable d'aimer personne !¹²⁶⁴ ». Au-delà du problème de la réciprocité, la remarque engage une réflexion sur le seuil émotionnel et temporel à partir duquel, face à la résistance et à l'obstination que la victime elle-même peut opposer au changement, la compassion devient impossible, confrontée à sa propre impuissance. Explicitement thématisé par Madame Khokhlakova, ce seuil met l'émotion au défi de son inscription dans la durée (« ton amour, durera-t-il ? »), confrontant la fulgurance de l'affect au temps long du soin.

Or cette analyse éclaire la seconde interprétation possible de l'expérience de pensée de Marméladov, à distance du questionnement sur l'articulation entre justice et compassion, ou entre pitié et compassion. Peu importe finalement le jugement porté sur le personnage, qu'on interprète sa souffrance comme le résultat d'un mal subi ou d'un mal causé, de façon très dostoïevskienne, par une soif d'auto-avilissement et/ou d'expiation. La confession soulève la question du moment à partir duquel, face à l'aboulie de Marméladov et à l'échec de toutes les tentatives pour lui venir en aide, la compassion elle-même devient intolérable. Elle la soulève par sa structure narrative, qui reproduit la temporalité cyclique et répétitive de l'addiction et suscite l'exaspération. Par ses moyens propres, la fiction littéraire rend ainsi visible un problème qui occupe aujourd'hui une place importante dans les travaux des sociologues, psychologues ou anthropologues qui se sont penchés sur les phénomènes d'« épuisement compassionnel ». On peut citer à titre d'exemple ceux de l'anthropologue américain Omri Elisha. Dans un article¹²⁶⁵ consacré aux pratiques d'aide aux pauvres mises en œuvre par les chrétiens évangéliques aux États-Unis, ce dernier met bien au jour les dilemmes à la fois théologiques, éthiques et pratiques que génère la tension entre l'« idéal d'empathie, de bienveillance inconditionnelle¹²⁶⁶ » revendiqué par les croyants (le modèle évangélique du Bon Samaritain, auquel Zossima fait évidemment allusion), et l'exigence de résultats et de gratitude qui motive plus ou moins consciemment leur action (l'exaspération que suscite l'indifférence, la résistance ou l'obstination des personnes aidées). Le conflit entre compassion et responsabilisation qu'il met ainsi au jour est au cœur de la réflexion élaborée par la fiction dostoïevskienne, à partir de la mise en scène de la discussion entre Zossima et Madame Khokhlakova. Il fait surgir la question du seuil, de la limite, et des réponses qui peuvent lui être apportées.

¹²⁶⁴ *Idem* ; « Одним словом, я работница за плату, я требую тотчас же платы, то есть похвалы себе и платы за любовь любовью, ю. Иначе я никого не способна любить », *Idem*.

¹²⁶⁵ Omri Elisha, « Compassion et responsabilisation », présentation et trad. de Yasmine Bouagga, dans Didier Fassin et Samuel Lézé (dir.), *La Question morale : une anthologie critique*, PUF, Paris, 2013, p. 450-462.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 453.

2. Impuissance de la pitié : à propos de *La Storia*

Des trois œuvres du corpus, le roman d'E. Morante est celui qui se laisse le plus aisément déchiffrer à la lumière de cette réflexion, qui constitue l'un des enjeux majeurs de l'expérience morale qu'il propose à son lecteur ou à sa lectrice. Dans le chapitre précédent, j'ai évoqué la présence de ces figures spectrales (le survivant des camps d'extermination, le rescapé du front de l'est) victimes de violences telles qu'elles semblent exclues hors de la communauté morale et sensible au sein de laquelle la narration s'efforce de les réintégrer. Mais en mettant à l'épreuve la faculté de compassion de ses lectrices et lecteurs, l'œuvre ne questionne pas seulement les limites de l'imagination morale et de l'empathie ; elle soulève aussi la question des limites de la puissance d'agir, des limites des réponses apportées à la compassion. Pour le comprendre, il faut revenir à la figure centrale du roman, plus atemporelle que celle du soldat rescapé du front de l'est : la figure d'Ida, la mère endeuillée sur laquelle s'acharne la narration en l'accablant de tous les maux imaginables, jusqu'à la folie et à la mort, après la disparition d'Useppe.

Contrairement à Marméladov, Ida n'est pas un personnage abject ou ambivalent sur le plan axiologique : il ne fait aucun doute que le malheur qui l'accable est entièrement immérité, et jamais l'agentivité très limitée qui lui est laissée dans le roman ne la conduit à un passage à l'acte transgressif, comme c'est le cas de Sethe. On le comprend, dans *La Storia* ce n'est donc pas le jugement moral négatif que peut susciter le récit de Marméladov qui menace la compassion, mais le sentiment d'impuissance que renforce la logique répétitive du récit, l'accumulation des épisodes de souffrance. Cette impuissance est celle d'Ida face au mal qui l'accable, et contre lequel elle ne se révolte que très tardivement, et en vain ; mais c'est aussi celle des lecteurs et lectrices, et de la voix narrative, face aux souffrances d'Ida. Témoins compatissants de la scène de souffrance, ceux-ci se trouvent confrontés à la question du seuil, du point d'intolérable. Jusqu'où continuer de lire et de raconter ? À partir de quand la compassion que suscite le spectacle des malheurs endurés par le personnage, et dont il est de plus en plus clair au fil de la lecture qu'ils ne prendront fin qu'avec sa mort, devient-elle intolérable ?

J'aimerais laisser pour l'instant de côté le risque d'illisibilité auquel ces expérimentations sur les limites de la pitié exposent l'œuvre d'Elsa Morante¹²⁶⁷, afin de me concentrer sur la valeur morale et politique que leur confère la fiction romanesque. La narration

¹²⁶⁷ Je reviendrai sur cette question au chapitre 10, p. 484-492.

morantienne apporte peut-être en effet une réponse à cette question du point d'intolérable, en nous invitant dans la scène de la mort d'Useppe à adopter une dernière fois le point de vue de la mère en deuil, pour dire son exclusion en dehors de toute communauté morale et sensible possible : « Ida se mit à gémir d'une voix très basse, d'une voix animale : elle ne voulait plus appartenir à l'espèce humaine¹²⁶⁸ ». On retrouve ici la problématique abordée dans le chapitre précédent. Un seuil semble être atteint dans la souffrance endurée, qui met en échec l'effort d'imagination morale, la possibilité même du partage d'expérience et de la compassion comme appropriation de la souffrance d'autrui : « Avec les aveugles, avec les sourds-muets il est possible de communiquer ; mais avec elle qui n'était ni aveugle ni sourde ni muette il n'y avait plus de communication possible¹²⁶⁹ ». Il se traduit par un brusque changement de point de vue (on passe de la focalisation interne à la focalisation externe, la narration redevient extérieure au point de vue d'Ida) mais aussi de rythme narratif, l'accélération du sommaire succédant à l'étirement pathétique de la scène. Le récit lui-même s'achève d'ailleurs quelques paragraphes plus tard :

En entendant le coup de feu qui abattait la chienne, Iduzza eut un bref sursaut de la tête : et ce fut là, semble-t-il, le dernier stimulus auquel elle réagit, tant qu'elle resta en vie. Son existence devait durer encore plus de neuf ans. Dans les registres de l'hôpital où elle fut admise le jour même pour ne plus en sortir jusqu'à son dernier jour, son décès est indiqué à la date du 11 décembre 1956. Il semble qu'elle soit morte de complications pulmonaires à la suite d'un banal accès de fièvre. Elle avait cinquante-trois ans.¹²⁷⁰

Le psychologue Frédéric Chapelle¹²⁷¹ rappelle que la compassion se fonde à la fois sur un facteur d'ordre affectif et cognitif (la capacité à repérer et à comprendre l'émotion de l'autre), et sur un facteur d'ordre comportemental ou motivationnel (le désir de lui venir en aide). On le voit, ces deux aspects sont mis en péril dans cette scène finale, où la narration souligne à la fois l'impossibilité de se représenter ce qu'éprouve Ida au moment où elle sombre dans la folie, et l'impossibilité de lui venir en aide pour apaiser cette souffrance de quelque façon que ce soit. La compassion est donc mise à l'épreuve par l'expérience d'une impuissance radicale à comprendre et à agir, dont on peut questionner la signification et la valeur. Quelques pistes de réponse peuvent être d'emblée esquissées, qu'il faudra approfondir. Peut-être cette

¹²⁶⁸ *La Storia* (trad.), p. 929 ; « Ida prese a lagnarsi con una voce bassissima, bestiale: non voleva più appartenere alla specie umana. », *La Storia*, p. 1018.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 931 ; « Coi ciechi, coi sordomuti è possibile comunicare; ma con lei, che non era né cieca né sorda né muta, non c'era più comunicazione possibile. », *Ibid.*, p. 1020.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 930 ; « Al colpo che abbattava la cagna, Iduzza ebbe un breve sussulto del capo: e questo fu, sembra, l'ultimo stimolo a cui la donna reagì, finché rimase viva. La sua esistenza doveva durare ancora più di nove anni. Nei registri dell'ospedale, dove fu ricoverata quel giorno stesso per non uscirne più fino all'ultimo, il suo decesso è segnato alla data 11 dicembre 1956. Sembra sia morta per complicazioni polmonari in seguito a un comune attacco di febbre. Aveva 53 anni. » *Ibid.*, p. 1019-1020.

¹²⁷¹ Frédéric Chapelle, « Épuisement compassionnel », dans *Risques psychosociaux et qualité de vie et des conditions de travail*, Dunod, Malakoff, 2023.

expérience vise-t-elle à rendre possible la prise de conscience d'un irréparable, d'un seuil à partir duquel le lien de solidarité et de soin est définitivement rompu et ne peut plus être retissé. Une telle interprétation soulève toutefois la question des usages que le lecteur ou la lectrice peut faire d'un savoir moral aussi négatif. Peut-être ces expérimentations sur les limites de la compassion font-elles plutôt signe vers la nécessité d'un passage du plan de l'éthique au plan de la politique. La valeur du savoir légué par la fiction morantienne est alors plus aisée à définir, même si l'incapacité ou le refus d'imaginer quelles formes concrètes pourrait prendre ce passage de l'éthique au politique, qui caractérise la fiction morantienne et se traduit notamment par la relégation du personnage d'Ida aux marges de la narration et de l'espace intradiégétique (l'asile), pose également question.

C. Une réponse consolatrice ? L'exemplarité de Sonia en question

Cette dernière remarque invite à réfléchir aux solutions que les œuvres apportent (ou refusent d'apporter) à ce sentiment d'un irréparable, à cette mise à l'épreuve de la compassion. Dans la fiction dostoïevskienne, la formulation d'une réponse à l'expérience de pensée de Marméladov passe par la mise en scène du personnage de Sonia, pourvoyeuse de soin et support d'identification pour le lecteur ou la lectrice. La mise en abyme de la réponse qu'elle apporte aux malheurs de Marméladov a pour effet de déplacer le questionnement moral : pour la personne qui lit, il ne s'agit plus seulement de réagir au récit de ce dernier, mais d'évaluer et de juger la réponse de sa fille.

1. Problématiser le modèle éthique [1] : la lecture chrétienne

L'axiologie du texte est à première vue aisément déchiffrable : Sonia incarne une abnégation et un dévouement à tout épreuve, allant jusqu'à se prostituer pour subvenir aux besoins de sa famille, puis à sacrifier ses derniers kopecks lorsque son père vient lui demander de l'argent pour boire, le tout sans lui adresser un seul reproche ni formuler le moindre jugement. Commentant l'attitude de sa fille, Marméladov en souligne le caractère angélique, voire christique : « Elle n'a rien dit, elle m'a juste regardé, comme ça, sans rien me dire... Comme ça, ce n'est pas sur la terre, c'est... là-bas... qu'on gémit sur les gens, qu'on pleure, et

pas de reproches, non, pas de reproches¹²⁷² ! » Évoquant le pouvoir « métanique¹²⁷³ », c'est-à-dire transformateur et salvateur, de la compassion de la jeune fille, Paul Evdokimov commente : « c'est la pitié qui sauve, car elle s'élève jusqu'au véritable amour. Sonia est pardonnée parce qu'elle a eu pitié de son père terrestre¹²⁷⁴. » Le personnage apparaît donc comme le support, dans la fiction, d'une réponse consolatrice apportée à la question de l'irréparable, dans la mesure où il incarne le maintien à tout épreuve du lien de compassion et de soin. On peut se demander néanmoins dans quelle mesure cette attitude, et les valeurs qui la sous-tendent (le dévouement filial, l'abnégation, le don de soi), sont véritablement validées par la fiction puis par le lecteur ou la lectrice. La question est celle de l'exemplarité morale du personnage et du modèle qu'il incarne.

Au sein même de la diégèse, le sacrifice de Sonia est tout d'abord présenté comme transgressant un double seuil d'acceptabilité sociale (elle est d'ailleurs ostracisée, contrainte de quitter la demeure familiale pour s'isoler) et d'acceptabilité morale. S'il en fait une sainte par la force de la pitié et du dévouement qu'il manifeste, il constitue également, au regard du système de valeurs chrétien dans lequel s'inscrit l'œuvre de Dostoïevski, une atteinte à l'intégrité et à la « pureté¹²⁷⁵ » (« *čistota* ») non seulement physique mais spirituelle du corps, conçu comme temple de l'esprit. C'est ce qui explique que Marméladov puisse formuler le souhait que sa fille soit elle aussi pardonnée, pour cette souillure morale librement consentie au nom de l'amour : « Et il pardonnera à ma Sonia, Il lui pardonnera, je sais qu'Il lui pardonnera...¹²⁷⁶ » Un peu plus tard, Raskolnikov explicite et déplace un peu ce jugement moral, en situant plutôt la transgression, le « péché » (« *grex* »), dans l'inutilité du sacrifice. On reconnaît l'approche conséquentialiste qui est la sienne : « Que tu es une grande pécheresse, c'est sûr [...] et, le pire de ton péché, c'est que tu t'es tuée, que tu t'es vendue en vain. Je pense bien que c'est une horreur ! Je pense bien que c'est une horreur, que tu vives dans une saleté pareille, que tu détestes si fort et, en même temps, tu sais toi-même (il suffit d'ouvrir les yeux) que tu n'aides personne en faisant ça, et que tu ne sauves personne¹²⁷⁷ ! » L'argumentaire des

¹²⁷² *CetC* 1, p. 44 ; « Ничего не сказала, только молча на меня по-смотрела... Так не на земле, а там... о людях тоскуют, плачут, а не укоряют, не укоряют ! », *PiN*, p. 20.

¹²⁷³ Pour la définition de la « métanoïa », je renvoie au chapitre 5, p. 239.

¹²⁷⁴ Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal*, op. cit., p. 214.

¹²⁷⁵ Le terme de « pureté » (« *чистота* ») scande le discours de Marméladov, et est ensuite repris par Raskolnikov. *CetC* 1, p. 44 ; *PiN*, p. 20.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 46 ; « И простит мою Соню, простит, я уж знаю, что простит... », *Ibid.*, p. 21.

¹²⁷⁷ *CetC* 2., p. 81 ; « А что ты великая грешница, то это так, [...] а पुще всего, тем ты грешница, что *понапрасну* умертвила и предала себя. Еще бы это не ужас! Еще бы не ужас, что ты живешь в этой грязи, которую так ненавидишь, и в то же время знаешь сама (только стоит глаза раскрыть), что никому ты этим не помогаешь и никого ни от чего не спасаешь ! », *PiN*, p. 247.

deux personnages met donc en évidence un premier axe de problématisation du modèle éthique incarné par Sonia, sous-tendu par une conception chrétienne du péché.

2. Une comparaison intolérable ? Dostoïevski et Nabokov

Les modalités de problématisation du modèle éthique sont cependant complexifiées par la distance morale qui sépare aujourd'hui la plupart des lecteurs et lectrices du système de valeurs religieux de l'œuvre. Dans un texte violemment critique, où il s'efforce de circonscrire ce qui fait le caractère à ses yeux intolérable du *pochlost* (du kitsch) dostoïevskien, Vladimir Nabokov revient longuement sur une scène centrale de *Crime et châtiment*, celle où l'on voit Sonia et Raskolnikov lire ensemble dans *La Bible* l'épisode de la résurrection de Lazare. Le professeur y situe la « faille » qui « éthiquement et esthétiquement¹²⁷⁸ » provoque l'effondrement de tout l'édifice romanesque :

Je pense que ni un vrai artiste ni un vrai moraliste, ni un bon chrétien ni un bon philosophe, ni un poète ni un sociologue, n'eût placé côte à côte, en une seule et même envolée de fausse éloquence, un meurtrier et une pauvre fille des rues – deux têtes entièrement différentes penchées sur le livre saint. Pour ceux qui croient en lui, le Dieu des chrétiens a pardonné à la prostituée il y a dix neuf siècles. Le meurtrier, par contre, devra d'abord subir un examen médical. Ils sont à deux niveaux complètement différents. Le crime inhumain ; stupide de Raskolnikov ne saurait en rien être comparé à celui d'une fille qui porte atteinte à la dignité humaine en vendant son corps. L'assassin et la prostituée en train de lire le livre éternel... quelle absurdité ! Il n'y a pas de lien rhétorique entre un ignoble meurtrier et cette malheureuse : il n'y a que le lien conventionnel du roman "gothique" et du roman sentimental. C'est un artifice littéraire de pacotille, non un prodige de *pathos* et de piété.¹²⁷⁹

La critique, qui par la résistance qu'elle oppose à l'argumentaire religieux du texte me semble représentative des lectures post-chrétiennes de l'œuvre, appelle plusieurs remarques. La première porte sur le déplacement du jugement moral qu'illustre l'analyse de Nabokov. Ce qui est intolérable aux yeux de l'écrivain, ce n'est plus le choix de la fille de Marméladov mais l'équivalence morale que révèle la comparaison textuelle entre le « crime » de la prostituée et celui de l'assassin, et l'idéologie religieuse qui la sous-tend. Si le personnage de Sonia fait encore l'objet d'un jugement, celui-ci est d'ordre aléthique et esthétique plutôt qu'éthique. Il met en jeu la vraisemblance du personnage de son action, décrite comme un « super-cliché¹²⁸⁰ » et la reprise du type éculé de la Madeleine repentante, plutôt que sur l'argument aujourd'hui inaudible (du moins pour la plupart des lecteurs et des lectrices) de la souillure morale et sexuelle.

¹²⁷⁸ Vladimir Nabokov, *Littératures II : Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, trad. Marie-Odile Fortier-Masek, Fayard, Paris, 1985, p. 168.

¹²⁷⁹ *Idem.*

¹²⁸⁰ *Idem.*

Une fois mis au jour cet effet de déplacement du jugement moral, on peut se demander quelle signification donner au malaise éthique et esthétique exprimé par Nabokov, et sans doute partagé par un certain nombre de lectrices et de lecteurs. Peut-être celui-ci témoigne-t-il du caractère moralement dépassé du système de valeurs incarné par le personnage féminin (l'idéal d'abnégation et de don de soi, le modèle éthique du sacrifice). C'est là une première piste de réponse : elle invite à relire le jugement que l'écrivain porte sur l'attitude de Sonia à la lumière de cette évolution des sensibilités morales analysée par Gilles Lipovetsky dans *Le Crépuscule du devoir*, livre qu'il consacre aux transformations de l'éthique dans nos sociétés individualistes et « postmoralistes », et où il s'intéresse aux enjeux et aux effets de la déconstruction du « devoir hyperbolique de dévouement¹²⁸¹ », autrefois valorisé. Mais au-delà de ce décalage, qui intéresse l'histoire des mentalités et des sensibilités morales, la lecture de Nabokov traduit un malaise peut-être plus profond encore vis-à-vis d'un certain mode d'exemplarité de la fiction. En insistant sur la nature angélique de Sonia, sur son exceptionnalité éthique (« comme ça, ce n'est pas sur la terre¹²⁸² »), Marméladov introduit en effet au sein même du texte un questionnement réflexif sur le fonctionnement de ce modèle proposé au lecteur ou à la lectrice, qu'il décrit comme un idéal régulateur plutôt que comme un réel support d'identification et d'imitation.

Peut-être le jugement de Nabokov vise-t-il donc aussi ce qui, dans l'œuvre romanesque de Dostoïevski, garde la mémoire d'un usage religieux du modèle¹²⁸³. La remarque mériterait sans doute d'être davantage approfondie et étayée : on constate du moins que l'idéalisation du personnage de Sonia pose problème à l'écrivain et qu'elle semble menacer à ses yeux la crédibilité et l'exemplarité de la fiction romanesque, d'ailleurs décrite à l'aide du champ lexical

¹²⁸¹ « Dans nos sociétés, l'altruisme érigé *en principe* permanent de vie est une valeur disqualifiée, assimilée qu'elle est à une vaine mutilation de soi : le nouvel âge individualiste a réussi l'exploit d'atrophier dans les consciences elles-mêmes l'autorité de l'idéal altruiste, il a déculpabilisé l'égoïsme et légitimé le droit de vivre pour soi-même. On sait qu'au regard de la morale idéale le moi n'a pas de droit, il n'a que des devoirs : la culture postmoraliste travaille manifestement dans le sens contraire, elle accroît la légitimité des droits subjectifs et mine corrélativement celle du devoir hyperbolique de dévouement. L'esprit de sacrifice, l'idéal de préféralité d'autrui sont décrédibilisés : plus de droits à exister pour nous-mêmes, pas d'obligation à se vouer aux autres, telle est en terme abrupts, la formule même de l'individualisme achevé. », Gilles Lipovetsky, *Le Crépuscule du devoir*, op. cit., p. 166-167.

¹²⁸² *CetC* 1, p. 44 ; « Так не на земле », *PiN*, p. 20.

¹²⁸³ Sophie Houdard, Marion de Lencquesaing et Didier Philippot expliquent que le modèle exemplaire de la « vie de saint » se réinvente au XIX^{ème} siècle, avec une valorisation de plus en plus importante des figures de la « sainteté quotidienne » : « Endeca, ce sont les saints eux-mêmes qui "changent" sous la plume des hagiographes, qui dépeignent désormais des héros de la sainteté quotidienne et intérieure [...] ; les miracles cèdent le pas aux vertus pratiques en un degré héroïque, aux vertus théologiques (charité, foi, espérance) et cardinales (tempérance, force, prudence, justice), à l'abnégation et à l'humilité exercées à l'extrême, à la pauvreté la plus dépouillée et à la vie spirituelle la plus abandonnée au mystère, irracontable, de la grâce. », Sophie Houdard, Marion de Lencquesaing et Didier Philippot (dir.), « Lire et écrire des Vies de saints : regards croisés XVII^{ème} / XIX^{ème} siècles » [En Ligne], dans *Les Dossiers du Grihl*, vol. 9 n°2, 2015. URL : <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6322> Mis en ligne le 08/12/2015, dernière consultation le 17/02/2024.

de l'artifice et de la « pacotille¹²⁸⁴ » (ce qu'en russe on appelle le *pochlost*¹²⁸⁵). Mais si l'analyse de Nabokov souligne bien ce qu'a de moralement problématique, voire de moralement illisible pour des lecteurs et des lectrices qui ne partagent pas le système de valeurs religieux du romancier russe le recours à l'argument de la souillure, elle occulte peut-être un deuxième axe de problématisation du modèle éthique proposé par le texte. Car la fiction dostoïevskienne ne s'en tient pas à l'argument de la sainteté paradoxale et développe une deuxième ligne d'argumentation, qui garantit peut-être sa fécondité et sa lisibilité éthique au-delà des lectures chrétiennes.

3. Problématiser le modèle éthique [2] : la critique de Raskolnikov

Pour le comprendre, il faut s'intéresser à l'usage que Raskolnikov lui-même fait de ce récit et des questionnements moraux qu'il soulève, dans la scène d'introspection et de délibération qui suit immédiatement la confession de Marméladov, celle de la réception de la lettre qui lui annonce le mariage infamant de sa sœur Dounia, décidée à épouser Loujine pour subvenir aux besoins de son frère. La comparaison entre ce sacrifice et celui de Sonia est explicite dans le texte¹²⁸⁶, le jeune homme assimilant le mariage de sa sœur à une forme de prostitution. L'analogie, quoique récurrente dans l'œuvre de Dostoïevski¹²⁸⁷, a évidemment quelque chose de manipulateur et de problématique si l'on se place du point de vue des deux jeunes filles. Si pour dénoncer le choix de sa sœur, Raskolnikov semble d'abord reconduire l'argument de la souillure, le jeu de points de vue sur lequel repose sa démonstration invite néanmoins à formuler autrement le problème : « Non mais, réellement, qu'est-ce que vous avez pensé de moi ? Je n'en veux pas, de votre sacrifice, moi, Douniétchka, je n'en veux pas,

¹²⁸⁴ Le modèle de la vie de saint joue un rôle très important dans l'œuvre de Dostoïevski, comme par exemple avec les chapitres consacrés à la vie du starets Zossima dans *Les Frères Karamazov*.

¹²⁸⁵ Pour une analyse du sémantisme du concept de *pochlost* [« *pošlost* »], proche de la notion de kitsch, je renvoie au chapitre 1, p. 66-67.

¹²⁸⁶ « Mais enfin ; à ce compte-là, c'est le sort de Soniétchka, si ça se trouve, que nous ne refuserons pas ! Soniétchka, Soniétchka Marméladova, Soniétchka l'éternelle tant que le monde est monde ! Le sacrifice, votre sacrifice, à toutes les deux, vous l'avez pleinement mesuré ? C'est bien ça ? Et vous aurez la force ? Et est-ce que c'est la peine ? Est-ce que c'est raisonnable ? Vous ne savez donc pas Douniétchka, que le sort de Soniétchka n'est en rien moins ignoble que celui d'être avec M. Loujine ? », *CetC* 1, p. 84 ; « Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия, пожалуй что, не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит! Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? Так ли? Под силу ли? В пользу ли? Разумно ли? Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным? », *PiN*, p. 38.

¹²⁸⁷ La comparaison entre le mariage (d'intérêt) et la prostitution revient par exemple dans *L'Idiot*, à propos de Nastassia Filippovna. Julia Kristeva y voit le lieu d'une possible « actualisation mesurée » de l'œuvre. Julia Kristeva, *Face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, op. cit., p. 131.

maman ! Ça ne se fera pas, tant que je suis vivant, ça ne se fera pas, ça ne se fera pas ! Je ne l'accepte pas ! ¹²⁸⁸ ».

On le voit, le choc exprimé par le personnage, et qui prend la forme de la dénonciation d'un « inacceptable », porte moins sur la représentation de la souffrance volontairement endurée par Dounia et Sonia, et donc sur l'argument de la souillure sexuelle et morale (l'atteinte à la « pureté »), que sur le sentiment d'impuissance et d'extrême dépendance que ce sacrifice suscite chez Raskolnikov. C'est donc moins la comparaison problématique entre Sonia et Dounia que l'identification de Raskolnikov à la position de Marméladov qui est ici en jeu. Elle se traduit d'ailleurs par le resurgissement soudain, au sein du monologue intérieur du jeune étudiant, de la petite formule que Marméladov emploie dans sa confession pour décrire la détresse provoquée par le sacrifice de sa fille : « “Est-ce que vous comprenez, est-ce que vous comprenez, mon bon monsieur, ce que ça veut dire, quand il n'y a plus nulle part où aller ?” (La question que Marméladov avait posée la veille lui revint soudain à la mémoire.) “Car il faut bien que tout homme ait ne serait-ce qu'un endroit où aller...”¹²⁸⁹ » Ce changement de point de vue invite à s'interroger sur le seuil à partir duquel la compassion et le dévouement deviennent intolérables à celui-là même qui en fait l'objet. Et par là même, la fiction dostoïevskienne problématise la valeur du modèle incarné par Sonia de façon sans doute beaucoup plus féconde, ou du moins facilement actualisable, qu'en mobilisant les notions chrétiennes de péché et de souillure morale.

II. Figures de l'abnégation maternelle : la crise active d'un modèle éthique

Les fictions d'E. Morante, T. Morrison et A. Roy se ressaisissent du modèle éthique incarné par Sonia dans un contexte doublement marqué par l'évolution « postmorale » des sensibilités éthiques que décrit Gilles Lipovetsky, et par l'essor du féminisme, qui conteste la valeur de cet idéal d'abnégation et de dévouement souvent assigné aux femmes, et leur réduction à un rôle maternel de *care*. J'aimerais donc m'interroger sur la façon dont elles le

¹²⁸⁸ *CetC* 1, p. 85 ; « Да что же вы в самом деле обо мне-то подумали? Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю! », *PiN*, p. 38.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 87 ; « Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? — вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, — ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти... », *Ibid.*, p. 39.

problématisent à leur tour, et réfléchir aux questionnements politiques et éthiques qu'elles font ainsi surgir. Pour cela, je me concentrerai dans cette seconde partie sur deux figures de mères, Sethe et Ida.

A. Féminité et maternité : les origines d'un modèle éthique genré

1. Ida et Sethe : *Stabat Mater* (Julia Kristeva)

Pour comprendre ce qui est en jeu dans la réappropriation critique de ce modèle éthique genré, il faut revenir brièvement sur ses origines. La question de l'association entre maternité et don de soi et entre maternité et féminité est notamment analysée par Julia Kristeva dans un article qu'elle consacre à l'histoire du culte marial dans le monde orthodoxe et catholique¹²⁹⁰. Elle y défend l'idée que la « résorption de la féminité dans le Maternel¹²⁹¹ », auquel elle prête un fondement potentiellement transculturel, serait conduite à son apogée par la construction symbolique du christianisme et son culte de la Vierge Mère. Celle-ci a d'importantes conséquences culturelles et sociales, la maternité apparaissant dès lors pour la théoricienne comme « la seule fonction de l'«autre sexe» à laquelle nous pouvons attribuer, à coup sûr, l'existence¹²⁹² », mais aussi comme le « prototype de la relation d'amour¹²⁹³ », dorénavant associé en Occident à l'image de la mère agenouillée devant son fils nouveau-né, puis en croix. Quoique pendant des siècles, l'identification à ce modèle idéalisé ait pu procurer aux femmes une forme de gratification sociale et symbolique, elle impliquerait un coût trop important dans la société sécularisée qui est la nôtre. Ce coût, J. Kristeva l'associe à une forme d'effacement du corps sexué pensé comme lieu de la singularité¹²⁹⁴ : il expliquerait selon elle la crise traversée par le modèle.

Il est évidemment possible de mobiliser cette théorie pour relire l'œuvre de Dostoïevski, profondément marquée par un imaginaire à la fois christocentrique et marial ; J. Kristeva elle-même la convoque d'ailleurs pour décrire le personnage de Sonia, figure consolatrice de la

¹²⁹⁰ Julia Kristeva, « Stabat Mater » (1976), dans *Histoires d'amour*, Denoël, Paris, 1983, p. 225-247.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 227.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 225.

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 229.

¹²⁹⁴ « Une femme n'y aura le choix que de se vivre soit hyper-abstraite («immédiatement universelle» disait Hegel) pour mériter ainsi la grâce divine et l'homologation à l'ordre symbolique ; soit rien que différente, autre, chue («immédiatement particulière», disait Hegel). Mais elle ne pourra pas accéder à sa complexité d'être partagée, d'hétérogène, de pli-catastrophe-de-l'«être» («jamais singulière», disait Hegel). » *Ibid.*, p. 236-237.

« reliance maternelle¹²⁹⁵ », à la fois coupable et salvatrice. Mais au-delà de l'œuvre du romancier russe, l'analyse de J. Kristeva éclaire également la diversité des représentations de la maternité dans les fictions du corpus. Dans la thèse qu'elle consacre à la question de la violence et de l'interprétation dans *La Storia*, Drude von der Fehr montre par exemple que l'association du féminin au maternel compatissant et sacrificiel passe dans le roman d'E. Morante par une déssexualisation des personnages féminins, là où la masculinité est associée à l'érotisme et à la violence¹²⁹⁶ : Ida « ne comprenait pas le plaisir des sens, qui resta à jamais pour elle un mystère¹²⁹⁷ », quand elle ne subit pas la sexualité sous la forme du viol (dans la scène d'*incipit*). Dans les romans de Toni Morrison et d'Arundhati Roy, cette tension entre féminité et maternité est en revanche actualisée : par le conflit entre Beloved et Paul D, que Sethe résout d'abord au profit de sa fille, et par la construction du dilemme d'Ammu, contrainte de choisir entre ses jumeaux et Velutha.

2. Du modèle assigné au modèle revendiqué : le cas particulier de la mère esclave

Pour approfondir cette piste de réflexion, l'œuvre de T. Morrison constitue un point de départ particulièrement indiqué. Dans un entretien réalisé en 1985 avec l'autrice afro-américaine Gloria Naylor, la romancière revient en effet sur la genèse de sa « trilogie de l'amour¹²⁹⁸ », et place à l'origine de ses deux romans *Beloved* et *Jazz*¹²⁹⁹ la volonté d'explorer la relation conflictuelle entre amour d'autrui et « amour-propre » (« *self-regard* »). Ce terme polysémique renvoie non seulement, dans les essais de l'écrivaine, à la capacité à s'estimer soi-même, mais plus fondamentalement, à la construction du « moi » :

Quant à ce qui a fait le lien entre ces histoires je ne peux pas l'expliquer, mais je sais que dans les deux cas, une chose m'a semblée claire. Qu'une femme avait aimé démesurément quelque chose d'autre qu'elle-même. Qu'elle avait placé toute la valeur de sa vie en dehors d'elle-même. Que la femme qui

¹²⁹⁵ Julia Kristeva convoque la notion de « reliance maternelle » pour analyser la scène où Sonia et Raskolnikov lisent ensemble le récit biblique de la résurrection de Lazare. Julia Kristeva, *Dostoïevski : face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, op. cit., p. 92

¹²⁹⁶ « Les principales figures féminines peuvent toutes être décrites comme "innocentes" et en fin de compte non érotiques, alors que les hommes sont violents, y compris dans leur sexualité, et que même lorsqu'ils ne sont pas particulièrement érotisés dans leur comportement, ils apparaissent comme mus par l'instinct. » Drude Von Der Fehr, *Violenza e interpretazione*, op. cit., p. 111. (Je traduis)

¹²⁹⁷ *La Storia* (trad.), p. 55 ; « non comprendeva il godimento sessuale, che le rimase per sempre un mistero », *La Storia*, p. 297.

¹²⁹⁸ L'expression « trilogie de l'amour » est employée par la critique morrisonienne pour désigner les trois romans *Beloved*, *Jazz* et *Paradis*, dans lesquels Toni Morrison affirme avoir voulu se confronter à la question de l'amour (l'amour maternel dans *Beloved* ; l'amour érotique dans *Jazz* ; l'amour de Dieu dans *Paradis*).

¹²⁹⁹ Pour écrire *Jazz*, Toni Morrison s'est inspirée d'un féminicide survenu à Harlem dans les années 1920 : une jeune femme blessée à mort par son compagnon se serait laissée mourir plutôt que de le dénoncer, et c'est ce choix ambigu qui intéresse évidemment la romancière.

avait tué ses enfants l'avait fait par amour : parce qu'ils étaient la meilleure part d'elle-même et qu'elle refusait qu'ils soient souillés. Qu'elle refusait qu'on leur fasse du mal. Elle a préféré les tuer, elle a préféré qu'ils meurent. Vous voyez ce que je veux dire ?¹³⁰⁰

Le conflit entre l'amour maternel (ou érotique) et amour-propre est ensuite reformulé en des termes explicitement politiques : « Ces deux histoires ont bien suscité en moi une quinzaine ou une vingtaine de questions, sur ce qui pouvait pousser une femme bonne à déplacer ainsi son moi (*self*) profond, à se déplacer elle-même. Pendant un an, je me suis donc efforcée de penser ce moi intérieur non pas comme l'on dit "moi-même", mais en introduisant un espace entre ces deux mots, comme si ce "moi" était un jumeau ou un ami ou quelque chose qui se serait assis à côté de vous et vous regarderait, et c'est ce à quoi j'ai fait allusion en parlant de la "fille morte"¹³⁰¹. »

On le voit, la tension qui intéresse Toni Morrison est celle-là même sur laquelle insiste Julia Kristeva, quand elle évoque l'articulation entre féminité et maternité ; et c'est celle que met également au jour Carol Gilligan dans son ouvrage fondateur pour les éthiques du *care*, *Une voix différente*, lorsqu'elle présente le dilemme entre soi et l'autre comme « le dilemme que la voix féminine s'efforce de résoudre »¹³⁰². Mais si, comme C. Gilligan, Toni Morrison critique l'idéal d'abnégation assigné aux femmes au nom d'un principe démocratique d'égalité des vies (« notre vie ne nous semble pas d'une valeur égale¹³⁰³ »), elle insiste aussi sur la façon spécifique dont ce dilemme est vécu par les femmes afro-américaines. Cette spécificité est explicitée dans son article « Les sources de l'amour-propre », où elle revient sur les figures de Margaret Garner et de Sethe :

Cette vision [...] s'inscrit dans une recherche assez soutenue que j'ai entamée avec *Beloved* et qui signifiait que je regarde l'amour-propre à la fois en termes de race et de genre, et considère comment cet amour-propre évolue, se déforme, s'épanouit ou s'effondre, et dans quelles circonstances. Dans *Beloved*,

¹³⁰⁰ « Now what made those stories connect, I can't explain, but I do know that, in both instances, something seemed clear to me. A woman loved something other than herself so much. She had placed all of the value of her life in something outside herself. That the woman who killed her children loved her children so much; they were the best part of her and she would not see them sullied. She would not see them hurt. She would rather kill them, have them die. You know what that means? », Toni Morrison, « A Conversation: Gloria Naylor and Toni Morrison » (1985), dans Danille Taylor-Guthrie, *Conversations with Toni Morrison*, University press of Mississippi, Jackson, 1994, p. 207-208. (Je traduis)

¹³⁰¹ « I had about fifteen or twenty questions that occurred to me with those two stories in terms of what it is that really compels a good woman to displace the self, her self. So what I started doing and thinking about for a year was to project the self not into the way we say "yourself", but to put a space between those words, as though the self were really a *twin* or a *thirst* or a friend or something that sits right next to you and watches you, which is what I was talking about when I said "the dead girl" », *Ibid.*, p. 208. (Je traduis)

¹³⁰² « Le conflit entre soi et l'autre constitue le problème moral central des femmes, car il pose un dilemme dont la résolution nécessite une réconciliation entre la féminité et l'âge adulte. En l'absence d'une telle réconciliation, le problème moral ne peut pas être résolu. La femme "qui est bonne" se dérobe à toute affirmation et refuse de prendre sa part de responsabilité en proclamant n'être qu'au service d'autrui. En revanche, la femme "qui est mauvaise" désavoue ou renonce aux obligations qui la lient, déloyale envers elle-même et autrui. C'est ce dilemme (le conflit entre la compassion et l'autonomie, entre la vertu et le pouvoir) que la voix féminine s'efforce de résoudre. Elle lutte pour reconquérir son moi et trouver une solution au problème moral qui ne lésera personne » Carol Gilligan, *Une Voix différente*, *op. cit.*, p. 113

¹³⁰³ « our life is not as worthy », Toni Morrison, « A Conversation : Gloria Naylor and Toni Morrison », *art. cit.*, p. 208. (Je traduis)

je m'intéressais à ce qui contribuait de la façon la plus révélatrice à l'amour-propre d'une esclave. Qu'était son estime de soi ? Quelle valeur cette esclave s'accordait-elle ? La recherche étayant mon pressentiment, mon intuition, j'ai acquis la conviction que l'important pour elle, c'était son identité de mère, sa capacité à être et à rester exactement ce que l'institution disait qu'elle n'était pas. Après l'esclavage, aussi difficile qu'il ait été de fonctionner comme une mère ayant la maîtrise du destin de ses enfants, s'engager dans la période de la Reconstruction et au-delà devenait tout de même, sans nul doute, une responsabilité légale. Pour Margaret Garner ou Sethe, voilà donc où aboutissaient les sources de l'amour-propre.¹³⁰⁴

À la différence de la situation décrite par C. Gilligan et par J. Kristeva, qui fait de la maternité « la seule fonction de l'«autre sexe» à laquelle nous pouvons attribuer, à coup sûr, l'existence¹³⁰⁵ », T. Morrison rappelle que celle-ci ne constitue pas une identité assignée mais une identité interdite dans le contexte de l'esclavage. D'où un attachement peut-être encore plus grand, et une plus grande difficulté à déconstruire cet idéal d'abnégation, dont la revendication a pu constituer pour des femmes comme Sethe un geste de résistance et d'émancipation, voire une façon paradoxale de reconquérir l'amour-propre et le statut de sujet nié par l'institution esclavagiste.

3. Le premier axe de questionnement creusé par T. Morrison : la tension entre amour maternel et « amour-propre »

Cette piste d'analyse est creusée par les nombreux critiques qui choisissent d'interpréter le dilemme de Sethe comme mettant en jeu la question de la « prééminence de la maternité sur le moi profond¹³⁰⁶ » (« *the hierarchy of motherhood over selfhood* »). L'analyse que propose la critique Marilyn Maxwell est de ce point de vue tout à fait exemplaire des lectures qui appréhendent l'infanticide comme meurtre de soi, violence sacrificielle exercée prioritairement contre soi-même¹³⁰⁷ plutôt que comme violence faite à autrui. Mais au-delà de ce geste d'amour paradoxal et ambigu, qui brouille la frontière entre mal subi et mal commis, la question du sacrifice est thématisée dès le début du roman, l'*incipit* s'ouvrant sur la réminiscence de l'acte

¹³⁰⁴ Toni Morrison, « Les sources de l'amour-propre », *art. cit.*, p. 467-468 ; « It is a part, this view, [...] of a rather sustained investigation I began with *Beloved*, which was that I'm really looking at self-regard in both racial and gendered terms, and how that self-regard evolves or is distorted or flourishes or collapses, and under what circumstances. In *Beloved*, I was interested in what contributed most significantly to a slave woman's self-regard. What was her self-esteem? What value did she place on herself? And I became convinced, and research supported my hunch, my intuition, that it was her identity as a mother, her ability to be and to remain exactly what the institution said she was not, that was important to her. Moving into Reconstruction and beyond it, as difficult as it was to function as a mother with control over the destiny of one's children, it still became then, certainly, a legal responsibility after slavery. So this is where the sources of self-regard came for Margaret Garner or Sethe. », « The source of self-regard », *art. cit.*, p. 317-318.

¹³⁰⁵ Julia Kristeva, « Stabat Mater », *art. cit.*, p. 225.

¹³⁰⁶ L'expression est employée par Marianne Hirsch, qui propose une approche psychanalytique du texte de Toni Morrison dans son ouvrage *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, p. 7. (Je traduis)

¹³⁰⁷ Marilyn Maxwell, *Male Rage Female Fury: Gender and Violence in Contemporary American Fiction*, *op. cit.*, p. 260.

de prostitution auquel Sethe a consenti pour faire graver le mot « Beloved » sur la tombe de sa fille. La scène illustre exemplairement la tension mise au jour par J. Kristeva, la dénonciation du caractère excessif de l'amour maternel passant par la mise en scène d'un sacrifice qui met en jeu le corps sexué :

– Pour un bébé, il est puissant le sort qu'elle jette, dit Denver.

– Pas plus puissant que mon amour pour elle, répondit Sethe.

Et ce fut là de nouveau. Avec la fraîcheur accueillante des pierres tombales non gravées ; comme celle qu'elle avait choisie pour s'y appuyer, dressée sur la pointe des pieds, les genoux grands ouverts comme une tombe. Rose comme un ongle, qu'elle était, et parsemée d'éclats scintillants. « Dix minutes, avait-il dit. T'en as pour dix minutes, et je le ferai gratis. »

Dix minutes pour sept lettres. Avec dix minutes de plus aurait-elle pu avoir aussi « Dearly » ? Elle n'avait pas songé à le lui demander et l'idée que c'eût peut-être été possible la tracassait encore. Qu'avec vingt minutes, disons une demi-heure, elle eût pu tout avoir, chacun des mots qu'elle avait entendus le prêtre prononcer à l'enterrement (et il n'y avait rien de plus à dire, assurément), gravé sur la pierre tombale de son bébé : « Dearly Beloved. » Mais ce qu'elle avait obtenu, comme convenu, était le seul mot qui importait.¹³⁰⁸

C'est justement en structurant l'intrigue du roman autour d'un conflit opposant la relation maternelle (Sethe / Beloved) et la relation amoureuse et érotique (Sethe / Paul D) que T. Morrison problématise cet idéal d'abnégation revendiqué par l'ancienne esclave, et qu'elle pose la question de la limite. Dans un premier temps, Sethe semble trancher le dilemme au profit de sa fille, Paul D se trouvant relégué aux marges de la ville et aux marges de la narration, loin du couple fusionnel formé par Sethe et Beloved. Mais l'exorcisme de l'enfant, puis la scène finale de soin et de retrouvailles entre les deux amants, permettent de remettre en cause cette solution. Alors qu'une nouvelle fois la mère endeuillée, prostrée dans un lit qu'elle n'arrive plus à quitter depuis le départ de sa fille, répète que celle-ci était « ce qu'[elle] avai[t] de plus précieux¹³⁰⁹ », la réponse de Paul D permet de réintroduire une distance et une différence entre soi et l'autre :

– Sethe, dit-il, toi et moi, on a encore plus d'hiers que n'importe qui. On a besoin d'un peu de lendemains. Il se penche et lui prend la main. De l'autre, il lui effleure le visage.

– C'est toi, ce que tu as de plus précieux, Sethe. C'est toi.

– Moi ? Moi ?¹³¹⁰

¹³⁰⁸ *Beloved* (trad.), p. 13-14 ; « “For a baby she throws a powerful spell,” said Denver. “No more powerful than the way I loved her,” Sethe answered and there it was again. The welcoming cool of unchiseled headstones; the one she selected to lean against on tiptoe, her knees wide open as any grave. Pink as a fingernail it was, and sprinkled with glittering chips. Ten minutes, he said. You got ten minutes I'll do it for free. Ten minutes for seven letters. With another ten could she have gotten “Dearly” too? She had not thought to ask him and it bothered her still that it might have been possible – that for twenty minutes, a half hour, say, she could have had the whole thing, every word she heard the preacher say at the funeral (and all there was to say, surely) engraved on her baby's headstone: Dearly Beloved. But what she got, settled for, was the one word that mattered. », *Beloved*, p. 5.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, p. 376 ; « She was my best thing », *Ibid.*, p. 321.

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 377 ; « “Sethe,” he says, “me and you, we got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow.” He leans over and takes her hand. With the other he touches her face. “You your best thing, Sethe. You are.” His holding fingers are holding hers. “Me? Me?” », *Ibid.*, p. 322.

Dans un entretien où elle revient sur les enjeux de cette scène finale, Toni Morrison offre une analyse qui met en évidence la portée éthique et politique du questionnement proposé à son lecteur (à sa lectrice) : « Oui, [Sethe] goûte enfin la liberté. Et c'est pourquoi elle est capable de glaner un petit quelque chose, et puis peut-être un petit quelque chose de plus, et encore de plus. De sorte qu'elle en vient à envisager la possibilité d'une fierté individuelle, d'un moi profond réel qui puisse dire "tu es ce que tu as de plus précieux". Il s'agit simplement pour elle de commencer à se penser comme dotée d'un nom propre : alors qu'elle ne s'est jamais pensée que comme mère, au prisme du rôle qui est le sien¹³¹¹. » La remarque invite d'abord à souligner la portée située du travail réflexif mis en œuvre par et dans le texte, travail dont on comprend qu'il concerne prioritairement les lectrices, voire les lectrices afro-américaines, en tant que légataires de l'esclavage. Elle invite aussi à questionner l'exemplarité de la réponse que la fiction apporte au dilemme de la mère. Invitant ses lecteurs et ses lectrices à se déprendre de cet idéal d'abnégation et de don de soi, Toni Morrison leur propose-t-elle un modèle alternatif ?

Revenant sur la filiation de *Beloved* avec le genre romanesque du *Bildungsroman*¹³¹², la critique Anne T. Salvatore met en parallèle la trajectoire narrative de Denver, la fille survivante qui doit devenir adulte en se détachant de sa mère, et celle de Sethe, la mère survivante qui pour continuer à vivre doit se détacher de ses enfants, se dés-identifier de son moi passé et de son rôle de mère. Là où l'effort d'émancipation de Denver lui semble couronné de succès, la critique souligne toutefois que la trajectoire de Sethe s'achève de façon beaucoup plus décevante. L'échec du processus de détachement lui semble notamment illustré par le choix d'une structure en hyperbate, c'est-à-dire par l'ajout de l'épilogue final, qui marque la présence d'un reste, la persistance d'un effet de hantise au-delà de toutes les renaissances possibles. L'idée que la rupture totale avec le passé et avec les morts est impossible me semble une « leçon » essentielle du texte. En revanche, il me semble qu'on peut interpréter un peu différemment le traitement distinct dont Denver et Sethe font l'objet à la fin du roman. Là où l'avenir de Denver est esquissé par la fiction, qui nous apprend qu'elle se destine à devenir la nouvelle maîtresse d'école, le propre de celui de Sethe est qu'il prend la forme d'une question (« Moi ? Moi ? »), dont la réponse est laissée à la libre imagination du lecteur ou de la lectrice. Plutôt que comme

¹³¹¹ « Yes, [Sethe] does have a taste of freedom. And therefore she is able to scratch out something and then maybe more and maybe more. So she can consider the possibility of an individual pride, of a real self which says "you're your best thing". Just to begin to think of herself as a proper name – she's always thought of herself as a mother, as her role », Toni Morrison, « Marsha Darling, In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison » (1988), dans Danille Taylor-Guthrie, *Conversations with Toni Morrison*, op. cit., p. 251 (Je traduis)

¹³¹² Anne T. Salvatore, « Toni Morrison's New Bildungsromane: Paired Characters and Antithetical Form in "The Bluest Eye", "Sula" and "Beloved" », *Journal of Narrative Theory*, vol. 32, n°2, 2002, p. 154-178.

un signe d'échec ou même d'incertitude, peut-être ce refus de figurer le devenir du personnage peut-il s'interpréter comme une façon de donner forme à l'injonction à la « *vita nova* » qui succède à la rupture existentielle, et dont Jean-Pierre Martin souligne qu'elle n'est pas simplement renoncement à un « moi » antérieur, mais refus de toute identité fixe¹³¹³. C'est ce qui peut expliquer qu'aucun modèle exemplaire, même alternatif, ne soit vraiment établi à l'issue du parcours de Sethe.

B. Sethe, un deuil en excès ? La maternité comme métaphore

Cette exploration du conflit entre amour maternel et amour-propre, qui répond aux intentions de signification de l'autrice, constitue donc un premier axe de questionnement politique et éthique ouvert par la problématisation du modèle revendiqué par Sethe. Il ne s'agit pas cependant de la seule interprétation possible du dilemme du personnage et de ses effets. En centrant son analyse sur la question de la maternité, Marilyn Maxwell laisse un peu de côté un fait important, à savoir que la relation mise en scène dans le roman n'est pas celle d'une mère et de son enfant vivante, mais d'une mère et d'un fantôme, d'une morte. Le conflit orchestré par la fiction ouvre dès lors un second axe de questionnement, qui repose sur une interprétation métaphorique de la maternité comme image d'un certain rapport au passé et à l'expérience du deuil.

1. Le second axe de questionnement creusé par T. Morrison : la fidélité au passé

Le commentaire au style indirect libre qui suit presque immédiatement l'évocation de la scène de prostitution, dans l'*incipit*, est de ce point de vue tout à fait révélateur, puisqu'il articule étroitement le conflit entre amour propre et amour maternel au motif du deuil et à la question du rapport au passé. L'enjeu n'est plus tant (ou plus seulement) de réfléchir aux problèmes que pose une certaine conception de la maternité, que de s'interroger sur la valeur de la fidélité au passé et sur les limites de la dette insolvable contractée à l'égard des morts, par définition toujours insatisfaits et voraces :

Comptant sur la tranquillité de sa propre âme, elle en avait oublié l'autre : l'âme de sa petite fille. Qui eût pensé qu'un petit bébé de rien du tout pût abriter tant de fureur ? Forniquer parmi les pierres tombales

¹³¹³ Jean-Pierre Martin, *Éloge de l'apostat : essai sur la vita nova*, op. cit., p. 33.

sous les yeux du fils du graveur n'avait pas suffi. Non seulement elle avait dû vivre des années dans une maison paralysée par la fureur du bébé à la gorge tranchée, mais les dix minutes qu'elle avait passées, pressée contre une pierre couleur d'aurore cloutée d'éclats d'étoiles, les genoux aussi largement ouverts que la tombe, étaient plus longues qu'une vie, plus vivantes, plus pulsátiles que le sang du bébé qui avait enduit ses doigts comme de l'huile.¹³¹⁴

Mobilisant ce que la critique Claudine Raynaud décrit comme une « poétique de l'abjection¹³¹⁵ », fondée sur le mélange des règnes et des voix, la section centrale du roman (l'oratorio à trois voix) rend sensible par sa forme même le danger que représente l'incapacité du personnage à penser les limites de cet attachement. La fusion mortifère de la mère et de la fille est une conséquence d'une « assignation au passé¹³¹⁶ » dont Jean-Paul Martin souligne les risques à la fois éthiques et politiques. Elle traduit un refus du « devenir-autre¹³¹⁷ », c'est-à-dire de la possibilité de se désidentifier et de rompre avec ses anciens « moi », et un refus de la singularité, en tant que celle-ci témoigne d'un arrachement à l'espace clos et fusionnel de la communauté ou de la famille.

Il est notable de ce point de vue que la mise à distance de ce rapport au passé repose notamment sur l'adoption du point de vue de Denver, incarnation de la génération d'après. C'est à la jeune fille qu'est en effet déléguée dans le roman la prise de conscience de la nécessité d'une forme de rupture, le spectacle de la lente déchéance de sa mère la conduisant à prendre la décision de quitter le 124 :

Apathique et ensommeillée par la faim, Denver vit fondre les chairs entre le pouce et l'index de sa mère. Vit les yeux de Sethe brillants mais morts, vigilants mais vides, attentifs à tout ce qui était Beloved [...] Elle vit aussi les manches de son propre caraco de fête lui couvrir les doigts. Les ourlets qui jadis lui découvraient les chevilles balayaient à présent le plancher. Elle vit leur trio enrubanné, endimanché, abattu et affamé, mais scellé par un amour qui épuisait tout le monde. Puis Sethe vomit sans avoir mangé et cela secoua Denver comme un coup de fusil. La tâche qu'elle s'était d'abord fixée – protéger Beloved de Sethe – consista alors à protéger sa mère de Beloved. À présent, il devenait évident que sa mère pouvait mourir, les quitter toutes les deux, et que ferait Beloved alors ? Quoi qu'il advînt, cela ne pouvait marcher qu'à trois – pas à deux – et puisque ni Beloved ni Sethe ne semblaient se soucier de ce qu'apporterait le lendemain (Sethe étant heureuse quand Beloved l'était ; Beloved lapant son adoration comme de la crème), Denver sut qu'elle était responsable. Il faudrait qu'elle sorte de la cour ; franchisse le bord du monde, laisse ces deux-là derrière et aille demander de l'aide à quelqu'un¹³¹⁸.

¹³¹⁴ *Idem.*

¹³¹⁵ Claudine Raynaud, « The Poetics of Abjection in "Beloved" », dans Maria Diedrich, Henry Louis Gates Jr et Carl Pedersen (dir.), *Black Imagination and the Middle Passage*, op. cit., p. 70-85. (Je traduis)

¹³¹⁶ Jean-Pierre Martin, *Éloge de l'apostat : essai sur la vita nova*, op. cit., 12.

¹³¹⁷ *Idem.*

¹³¹⁸ *Beloved* (trad.), p. 334-335 ; « Listless and sleepy with hunger Denver saw the flesh between her mother's forefinger and thumb fade. Saw Sethe's eyes bright but dead, alert but vacant, paying attention to everything about Beloved [...]. She also saw the sleeves of her own carnival shirtwaist cover her fingers; hems that once showed her ankles now swept the floor. She saw themselves beribboned, decked-out, limp and starving but locked in a love that wore everybody out. Then Sethe spit up something she had not eaten and it rocked Denver like gunshot. The job she started out with, protecting Beloved from Sethe, changed to protecting her mother from Beloved. Now it was obvious that her mother could die and leave them both and what would Beloved do then? Whatever was happening, it only worked with three – not two – and since neither Beloved nor Sethe seemed to care what the next day might bring (Sethe happy when Beloved was; Beloved lapping devotion like cream), Denver knew it was on her. She would have to leave the yard; step off the edge of the world leave the two behind and go ask somebody for help. », *Beloved*, p. 285-286.

L'adoption du point de vue de la jeune fille a un effet puissant. Alors que Denver était jusque là obsédée par la menace de la violence maternelle et par la vulnérabilité de sa sœur, la scène correspond à un moment de prise de conscience et permet la reconnaissance de la complexité de la relation de pouvoir tissée entre les vivants et les morts, le présent et le passé, la mère et l'enfant. Celle-ci engage à son tour un conflit de loyauté, qui conduit à un choix, un arbitrage qui se fait au profit de la vivante et aux dépens de la morte, et que vient acter l'épisode d'exorcisme.

2. L'expérience de lecture comme « rituel de guérison » ?

Dans *Les Mères en deuil* puis dans *La Voix endeuillée*, l'historienne et helléniste Nicole Loraux rappelle que le féminin est associé dans le monde grec et notamment athénien à un maternel dont le deuil est toujours en excès au regard des normes politiques et sociales de la cité. Elle fait aussi l'hypothèse que c'est dans la tragédie que se serait réfugiée la plainte maternelle, bannie de l'espace public, et où se penserait dès lors une forme d'« anti-politique », comprise comme « l'autre de la politique, mais aussi une politique autre, qui ne serait plus fondée sur le consensus et le vivre-ensemble mais sur “le lien de la division”¹³¹⁹ ». D'où la puissance subversive de la tragédie, qu'emblématise pour elle le destin singulier de la pièce du dramaturge Phrynikos, *La Prise de Milet*, interdite pour avoir causé un excès de douleur chez les spectateurs athéniens encore bouleversés par la prise de la ville par les Perses, en 494 av. J.-C. Si après cet épisode, l'expression du deuil au théâtre est étroitement contrôlée (notamment par l'obligation de la distanciation, de sujets empruntés à la mythologie ou à l'histoire de cités étrangères), c'est parce que le surgissement de l'affect collectif est perçu comme une menace pour l'idéologie civique, caractérisée par un « oubli du conflit¹³²⁰ » indissociable d'une politique mémorielle de la table rase. Plus largement, celui-ci incarne le risque d'un enfermement dans une temporalité circulaire, celle de « “l'aei” intraitable, du toujours, qui ne veut pactiser avec aucune sagesse¹³²¹ ».

J'ai déjà souligné dans le troisième chapitre de cette thèse que la filiation des trois romans au genre tragique passait notamment par la reprise de cette représentation du deuil maternel, indissociable d'un refus du dénouement consolateur¹³²². Sethe évoque les figures de

¹³¹⁹ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, op. cit. p. 41.

¹³²⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹³²¹ *Ibid.*, p. 57.

¹³²² Sur cette question essentielle et un premier dialogue avec Nicole Loraux, je renvoie au chapitre 3, p. 171.

ces mères à la fois destructrices et aimantes héritées de l'imaginaire antique : Clytemnestre, Déméter et bien sûr Médée¹³²³. Mais s'il peut être intéressant de relire le roman de Toni Morrison à la lumière des thèses de N. Loraux, c'est parce que la mise en scène de cette figure maternelle tragique permet aussi de questionner les limites de l'idéal de fidélité au passé que métaphorise le deuil maternel, par son excès même. En invitant le lecteur ou la lectrice à adopter le point de vue de Sethe pour mieux s'en distancier dans un second temps, la fiction rend en effet visible la nécessité de penser les risques de « l'assignation au passé¹³²⁴ », qui a pour corollaire « l'étiquetage de l'existence tout entière à partir d'un moment de son histoire¹³²⁵ ». La prise de conscience a une portée politique contextuelle : elle met en jeu la relation tissée par la communauté afro-américaine au passé de l'esclavage, le roman attirant l'attention sur le double risque d'une fausse réconciliation d'un côté, et d'une forme d'identification mortifère de l'autre.

Pour la critique Linda Krumholz, l'effet de lecture produit par le roman s'apparente ainsi à « un rituel de guérison¹³²⁶ », auquel elle attribue une portée cathartique. Celle-ci culminerait dans la scène des retrouvailles de Sethe et de Paul D, puis dans celle du départ de Denver : « le roman s'achève sur la décision de Denver de devenir la nouvelle maîtresse d'école, procurant au lecteur le modèle d'une nouvelle pédagogie et l'opportunité d'une reconstruction de l'histoire de l'esclavage à partir du point de vue d'une femme noire.¹³²⁷ » Mais la critique nuance aussitôt son propos, en soulignant le trouble qu'introduit dans ce dispositif le personnage de Beloved : « incarnant l'irruption du passé et de l'inconscient refoulé, Beloved catalyse le processus de guérison accompli par les personnages comme par les lecteurs : elle apparaît ainsi comme le choc nécessaire à la guérison. Mais Beloved fonctionne également comme une figure de *trickster* qui défie toute clôture narrative ou catégorisation, mettant en échec les aspirations du lecteur à une « purification » (*clearing*) complète. Et c'est pourquoi, alors que nous achevons la lecture, la hantise de l'esclavage est devenue nôtre¹³²⁸. » Si la fin du roman n'est pas complètement réparatrice, c'est donc parce qu'elle ne fait pas le

¹³²³ Au-delà de la référence au mythe de Médée, Marianne Hirsch approfondit le rapprochement entre la figure de Sethe et celle, mythique, de Déméter : « [...] le roman permet à la mère de parler en son nom propre, de dire son nom et celui de son enfant, de dire, après dix-huit ans, son crime indicible à sa fille. Il permet à Beloved de revenir, comme Perséphone, de sorte que mère et fille peuvent se parler. Enfin, il autorise à la fois Sethe à reconnaître Beloved comme sa fille, à se reconnaître elle-même comme "Moi ? Moi ?" », Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, p. 7-8. (Je traduis)

¹³²⁴ Jean-Paul Martin, *Éloge de l'apostat : essai sur la vita nova*, op. cit., p. 12.

¹³²⁵ *Idem*.

¹³²⁶ Linda Krumholz, « The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison's "Beloved" », *African American Review*, vol. 26, n°3, 1992, p. 395-408. (Je traduis)

¹³²⁷ *Ibid*, p. 397. (Je traduis)

¹³²⁸ *Idem*. (Je traduis)

choix d'une rupture totale mais s'efforce plutôt de renégocier la place respective des vivants et des morts au sein d'un espace commun. En ce sens, il faut sans doute prendre au sérieux la formule finale : « ceci n'est pas une histoire à faire circuler », qui pense la persistance du lien sur le mode paradoxal d'une injonction à l'oubli et à la rupture.

C. Ida : l'échec de la puissance maternelle

Dans le roman de T. Morrison, l'idéal d'abnégation maternelle fait donc l'objet d'une mise à distance critique qui passe par l'exploration d'un conflit entre amour maternel et amour-propre. Le double usage dont le motif de la relation mère/enfant fait l'objet explique la pluralité de questions ainsi soulevée par l'œuvre, qui engage à la fois une réflexion sur l'expérience de la maternité (prise au sens littéral) et une interrogation sur la relation entre les vivants et les morts (la maternité fonctionnant alors comme le paradigme d'un certain rapport au deuil et au passé). Il en va tout autrement dans le roman d'E. Morante. À la différence de T. Morrison, l'autrice italienne ne questionne pas le caractère excessif du modèle de *care* incarné par Ida. Elle le confronte plutôt aux limites de l'agentivité individuelle, voire humaine. C'est sur ce deuxième mode de problématisation du modèle du soin compassionnel que j'aimerais à présent revenir.

1. La mère comme sujet révolutionnaire ?

Si cette réflexion sur la puissance d'agir maternelle et sur ses limites peut être féconde, c'est d'abord parce qu'elle permet de contester l'accusation de passivité souvent adressée au personnage d'Ida, et qui fut l'un des principaux griefs des détracteurs du roman lors de sa parution en 1974¹³²⁹. Je rappelle que pour Giovanna Rosa, l'amour maternel constitue dans le roman d'E. Morante l'« expression d'une résistance spontanée aux forces de Thanatos¹³³⁰ » : d'ordinaire tout à fait résignée face au mal qu'elle subit, Ida est en effet capable, face à la perspective intolérable de la mort d'Usepe, de dépasser l'angoisse, l'impuissance et la résignation pour imaginer des solutions inédites. Les chapitres consacrés à la famine qui frappe Rome pendant l'occupation allemande, en 1944, l'illustrent exemplairement. La narration

¹³²⁹ Je reviendrai sur cette question dans la partie III, et notamment au chapitre 10.

¹³³⁰ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, op. cit., p. 224. (Je traduis)

insiste d'abord sur le tableau pathétique qu'offre aux yeux de la mère éplorée le spectacle de son enfant affamé :

La pauvre lutte d'Ida contre la faim, qui depuis plus de deux ans la maintenait sous les armes, était parvenue maintenant au corps à corps. Cette unique exigence quotidienne : donner à manger à Useppe, la rendit insensible à toute autre stimulation, à commencer par celle de sa propre faim. Durant ce mois de mai elle vécut pratiquement de salade et d'eau, mais ce peu lui suffisait, et, même, chacune des bouchées qu'elle avalait lui semblait gaspillée parce que soustraite à Useppe. Parfois, pour lui soustraire moins encore, elle songeait à faire cuire pour elle-même des écorces ou des feuilles quelconques, ou, même, des mouches ou des fourmis : c'était toujours du solide... Ou encore à ronger des trognons trouvés dans les ordures ou à arracher l'herbe qui poussait sur les murs des ruines. [...] Que Rome soit toute entière minée et doive s'écrouler demain, cela la laissait indifférente, comme un souvenir déjà lointain de l'Histoire ancienne ou comme une éclipse de lune dans l'espace. L'unique menace pour l'univers consistait pour elle dans la vision récente de son enfant qu'elle avait laissé en train de dormir, réduit à un poids si dérisoire qu'il ne faisait presque plus de relief sous le drap¹³³¹.

Dans *Beloved*, le motif du don de nourriture est utilisé pour dire la dangereuse complexité de la relation de pouvoir entre mère et fille, vivante et morte (la gloutonnerie de *Beloved* s'opposant à l'anorexie de Sethe, prête à tout sacrifier à son enfant). Elsa Morante fait au contraire de l'abnégation que symbolise ici le don de nourriture la source d'une invulnérabilisation paradoxale de la figure maternelle, dotée d'une forme d'« immortalité temporaire¹³³² » (« *immortalità temporanea* ») par des forces que la voix narrative situe à la fois du côté de l'inconscient et de l'instinct animal : « En ce qui la concernait, rien ne lui faisait venir l'eau à la bouche et même la sécrétion de salive avait cessé pour elle : toutes ses stimulations vitales s'étaient transférées sur Useppe. On raconte qu'une tigresse, dans une solitude glacée, se soutint avec ses petits en léchant, quant à elle, la neige et en distribuant à ses petits des lambeaux de chair qu'elle s'arrachait du corps avec ses dents.¹³³³ » Le spectacle intolérable de la souffrance de l'enfant est à l'origine d'une « encapacitation¹³³⁴ » paradoxale du personnage. Surmontant la honte et l'angoisse inculquées par des normes sociales mortifères, Ida va jusqu'à participer au grand vol collectif de la farine réquisitionnée par les

¹³³¹ *La Storia* (trad.), p. 470-472 ; « La misera lotta di Ida contro la fame, che da più di due anni la teneva armata, adesso era pervenuta al corpo-a-corpo. Quest'unica esigenza quotidiana: dar da mangiare a Useppe, la rese insensibile a ogni altro stimolo, a cominciare da quello della propria fame. Durante quel mese di maggio, essa visse, in pratica, di poca erba e d'acqua, ma tanto le bastava, anzi ogni suo boccone le pareva sprecato, perché sottratto a Useppe. A volte, per sottrargli ancora meno, le veniva alla mente di bollire, per se stessa, delle bucce, o foglie comuni, o addirittura mosche o formiche: sempre sostanza, erano... Magari rosicchiarsi qualche torsolo dalle immondezze, o strappare l'erba anche dai muri delle rovine. [...] Che Roma fosse tutta minata, e domani crollasse, la lasciava indifferente, quasi un ricordo già remoto della Storia antica o un'eclisse di luna nello spazio. L'unica minaccia per l'universo si rappresentava, a lei, nella visione recente del figlietto che aveva lasciato a dormire, ridotto a un peso così irrisorio da non disegnare quasi rilievo sotto il lenzuolo. », *La Storia*, p. 639-641.

¹³³² *Ibid.*, p. 471 ; *Ibid.*, p. 640.

¹³³³ *Ibid.*, p. 475 ; « A lei stessa niente faceva gola, perfino la secrezione della saliva le si era prosciugata: tutti i suoi stimoli vitali si erano trasferiti su Useppe. Si racconta di una tigre che, in una solitudine gelata, si sostenne assieme ai propri nati leccando, per parte sua, la neve; e distribuendo ai piccoli dei brandelli di carne che lei stessa si strappava dal proprio corpo coi denti. », *Ibid.*, p. 643.

¹³³⁴ Je rappelle qu'Yves Clavaron distingue l'« *agency* » (traduit par « agentivité »), qui désigne une potentialité d'action ; de l'« *empowerment* » (« l'encapacitation »), qui renvoie à « un processus inchoatif parvenu à son terme : l'*empowerment*, c'est la réalisation maximale de l'*agency*, l'actualisation de ce qui est en puissance », Yves Clavaron, « Agency, empowerment, mimicry », *art. cit.*, p. 154.

occupants allemands, un épisode qui donne lieu dans le roman à une grande scène de solidarité féminine et populaire :

À mi-chemin entre la Via Porta Labicana et la gare des marchandises, il y avait un camion allemand arrêté, en bas duquel un soldat du Reich tenait tête, en braillant, à une foule de femmes du peuple. Évidemment, il n'osait pas faire un geste vers le pistolet qu'il portait à son ceinturon, de crainte d'être lynché séance tenante. Certaines des femmes, avec la suprême audace de la faim, avaient même grimpé sur le camion chargé de sacs de farine. Et après avoir fait des entailles dans ces sacs, elles en versaient le contenu dans leurs jupes, dans leurs paniers ou dans le récipient, quel qu'il fût, qu'elles avaient apporté. [...] Ida se fraya un chemin, éperdue : « Moi aussi ! moi aussi ! » criait-elle comme un enfant. Elle ne réussissait pas à forcer le siège qui enserrait les sacs jetés sur le sol. Elle essaya de monter dans le camion, mais elle n'y parvenait pas : « À moi aussi ! à moi aussi ! » Du haut du camion, une jolie fille rit au-dessus d'elle. Elle était échevelée et avait des sourcils bruns, très épais, et des dents aussi fortes que celles d'une bête. Elle tenait devant elle par les pans de sa petite robe qui était pleine de farine, et ses cuisses, découvertes jusqu'à sa culotte de rayonne noire, étaient d'une blancheur extraordinaire, comme celle des camélias fraîchement cueillis : « T'nez, signora, mais grouillez ! » et s'accroupissant vers Ida, avec un rire de furie, elle lui emplît de farine son cabas, la lui versant directement de son giron.¹³³⁵

La prise de conscience du caractère intolérable de la situation, qui menace non seulement la survie personnelle mais la capacité à prendre soin de l'enfant, donne lieu à un acte de résistance collective. Scène de solidarité et de subversion, l'épisode constitue d'ailleurs l'un des rares moments où Ida, réintégrée dans un chœur féminin (et enfantin) uni par l'adversité, se montre non seulement capable d'agir et de résister, mais d'exprimer une parole de révolte et de colère :

À son tour Ida s'était mise à rire, semblable à une enfant idiote, essayant de s'extirper avec son chargement de la foule hurlante qui l'entourait. On eût dit que ces femmes, excitées par la farine comme par un alcool, étaient toutes saoules. Elles hurlaient, grisées, contre les Allemands des insultes plus obscènes que celles utilisées par les putains de lupanar. Les mots les moins grossiers étaient : fumiers ! enculés ! salauds ! assassins ! voleurs ! Comme elle sortait de cette foule, Ida se trouva dans un chœur de fillettes qui, arrivées bonnes dernières, criaient à tue-tête, en sautant comme dans une ronde : « Salauds ! Salauds ! Salauds ! » Et alors, elle entendit sa propre voix, stridente et que son excitation enfantine rendait méconnaissable, crier avec le chœur : « Salauds ! ».¹³³⁶

L'épisode induit une transformation de la tonalité affective du roman. À l'atmosphère lugubre, apocalyptique, des pages précédentes succède un surgissement de vitalité joyeuse, indissociable

¹³³⁵ *La Storia* (trad.), p. 481-482 ; « A mezza strada fra Via di Porta Labicana e lo Scalo Merci c'era un camion tedesco fermo, giù dal quale un milite del Reich teneva testa, sbraitando, a una folla di donne del popolo. Evidentemente, colui non osava metter mano alla pistola che portava al cinturone, per timore di venire linciato sul posto. Alcune delle donne, con l'ardimento supremo della fame, s'erano arrampicate addirittura sul camion, carico di sacchi di farina. E fatti dei tagli nei sacchi, se ne versavano il pieno dentro le gonne, le sporte e qualsiasi altro recipiente si fossero trovate a portare. [...] Ida si fece largo disperata: "Anch'io! anch'io!" strillava come una bambina. Non riusciva a rompere l'assedio che stringeva i sacchi buttati a terra. Si sforzò a salire sul camion, ma non ce la faceva: "Anche a me! anche a me!!" Dall'alto del camion, una bella ragazza rise sopra di lei. Era scapigliata, con sopracciglia foltissime e more, i denti forti come di bestia. Si reggeva innanzi per le cocche la vesticciola colma, e le sue cosce, scoperte fino alle mutande nere di raion, splendevano di un candore straordinario, come quello delle camelie fresche: "Tiè, signò, ma spicciate!" e accucciandosi verso Ida, con una risata da furia le empì la sporta di farina, versandogliela direttamente dal proprio grembo. », *La Storia*, p. 648-649.

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 482-483 ; « Ida a sua volta si era messa a ridere, simile a una bambina mentecatta, cercando di risortire col suo carico, di mezzo alla folla urlante. Le donne parevano tutte sbronze, eccitate dalla farina come da un liquore. Urlavano inebriate contro i Tedeschi gli insulti più osceni, che nemmeno le puttane di un lupanare. Le parole meno brutali erano: fraciconi! culoni! viiacchi! assassini!! ladriiii! Nel sortire di fra la folla, Ida si trovò in un coro di ragazzette, arrivate ultime, che da parte loro strillavano a gran voce, saltando come in un girotondo: "Zozzoni! Zozzoni! Zozzoni!!!" E in quella udì la propria voce, stridula, iriconoscibile nel suo eccitamento infantile, gridare nel coro: "Zozzoni!" », *Ibid.*, p. 649-650.

de la représentation de ce grand « rire carnavalesque¹³³⁷ » qui parcourt tous les corps et les réunit. Peut-on voir dans cette scène le foyer utopique du roman ? Si une forme de subjectivité révolutionnaire subsiste dans l'œuvre, il faut sans doute moins la chercher du côté de David Segre, l'intellectuel mélancolique, que de ce collectif de mères unies face au mal¹³³⁸. À rebours de l'image plus ambivalence que nous lègue l'histoire des catastrophes, celle d'une faim qui tantôt pousse à la révolte, et tantôt dissout jusqu'aux liens de solidarité familiaux, la confrontation au grand malheur collectif entraîne dans le roman d'E. Morante l'émergence de nouveaux liens de solidarité. Réunissant humains et non humains, adultes et enfants, ceux-ci se manifestent dans le collectif des mères, ou dans celui que forment les habitants réfugiés dans l'abri de Pietralata.

2. Interpréter l'échec du soin maternel

Si une lecture attentive du texte rend visible l'attention prêtée à des formes de solidarité alternatives, force est pourtant de reconnaître qu'elles se soldent en définitive par un échec. Ida n'est ni entièrement passive, ni entièrement résignée, mais elle est en définitive tout à fait impuissante face au mal et à la souffrance de son enfant. Giovanna Rosa souligne le contraste entre la tonalité paradoxalement joyeuse des chapitres relatant le séjour d'Useppe et d'Ida à Pietralata, et l'atmosphère lugubre qui succède à la fin de la guerre : « puis tout s'effondre, car nul ne se sauve non pas du scandale de l'Histoire mais de l'horreur du quotidien et de l'âge adulte¹³³⁹ ». Le dispositif pathétique travaille l'enchaînement des regards, faisant du lecteur ou de la lectrice le témoin impuissant de la souffrance de la mère, elle-même contrainte d'assister sans rien pouvoir faire à la progressive dégradation de l'état de son fils. La scène finale de la mort d'Useppe et de la folie d'Ida marque l'achèvement de ce processus, initié dès la fin de la guerre :

Cette détérioration, en réalité, avait commencé dès les premiers jours de l'automne, avec l'exil d'Useppe de l'école. Bien que ç'ait été Useppe lui-même qui s'était exilé (par cet instinct qui chasse de leur cachettes les animaux blessés), Ida, à ce coup, voire sans s'en rendre compte, s'était sentie offensée dans sa chair par le monde entier des autres : comme si ceux-ci avaient rejeté Useppe dans l'ultime zone des parias. Et elle-même choisit de rester définitivement avec lui dans cette zone : sa vraie place était là. Peut-

¹³³⁷ La notion de « rire carnavalesque », forgée par M. Bakhtine dans son ouvrage sur Rabelais et la culture populaire, est un rire de fête éminemment ambivalent. D'un côté il est « joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois ». Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Gallimard, Paris, 1970, p. 20.

¹³³⁸ On pourrait suggérer une relecture de cet épisode de *La Storia* à la lumière et en contrepoint à la réflexion de Fatima Ouassak sur la mère comme « sujet révolutionnaire ». L'essayiste et militante défend elle aussi l'idée d'une puissance politique des mères des quartiers populaires, fondée sur le refus du rôle de « tampon » (entre l'enfant et le monde) qui leur est conféré par la société. Fatima Ouassak, *La Puissance des mères : pour un nouveau sujet révolutionnaire*, La Découverte, Paris, 2020.

¹³³⁹ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere, op. cit.*, p. 224. (Je traduis)

être ne se rendit-elle-même pas compte de ce choix qu'elle faisait : mais désormais pour elle l'ultime enfance de la terre signifiait Useppe. Et alors, les seuls autres êtres auprès desquels elle s'était jadis sentie en confiance (les enfants) commencèrent eux aussi, comme le monde adulte tout entier, à lui faire peur. La dénommée Iduzza Mancuso qui fut rendue analphabète après sa période de deuil n'avait plus rien d'une institutrice. Elle ressemblait à un pauvre forçat novice qui, aveuglé par sa longue marche en Sibérie, aborde l'usine des forçats vétérans.¹³⁴⁰

Alors que dans *Beloved* la problématisation du modèle éthique du soin compassionnel passe par une réflexion sur l'excès, E. Morante se confronte plutôt à la question de l'échec. Au-delà de ces divergences, les trois fictions du corpus ont en commun de ne pas restaurer le modèle proposé par Dostoïevski (la figure consolatrice de Sonia), et de fonder leur valeur, leur exemplarité, sur la paradoxale inexemplarité de la figure maternelle. Le caractère « actif » de la crise conditionne la possibilité pour le lecteur ou la lectrice d'en tirer un savoir moral. Dans *La Storia*, il dépend des significations données par la narration à l'impuissance et à l'échec d'Ida.

Sur ce point, l'analyse du texte permet de dégager une première piste de réponse, d'ordre sociale et politique. Si la fin de la guerre correspond à un tel assombrissement de la tonalité narrative, c'est parce qu'elle entraîne à la fois la disparition des liens de solidarité alternatifs qu'avait fait émerger le grand malheur collectif, et une atomisation de plus en plus marquée de la société, qui se fait aux dépens des plus vulnérables. La fiction morantienne se montre très sensible à l'inscription des relations et des gestes de soin dans une situation matérielle, sociale et politique, qui les conditionne : le *pathos* de la dernière partie du roman naît de la représentation de l'incapacité du personnage à prendre soin comme elle le voudrait d'Useppe, qu'elle est contrainte, faute d'aide, de déscolariser, puis de laisser seul dans leur appartement commun. Peut-être est-ce dans la mise en évidence de cet échec du soin maternel que se joue donc le passage du plan de l'éthique au plan de la politique que j'évoquais plus tôt dans le chapitre. Ce passage est pris en charge et explicité par la voix narrative, qui dénonce l'absence de toute prise en charge, dans l'Italie d'après-guerre, de ces laissés-pour-compte que sont Ida et Useppe :

Cependant, au cours de cette année d'après-guerre, les « Grands de la terre », avec leurs diverses « rencontres au sommet », les procès aux criminels les plus voyants, les interventions et les non-interventions, se concertaient pour rétablir un quelconque ordre commun. [...] Aux propriétaires fonciers revenait toujours la propriété de la terre, aux industriels celle des outillages et des usines, aux officiers les

¹³⁴⁰ *La Storia* (trad.), p. 681 ; « Il deterioramento era cominciato, in realtà, fino dal principio dell'autunno, con l'esilio di Useppe dalla scuola. Benché fosse stato lo stesso Useppe a esiliarsi (per quell'istinto che caccia gli animali feriti nei nascondigli), Ida a quel colpo, magari senza accorgersene, s'era sentita offesa carnalmente dall'intero mondo degli altri: quasi che costoro avessero buttato Useppe nell'ultima zona dei paria. E in questa zona, lei stessa, con lui, scelse di stare definitivamente: il suo vero posto era là. Forse, di questa sua scelta, lei non se ne accorse nemmeno; ma ormai l'ultima infanzia della terra per lei significava Useppe. E allora i soli altri nei quali aveva già trovato confidenza (i bambini), pure loro, come tutto il mondo adulto, cominciarono a farle paura. La tale Iduzza Mancuso che fu restituita ai suoi scolaretti analfabeti dopo il periodo del lutto non sembrava più una maestra. Somigliava a un povero forzato novizio che approda alla fabbrica dei forzati già anziani, abbagliato dalla sua lunga marcia nella Siberia. », *La Storia*, p. 814.

grades et aux évêques les diocèses. Et les riches se nourrissaient aux dépens des pauvres, lesquels, du reste, selon la règle générale, tendaient à leur tour à prendre la place des riches. Mais Iduzza Ramundo n'avait sa place ni parmi ces riches ni parmi ces pauvres, car, à la vérité, elle appartenait à une troisième catégorie. C'est une catégorie qui existe (peut-être en voie d'extinction ?) et meurt, et dont on ne parle pas, si ce n'est parfois et éventuellement, dans les faits divers. Et au cours de cet automne-hiver, du reste, notre Ida vivait entourée d'un halo qui lui interdisait même son habituelle – et courte – vision de la planète terrestre. [...] Et depuis que la guerre mondiale avait pris fin et que les Allemands étaient partis, le monde des adultes s'était de nouveau éloigné d'elle, la rejetant sur les sables, vers son destin, comme une épave infinitésimale après une tempête océanique.¹³⁴¹

La mise au jour de cette stratégie de dénonciation permet d'apporter un premier élément de réponse à la question soulevée un peu plus tôt dans ce chapitre, celle des usages de l'expérience de pensée morantienne. Si Useppe et Ida ne sont pas sauvés, si aucune solution politique n'est définitivement validée à l'issue de la lecture, la crise du modèle éthique incarné par le soin maternel souligne du moins l'insuffisance d'une réponse au mal qui se situerait sur le seul plan de l'éthique interindividuelle, de la « petite bonté » de Vassili Grossman. On pourrait toutefois objecter que l'impuissance du personnage ne reçoit pas dans la fiction une explication uniquement politique et sociale. Même si l'épilepsie peut faire l'objet d'une interprétation symbolique (comme manifestation de cette « horreur de l'âge adulte » dont parle la critique Giovanna Rosa), elle ne se résorbe pas entièrement dans cette lecture morale, et le mal d'Useppe est un mal dont la responsabilité ne peut être entièrement imputée à l'humain. Il faut donc préciser que le texte ne se contente pas d'inviter sa lectrice ou son lecteur à s'interroger sur les limites de l'agentivité individuelle : il pose aussi la question des limites de l'agentivité humaine.

On le verra, ce second problème soulevé par la fiction à partir de la mise en scène de l'échec d'Ida est au cœur du procès qui fut fait à l'œuvre d'E. Morante, accusée de déprimer son public, d'induire une diminution de la puissance d'agir collective. On peut toutefois en défendre la valeur éthique, en y voyant l'expression d'une double mise en garde, d'un double refus. Refus du moralisme, d'une part, c'est-à-dire de la tendance à assigner l'entière responsabilité du mal à l'humain. Refus du vitalisme, d'autre part, c'est-à-dire de la tendance à affirmer la toute puissance d'un principe vital, capable de surmonter la mort.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 689 ; « Frattanto, nel corso di quell'anno postbellico, i «Grandi della terra», coi vari «incontri al vertice», i processi ai criminali più vistosi, gli interventi e i non-interventi, si industriavano a ristabilire un qualche ordine opportuno. [...] Agli agrari spettava sempre la proprietà della terra, agli industriali quella dei macchinari e delle fabbriche, i gradi agli ufficiali, ai vescovi le diocesi. E i ricchi si nutrivano a spese dei poveri, i quali poi tendevano, a loro volta, a pigliare il posto dei ricchi, secondo la regola generale. Ma né fra tali ricchi né fra tali poveri, aveva posto Iduzza Ramundo, la quale apparteneva, invero, a una terza specie. È una specie che esiste (forse, in via di estinzione?) e passa, né se ne dà notizia, se non a volte, eventualmente, nella cronaca nera. E in questo autunno-inverno, poi, la nostra Iduzza viveva circoscritta da un alone, che le impediva perfino la sua solita – e corta – visione del pianeta terrestre. [...] E da quando la guerra mondiale s'era conclusa, e i tedeschi erano andati via, il mondo degli adulti si era di nuovo ritirato da lei, ributtandola sulle sabbie al suo destino come un detrito infinitesimo dopo una tempesta oceanica. », *Ibid.*, p. 821-822.

III. La question de l'imputation de la responsabilité morale

La mise en scène de ce sentiment d'impuissance ouvre un second axe de questionnement, qui porte sur les conditions d'imputation de la responsabilité morale, dans des situations où la rupture du lien de solidarité et de soin semble inévitable. Pour en comprendre les enjeux, on peut revenir à la fiction dostoïevskienne. Si au désarroi de Marméladov répond la figure consolatrice de Sonia, incarnation d'une « reliance maternelle¹³⁴² » qui jamais ne juge et jamais ne se lasse, la fiction lui oppose en contrepoint celle de la fière Katérina Ivanovna, à qui le malheureux reproche au contraire son absence de compassion : « oh, si elle avait pitié de moi ! [...] Katérina Ivanovna, c'est une femme, bien sûr, au grand cœur, mais injuste...¹³⁴³ » Si le contraste conduit à première vue à condamner le personnage, il n'est pas certain que ce jugement moral soit validé par le lecteur ou la lectrice. J'essaierai donc dans cette dernière section de comprendre ce qui peut expliquer le brouillage de l'évaluation morale ; puis je m'intéresserai à la façon dont les œuvres du corpus approfondissent cette interrogation sur les limites de la responsabilité morale.

A. « N'avoir plus nulle part où aller » : la réponse de Katérina Ivanovna (*Crime et châtiment*)

Revenons d'abord à Dostoïevski. Si l'absence de compassion que Marméladov prête à Katérina Ivanovna appelle à première vue une condamnation morale, la suite du roman contribue à fragiliser le jugement que la lectrice ou le lecteur porte sur cette figure d'un soin en défaut. Ce brouillage de l'évaluation morale passe notamment par la mise en œuvre d'un questionnement sur les situations de choix contraint. Avec les expérimentations sur les limites de la compassion, analysées précédemment, celui-ci constitue l'un des principaux legs de la fiction dostoïevskienne.

¹³⁴² Julia Kristeva, *Dostoïevski : face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, op. cit., p. 92

¹³⁴³ *CetC* 1, p. 31 ; « о, если б она пожалела меня! [...] А Катерина Ивановна дама хотя и великодушная, но несправедливая... », *PiN*, p. 14-15.

1. Katérina Ivanovna, figure d'un soin en défaut

Pour en analyser les enjeux, on peut prendre pour point de départ la scène pathétique de la mort de Marméladov¹³⁴⁴, qui survient à la fin de la troisième partie du roman. L'épisode est relaté depuis le point de vue de Raskolnikov, témoin direct de cet événement auquel la fiction confère d'emblée une signification ambiguë (s'agit-il d'un suicide ou d'un accident ?) ; mais c'est sur la réaction de Katérina Ivanovna que se focalise ensuite la narration. Alors que le corps de son époux agonisant est porté dans leur misérable appartement, cette dernière exprime sa douleur, mais aussi sa colère, voire une forme de soulagement. Si cette réaction ambivalente peut à première vue sembler moralement inaudible, la construction de la scène contribue à brouiller peu à peu le jugement du lecteur ou de la lectrice, en la mettant directement en débat et en offrant au personnage une occasion de se justifier. Refusant l'injonction au pardon et à la réconciliation que formule le prêtre venu confesser le mourant, Katérina Ivanovna leur oppose en effet une réponse provocatrice qui invite à complexifier la description et l'évaluation de la situation :

La confession et l'extrême-onction s'achevèrent. Katérina Ivanovna revint vers le lit de son mari. Le prêtre se retira et, en repartant, se retourna pour dire deux mots à Katérina Ivanovna, à titre de conseil et de consolation.

– Et eux, je les mettrai où ? l'interrompit-elle d'une voix violente et irritée, désignant les enfants.
– Dieu est miséricordieux ; ayez foi en l'aide du Très-Haut, voulut dire le prêtre.
– Pss ! Miséricordieux, oui, mais pas pour nous !
– C'est un péché, un péché, madame, remarqua le prêtre, hochant la tête.
– Et ça, ce n'est pas un péché ? cria Katérina Ivanovna en indiquant le mourant.
– Peut-être, ceux qui sont la cause involontaire voudront-ils bien dédommager, ne serait-ce que pour la perte des revenus...
– Mais vous ne me comprenez pas ! cria rageusement Katérina Ivanovna, avec un geste d'impuissance. De quoi vous voulez dédommager, hein ? C'est lui-même, ivre mort, qui s'est jeté sous les chevaux ! Lesquels, de revenus ? Ce n'étaient pas des revenus, avec lui, ce n'était rien qu'un supplice. Parce qu'il nous buvait tout, ivrogne comme il était. Il nous volait, il portait tout à la taverne, toute leur vie à eux, et toute la mienne, il nous l'a démolie à la taverne ! Et Dieu soit loué, qu'il meure ! Au moins, ça arrête les frais !¹³⁴⁵

On remarque que l'argumentation de Katérina Ivanovna se présente d'abord comme une accusation, dont la force tient à l'ambivalence de la tournure déictique et de la formule

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 306-324 ; *Ibid.*, p. 136-145.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 320-321 ; « Исповедь и причастие кончились. Катерина Ивановна снова подошла к постели мужа. Священник отступил и, уходя, обратился было сказать два слова в напутствие и утешение Катерине Ивановне. – А куда я этих-то дену? – резко и раздражительно перебила она, указывая на малюток. – Бог милостив; надейтесь на помощь всевышнего, – начал было священник. – Э-эх! Милостив, да не до нас! – Это грех, грех, сударыня, – заметил священник, качая головой. – А это не грех? – крикнула Катерина Ивановна, показывая на умирающего. – Быть может, те, которые были невольною причиной, согласятся вознаградить вас, хоть бы в потере доходов... – Не понимаете вы меня! – раздражительно крикнула Катерина Ивановна, махнув рукой. – Да и за что вознаграждать-то? Ведь он сам, пьяный, под лошадей полез! Каких доходов? От него не доходы, а только мука была. Ведь он, пьяница, всё пропивал. Нас обкрадывал да в кабак носил, ихнюю да мою жизнь в кабаке извел! И слава богу, что помирает! Убытку меньше! », *Ibid.*, p. 143-144.

elliptique : « “Et ça, ce n’est pas un péché ?” cria Katérina Ivanovna en indiquant le mourant. » Le personnage désigne ainsi d’un même geste le mal qu’est Marméladov, l’ivrogne qui a causé la perte de toute sa famille et condamné sa fille à la prostitution, et celui que représente la mort de Marméladov, l’homme qui aurait pu et dû les entretenir. Mais au-delà du reproche fait au mort (qui à ses yeux a fait le mal en échouant à protéger sa famille, puis en se suicidant ou en se laissant mourir) et à Dieu (qui l’a laissé faire), la réponse de Katérina Ivanovna est une tentative pour se défendre d’une accusation, le prêtre dénonçant un refus du pardon contraire à l’injonction chrétienne à la miséricorde : « Il faudrait pardonner, à l’heure dernière, et, ça, c’est un péché, madame, ces sentiments, c’est un grand péché¹³⁴⁶ ! » Le texte joue là encore sur l’opposition entre la figure consolatrice de Sonia, entre les bras de laquelle meurt Marméladov, et la rage impitoyable de Katérina Ivanovna :

Il posait un regard frénétique et figé sur sa fille, comme s’il ne la reconnaissait pas. Et puis, il ne l’avait jamais vue dans ce costume. Soudain, il la reconnut, humiliée, assassinée, surdécorée, honteuse, attendre humblement son tour de faire ses adieux à son père mourant. Une souffrance infinie s’afficha sur le visage de celui-ci.

– Sonia ! Ma fille ! Pardon ! cria-t-il, et il voulut lui tendre le bras, mais, perdant son appui, il chancela et s’effondra de son divan, le visage à même le sol ; on se précipita pour le relever, on le posa, mais il s’en allait déjà. Sonia poussa un petit cri, elle accourut, elle le prit dans ses bras et demeura figée dans cette étreinte. Il mourut dans ses bras.

– Il l’a eu, ce qu’il voulait ! cria Katérina Ivanovna, voyant le cadavre de son mari, voilà, qu’est-ce qu’on va faire, maintenant ? Comment est-ce que je vais l’enterrer ? Et eux, demain, je vais les nourrir comment ?¹³⁴⁷

Le jeu des contrepoints narratifs permet de remettre en cause la valeur, voire de dénoncer la violence morale de l’injonction au pardon que le christianisme adresse aux victimes, et dont le caractère intolérable est dénoncé par Katérina Ivanovna : « Pardonner ! Il serait rentré, aujourd’hui, ivre, s’il ne s’était pas fait écraser, sa chemise qu’il a sur lui, la seule, usée, en loques, il serait tombé, à roupiller, et, moi, jusqu’à l’aube, je serais restée les bras dans l’eau, à laver ses vieilles nippes et celles des gosses [...] Et vous, à me parler de pardon¹³⁴⁸ ! » Néanmoins, la défense de la veuve de Marméladov ne parvient peut-être pas à apaiser tout à fait le sentiment de malaise provoqué par sa réaction. Davantage en effet que le refus du pardon,

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 321 ; « Простить бы надо в предсмертный час, а это грех, сударыня, таковые чувства большой грех ! », *Ibid.*, p. 144.

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p. 323 ; « Он дико и неподвижно смотрел некоторое время Ш дочь, как бы не узнавая ее. Да и ни разу еще он не видал ее в таком костюме. Вдруг он узнал ее, приниженную, убитую, расфранченную и стыдящуюся, смиренно ожидающую своей очереди проститься с умирающим отцом. Бесконечное страдание изобразилось в лице его. – Соня! Дочь! Прости! – крикнул он и хотел было протянуть к ней руку, но, потеряв опору, сорвался и грохнулся с дивана, прямо лицом наземь; бросились поднимать его, положили, но он уже отходил. Соня слабо вскрикнула, подбежала, обняла его и так и замерла в этом объятии. Он умер у нее в руках. – Добился своего! – крикнула Катерина Ивановна, увидав труп мужа, – ну, что теперь делать! Чем я похороню его! А чем их-то, их-то завтра чем накормлю? », *Ibid.*, p. 145.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 322 ; « Простить! Вот он пришел бы сегодня пьяный, как бы не раздавили-то, рубашка-то на нем одна, вся заношенная, да в ломотях, так он бы завалился дрыхнуть, а я бы до рассвета в воде полоскалась, обноски бы его да детские мыла [...] Так чего уж тут про прощение говорить! [...] », *Ibid.*, p. 144.

ce sont les préoccupations pragmatiques, voire le soulagement exprimé avec provocation par la femme endeuillée (« Et Dieu soit loué, qu'il meure¹³⁴⁹ ! ») qui semblent appeler un jugement, et cristallisent le sentiment de choc moral. Elles témoignent d'un refus de compatir que le lecteur ou la lectrice est tenté d'interpréter comme une faute d'amour, transgressant un double seuil d'acceptabilité moral et social.

Si loin de valider le jugement moral porté sur Katérina Ivanovna, le texte renforce toutefois l'effet de brouillage de l'évaluation morale, c'est en raison de sa capacité à rendre compréhensible cette réaction extrême, en la saisissant dans le contexte qui lui donne sens. L'opposition entre la figure idéalisée de Sonia et celle de Katérina Ivanovna mérite de ce point de vue d'être commentée. Là où la compassion et le dévouement à tout épreuve de la jeune fille témoignent d'une forme d'invulnérabilité morale, Katérina Ivanovna est paradoxalement beaucoup plus humaine, dans la mesure où son insensibilité, son incapacité à compatir révèlent justement l'extrême vulnérabilité des relations de soin à la situation matérielle, sociale, dans laquelle elles s'inscrivent. On tient sans doute là, au-delà des différences de contexte, un point de comparaison avec le geste d'amour paradoxal et extrêmement ambigu de Sethe, dans *Beloved*. L'extrême pauvreté et l'horreur face à l'addiction du père qui ruine sa famille font à Katérina Ivanovna ce que l'esclavage fait à Sethe : elles conduisent l'humanité hors de ses gonds.

2. Le brouillage de l'évaluation morale

Dans la fiction de Dostoïevski comme dans celle de T. Morrison, le sentiment de choc et de trouble moral que suscite la prise de conscience de cette fragilité permet d'engager une réflexion sur les conditions d'imputation de la responsabilité morale. Ce problème, central dans *Crime et châtiment* (et au-delà, dans toute l'œuvre de Dostoïevski), est présent et explicité dès la confession de Marméladov. Évoquant le choix paradoxal et ambivalent de son épouse Katérina Ivanovna, contrainte de consentir à un mariage dégradant pour subvenir à ses besoins, Marméladov souligne d'emblée en effet l'impossibilité de formuler un jugement clair à son égard :

Vous pouvez juger du degré de misère où elle en était arrivée, si, elle, cultivée et instruite, et d'une famille connue, elle a dit oui ! Oui, c'est avec moi qu'elle est allée ! Pleurant, et sanglotant, et se tordant les bras – mais elle y est allée ! Car elle n'avait plus nulle part où aller ! Comprenez-vous, non mais, comprenez-

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 321 ; « И слава богу, что помирает! », *Ibid.*, p. 144.

vous, mon bon monsieur, ce que ça veut dire, quand il n'y a vraiment plus nulle part où aller ? Non ! Vous ne le comprenez pas encore...¹³⁵⁰

« N'avoir plus nulle part où aller » : la signification de la petite formule apparaît sans doute plus clairement, relue à la lumière de cette interrogation sur les limites de la responsabilité morale. On s'en souvient, Marméladov l'emploie une première fois pour se référer à sa propre situation, lorsqu'il évoque sa pratique de la mendicité : « Et s'il n'y a plus personne, plus personne chez qui aller ! Il faut bien, quand même, non, que chaque être ait quelque part où aller. Parce qu'un temps vient où c'est absolument qu'il faut un endroit où aller¹³⁵¹ ! » Mais elle s'applique également aux questions soulevées par son décès. En présentant celui-ci comme un suicide dont elle dénonce l'égoïsme, Katérina Ivanovna l'interprète comme un acte de révolte moralement ambigu, qui permet à Marméladov de reconquérir une part d'agentivité, voire de dignité face à la pauvreté, mais au prix de sa responsabilité envers les siens. En le relisant à la lumière de la formule de Marméladov lui-même, le lecteur ou la lectrice est plutôt tenté de l'interpréter comme un acte de désespoir, dont le personnage ne peut être considéré comme entièrement responsable et qui met en cause le contexte plutôt que l'individu. Assurément, Dostoïevski lui-même ne se serait pas reconnu dans cette lecture, qui fragilise la thèse chrétienne du libre arbitre¹³⁵². En mettant en scène et en déconstruisant l'usage manipulateur que Raskolnikov fait de l'expérience de pensée de Marméladov¹³⁵³, la fiction souligne par ailleurs les risques qu'induit la ligne argumentative de la déresponsabilisation. Là

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p. 34 ; « Можете судить потому, до какой степени ее бедствия доходили, что она, образованная и воспитанная и фамилии известной, за меня согласилась пойти! Но пошла! Плача и рыдая, и руки ломая – пошла! Ибо некуда было идти. Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? Нет! Этого вы еще не понимаете... », *Ibid.*, p. 16.

¹³⁵¹ *Ibid.*, p. 30 ; « А коли не к кому, коли идти больше некуда! Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти. », *Ibid.*, p. 14.

¹³⁵² Dostoïevski lui-même était farouchement opposé à ce qu'il appelle la « doctrine du milieu », dont il offre une représentation satirique avec le plaidoyer de l'avocat de Dmitri à la fin des *Frères Karamazov*. Il la considère comme responsable d'une déresponsabilisation sociologique moralement incompatible avec la doctrine chrétienne du libre arbitre : « On en arrivera peu à peu à la conclusion qu'il n'y a pas de crimes, et qu'en tout "c'est la faute du milieu". On en arrivera, de fil en aiguille, à considérer le crime même comme un devoir, une noble protestation contre le "milieu". "Vu que la structure sociale est abominable, on ne peut s'accommoder d'une pareille société sans protestation et sans crime." "Vu que la structure sociale est abominable, impossible de s'en dégager autrement que le couteau en main." [...] Rendant l'homme responsable, le christianisme lui reconnaît du même coup la liberté. Tandis qu'en rendant l'homme dépendant de toute erreur de la structure sociale, la doctrine du milieu l'amène à une totale impersonnalité, l'affranchit complètement de toute obligation morale personnelle, de tout libre arbitre, le pousse au plus abominable esclavage qu'on puisse imaginer. » Fédor Dostoïevski, « Le milieu » [1873], *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p. 18-19 ; « Ведь этак мало-помалу придем к заключению, что и вовсе нет преступлений, а во всем "среда виновата". Дойдем до того, по клубку, что преступление сочтем даже долгом, благородным протестом против "среды". "Так как общество гадко устроено, то в таком обществе нельзя ужиться без протеста и без преступлений". "Так как общество гадко устроено, то нельзя из него выбиться без ножа в руках". [...] Делая человека ответственным, христианство тем самым признает и свободу его. Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественном, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения его от всякого нравственного личного долга, от всякой самостоятельности, доводит до мерзейшего рабства, какое только можно вообразить. », « Sreda » (1873), dans *Dvenik pisatelja, Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Nauka, Léninegrad, 1980, t. 21, p. 16.

¹³⁵³ Sur l'usage manipulateur que Raskolnikov fait de l'expérience de pensée de Marméladov, pour construire son propre crime comme un acte de désespoir et le justifier, je renvoie à l'analyse de Frédérique Leichter-Flack, déjà citée au chapitre 6 : Frédérique Leichter-Flack, « Encore un mal que le roman nous fait ? Morale du dilemme, de Hugo à Dostoïevski », *art. cit.*

encore toutefois, la puissance du dispositif textuel tend à fragiliser la réponse que le romancier espérait peut-être apporter au problème moral que soulève la mise en procès de la figure de Katérina Ivanovna.

B. Acte de résistance ou acte de désespoir : les lectures plurielles du geste de Sethe (*Beloved*)

C'est donc sous une forme ouverte que Dostoïevski lègue à la littérature et à la réflexion éthique une interrogation sur les limites de la responsabilité morale, dans des situations de contrainte extrême. Chez Arundhati Roy comme chez Toni Morrison, ce questionnement se construit notamment à partir de la mise en procès d'une figure maternelle qui se voit reprocher une faute d'amour, par excès (Sethe) ou par défaut (Ammu) de soin.

1. N'en plus pouvoir, est-ce encore pouvoir ?

Là encore, le cas de Sethe fournit pour le comprendre un exemple à la fois emblématique et paroxystique, révélateur par son caractère limite. Car le problème que soulève l'infanticide n'est pas seulement celui, évoqué au chapitre 6, de sa valeur ou de sa diathèse, d'une lecture à la voix active ou passive. Comme le souligne bien Marilyn Maxwell, il s'agit aussi pour le lecteur ou la lectrice de déterminer qui, de la mère ou de l'institution esclavagiste, porte la responsabilité de la mort de Beloved. La chercheuse résout ce problème éthique sur un mode paradoxal, voire aporétique : « Sethe et l'institution de l'esclavage sont tous deux responsables de la mort de l'enfant¹³⁵⁴ ». C'est le cas également du critique culturel Ashraf Rushdy qui, tout en affirmant que « le processus de guérison ne peut intervenir qu'une fois que [Sethe] reconnaît son acte et accepte sa responsabilité » affirme aussi que le roman « resitu[e] son acte dans un contexte plus large que sa volonté individuelle¹³⁵⁵ », afin de souligner « l'impossibilité de juger une action sans se référer à son contexte de réalisation [et] le fait qu'il est moralement condamnable d'adopter une éthique transhistorique, sans se référer à un moment historique particulier¹³⁵⁶ ».

¹³⁵⁴ Marilyn Maxwell, *Male rage female fury*, op. cit., p. 255. (Je traduis)

¹³⁵⁵ Ashraf Rushdy, « Daughter signifyin(g) History : the exemple of Toni Morrison's *Beloved* », art. cit., p. 577. (Je traduis)

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 578. (Je traduis)

Dans un article consacré aux représentations du crime féminin dans la littérature mauricienne, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo rappelle que l'infanticide constitue le crime le plus moralement ambivalent dans les zones anciennement soumises à l'esclavage, le philosophe Édouard Glissant évoquant un désir d'« anti-famille¹³⁵⁷ » porté par les mères, et guidé par un unique mot d'ordre : « ne faites pas d'enfants pour l'esclavage¹³⁵⁸ ». S'interrogeant sur la possibilité d'interpréter le crime comme l'expression d'une forme d'agentivité féminine (moralement ambiguë), la chercheuse souligne toutefois les problèmes que soulève la mobilisation d'une telle catégorie : « ce qui enlève de la puissance d'agir au meurtre, c'est qu'il apparaît comme un “je n'en peux plus” [...]. N'en plus pouvoir, est-ce pouvoir ? Les femmes arrivent toutes à cette extrémité lorsque leur situation n'est plus tenable¹³⁵⁹. » Le crime prenant une signification réactive ou contre-discursive, il apparaît par là-même comme initié par une volonté masculine ou du moins patriarcale, plutôt que par la capacité d'agir des femmes. L'idée est incompatible avec le concept d'agentivité : lié à la notion d'intention, celui-ci suppose une « conscience d'agir, avant, pendant et après l'action¹³⁶⁰ ». C'est bien cette tension que reflètent, par leur ambivalence, les interprétations du roman de T. Morrison : elles témoignent d'une difficulté à établir le degré d'agentivité, et donc de responsabilité morale du personnage de Sethe.

Cette difficulté fait écho aux débats réels que suscita en 1856 l'infanticide de Margaret Garner, débats dont la fiction morrisonienne garde la mémoire. Pour les abolitionnistes, la question de l'imputation de la responsabilité posait déjà en effet un problème d'ordre moral, politique et juridique¹³⁶¹. D'un côté, l'événement constituait pour eux une preuve de l'inhumanité du système esclavagiste (et plus spécifiquement de la Loi sur les esclaves fugitifs, votée en 1850 et directement en cause dans cette affaire), capable de pousser une mère à une telle extrémité. D'un autre côté, cette piste de lecture et d'argumentation, qui allait dans le sens d'une déresponsabilisation de Margaret Garner, se heurtait à une autre exigence, celle de faire juger la criminelle pour son infanticide, là où la justice esclavagiste ne reconnaissant ni la mère ni l'enfant comme des sujets moraux et donc comme des sujets de droit, c'est pour simple vol

¹³⁵⁷ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 97.

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 297.

¹³⁵⁹ Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, « Crime et colère dans quelques romans mauriciens, *agency*, *empowerment*, féminins ? », dans Emmanuel Bouju, Yolaine Parisot, Charline Pluvinet (dir.), *Pouvoir de la littérature : de l'énergie à l'empowerment*, op. cit., p. 169

¹³⁶⁰ *Idem.*

¹³⁶¹ Pour une présentation contextualisée de ces débats, je renvoie à l'article introductif de l'historienne Delores M. Walters, « Introduction: Re(dis)covering and Recreating the Cultural Milieu of Margaret Garner », dans Mary E. Frederickson et Delores M. Walters (dir.), *Gendered Resistance: Women, Slavery, and the Legacy of Margaret Garner*, University of Illinois Press, Urbana, 2013, p. 1-22.

(atteinte à la propriété du maître) qu'elle entendait et parvint effectivement à la faire condamner. Dans cette perspective, la reconnaissance de la responsabilité morale de l'esclave se trouvait dotée d'une valeur performative : elle permettait sa réintroduction au sein de la « communauté morale » dont l'esclavage l'avait justement exclue, en niant son agentivité et son statut de sujet moral¹³⁶².

2. La question de la justice poétique

Au sein même du roman, on remarque que la thèse de la pleine responsabilité morale est défendue par Sethe elle-même. Le personnage présente en effet son geste comme le résultat d'un choix libre, témoignant de son agentivité morale et engageant sa responsabilité : « Je l'ai arrêté. [...] J'ai pris mes bébés et je les ai mis là où ils seraient en sécurité¹³⁶³ ». Lorsqu'elle en reconstitue *a posteriori* la généalogie, à l'occasion de la confession à Paul D, l'ancienne esclave le resitue d'ailleurs dans le contexte de l'évasion, et du sentiment de liberté conquis par et grâce à la fuite, premier acte de résistance :

On est arrivés ici. Mes bébés tous autant qu'ils étaient et moi avec. Je les ai mis au monde et je les ai tirés de là et ça n'a pas été par accident. Je l'ai fait. J'ai eu de l'aide, c'est sûr, plein d'aide, mais quand même, c'est moi qui l'ai fait ; moi qui ai dit : "Allez", et "Maintenant". Moi, qui ai dû avoir l'œil. Moi, qui me suis servie de ma tête. Mais c'était plus que ça. C'était une espèce d'égoïsme que je n'avais encore jamais connu. C'était bon. Bon et juste. J'étais grande, Paul D, et profonde et large, et quand j'ouvrais grands les bras, tous mes enfants pouvaient s'y nicher. J'étais large à ce point. On aurait dit que je les aimais plus encore après être arrivée ici. Ou peut-être que je ne pouvais pas les aimer comme il faut au Kentucky, parce qu'ils n'étaient pas miens à aimer. Mais quand je suis arrivée ici, quand j'ai sauté à bas de ce chariot – il n'y avait personne au monde que je ne puisse aimer si j'en avais envie. Tu comprends ce que je veux dire ?¹³⁶⁴

On remarque la répétition du « I » en début de proposition, qui dit la conquête d'un statut de sujet, par l'identification au rôle de mère. Ce processus d'« encapacitation » rend intolérable la perspective d'être de nouveau réduite à l'impuissance : « Je ne pouvais pas laisser tout ça repartir d'où c'était venu, pas plus que je ne pouvais laisser ma petite ni les autres vivre sous

¹³⁶² On retrouve là le second sens du concept de « communauté morale », qui renvoie non seulement à la communauté des êtres dignes de considération morale (les patients moraux, qui ont des droits sans avoir de devoirs), mais à la communauté des êtres en mesure de se comporter bien ou mal (les agents moraux, qui ont des obligations).

¹³⁶³ *Beloved* (trad.), p. 230 ; « I stopped him. [...] I took and put my babies where they'd be safe. », *Beloved*, p. 193

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 227 ; « We was here. Each and every one of my babies and me too. I birthed them and I got em out and it wasn't no accident. I did that. I had help, of course, lots of that, but still it was me doing it; me saying, Go on, and Now. Me having to look out. Me using my own head. But it was more than that. It was a kind of selfishness I never knew nothing about before. It felt good. Good and right. I was big, Paul D, and deep and wide and when I stretched out my arms all my children could get in between. I was that wide. Look like I loved em more after I got here. Or maybe I couldn't love em proper in Kentucky because they wasn't mine to love. But when I got here, when I jumped down off that wagon – there wasn't nobody in the world I couldn't love if I wanted to. You know what I mean? », *Ibid.*, p. 190-191.

les ordres de Maître d'École. Pas question¹³⁶⁵. » Si l'infanticide peut s'interpréter comme une façon pour Sethe de reconquérir sa dignité, c'est donc parce qu'il manifeste sa capacité à agir moralement, à être reconnue comme responsable. Comme le souligne Marilyn Maxwell : « Sethe [...] n'a pas été complètement brisée par sa victimisation, puisqu'elle a préservé un centre moral, même problématique, qui lui permet non seulement de réfuter les arguments de Paul D et la condamnation de la ville, mais aussi de se soumettre à la vengeance de Beloved, qu'elle perçoit comme une juste punition pour "ne pas avoir eu le droit de faire ce qu'il était juste de faire"¹³⁶⁶. »

La remarque mérite d'être commentée car elle souligne le lien entre l'interprétation du dilemme de Sethe et la question de la « justice poétique », entendue non pas tant au sens contemporain que lui donne la philosophe Martha Nussbaum¹³⁶⁷ (la capacité des œuvres littéraires à exercer le jugement du lecteur ou de la lectrice), mais dans son acception aristotélicienne¹³⁶⁸, comme renvoyant à la mise en œuvre par la fiction d'une forme de justice immanente, conduisant à faire correspondre actes et conséquences. Dans la mesure où l'infanticide constitue pour Sethe une façon de manifester son agentivité morale, on comprend en effet pourquoi la « revendication¹³⁶⁹ » (*claim*) de l'ancienne esclave s'exprime sous la forme d'un droit à être non seulement jugée, mais à pouvoir assumer les conséquences de son geste. Pour le lecteur ou la lectrice, c'est l'interprétation du motif de la hantise, en tant qu'il symbolise comme le souligne Ashraf Rushdy le sentiment de culpabilité de Sethe¹³⁷⁰, qui est dès lors en jeu. Si l'on interprète le geste de Sethe comme la réaction à une violence subie, la souffrance morale que symbolise le retour du fantôme apparaît comme entièrement imméritée. Décorrélée de la puissance d'agir de la mère esclave, elle constitue un mal supplémentaire que lui fait l'esclavage. Mais si l'on interprète l'infanticide comme manifestant l'agentivité et la

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 228-229 ; « I couldn't let all that go back to where it was, and I couldn't let her nor any of em live under schoolteacher. That was out. », *Ibid.*, p. 192.

¹³⁶⁶ Marilyn Maxwell, *Male rage, female fury. Gender and violence in contemporary American fiction*, p. 257. (Je traduis)

¹³⁶⁷ Martha Nussbaum forge le concept de « justice poétique » dans son livre *Poetic justice*, traduit en français en 2015 par Solange Chavel sous le titre *L'art d'être juste : l'imagination littéraire et la vie publique*, et où elle s'intéresse à l'art du jugement. Il renvoie à l'idée que les œuvres littéraires donnent à lire et à voir des actes, des gestes, des attitudes qui font l'objet d'un jugement concernant leur beauté ou leur laideur morale. Martha Nussbaum, *Poetic justice: the literary imagination and public life*, Beacon Press, Boston, 1995.

¹³⁶⁸ La notion de « justice poétique » est au cœur de la définition qu'Aristote propose de la tragédie. Elle est à l'œuvre dans le passage du chapitre 13 cité un peu plus tôt dans ce chapitre (note 17) et qui analyse les conditions de l'effet de terreur et de pitié (il faut que le malheur résulte d'une « grande faute du héros » (p. 79), c'est-à-dire qu'il ne soit pas complètement immérité, sinon la tragédie est abjecte, mais qu'il ne soit pas entièrement mérité non plus) ; mais elle intervient également dans la distinction que le philosophe propose, au chapitre 10, entre l'histoire et la tragédie. Là où l'histoire raconte ce qui est, la tragédie met en scène ce qui devrait être : « tout cela doit découler de l'agencement systématique même de l'histoire, c'est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance ; car il est très différent de dire "ceci se produit à cause de cela" et "ceci se produit après cela" ». Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 69.

¹³⁶⁹ *Beloved* (trad.), p. 231 ; *Beloved*, p. 193.

¹³⁷⁰ Ashraf H. A. Rushdy, « Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison's "Beloved" », *art. cit.*, p. 578.

responsabilité du personnage, la hantise apparaît comme une conséquence poétiquement nécessaire de son acte, sans être d'ailleurs interprétée en des termes nécessairement moraux, puisque le geste de Sethe n'est pas pour autant condamné.

3. Les représentations de l'acte : un choix conscient et rationnel ?

Si la fiction rend visible les problèmes politiques et moraux qu'entraîne le déni de la responsabilité de Sethe ; si elle présente la reconnaissance de cette responsabilité comme la condition de la réintégration de l'ancienne esclave au sein de la communauté morale, un élément contribue néanmoins à complexifier cette description. Par les effets de décalage qu'il ménage entre les différents moments de la mise en récit, le dispositif narratif souligne en effet l'écart entre la description de l'expérience morale proposée *a posteriori* – que ce soit par Sethe elle-même ou par les témoins directs ou indirects de la scène – et son expérience vécue immédiate. Le modèle discursif élaboré par Sethe lors de la confession à Paul D s'oppose ainsi à la représentation que la fiction donne de son souvenir brut, en pénétrant dans l'intériorité du personnage :

Sethe savait que le cercle qu'elle décrivait autour de la pièce, de lui [Paul D], du sujet, demeurerait cercle. Qu'elle ne pourrait jamais aborder la chose, la préciser à l'intention de quiconque poserait la question. Si on ne saisisait pas d'emblée, elle ne pourrait jamais expliquer. Parce que la vérité était simple, la vérité n'avait rien d'un conte à n'en plus finir, plein de sarraus à fleurs, de cages, d'arbres, d'égoïsme, de corde à la cheville et de puits. Simple : elle était accroupie dans le jardin, et quand elle les avait vus venir et qu'elle avait reconnu le chapeau de Maître d'École, elle avait entendu des ailes. De petits oiseaux-mouches plantaient leur bec en aiguille dans son fichu et jusque dans ses cheveux tout en battant des ailes. Et si elle avait pensé à quoi que ce soit, c'était : Non. Non. Nonnon. Nonnonnon. Simple. Elle avait fui, voilà tout. Avait rassemblé tous les brins de vie qu'elle avait faits, toutes ces parts d'elle-même qui étaient si précieuses, si bonnes et si belles, et les avait portés, poussés, traînés de l'autre côté du voile, là-bas, loin, là où personne ne pourrait leur faire de mal. Là-bas. Hors d'ici, là où ils seraient en sécurité. Et tout ce temps, les ailes d'oiseau-mouche avaient continué de battre.¹³⁷¹

On voit comment la fiction mobilise l'outil de la focalisation interne pour souligner le contraste entre la représentation proposée à Paul D, et celle qui s'élabore dans l'espace intime. L'acte n'est plus vraiment représenté ici comme le résultat d'un choix prémédité et mûrement réfléchi, mais comme la réaction désespérée que suscite le sentiment de « n'avoir nulle part

¹³⁷¹ *Beloved* (trad.), p. 229 ; « Sethe knew that the circle she was making around the room, him, the subject, would remain one. That she could never close in, pin it down for anybody who had to ask. If they didn't get it right off – she could never explain. Because the truth was simple, not a long drawn-out record of flowered shifts, tree cages, selfishness, ankle ropes and wells. Simple: she was squatting in the garden and when she saw them coming and recognized schoolteacher's hat, she heard wings. Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And if she thought anything, it was No. No. Nono. Nonono. Simple. She just flew. Collected every bit of life she had made, all the parts of her that were precious and fine and beautiful, and carried, pushed, dragged them through the veil, out, away, over there where no one could hurt them. Over there. Outside this place, where they would be safe. And the hummingbird wings beat on. », *Beloved*, p. 192.

d'autre où aller ». Plus qu'une décision intellectuelle, celle-ci s'apparente à un refus physique : c'est le corps qui parle, plutôt qu'une volonté consciente. La parataxe domine, et les actes semblent coupés de toute causalité rationnelle aisément identifiable par le sujet : « elle avait fui, voilà tout ». Ce choix de mise en récit a pour effet de souligner l'écart qui sépare l'expérience morale vécue de sa modélisation ultérieure sous la forme d'un choix tragique, et en retour de remettre en cause la possibilité de formuler un jugement moral. Le problème n'est plus vraiment ici l'interprétation de l'infanticide comme une réaction initiée par le système esclavagiste, mais la difficulté à se représenter l'acte comme une action rationnelle et consciente. Face à ce paradoxe, la fiction morrisonienne se tient là encore sur une ligne de faille. Tout en faisant comprendre à son lecteur ou à sa lectrice que la possibilité d'imputer la responsabilité de l'acte repose sur une fiction (la fiction de l'agentivité), elle lui fait saisir pourquoi celle-ci est moralement nécessaire à Sethe elle-même, pour qui la possibilité de se réapproprier son acte, de s'identifier à son crime, conditionne paradoxalement la possibilité de se construire comme sujet.

C. Une faute d'amour ? Juger Ammu (*Le Dieu des petits riens*)

En approfondissant la piste de questionnement que la fiction dostoïevskienne a permis de mettre au jour, le roman de T. Morrison questionne donc les usages du concept de responsabilité. Le roman d'A. Roy se ressaisit à son tour de ce problème par la mise en procès du personnage d'Ammu, mise en procès indissociable d'une interrogation sur son degré de responsabilité et d'agentivité dans les événements que met en scène le roman. J'aimerais clore ce chapitre en revenant sur ce dispositif, et sur les questions qu'il fait surgir au niveau de la scène d'interprétation.

1. Une mort de trop : Les enjeux d'un conflit interprétatif (A. Ahmad et B. Bose)

Dans *Le Dieu des petits riens*, la mise en procès du personnage d'Ammu passe par la représentation du sentiment de culpabilité du personnage, offert à l'interprétation et à l'évaluation du lecteur ou de la lectrice. Lorsqu'après s'être rendue au commissariat de police pour invalider l'accusation de viol de Baby Kochamma, la mère des deux jumeaux apprend la mort de Velutha, elle s'en présente d'emblée comme la cause : « Il est mort, c'est moi qui l'ai

tué¹³⁷². » C'est surtout la représentation de sa déchéance puis de sa mort qui permet néanmoins de soulever la question de sa responsabilité. Pour le lecteur ou la lectrice, le problème que pose l'interprétation de l'épisode est ainsi très proche de celui que soulèvent dans *Beloved* les usages du motif du spectre. Il s'agit de savoir si la mort d'Ammu est la conséquence d'une injustice subie par le personnage, si elle constitue un mal supplémentaire dont elle est victime ; ou si elle traduit au contraire la mise en œuvre d'une forme de justice poétique, ce qui implique que cette mort soit interprétée comme la conséquence d'un choix conscient et libre. Le contexte mis en scène n'est plus celui de l'esclavage mais de la domination ordinaire, dans un système libéral caractérisé par des relations de pouvoir moins contraignantes, et laissant une plus grande place à l'agentivité individuelle. Pourtant, on le verra, la déconstruction des notions d'agentivité et de responsabilité morale est bien plus poussée dans ce roman qui met en scène une femme libre (et de caste supérieure) que dans celui de T. Morrison, qui insiste sur l'agentivité de la mère esclave.

Pour le comprendre, on peut s'appuyer sur l'un des principaux conflits interprétatifs suscités par la réception de l'œuvre, en 1997, et qui touche justement à l'interprétation de la mort d'Ammu¹³⁷³. Revenant sur cette dernière dans sa recension polémique du *Dieu des petits riens*, le théoricien marxiste Aijaz Ahmad en dénonce l'artificialité et le caractère « arbitraire¹³⁷⁴ ». Aucune forme de justice poétique à ses yeux : dans la mesure où la mort n'est pas construite comme la conséquence d'un acte librement assumé par Ammu, elle lui apparaît comme la reprise éculée d'un lieu commun du roman sentimental, qui veut qu'une femme expie par la mort sa faute sexuelle. Ce topos traduit à ses yeux l'impensé politique et idéologique majeur du roman, puisque « si Ammu avait survécu, elle aurait dû se confronter au fait que l'érotisme ne permet que très rarement de surmonter les oppressions sociales réelles ; et qu'il faut faire d'autres choix, plus complexes, dont l'érotisme peut faire partie mais dont il n'est certainement pas la seule composante.¹³⁷⁵ » Aijaz Ahmad reproche à A. Roy une privatisation de la politique, reconduisant la représentation selon lui conventionnelle de la relation érotique comme « moment utopique de transgression privée¹³⁷⁶ ». Il critique surtout l'absence

¹³⁷² DPR, p. 25 ; « He's dead. [...] I've killed him », *GoST*, p. 8.

¹³⁷³ Je me contente dans ce chapitre d'exposer les enjeux de ce débat, dont je proposerai une analyse méta-critique plus approfondie dans le chapitre 10.

¹³⁷⁴ « Le néant qui s'installe dans l'existence d'Ammu après la mort de Velutha et sa brève tentative de belligérance à la station de police, et qui culmine avec son dépérissement puis sa mort inutile, est complètement forcé par l'autrice. On nous a présenté Ammu comme une femme qui a été courageuse toute sa vie, et ce courage est ce qui la rend capable de prendre l'initiative de transgresser les Lois de l'Amour, là où Velutha hésite. Qu'elle se révèle incapable d'assumer les conséquences de ce courage est une étrange décision que l'autrice prend pour elle, plus ou moins arbitrairement. », Aijaz Ahmad, « Reading Arundhati Roy politically », *art. cit.*, p. 116. (Je traduis)

¹³⁷⁵ *Ibid*, p. 116-117. (Je traduis)

¹³⁷⁶ *Idem*. (Je traduis)

d'agentivité du personnage féminin, dont la mort lui paraît gratuite et conventionnelle, car placée sous le sceau de la fatalité tragique. Si Ammu ne peut être coupable, c'est parce que jamais la relation amoureuse n'est présentée selon lui comme le résultat d'un choix dont elle serait l'agent :

Ce qui est le plus frappant dans cette rencontre ultime et phallique entre Ammu et Velutha, c'est combien peu elle a à voir avec une véritable *décision*, et à quel point elle prend la forme de ce qu'un film récent appelle une *attraction fatale*. La différence entre une décision et une attraction fatale c'est qu'alors qu'une décision, même la décision d'accepter la souffrance et/ou la mort, est ancrée dans la praxis, dans l'histoire, dans des relations sociales choisies et vécues dans leur complexe intrication de nécessités et de libertés, l'attraction fatale n'est pas à la hauteur de telles complexités et ne peut être vécue que sur le mode de la pulsion libidinale. Autrement dit, ce que nous avons au cœur de chaque choix individuel, c'est un monde fermé et livré à la fatalité : des morts prévues d'avance, comme revers de l'extase phallique. On pêche, et il faut alors payer le prix du péché, qui est la mort.¹³⁷⁷

Réagissant à cette lecture dans un article publié un an plus tard, la critique féministe Brinda Bose propose au contraire d'interpréter la relation amoureuse comme le fruit d'un choix actif, allant jusqu'à défendre l'idée qu'A. Roy aurait ainsi cherché à « valoriser la sexualité – et en premier lieu la sexualité féminine – comme une forme acceptable de politique¹³⁷⁸ ». Cette lecture lui permet de réinterpréter l'épisode de la déchéance et de la mort du personnage comme la conséquence d'un châtiment infligé par la société en réponse à une transgression d'ordre politique, plutôt que comme la reprise kitsch d'un cliché directement tiré de *Madame Bovary* ou d'*Anna Karénine*. Si elle ne condamne pas moralement le personnage, la critique ne souscrit donc pas non plus à la lecture d'A. Ahmad, puisqu'elle impute bien à Ammu la responsabilité de son choix :

Il y a là assurément une exploration de la honte et de la défaite, mais la portée politique du roman réside dans sa capacité à subvertir cette honte et cette défaite, à travers la valorisation du désir érotique. Se lancer, sciemment et délibérément, à la recherche de ce qu'on ne doit pas avoir – et dont on sait qu'il ne peut résulter que honte et défaite – c'est croire que l'expérience de la quête elle-même vaut cette ultime sanction. Savoir qu'il n'en résultera que la mort – et cependant désirer malgré tout – ce n'est pas nécessairement l'accepter comme une juste punition, mais croire qu'une telle mort n'est ni une honte ni une défaite.¹³⁷⁹

L'apparente résignation du personnage traduirait sa volonté d'assumer les conséquences de sa décision, volonté à laquelle Brinda Bose prête une signification potentiellement politique : « peut-être la mort d'Ammu est-elle elle-même une forme de déclaration politique¹³⁸⁰. » Cette lecture lui permet de défendre la fiction de la double accusation de dépolitisation et de kitsch

¹³⁷⁷ *Idem.* (Je traduis)

¹³⁷⁸ Brinda Bose, « In Desire and in Death: Eroticism as Politics in Arundhati Roy's "The God of Small Things" », *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 29, n°2, 1998, p. 59. (Je traduis)

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 70. (Je traduis)

¹³⁸⁰ *Ibid.*, p. 62. (Je traduis)

formulée par A. Ahmad, en décrivant l'épisode de la mort d'Ammu comme la mise en œuvre d'une forme de justice poétique.

2. Les « petits riens » : l'expérience ordinaire de la fatalité

Si la lecture de Brinda Bose garantit la cohérence morale de la fiction, j'aimerais montrer que l'analyse de la structure narrative du roman invite à la remettre partiellement en cause. Pour le comprendre, il faut revenir sur les effets produits par l'agencement de l'intrigue, et plus précisément par l'écart creusé entre la mauvaise conscience exprimée dès l'*incipit* par le personnage (« c'est moi qui l'ai tué »), et la progressive reconstruction du processus de décision qui a conduit à la rencontre érotique et amoureuse. La structure en spirale de la narration joue sur ce point un rôle essentiel, rejetant à la toute fin du roman le moment fatidique de la première scène d'amour, et la résolution de la tension narrative. Décrite depuis le point de vue d'Ammu, la séquence s'ouvre sur un dîner familial que la narration ressaisit dans sa quotidienneté intolérable :

Ammu s'appuya contre la porte de la chambre dans le noir, hésitant à rejoindre la table du dîner où la conversation tournait comme un papillon de nuit autour de la fillette blanche et de sa mère, comme si elles étaient l'unique source de lumière. Ammu avait l'impression que si elle devait entendre un mot de plus, un seul, elle en mourrait. Elle se fanerait et en mourrait. Si elle devait supporter une minute de plus le sourire arrogant et conquérant de Chacko. Ou les ondes de jalousie sexuelle qui émanaient de Mammachi. Ou les propos de Baby Kochamma qui ne visaient qu'à l'exclure, elle et ses enfants, à leur faire sentir leur juste place dans l'ordre des choses.¹³⁸¹

Mais la cristallisation de la décision intervient un peu plus tard, alors que seule sur les berges du Meenachal, Ammu écoute une chanson d'amour sur son petit transistor. Le souvenir de Velutha et de la scène d'*innamoramento*, intervenue un peu plus tôt dans la journée ressurgit alors :

Écoutant à peine la musique, elle regardait la nuée d'insectes qui voletaient autour de la lampe, impatients de mourir avant l'heure.

Soudain, les paroles de la chanson explosèrent dans sa tête.

Ne perds pas de temps / L'ai-je entendu dire / Vis tes rêves / Avant qu'ils ne s'enfuient / Et meurent / Si tu perds tes rêves / Tu perdras la tête.

Ammu ramena ses genoux sous son menton et les entourait de ses bras. Elle avait du mal à y croire. Que d'à-propos dans ces paroles vulgaires ! Elle jeta un regard noir sur le jardin. Ousa le Nhibou passa devant elle, en route pour une de ses rondes nocturnes. Les anthuriums charnus avaient l'éclat du bronze.

¹³⁸¹ DPR, p. 426 ; « Ammu leaned against the bedroom door in the dark, reluctant to return to the dinner table, where the conversation circled like a moth around the white child and her mother as though they were the only source of light. Ammu felt that she would die, wither and die, if she heard another word. If she had to endure another minute of Chacko's proud, tennis-trophy smile. Or the undercurrent of sexual jealousy that emanated from Mammachi. Or Baby Kochamma's conversation that was designed to exclude Ammu and her children, to inform them of their place in the scheme of things. », *GoST*, p. 329.

Elle resta assise encore un moment. Bien après la fin de la chanson. Puis, tout d'un coup, elle se leva et quitta son monde comme une sorcière. Pour gagner un monde meilleur.¹³⁸²

Par sa position en *excipit* du roman et son titre (« Le coût de la vie »), la lectrice ou le lecteur est invité à lire ce chapitre comme un moment de basculement, de cassure dans le temps. Or force est de constater que loin de fixer le sens de la décision du personnage, la fiction se contente ici d'exposer sans le démêler le complexe réseau de désirs et de motifs qui conduit Ammu à se lever pour aller rejoindre Velutha. Ni « attraction fatale » subie de façon entièrement passive, ni choix explicitement politique, celui-ci met en jeu un ensemble d'affects plus ou moins durables, parfois contradictoires : la colère, comme le souligne B. Bose, mais aussi cette vague aspiration à une vie meilleure à laquelle la fiction ne prête pas une signification nécessairement politique, et l'exaltation fugace que font naître la chanson et la solitude. On peut rapprocher ce choix de mise en scène de celui de T. Morrison, qui elle aussi souligne dans *Beloved* l'écart entre la reconstruction discursive de l'événement et son expérience vécue. Dans *Le Dieu des petits riens*, ce choix de mise en scène a pour effet de faire apparaître la rencontre amoureuse comme le fruit d'une série de hasards, de « petits riens » hétéroclites dont la fiction souligne la portée tragique, en insistant sur l'impossibilité pour les deux amants (et notamment pour Velutha) d'anticiper le coût de cette rencontre : « S'il avait su qu'il s'apprêtait à entrer dans un tunnel au bout duquel l'attendait sa fin, aurait-il renoncé ? Peut-être. Peut-être pas. Qui peut savoir¹³⁸³ ? »

On peut conférer à cette question rhétorique une portée méta-herméneutique, le texte soulignant l'artificialité des lectures qui reconstruisent *a posteriori* la rencontre comme le résultat d'un choix, d'un arbitrage conscient et héroïque entre la vie d'un côté et un amour socialement et politiquement transgressif de l'autre. On retrouve alors l'un des principaux thèmes du roman, celui des « petits riens », ces micro-événements dont l'accumulation produit la grande catastrophe finale – la mort de Sophie Mol, d'Ammu et de Velutha et la destruction de la vie des jumeaux – sans qu'aucun des personnages ne puisse reconnaître dans celle-ci l'expression d'une intention consciente ou d'une volonté. De ce point de vue, sans doute l'interprétation d'Aijaz Ahmad est-elle plus fidèle à l'effet de lecture produit par le dispositif

¹³⁸² *Ibid.*, p. 428-429 ; « Barely listening to the music, she watched the frenzy of insects flitting around the light, vying to kill themselves. The words of the song exploded in her head: "There's no time to lose / I heard her say / Cash your dreams before / They slip away / Dying all the time / Lose your dreams and you / Will lose your mind". Ammu drew her knees up and hugged them. She couldn't believe it. The cheap coincidence of those words. She stared fiercely out at the garden. Ousa the Bar Nowl flew past on a silent nocturnal patrol. The fleshy anthuriums gleamed like gunmetal. She remained sitting for awhile. Long after the song had ended. Then suddenly she rose from her chair and walked out of her world like a witch. To a better, happier place. » *Ibid.*, p. 331-332.

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 431 ; « Had he known that he was about to enter a tunnel whose only egress was his own annihilation, would he have turned away? Perhaps. Perhaps not. Who can tell? », *Ibid.*, p. 333.

romanesque que celle de Brinda Bose. Elle est du moins sensible à l'importance conférée dans le roman au sentiment de fatalité tragique que suscite la confrontation à une forme de contingence. Ce qui est plus contestable en revanche, c'est l'interprétation de cette expérience tragique comme la reprise du topos sentimental de « l'attraction fatale » (la relation amoureuse comme destin). L'enjeu n'est pas tant la relation de Velutha et d'Ammu, que la souffrance morale que génère chez la mère et chez les deux jumeaux le constat de cet écart entre l'intention, l'action et ses résultats, souffrance qui constitue dans le roman l'une des principales figures de l'expérience du mal.

3. « Tendresse infinie de la mère, violence suicidaire du kamikaze » : de la « faute sexuelle » à la faute d'amour

Il faut par ailleurs souligner que, bien que le personnage d'Ammu ne se voit pas imputer la responsabilité de sa mort et de celle de Velutha, la question de la « faute » ne disparaît pas pour autant du roman, et que le personnage a sans doute plus d'agentivité que ne le laisse entendre A. Ahmad. Car Ammu fait bien un choix conscient qui l'engage, lorsqu'après la capture de Velutha, elle décide de se rendre avec ses enfants au commissariat pour invalider le faux témoignage de Baby Kochamma. Cette décision sidère sa tante, non seulement parce qu'en affichant sa relation avec un *Dalit*, la jeune femme expose sa famille à la honte et au déshonneur public, mais parce qu'au-delà de cet enjeu d'image sociale, elle compromet sa relation avec ses enfants :

Quand Baby Kochamma apprit la visite d'Ammu au commissariat, elle fut terrifiée. Tout ce qu'elle avait fait ne reposait que sur une supposition. Elle avait tablé sur le fait qu'Ammu, quelle que soit sa réaction, n'admettrait jamais publiquement la nature de sa relation avec Velutha. Parce que, selon Baby Kochamma, cela reviendrait à se détruire, elle et les enfants. Pour toujours. Mais Baby Kochamma avait compté sans le Côté Imprévisible d'Ammu. Le Mélange aux Composantes Irréductibles : tendresse infinie de la mère, violence suicidaire du kamikaze.¹³⁸⁴

Peu importe que Velutha soit déjà mort et que le sacrifice auquel Ammu consent soit tout à fait inutile. En partageant avec son lecteur ou sa lectrice les questionnements de Baby Kochamma, la fiction rend sensible son dilemme à la fois moral et affectif. Celui-ci se laisse aisément relire à la lumière de la tension entre féminité et maternité qu'évoque Julia Kristeva

¹³⁸⁴ DPR, p. 416 ; « When Baby Kochamma heard about Ammu's visit to the police station, she was terrified. Everything that she, Baby Kochamma, had done, had been premised on one assumption. She had gambled on the fact that Ammu, whatever else she did, however angry she was, would never publicly admit to her relationship with Velutha. Because, according to Baby Kochamma, that would amount to destroying herself and her children. Forever. But Baby Kochamma hadn't taken into account the Unsafe Edge in Ammu. The Unmixable Mix – the infinite tenderness of motherhood, the reckless rage of a suicide bomber. », *GoST*, p. 321

et que reflète dans le texte la métaphore récurrente du « Mélange aux Composantes Irréductibles : tendresse infinie de la mère, violence suicidaire du kamikaze¹³⁸⁵ », qui signale une forme de dédoublement ou de schizophrénie identitaire. Pour l'interpréter, on pourrait aussi réactiver la mémoire de *Requiem pour une nonne* : Ammu se voit imposer (par la société, par Baby Kochamma et l'inspecteur) le même choix sadique que Nancy impose au personnage de Temple, lorsqu'elle la somme de choisir entre son amant et ses enfants. Dans le roman d'Arundhati Roy également, le conflit affectif et moral met en jeu deux relations que la situation rend incompatibles : l'amour pour Velutha, qui est aussi ici la victime innocente d'une injustice commise au nom d'Ammu, et l'amour pour les enfants, ces êtres vulnérables dont la jeune femme a la charge.

De ce point de vue, la fécondité éthique du roman dépend de sa capacité à multiplier les perspectives morales, brouillant toute évaluation simple du choix du personnage. En adoptant le point de vue des enfants, la fiction rend sensible la violence de la décision maternelle, le sentiment de trahison et d'abandon qu'elle suscite et qui culmine dans la scène des adieux sur le quai de la gare :

Sans crier gare, le train commença à s'ébranler. Très lentement. Les pupilles d'Estha se dilatèrent. Ses ongles s'enfoncèrent dans la main d'Ammu, tandis que celle-ci suivait le train le long du quai. Elle marcha d'abord, puis fut obligée de courir lorsque le train de Madras prit de la vitesse.

Que Dieu te bénisse, mon bébé. Mon trésor. Je viens te chercher bientôt !

« Ammu ! » cria Estha tandis qu'elle lâchait sa main. Ses petits doigts, l'un après l'autre. « Ammu ! Envie de vomir ! »

La voix d'Estha monta en une longue plainte.

Petit Elvis Pelvis, avec sa banane de sortie toute gâtée. Ses chaussures beiges à bouts pointus. Sa voix qui, dans ce cri, s'éteignit pour toujours.

Sur le quai, Rahel se plia en deux et cria, cria, cria.

Le train quitta la gare. Et la lumière entra.¹³⁸⁶

La représentation du sentiment d'abandon éprouvé par les deux jumeaux permet de rendre sensible le coût de la décision du personnage, de façon bien plus moralement ambiguë pour le lecteur ou la lectrice que le dilemme que décrit Brinda Bose, qui fait d'Ammu la seule victime de son choix. Là encore, la fiction se tient donc sur une ligne de crête. Il s'agit, sans nier la

¹³⁸⁵ « Qu'était-ce au juste qui donnait parfois à Ammu ce côté inquiétant, totalement imprévisible ? Les forces antagonistes qui, au-dedans d'elle, se livraient bataille. Comme un mélange aux composantes irréductibles. L'infinie tendresse de la mère et l'audace suicidaire du kamikaze. », *Ibid.*, p. 71 ; « What was it that gave Ammu this Unsafe Edge? This air of unpredictability? It was what she had battling inside her. An unmixable mix. The infinite tenderness of motherhood and the reckless rage of a suicide bomber. », *Ibid.*, p. 44.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 422 ; « Without warning the train began to move. Very slowly. Estha's pupils dilated. His nails dug into Ammu's hand as she walked along the platform. Her walk turning into a run as the Madras Mail picked up speed. *God bless, my baby. My sweetheart. I'll come for you soon!* "Ammu!" Estha said as she disengaged her hand. Prising loose small finger after finger. "Ammu! Feeling vomity!" Estha's voice lifted into a wail. Little Elvis-the-Pelvis with a spoiled, special-outing puff. And beige and pointy shoes. He left his voice behind. On the station platform Rahel doubled over and screamed and screamed. The train pulled out. The light pulled in. », *Ibid.*, p. 326.

souffrance endurée par les enfants, de rendre également sensible ce que cette situation de choix contraint a d'intolérable pour Ammu elle-même : de le rendre sensible, afin de dénoncer la violence du système qui l'a rendu possible.

Conclusion du chapitre

Le chapitre 7 s'est intéressé à la façon dont les fictions du corpus testaient les limites de l'imagination morale de leurs lecteurs et lectrices, leur capacité à comprendre la souffrance endurée par les victimes du mal. Pour approfondir cet axe de réflexion, le chapitre 8 a proposé de réfléchir à la façon dont elles mettaient à l'épreuve les limites de la puissance d'agir du témoin de la scène de souffrance, et les limites de son aptitude à répondre à la compassion. La confession de Marméladov, au début de *Crime et châtiment*, a fourni pour cela un point de départ doublement fécond. D'abord, parce qu'elle propose une expérience sur les limites de la compassion, mises à l'épreuve d'une souffrance située au-delà de tout secours possible, mais aussi parce qu'elle permet d'analyser la façon dont la fiction dostoïevskienne répond à cette crise, en tentant d'apporter au sentiment d'impuissance suscité par cette expérience une solution consolatrice. La formulation de cette réponse passe par l'élaboration d'un modèle éthique qu'incarne la figure maternelle et idéalisée de Sonia, celle qui jamais ne juge et jamais ne se lasse.

La seconde partie du chapitre s'est interrogée sur la façon dont les œuvres du corpus questionnaient la valeur de ce modèle éthique, associé à une certaine représentation de la maternité, et elle s'est intéressée aux questionnements politiques et éthiques que permettaient de faire surgir sa problématisation. Pour cela, la démonstration a pris pour point de départ le traitement de deux figures maternelles, Sethe et Ida. Dans *Beloved*, la problématisation éthique du comportement de Sethe permet de soulever la question des limites de la fidélité à l'enfant et, à travers elle, au passé et aux morts. Dans *La Storia*, l'enjeu est moins le caractère excessif ou transgressif du *care* maternel que son échec programmé : celui-ci soulève non seulement la question de l'articulation du plan de l'éthique et du plan de la politique, mais permet de mettre à l'épreuve les limites de l'agentivité, face à un mal dont la responsabilité ne peut être imputée exclusivement à l'humain. Quoique les axes de réflexion explorés par les œuvres du corpus soient très différents, celles-ci ont donc en commun de refuser de restaurer la réponse consolatrice proposée par Dostoïevski, et de parier plutôt sur la fécondité éthique de sa mise en crise.

Or en posant la question des limites de la puissance d'agir du témoin de la scène de souffrance, les fictions du corpus soulèvent aussi le problème des modalités d'imputation de la responsabilité morale. Pour approfondir cet axe de questionnement, la dernière partie du chapitre est partie d'une analyse du traitement du personnage de Katérina Ivanovna, dans *Crime et châtiment*. Incarnation d'un soin en défaut, pensée en contrepoint de la figure consolatrice de Sonia, sa mise en procès produit un effet de brouillage de l'évaluation morale, qui traduit la difficulté à déterminer le degré d'agentivité et de responsabilité d'un acte désespéré. La suite du chapitre a montré comment les fictions de T. Morrison et d'A. Roy se réappropriaient cette interrogation sur les limites de la responsabilité morale dans des situations de contrainte extrême, en invitant le lecteur ou la lectrice à questionner et juger les choix limites de Sethe et d'Ammu.

Conclusion [2] : La question de l'exemplarité

La seconde partie de la thèse a pris pour point de départ une interrogation sur les usages éthiques et politiques du choc de lecture, et sur les expériences de pensée élaborées par les œuvres. Face au mal mis en scène dans la fiction, la lectrice ou le lecteur se trouve placé dans une position de témoin, invité non seulement à réagir par la compassion et l'indignation à la souffrance représentée, mais à questionner la pluralité de réponses que les personnages lui apportent au sein même de l'œuvre. L'enjeu de la démonstration a été de réfléchir aux attitudes et aux comportements étudiés par les œuvres, aux personnages (ou groupes de personnages) qui les incarnent, et à l'exemplarité qui leur est conférée, selon qu'ils sont construits ou non comme des modèles éthiques et/ou politiques proposés à l'imitation. Deux pistes de réponse s'en dégagent.

L'œuvre de Dostoïevski peut s'appréhender comme un vaste répertoire des réponses possibles à l'expérience du mal, et la réflexion a d'abord porté sur la façon dont celui-ci est exploré, réorganisé voire élargi par les romans du corpus. La comparaison des trois fictions a sur ce point permis de mettre au jour une même prise de distance par rapport aux modèles d'engagement traditionnels, exemplifiée par le traitement de la figure mélancolique de David Segre dans *La Storia*, et une même volonté de valoriser des comportements s'inscrivant un peu en marge des axiologies dominantes, et relevant de l'empathie, de la compassion ou de la solidarité. Si leur réinscription au sein du paradigme du *care* m'a semblée pertinente, c'est parce que les textes partagent avec ces nouvelles éthiques le désir de questionner le monopole de la justice dans le champ de la moralité, ainsi qu'une interrogation sur les liens entre genre et morale, voire sur la possible spécificité des expériences morales subalternes. Le choix de recentrer la narration sur les réponses que des personnages féminins, et en l'occurrence des personnages de mères (Ammu, Sethe, Ida), apportent à l'expérience du mal a en soi une portée éthique et politique : il permet de redonner une forme de dignité à ces figures, en insistant sur leur inventivité éthique, et en montrant que leur position de victimes (le fait qu'elles subissent le mal), voire leur impuissance effective n'induisent pas une totale passivité face au mal enduré ou subi par autrui.

En même temps, la valorisation de ce paradigme éthique alternatif n'induit pas que les œuvres soient à thèse ou moralisantes, au sens où elles prétendraient proposer aux lectrices et lecteurs un modèle éthique et politique entièrement réparateur. Si *Beloved*, *La Storia* et *Le Dieu des petits riens* ne me semblent pas s'exposer au risque qu'évoque le philosophe Paul Audi

dans son ouvrage sur la compassion, celui de nier le mal¹³⁸⁷, c'est parce que plutôt que de proposer des exemples à imiter, elles parient sur la fécondité d'une crise active : d'où par exemple l'importance, dans les trois œuvres, d'un travail sur le cas limite, dispositif éminemment dostoïevskien et qui consiste à tester, face à l'expérience du mal, un acte transgressif qui questionne la frontière entre le tolérable et l'intolérable, le bien et le mal, le juste et l'injuste. Le traitement par T. Morrison de l'infanticide de Sethe l'illustre exemplairement, le geste d'amour paradoxal et profondément ambigu de la mère esclave ouvrant au sein même de l'œuvre une série de questionnements éthiques et politiques. Ceux-ci portent sur les limites de l'empathie et de l'imagination morale, de l'appropriation de la souffrance d'autrui ; ils portent aussi sur les limites de l'agentivité individuelle (avec l'enjeu de l'articulation du plan de l'éthique et du plan de la politique), voire de la puissance d'agir humaine face à un mal en partie irréparable.

On peut voir dans ce travail sur une crise active une façon de répondre au problème de l'exemplarité de l'œuvre. Revenant sur la question de la responsabilité éthique de l'écrivain dans un texte qu'elle consacre au legs de l'œuvre de Dostoïevski pour la littérature du Sud des États-Unis¹³⁸⁸, l'écrivaine Carson McCullers souligne l'inefficacité des réponses que le romancier s'efforce d'apporter au problème du mal, et que ses œuvres mêmes tendent à fragiliser :

C'est dans son rôle de messie que Dostoïevski échoue à s'acquitter de la responsabilité qu'il a assumée. Les questions qu'il pose sont trop immenses. Elles ressemblent à des requêtes furieuses adressées à Dieu. Pourquoi l'homme s'est-il laissé avilir et a-t-il accepté que son esprit soit corrompu par la matière ? Pourquoi le mal existe-t-il ? Pourquoi la pauvreté et la souffrance ? Les questions de Dostoïevski sont magnifiques, mais sa solution, son « nouveau christianisme », ne leur apporte pas une réponse satisfaisante : c'est presque comme s'il utilisait le Christ comme un *deus ex machina*.¹³⁸⁹

L'analyse met au jour un premier risque, celui de prétendre apporter à l'expérience du mal une réponse consolatrice : on retrouve alors l'accusation formulée par Vladimir Nabokov à l'égard du *pochlost* (du kitsch) de la fiction dostoïevskienne et d'un personnage comme Sonia, le terme russe évoquant non seulement la question du sentimentalisme, mais un rapport problématique au modèle (moral ou culturel), sur le mode de la répétition qui tourne mal, du cliché¹³⁹⁰. À la

¹³⁸⁷ Paul Audi, *L'Empire de la compassion*, op. cit., p. 130.

¹³⁸⁸ Carson McCullers, « The Russian Realists and Southern Literature » (1941), dans *The Mortgaged Heart*, Barrie & Jenkins, Londres, 1972, p. 252-258.

¹³⁸⁹ *Ibid*, p. 256. (Je traduis)

¹³⁹⁰ Carson McCullers prend en particulier l'exemple de la rédemption de Raskolnikov et de l'excipit de *Crime et châtiment* : « La "solution" de *Crime et châtiment* est une solution personnelle, alors que les problèmes étaient métaphysiques et universels. Raskolnikov est un symbole de l'incapacité tragique de l'homme à trouver la paix intérieure dans un monde livré au désordre. Le problème est celui du mal social, et Raskolnikov n'est qu'un effet de cette discordance. En se retirant du monde, en expiant, en reconnaissant un Dieu personnel, peut-être Raskolnikov trouvera-t-il ou ne trouvera-t-il pas un état de grâce subjectif. Mais même si c'est le cas, seul un enjeu secondaire aura été résolu : le problème central reste intact. » *Idem*. (Je traduis)

différence pourtant de Nabokov, c'est dans la quête morale assumée par le romancier russe, dans la tension qu'elle insuffle à la forme romanesque, que Carson McCullers situe également la valeur esthétique et éthique de l'œuvre. La romancière dénonce donc un second risque, auxquels s'exposent à ses yeux les héritiers américains de Dostoïevski et de Faulkner, celui d'un renoncement complet à toute forme d'exemplarité éthique ou politique pour la littérature, signe d'un désistement face au mal : « La "cruauté" dont on a accusé les écrivains du Sud n'est au fond qu'une forme de naïveté, elle renvoie à leur tendance à accepter les ambiguïtés spirituelles sans se demander pourquoi, sans chercher à proposer une réponse. Assurément, il y a une forme d'immaturité dans cette lucidité, associée au refus de toute forme de responsabilité¹³⁹¹. »

On retrouve ici certaines des idées défendues par Toni Morrison, lorsqu'elle s'interroge sur la fascination pour la question du mal qui caractérise à ses yeux la littérature du XX^{ème} siècle et qu'elle examine ce que cette dernière révèle de l'héritage du XIX^{ème} siècle, et plus spécifiquement de Dostoïevski¹³⁹². Si l'œuvre de la romancière afro-américaine peut difficilement être décrite comme moralisante ou à thèse, si elle refuse d'ailleurs l'idée même de l'« innocence » au sens d'une extériorité ou d'une négation du mal¹³⁹³, elle se définit également contre cet effet de sidération, qui condamne la fiction à une inexemplarité radicale. C'est ce qui explique mon désaccord partiel avec l'interprétation de James Phelan, qui voit dans la suspension définitive du jugement moral face à l'infanticide le lieu même de l'éthique de la lecture¹³⁹⁴. Des trois œuvres du corpus, *Beloved* est assurément celle qui pousse le plus loin le multiperspectivisme moral, par son usage de la polyphonie. Mais l'effet de trouble que suscite la lecture procède sans doute moins d'une incapacité de juger que de ce dont le roman nous permet de prendre clairement conscience, à savoir que dans certaines situations, la mort peut être un don d'amour, et que les concepts qui structurent une vie morale ordinaire (l'agentivité, la responsabilité, l'amour maternel) perdent alors leur forme même.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 258. (Je traduis)

¹³⁹² Toni Morrison, « Goodness: altruism and the literary imagination », *art. cit.* Pour une présentation et analyse plus approfondie de cet article, je renvoie au chapitre 1, p. 68-69.

¹³⁹³ Je renvoie sur cette question à l'ouvrage déjà cité de Terry Otten, *The Crime of innocence in the fiction of Toni Morrison*, *op. cit.*

¹³⁹⁴ « Ce qu'il serait irresponsable moralement de faire, ce serait de prétendre résoudre le problème en formulant un jugement clair et définitif sur l'action de Sethe. Si les autres lecteurs réels sont comme moi, il est probable que leurs jugements sur Sethe seront fluctuants – parfois c'est l'horreur du meurtre qui dominera dans nos consciences, et parfois le désespoir de Sethe, ses motivations et son but nous feront percevoir son choix comme compréhensible, à défaut d'être entièrement défendable », James Phelan, « Sethe's choice: "Beloved" and the ethics of reading », *art. cit.*, p. 329. (Je traduis)

PARTIE III.

Crises de la lisibilité morale : lectures intolérables.

The mild red road goes on beneath the slanting and peaceful afternoon, mounting a hill. "Well, I can bear a hill," he thinks. "I can bear a hill, a man can." It is peaceful and still, familiar with seven years. "It seems like a man can just bear anything. He can even bear what he never done. He can even bear the thinking how some things is just more than he can bear. He can even bear it that if he could just give down and cry, he wouldn't do it. He can even bear it not to look back, even when he knows that looking back or not looking back wont do him any good.

La route, d'un rouge pâle, s'allonge, monte dans la paix de l'après-midi finissante. « Enfin, une côte, je peux supporter ça, pense-t-il. Supporter une côte, c'est une chose qu'un homme peut faire. » Tout est paisible, calme, empreint d'une familiarité que sept ans ont formée. « Apparemment, un homme peut tout supporter. Il peut même supporter ce qu'il n'a jamais fait. Il peut même supporter l'idée que certaines choses dépassent légèrement la limite de ce qu'il peut supporter. Il peut même supporter l'idée que, s'il pouvait se laisser aller à pleurer, il ne le ferait pas. Il peut même supporter l'idée de ne pas se retourner, même quand il sait que se retourner ou ne pas se retourner, ça revient en somme à la même chose. »

William Faulkner, *Light in August*, 1932.

Introduction [3] : Les échecs du partage affectif et moral

S'interrogeant sur le « problème du mal », Elizabeth Costello suggère qu'« écrire, comme forme d'aventure morale, a le pouvoir d'être dangereux¹³⁹⁵ » et souligne le sentiment de choc et le jugement moral appelés par la lecture du roman de Paul West. Si son argumentation a l'intérêt de déplacer la réflexion sur l'intolérable du texte à sa lecture, elle pose la question de la façon dont est définie la limite séparant un texte lisible d'un texte illisible : « C'est là la thèse que je défends aujourd'hui : certaines choses ne sont pas bonnes à lire ou à écrire. En d'autres termes : je prends tout à fait au sérieux ceux qui affirment que l'artiste risque gros à s'aventurer dans les lieux interdits ; il risque en particulier lui-même ; il risque peut-être tout¹³⁹⁶. » La notion de « risque » est abondamment mobilisée par la philosophie politique et la géopolitique¹³⁹⁷ depuis les travaux fondateurs d'Ulrich Beck¹³⁹⁸ et d'Anthony Giddens¹³⁹⁹. Elle souligne ici la difficulté éprouvée par la romancière elle-même à fixer une frontière déterminée. À rebours de l'image romantique de l'écrivain ou du lecteur transgressif, bravant héroïquement les interdits moraux, le franchissement du seuil moral se révèle sous la forme d'un sentiment rétrospectif de malaise, voire de souillure.

Pourquoi un texte est-il ou devient-il moralement illisible ? Se ressaisir de l'interrogation que met en forme le texte de Coetzee à la lumière de cette réflexion sur le risque ouvre deux axes de questionnement qui seront au cœur de cette troisième et dernière partie de la thèse. Le premier axe porte sur les façons dont les lecteurs et les lectrices définissent, dans un contexte donné, le risque moral induit par la lecture d'une fiction, et le seuil à partir duquel celui-ci devient intolérable, et fait rentrer l'œuvre dans le champ de l'illisible. Le second axe de questionnement porte sur les réponses qui peuvent être apportées à ces situations de crise de la lisibilité morale d'une œuvre, par le lecteur ou la lectrice, mais aussi par les écrivains et écrivaines.

Ces questions peuvent à première vue sembler paradoxales au regard du corpus d'étude et de la réception globale dont ont fait l'objet *La Storia*, *Beloved* et *Le Dieu des petits riens*, qui

¹³⁹⁵ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, op. cit., p. 221 ; « writing itself, as a form of moral adventurousness, has the potential to be dangerous », *Elizabeth Costello: Eight Lessons*, op. cit., p. 162.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 236 ; « That is my thesis today: that certain things are not good to read or to write. To put the point in another way: I take seriously the claim that the artist risks a great deal by venturing into forbidden places: risks, specifically, himself; risks, perhaps, all. », *Ibid.*, p. 173.

¹³⁹⁷ Sarah Perret et James Peter Burgess, *Géopolitique du risque : de la possibilité du danger à l'incertitude de la menace*, Le Cavalier Bleu, Paris, 2022.

¹³⁹⁸ Ulrich Beck, *La Société du risque : sur la voie d'une autre modernité* (1986), trad. Laure Bernardi, Aubier, Paris, 2001.

¹³⁹⁹ Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1991.

ont en commun d'avoir été beaucoup lues. L'enjeu de cette partie sera donc triple. Le constat du succès commercial et critique des œuvres invite tout d'abord à s'interroger sur les stratégies textuelles mobilisées par les autrices pour rendre leurs textes tolérables, lisibles, même si on peut se demander si le fait qu'un texte ait été beaucoup lu induit nécessairement qu'il ne pose pas de problèmes de lisibilité. Il invite aussi à se demander quelles autres formes peut prendre l'échec du partage affectif et moral visé par l'œuvre, au-delà de l'effet d'illisibilité, et quels problèmes ils posent. Il invite enfin à contester l'apparente homogénéité de la réception des œuvres, pour prendre en compte les fortes réticences que les romans ont pu susciter, au moment de leur parution et/ou chez certains lecteurs et lectrices. Au-delà de l'apport de la réflexion à l'analyse des fictions d'A. Roy, T. Morrison et E. Morante ou à la réflexion sur l'illisibilité, j'aimerais ainsi répondre à l'invitation à « réinscrire du négatif » dans la réflexion sur les effets éthiques des œuvres que formule Tiphaine Samoyault dans son ouvrage *Traduction et violence*. Il s'agira donc de réfléchir au mal que le roman peut faire à son lecteur ou sa lectrice, mal dont la théorisation est d'ailleurs un enjeu dans l'œuvre de Dostoïevski et dans les trois romans du corpus.

Pour le montrer, le chapitre 9 proposera une première définition de l'illisibilité morale en partant de l'étude du motif de la confession intolérable. Présent aussi bien chez les trois autrices que dans l'œuvre de Dostoïevski, celui-ci apparaît comme le lieu d'un questionnement réflexif des œuvres sur les limites de leur propre lisibilité. Quelles significations les textes donnent-ils aux résistances opposées à ces confessions fictives ? Distinguent-ils ainsi différentes formes d'illisibilité morale ? Dans quelle mesure ce travail de théorisation est-il susceptible de fournir des outils pour analyser les résistances de certains lecteurs et de certaines lectrices réelles ? Là encore, l'œuvre de Dostoïevski fournit pour aborder ces questions un point de départ idéal. Longtemps censurée, non seulement la « confession de Stavroguine » constitue-t-elle un cas d'école de texte intolérable, mais elle propose une véritable théorisation de sa propre illisibilité.

Après avoir circonscrit un peu plus précisément cette notion, le chapitre 10 s'intéressera aux réponses que les lecteurs et les lectrices réelles ont pu apporter, dans des contextes historiquement et culturellement situés, à ces crises de la lisibilité morale, qu'elles prennent la forme d'un rejet ou au contraire d'un effort de réparation herméneutique ; et il s'intéressera aux façons dont ces réponses ont elles-mêmes été mises en débat. Pour cela, la démonstration partira de l'analyse de deux scènes de réception distinctes, et s'appuiera sur une démarche plus

expérimentale. Je reviendrai sur les polémiques et les vifs débats suscités par la publication des œuvres et que documente l'histoire de la réception. Puis je proposerai dans la dernière section du chapitre de questionner les lectures contemporaines des textes, en partant d'un cas précis et que mon expérience d'enseignante m'a permis d'observer. Il s'agit de la réception de *Beloved* dans un contexte scolaire, puisque j'ai eu l'occasion d'enseigner le texte à l'Université de Nanterre.

Le chapitre 11, quant à lui, se demandera comment les autrices ont pu anticiper et pallier ces situations d'échec du partage affectif et moral, et plus spécifiquement de crise de la lisibilité morale des œuvres, et quelles stratégies textuelles elles ont déployées pour tenter d'y remédier. Face au risque de l'illisibilité, la romancière Elizabeth Costello préconise une solution radicale, un principe de précaution poussé à l'extrême : « je crois que des barreaux devraient être dressés à la bouche de cette cave pour en fermer l'accès, et qu'on devrait poser une plaque de bronze commémorative disant *Ici moururent...* avec la liste des morts et leurs dates, et qu'on devrait en rester là¹⁴⁰⁰. » Ce n'est toutefois pas le choix que font les romancières du corpus, qui parient à la fois sur le partage et sur l'intelligence du lecteur ou de la lectrice. Pour réfléchir à ces questions, le dernier chapitre de la thèse comparera le traitement que les trois fictions du corpus proposent d'un sujet particulièrement sensible, puisque la réflexion sur le mal croise un enjeu de genre, celui du viol.

¹⁴⁰⁰ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, op. cit., p. 237 ; « I believe that bars should be erected over the cellar mouth, with a bronze memorial plaque saying *Here died...* followed by a list of the dead and their dates, and that should be that. », *Elizabeth Costello: Eight Lessons*, op. cit., p. 173.

CHAPITRE 9.

Des confessions intolérables : théoriser l'illisibilité morale

Si poser la question de la lisibilité morale des romans d'A. Roy, T. Morrison et E. Morante peut à première vue sembler paradoxal, c'est on l'a vu parce que les trois œuvres ont en commun d'avoir été et de continuer à être extrêmement lues, à une échelle locale et globale. Rappelons quelques chiffres. Vendu à 600 000 exemplaires en quelques mois en Italie, après une campagne publicitaire sans précédent de la maison d'édition Einaudi, *La Storia* devient, par le truchement des traductions, « la véritable consécration internationale de la Morante¹⁴⁰¹ », présent même sur de « petits » marchés d'ordinaire plus difficilement accessibles aux auteurs italiens (aux traductions vers l'anglais, le français et l'allemand s'ajoutent ainsi des traductions vers le hongrois, le croate, le turque ou le bulgare). Même succès commercial et critique pour les romans de T. Morrison et d'A. Roy. Après avoir rapidement intégré la liste des best-sellers du *New York Times*, *Beloved* reçoit une série de prix littéraires (entre autres l'American Book Award et le Pulitzer Prize en 1988) qui renforcent sa visibilité à une échelle nationale puis internationale, ascension couronnée par l'obtention du prix Nobel en 1993. Quant au *Dieu des petits riens*, il est le premier roman d'une autrice indienne à obtenir le Man Booker Prize, une réussite favorisée par le choix de la langue anglaise, d'une maison d'édition internationale (HaperCollins) ainsi que par la vogue de la littérature indienne – ce que le critique Graham Huggan appelle « l'indo-chic¹⁴⁰² » – qui émerge en Occident dans le sillage de la réception de Salman Rushdie.

Mais le succès et le caractère apparemment consensuel de ces livres, aujourd'hui en France, ne doivent pas occulter les résistances et conflits interprétatifs, éthiques et politiques qu'ils ont pu et continuent parfois de susciter. En témoigne le débat d'envergure nationale qui succède en 1974 à la publication de *La Storia*, et qu'ont notamment étudié Angela Borghesi¹⁴⁰³

¹⁴⁰¹ Paola Dubini, « La Fortuna commerciali degli autori italiani », dans Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori (a cura di), *Copy in Italy : Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, Effigie, Milan, 2009, p. 27. (Je traduis)

¹⁴⁰² Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, Routledge, Londres, 2001, p. 67. Sur le cas particulier de la réception d'A. Roy, voir notamment le chapitre 2 « Consuming India », p. 58-82. (Je traduis)

¹⁴⁰³ Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit.

et Jessy Simonini¹⁴⁰⁴, mais aussi les tentatives de censure et les polémiques suscitées par les romans d'A. Roy et de T. Morrison. Lors de sa parution en Inde, *Le Dieu des petits riens* fait l'objet d'un procès pour obscénité au Kerala. De son côté, la fiction de l'autrice afro-américaine figure régulièrement dans le « *Top 10 Most Challenged Book List* » [Le classement des dix livres les plus contestés de l'année] de l'American Library Association¹⁴⁰⁵ (c'était notamment le cas en 2006 et 2012), au titre de son contenu excessivement sexuel et violent. En posant la question de leur lisibilité, cette dernière partie a donc pour objectif de contester l'illusion d'une réception uniformément enthousiaste, en restituant la force d'impact des textes et leur dimension conflictuelle. Elle entend également questionner l'écart entre leur réception mondiale et leur réception locale, afin de nourrir la réflexion sur les « conditions de la lisibilité contemporaine » esquissée par Raphaël Baroni (à partir d'un cas très différent, celui de l'œuvre de Michel Houellebecq)¹⁴⁰⁶.

Le chapitre 9 reviendra sur la notion d'illisibilité morale, qui sera élaborée en faisant dialoguer les œuvres du corpus et quelques notions empruntées à la philosophie et à l'épistémologie morale (Pascal Engel, Cora Diamonds). Pour cela, il s'appuiera sur une analyse du traitement du motif de la confession ou du témoignage intolérable, et plus généralement de ces situations où la mise en récit de l'expérience du mal, alors même qu'elle est présentée comme vraie dans le cadre de la fiction, se confronte à une résistance de son destinataire. Dans cette perspective, je commencerai par analyser un texte particulièrement important, du fait de son histoire mais aussi de la réflexion qu'il met en œuvre autour de ces questions et de sa place dans la mémoire de la littérature : la « confession de Stavroguine », centrée sur le crime pédophile du personnage principal des *Démon*s, et sur le récit qu'il en fait au starets Tikhone (I). La théorisation des formes de l'illisibilité morale qu'il propose servira de point de départ pour analyser les scènes de confession intolérable dans les fictions du corpus (II) ; et la dernière partie réfléchira aux effets pragmatiques de ces scènes métatextuelles (III).

¹⁴⁰⁴ Jessy Simonini, « Elsa Morante et la critique marxiste : éléments pour une histoire littéraire (1948-1974) », dans André Peyronie et Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *À La Recherche d'Elsa Morante*, PU de Rennes, Rennes, 2022, p. 301-327.

¹⁴⁰⁵ L'American Library Association, fortement engagée contre la censure, publie tous les ans une liste des « 10 livres les plus attaqués ». Elle distingue les livres « contestés » (« *challenged* »), c'est-à-dire qui ont fait l'objet de plaintes ou de demande de censure, des livres effectivement « censurés » (« *banned* »). *Beloved* est, avec *The Bluest Eye* (qui évoque les thèmes de l'inceste et de la pédophilie), le livre de Toni Morrison le plus souvent attaqué et donc cité par l'association. URL : <https://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/top10/archive> Dernière consultation le 05/07/2024.

¹⁴⁰⁶ Raphaël Baroni, « Peut-on lire Houellebecq ? Un cas d'illisibilité contemporaine », dans Jan Baetens et Éric Trudel (dir.), *Fabula-LhT*, « Crises de lisibilité », n°16, 2016. URL : <https://www.fabula.org/lht/16/baroni-estier.html> Mis en ligne en janvier 2016, dernière consultation le 18/10/2024.

I. La confession de Stavroguine : les formes plurielles de l'illisibilité morale (*Les Démons*)

Si la confession de Stavroguine constitue un point de départ idéal pour théoriser la question de l'illisibilité morale, c'est d'abord en raison de l'histoire de sa réception, qui lui confère une place très particulière dans l'œuvre du romancier. Publié en feuilleton dans *Le Messager russe*, entre 1871 et 1872, le roman *Les Démons* a longtemps été amputé de ce neuvième chapitre, refusé par l'éditeur Katkov au titre de son contenu scandaleux. Celui-ci exposait en effet le périodique au risque d'une censure quasi assurée, et ceci malgré une vaine tentative de réécriture par Dostoïevski¹⁴⁰⁷. Il ne paraît donc qu'une quarantaine d'années plus tard, en 1922, cette publication tardive conduisant de nombreux critiques à en faire la clef de voute du roman et de l'énigme posée par le mystérieux personnage de Stavroguine, voire par Dostoïevski lui-même¹⁴⁰⁸. Au-delà toutefois de l'histoire de cette réception contrariée, le texte se caractérise par sa spécularité, avec la mise en forme d'un questionnement qui porte sur les difficultés de sa lecture, thématiques au sein même de la fiction.

A. Expier ou défier : visées ambiguës de la confession pédophile

Pour le comprendre, il faut revenir sur le dispositif de mise en abyme inventé par Dostoïevski. Le romancier travaille en effet dans ce texte une hétérogénéité discursive maximale, le narrateur homodiégétique des *Démons* prétendant insérer la confession fictive rédigée par le personnage presque telle quelle dans son récit. Le chapitre censuré relate la rencontre entre Stavroguine – qui s'apprête à faire publier son texte à plus de trois cent exemplaires – et le starets Tikhone, qui en est le premier lecteur et fait porter la conversation sur les intentions de son interlocuteur puis sur la légitimité de son projet de publication. La crise de lisibilité morale mise en évidence par le refus de l'éditeur Katkov est donc en quelque sorte anticipée, thématisée et questionnée au sein même de la fiction romanesque. Reste à savoir ce

¹⁴⁰⁷ On trouve cette version lacunaire, dite aussi « version de Pétersbourg », dans les traductions antérieures à celle d'André Markowicz. Voir par exemple Dostoïevski, *Les Démons*, trad. Boris de Schloezer, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 707-754 ; Fédor M. Dostoïevskij, « Varianty » [Variantes], dans *Polnoe sobranie sočinenij*, « Besy, rukopisnye redakcii, nabroski 1870-1872 » [Les Démons, manuscrits, croquis 1870-1872], Nauka, Léninegrad, 1974, t. 12, p. 110-111.

¹⁴⁰⁸ Certains critiques sont allés jusqu'à imputer à Dostoïevski lui-même le crime confessé par son personnage, en s'appuyant sur des témoignages indirects plus ou moins fiables pour faire de cette confession fictive un aveu indirect. Sur les questions soulevées par cet aspect de la « légende noire » de l'écrivain, je renvoie à la thèse de Nicolas Aude, *Les Aveux imaginaires : scénographie de la confession dans le roman (Angleterre, France, Russie)*, op. cit., p. 302-305.

qui confère à ce texte son statut singulier de « centre noir¹⁴⁰⁹ » du roman le plus noir de Dostoïevski.

1. Créer le choc de lecture

Si l'histoire de la réception a retenu la confession de Stavroguine comme l'un des passages les plus sombres de l'œuvre de Dostoïevski, ce n'est pas seulement en raison de l'aura sulfureuse que lui confère sa mise à l'index, mais parce que le texte se ressaisit d'un problème central dans l'œuvre de Dostoïevski, la violence faite à l'enfant, à partir d'un dispositif confessionnel qui en maximise la force pathétique. J'en rappelle rapidement le contenu. La confession s'organise autour de l'aveu d'un viol pédophile qui remonte à la jeunesse pétersbourgeoise du personnage, puisque la rencontre avec la victime, la petite Matriocha, a eu lieu dans l'un des logements miteux loués par Stavroguine afin d'y organiser ses intrigues amoureuses. Le jeune homme affirme avoir remarqué la petite fille (ou la jeune adolescente, puisque son âge est incertain sans le texte¹⁴¹⁰) après qu'elle eut été victime d'une accusation injuste de vol et battue par sa mère devant ses yeux. L'épisode donne lieu à la description d'une première scène d'injustice et de souffrance dont Karen Haddad souligne qu'elle renvoie à un intertexte qui hante singulièrement l'œuvre de Dostoïevski, et dont le roman met au jour la violence érotique latente : l'épisode du ruban volé, dans le livre II des *Confessions*, où Rousseau se reproche de ne pas avoir défendu une jeune servante injustement accusée d'un méfait qu'il a lui-même commis¹⁴¹¹. De fait, à la scène d'injustice succède chez Dostoïevski le viol de l'enfant puis son suicide, la petite fille se donnant la mort peu de temps après, alors que Stavroguine l'observe en cachette.

Comme dans *Les Frères Karamazov*, la confession de Stavroguine mobilise donc le motif de la mort et de la souffrance de l'enfant, symbole du mal absolu dans l'œuvre de Dostoïevski. Le caractère sexuel du crime et le travail sur le point de vue du criminel réinscrivent aussi la scène dans le sillage des hallucinations de Svidrigaïlov, qui dans *Crime et châtiment* est également rendu responsable du viol et du suicide d'une petite fille. Est-ce à dire

¹⁴⁰⁹ L'expression est d'André Markowicz, dans la préface de sa traduction : *Les Démons*, p. 179

¹⁴¹⁰ Au début de son récit, Stavroguine présente Matriocha comme une jeune adolescente de quatorze ans. Mais plus tard dans la confession, il lui en donne dix.

¹⁴¹¹ Selon Karen Haddad, la scène de la punition injuste de la petite Matriocha, volontairement causée par Stavroguine et qui a lieu sous ses yeux, est à mettre en série avec d'autres épisodes de l'œuvre de Dostoïevski, comme par exemple la scène de l'accusation injuste de Sonia par Loujine, dans *Crime et châtiment*. Karen Haddad, « L'inutile beauté des parallèles ou du parallèle à la figure », *art. cit.*

que c'est la violence faite à Matriocha qui cristallise le *pathos* de la scène ? L'acte pédophile lui-même fait l'objet d'une représentation extrêmement elliptique et lacunaire, et elle disparaît même tout à fait de la seconde version du texte, dite « version de Pétersbourg ». Si la scène n'en reste pas moins intolérable, c'est que le *pathos* se cristallise plutôt sur la description extrêmement détaillée de la réaction affective de la victime : « Tout son visage brûlait de honte¹⁴¹². » Le violeur observe et décrit avec minutie les affects de l'enfant : l'incompréhension, la honte et la déréliction : « Malgré toutes les injures russes qu'elle avait dû entendre depuis le berceau, et toutes les conversations bizarres, j'ai la pleine conviction qu'elle ne comprenait encore rien du tout. Sans doute a-t-il fini par lui sembler qu'elle venait de commettre un crime inouï, et qu'elle était mortellement coupable – elle avait “tué le bon Dieu”¹⁴¹³. » Mais c'est un geste accusateur énigmatique, que l'adulte peine à déchiffrer, qui cristallise le « *punctum* » de la scène :

Brusquement, elle s'est mise à hocher la tête très vite, comme on hoche la tête quand on fait un reproche très grave, et, brusquement, elle a levé son tout petit poing vers moi, et elle a commencé, sans bouger de sa place, à me menacer avec. Le premier instant, ce mouvement, il m'a paru comique, mais je n'ai pas pu le supporter davantage : je me suis levé et me suis dirigé vers elle. Il y avait un tel désespoir sur son visage, quelque chose qu'il est impossible de voir sur le visage d'un enfant. Elle, elle continuait d'agiter son petit poing devant moi et de me menacer, et elle hochait la tête, avec reproche. Je me suis approché plus près et j'ai parlé, doucement, mais j'ai vu tout de suite qu'elle ne comprendrait pas. Ensuite, brusquement, à la vitesse d'un éclair, elle s'est cachée dans ses deux mains, comme l'autre fois, elle a reculé et s'est placée devant la fenêtre, le dos tourné. Je l'ai laissée, je suis rentré dans ma chambre et, à mon tour, je me suis assis à la fenêtre.¹⁴¹⁴

La puissance d'affection, la force de commotion de l'image est thématisée au sein même du récit, puisque la vision intolérable du petit poing levé de Matriocha revient hanter Stavroguine, bien longtemps après l'événement, et qu'elle résiste à toutes les tentatives d'exorcisme : « Non, ce qui m'est insupportable, c'est seulement cette image, et précisément sur le seuil, son pauvre petit poing levé et menaçant, seulement cet air qu'elle avait là, juste cette minute-là, ce hochement de tête. Voilà ce que je ne peux pas supporter, parce que, depuis ce temps, il m'apparaît pour ainsi dire tous les jours¹⁴¹⁵. » Le travail sur le détail métonymique,

¹⁴¹² « Chez Tikhon », p. 909 ; « Все лицо вспыхнуло стыдом. », « U Tikhona », p. 16.

¹⁴¹³ *Idem.* ; « Несмотря на русские ругательства, которые она должна была слышать с пеленок, и всякие странные разговоры, я имею полное убеждение, что она еще ничего не понимала. Наверное ей показалось в конце концов, что она сделала невероятное преступление и в нем смертельно виновата – “Бога убила”. », *Idem.*

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 912 ; « Она вдруг часто закивала на меня головой, как кивают, когда очень укоряют, и вдруг подняла на меня свой маленький кулачок и начала грозить им мне с места. Первое мгновение мне это движение показалось смешным, но дальше я не мог его вынести: я встал и подвинулся к ней. На ее лице было такое отчаяние, которое невозможно было видеть в лице ребенка. Она все махала на меня своим кулачком с угрозой и все кивала, укоряя. Я подошел близко и осторожно заговорил, но увидел, что она не поймет. Потом вдруг она стремительно закрылась обеими руками, как тогда, отошла и стала к окну, ко мне спиной. Я оставил ее, воротился в свою комнату и сел тоже у окна. », *Ibid.*, p. 18.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 917 ; « Нет – мне невыносим только один этот образ, и именно на пороге, с своим поднятым и грозящим мне кулачком, один только ее тогдашний вид, только одна тогдашняя минута, только это кивание головой. Вот чего я не могу выносить, потому что с тех пор представляется мне почти каждый день. », *Ibid.*, p. 22.

singularisé par le personnage, illustre bien le fonctionnement affectif du texte dostoïevskien, le travail sur l'image ou la formule choc, cristallisant une charge d'affect difficile à verbaliser, à interpréter et à juguler. C'est son surgissement intolérable qui est présenté comme à l'origine de la confession.

2. Modes de lecture de la confession : le sens et le sensible

La question qui se pose alors est celle de la visée de cette prise de parole. Pour la résoudre, le starets Tikhone convoque dans un premier temps la grille de lecture de l'expiation : « la repentance ne peut aller plus loin que ce grand acte unique (*podvig*) que vous avez en tête¹⁴¹⁶. » Analysant le sémantisme du terme russe « *podvig* », Jean-Louis Backès en souligne la double connotation guerrière et religieuse. Le substantif peut renvoyer à l'action héroïque d'un paladin, mais il évoque aussi des formes de pénitence extraordinaires, destinées à frapper les esprits, et qui s'inscrivent dans une tradition ascétique commune à l'Église d'Orient et d'Occident :

En confessant, grâce à sa brochure, le crime qu'il a commis, Stavroguine parviendrait à forcer l'admiration. Il serait devenu le héros de cette *Hagiographie d'un grand pécheur* que Dostoïevski n'a jamais écrite. Il aurait parcouru le chemin qui part de l'innocence, passe par la chute, la souffrance, le repentir et aboutit à la réhabilitation. Mais il parviendrait aussi à dominer ses innombrables contradictions. Avoué, pardonné, le péché continuerait à exister dans le récit ; il serait pour ainsi dire embaumé par le repentir¹⁴¹⁷.

L'épisode fait écho à la grande confession publique de Raskolnikov, à la fin de *Crime et châtiment*, mais la scène des *Démons* met peut-être encore davantage l'accent sur la double visée expiatoire et édifiante de la confession. En effet, si l'expérience de l'humiliation a une portée potentiellement transformatrice pour le sujet lui-même, la publication du texte vise aussi à engager un examen de conscience individuel et collectif. Tikhone, figure du bon lecteur, s'en fait d'ailleurs le porte-parole. La confrontation au récit du criminel est le point de départ d'un retour sur soi qui aboutit à la prise de conscience et à l'aveu d'une culpabilité partagée : « Il n'y a pas de péché isolé. Moi-même, je suis un grand pécheur, plus grand que vous encore, peut-être¹⁴¹⁸. »

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 919 ; « Дальше подобного удивительного подвига, который вы замыслили, идти покаяние не может, если бы только... », *Ibid.*, p. 24.

¹⁴¹⁷ Jean-Louis Backès, *Dostoïevski et la logique*, op. cit., p. 161.

¹⁴¹⁸ « Chez Tikhone », p. 922 ; « Греха единичного нет. Я же грешник великий, и, может быть, более вашего. », « U Tikhona », p. 26.

On peut toutefois objecter que l'intention de signification du personnage n'est pas si aisément déchiffrable. À la première grille d'interprétation (la confession comme instrument de la repentance), Tikhone en oppose rapidement une seconde, celle de la provocation, du « défi¹⁴¹⁹ » (« вызов »). Stavroguine ne désirerait pas publier son texte pour expier, mais pour provoquer ses lecteurs et lectrices, susciter leur colère et leur haine. Le trouble creusé au sein même du roman autour de la référentialité de l'épisode, dont rien ne permet d'attester en dehors du témoignage du criminel, tend à corroborer cette hypothèse. Il est sans doute plus sensible encore pour les lecteurs et lectrices des traductions de la seconde version de la confession, où pour éviter la censure, Dostoïevski choisit de faire l'ellipse totale du moment du viol. Les deux motivations antithétiques prêtées à Stavroguine (le défi, la repentance), qui renvoient aux deux pôles émotionnels de la contrition et de l'amour propre, évoquent le modèle rousseauiste ; les enjeux génériques de ce dialogue intertextuel ont d'ailleurs été bien étudiés, de sorte que la confession de Stavroguine a été parfois réinscrite, comme *Les Carnets du sous-sol* ou le récit de *L'Adolescent*, dans la catégorie générique des « confessions sans repentir¹⁴²⁰ ». Au-delà de cette tension, qui met au jour l'impossible transparence du sujet à lui-même et à autrui, l'analyse de la lecture proposée par Tikhone rend toutefois visible deux autres éléments qui méritent d'être commentés.

On remarque d'abord que l'interprétation du starets repose sur le passage d'une analyse centrée sur la signification du texte à une analyse centrée sur sa tonalité affective, son style, passage qui soulève la question des modes de lecture. Si Tikhone peut formuler l'hypothèse du défi, c'est parce que sa lecture propose une suspension du sens au profit du sensible : « Certains passages de votre récit sont outrés par le style : vous êtes comme en admiration devant votre psychologie, et vous vous saisissez de chaque détail juste pour étonner le lecteur avec une insensibilité que vous n'avez pas. Qu'est-ce donc d'autre qu'un défi orgueilleux que le coupable lance à celui le juge¹⁴²¹ ? » Comme le souligne Jean-Louis Backès¹⁴²², le défi est ici associé à la figure de l'hyperbole, interprétée comme excès d'insensibilité (« *bezčuvstvennost'* »), une remarque qui interpelle d'autant plus que, comme le rappelle Isabelle Poulin, c'est souvent le sentimentalisme de la voix dostoïevskienne qui, à l'inverse, a été perçu comme intolérable par

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 920 ; « вызов », *Ibid.*, p. 24.

¹⁴²⁰ Robert L. Belknap, « The Unrepentant Confession », dans R. L. Belknap (dir.), *Russianess: Studies of a Nation's Identity*, Ardis, Ann Arbor, 1990, p. 113-123. (Je traduis)

¹⁴²¹ « Chez Tikhone », p. 920 ; « Иные места в вашем изложении усилены слогом; вы как бы любуетесь психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет. Что же это как не горделивый вызов от виноватого к судье? », « U Tikhona », p. 24.

¹⁴²² Jean-Louis Backès, *Dostoïevski et la logique*, op. cit. p. 162.

ses contempteurs¹⁴²³. Le romancier invente donc ici une voix qui se situe aux antipodes de la sienne, mais également de celle d'un personnage comme Ivan, dont le discours est saturé d'affects.

Tikhone approfondit par ailleurs dans deux directions la piste du « défi ». D'abord, en proposant une interprétation psychologique de cette insensibilité provocatrice, qu'il présente comme une réaction de défense face à la honte de la compassion : « C'est-à-dire que leur haine appellera la vôtre, et, en haïssant, vous vous sentirez plus soulagé que si vous receviez d'eux de la compassion¹⁴²⁴ ? » Mais le starets procède surtout à un recentrement du questionnement, de l'intentionnalité de l'auteur vers les effets induits par ce texte provocateur sur le lecteur ou la lectrice à venir. Que Stavroguine cherche l'expiation ou le défi, que l'épisode qu'il relate soit réel ou non, peu importe finalement : le problème est qu'il s'expose à une réaction de rejet, d'où l'injonction à renoncer à la publication ou, au moins, à « procéder à quelques corrections sur le document¹⁴²⁵ ». Ce recentrement constitue le second apport significatif de l'analyse de Tikhone et de la discussion qu'elle lance : au-delà de l'intentionnalité de l'auteur, il fait surgir la question de la lisibilité morale.

B. Au-delà de l'intentionnalité de l'auteur : l'effet d'illisibilité morale

Reste à savoir à quoi tient l'illisibilité morale de la confession du viol de Matriocha, et quel savoir (moral, psychologique) est produit par la fiction dostoïevskienne à partir de la mise en scène de la réaction de Tikhone et de son dialogue avec Stavroguine. Les pistes d'interprétation proposées par le starets soulignent l'ambiguïté de ces réactions de lecture anticipées : elles constituent le point de départ d'une théorisation des formes plurielles de l'effet d'illisibilité morale.

¹⁴²³ Isabelle Poulin, *Écritures de la douleur*, op. cit., p. 180.

¹⁴²⁴ « Chez Tikhone », p. 921 ; « То есть их ненависть вызовет вашу, и, ненавидя, вам станет легче, чем если бы приняв от них сожаление ? », « U Tikhona », p. 25.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 919 ; « в документе сем сделать иные исправления », *Ibid.*, p. 23.

1. « *Nekrasivost'* ». Première figure de l'illisibilité morale : au-delà de l'horreur, le dégoût

Si pour le starets, la confession est vouée à être mal lue, c'est-à-dire à être lue à rebours des intentions de signification potentiellement édifiantes de son auteur, c'est d'abord en raison de sa « laideur » (*nekrasivost'*). « [C'est] la laideur qui tuera¹⁴²⁶ » souligne-t-il ainsi, avant de préciser : « Dans les crimes, quels qu'ils soient, plus il y a de sang, plus il y a d'horreur, plus ils vous en imposent, pour ainsi dire, plus ils sont pittoresques ; mais il y a des crimes honteux, ignobles, au-delà de toute horreur, pour ainsi dire comme vraiment trop pas élégants¹⁴²⁷... » Le concept éthique et esthétique renvoie d'abord à l'acte lui-même (« il n'y a pas, et il ne peut y avoir de crime plus grand et plus terrible que ce que vous avez fait à l'adolescente¹⁴²⁸ »), sans que la question de savoir s'il a été vraiment accompli ou simplement imaginé par Stavroguine n'entre vraiment en jeu (ce qui est ignoble, c'est le fait même qu'on puisse concevoir quelque chose de pareil). Mais il désigne aussi sa mise en récit, laide par son contenu et par sa forme (matérielle et stylistique), selon un principe d'homogénéité du fond et de la forme, du dedans et du dehors. Mal écrite et mal orthographiée, imprimée sur des feuillets rédigés à l'aide d'une typographie étrangère, la confession suscite d'entrée de jeu chez le narrateur un jugement esthétique péjoratif : « Quant à son style, je n'y ai apporté aucun changement, malgré toutes les incorrections, voire les obscurités. Ce qui est clair, de toute façon, c'est que l'auteur est tout sauf un littérateur¹⁴²⁹. »

Cette première piste d'analyse soulève la question du sordide, et si elle mérite d'être examinée un peu plus attentivement, c'est parce qu'elle renvoie à un questionnement qui semble avoir préoccupé Dostoïevski lui-même. Quelques années après la publication des *Démon*s, alors qu'il s'efforce de justifier auprès de son éditeur certains des détails les plus abjects du discours d'Ivan, qu'il insiste pour conserver, l'écrivain revient en effet sur le problème de la « laideur ». Sa réponse s'inscrit directement dans le cadre du débat initié par Zossima :

Il n'y a pas, dans le texte envoyé, un seul mot *inconvenant*. Il y a juste le fait que des tortionnaires d'une petite de cinq ans, pour lui apprendre parce qu'elle ne demandait pas à temps la nuit, la barbouillaient de

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 923 ; « Некрасивость убьет, - прошептал Тихон, опуская глаза. », *Ibid.*, p. 27.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 924 ; « Преступления. Есть преступления поистине некрасивые. В преступлениях, каковы бы они ни были, чем более крови, чем более ужаса, тем они внушительнее, так сказать, картиннее; но есть преступления стыдные, позорные, мимо всякого ужаса, так сказать, даже слишком уж не изящные... », *Idem*.

¹⁴²⁸ *Ibid.*, p. 921 ; « Но более великого и более страшного преступления, как поступок ваш с отроковицей, разумеется, нет и не может быть. », *Ibid.*, p. 25.

¹⁴²⁹ *Ibid.*, p. 903 ; « В слог же изменений не сделал никаких, несмотря на неправильности и даже неясности. Во всяком случае явно, что автор прежде всего не литератор. », *Ibid.*, p. 12.

son propre caca. Mais cela, je vous en prie, je vous supplie de ne pas le supprimer. Dans tous les journaux (il y a de cela deux mois seulement, Mecklembourg, une mère – *La Voix*), le mot caca était gardé. Il ne faut pas édulcorer, Nikolaï Alexeïvitch, ce serait trop, trop triste¹⁴³⁰ !

La discussion rend visible le lien entre le problème du sordide et l'écriture du détail, le refus de l'éditeur ne portant pas tant sur la représentation de la violence faite à l'enfant que sur la prétention à l'exhaustivité revendiquée par l'écrivain. Au-delà de la nature même du crime pédophile (qui suscite le dégoût par sa dimension sexuelle et le fait qu'il touche une victime enfantine), ce qui est est « honteux » (« *stydneye* ») et « ignoble » (« *pozornye* »), c'est l'inventivité dans la cruauté. Mais la réponse de Dostoïevski met également au jour un point de désaccord moral, l'écrivain justifiant paradoxalement cette écriture du détail au nom d'une exigence éthique fondée sur le refus de l'édulcoration (tout raconter et ne rien dissimuler de ce qui s'est passé).

Il n'est pas certain toutefois que cet argument résolve entièrement le problème soulevé par Tikhone, qui s'interroge sur les effets de lecture et pose la question de la différence entre l'horreur morale et le dégoût. Évoquant les affects suscités par la représentation de ce crime « au-delà de toute horreur¹⁴³¹ », le starets décrit en effet une expérience proche de ce sentiment d'abjection dont Julia Kristeva souligne dans *Pouvoirs de l'horreur* qu'il est l'objet même du roman de Dostoïevski : « L'abject est, pour Dostoïevski, l' "objet" des *Démon*s : il est le but et le mobile d'une existence dont le sens se perd dans la dégradation absolue pour avoir absolument rejeté la limite (morale, sociale, religieuse, familiale, individuelle) comme absolu, Dieu¹⁴³². » La lecture du texte est associée par Tikhone à une série d'affects non cathartiques ou, pour reprendre un concept forgé par la théoricienne Sianne Ngai et qui mobilise explicitement l'idée de laideur, à une série de « sentiments sans grandeur¹⁴³³ » (« *ugly feelings* »). À la différence des émotions tragiques (la pitié et la terreur aristotélicienne), le dégoût n'offre pas « la satisfaction d'une libération thérapeutique ou purificatrice¹⁴³⁴ » ; il entraîne une forme de contamination morale qui ne concerne pas seulement le sujet lecteur pris dans son individualité, mais l'ensemble du corps social. Ce n'est pas un hasard de ce point de vue si la confession ressemble, extérieurement, à l'une des proclamation politiques diffusées par le groupe terroriste de Stavroguine. On trouve là une première figure de l'illisibilité : le

¹⁴³⁰ Dostoïevski, « Lettre 782 », dans *Correspondance*, trad. Anne Coldefy-Faucard, Bartillat, Paris, 2003, vol. 3, p. 614.

¹⁴³¹ « Chez Tikhone », p. 924 ; « мимо всякого ужаса », « U Tikhona », p. 27

¹⁴³² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op. cit., p. 25.

¹⁴³³ Sianne Ngai emploie la notion de « sentiments sans grandeur » (*ugly feelings*) pour se référer à des émotions (l'envie, l'irritation, l'anxiété...) qui ont à la fois pour caractéristiques de n'être pas cathartiques ou morales, et d'avoir été relativement ignorées par la théorie littéraire, à la différence de la mélancolie, de la pitié ou de la colère. Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, op. cit. (Je traduis)

¹⁴³⁴ *Ibid.* p. 6. (Je traduis)

sentiment d'un « au-delà » de l'horreur rend la lecture intolérable, parce qu'il semble impossible de lui conférer une valeur morale ou cathartique.

2. « *Nečto cmešnoe* ». Deuxième figure de l'illisibilité morale : le ridicule du repentir

L'impossibilité de conférer aux affects de lecture une portée cathartique a également pour conséquence de rendre moralement intolérable le geste de réparation imaginé par le personnage, à savoir l'acte de confession lui-même. Stavroguine articule le constat de cet échec programmé de la repentance héroïque à un questionnement théologique sur le crime impardonnable. Mais la tentative de réparation ne pose pas seulement problème aux yeux de « Dieu », elle engage aussi la réaction des lecteurs et lectrices ordinaires : comme le souligne Tikhone, « déjà dans la forme de cette grande repentance est contenu quelque chose de ridicule¹⁴³⁵ » (*nečto cmešnoe*). Derrière la première figure de l'illisibilité morale (le dégoût au-delà de l'horreur), une autre se dessine donc, qui vise plutôt la tentative de réparation que le crime lui-même, et prend moins la forme du dégoût ou de l'abjection que d'un sentiment de « ridicule ». Celui-ci peut être associé à l'idée de kitsch, de *pochlost*, c'est-à-dire à la conscience de l'artificialité de la réponse apportée à l'énigme du mal, quelque soit le degré de sincérité de Stavroguine :

- Je sens le degré de votre sincérité et, bien sûr, je suis bien coupable de ne pas savoir m'y prendre, avec les gens. J'ai toujours senti que c'était là un grand défaut que j'avais, reprit Tikhone d'une voix sincère et pleine de sympathie, en regardant droit dans les yeux de Stavroguine. C'est parce que, simplement, j'ai peur pour vous, ajouta-t-il. Vous avez devant vous un gouffre presque infranchissable.
- Peur que je ne tienne pas ? que je ne supporte pas leur haine avec humilité ?
- Et pas seulement leur haine.
- Quoi d'autre encore ?
- Leur rire, laissa comme échapper Tikhone, en se forçant, dans un demi-chuchotement.¹⁴³⁶

On retrouve cette idée du *pochlost* dans la célèbre scène de confession publique, maintes fois commentée, qui clôt *Crime et châtiment*. Sur l'injonction de Sonia, Raskolnikov se rend sur la Place du marché aux Foins, se met à genoux et s'incline en pleurant vers le sol, en signe de contrition. Nicolas Aude rappelle que dans le baiser mouillé de larmes que le personnage

¹⁴³⁵ *Ibid.*, p. 923 ; « Даже в форме самого великого покаяния сего заключается уже нечто смешное. », *Ibid.*, p. 27.

¹⁴³⁶ *Ibid.*, p. 922 ; « – Чувствую степень вашей искренности и, конечно, много виноват, что не умею подходить к людям. Я всегда в этом чувствовал великий мой недостаток, – искренне и задумчиво промолвил Тихон, смотря прямо в глаза Ставрогину. – Я потому только, что мне страшно за вас, – прибавил он, – перед вами почти непроходимая бездна. – Что не выдержу? что не вынесу со смирением их ненависти? – Не одной лишь ненависти. – Чего же еще? – Их смеху, – как бы через силу и полупрошептом вырвалось у Тихона. », *Ibid.*, p. 26.

prodigue à la terre, la critique dostoïevskienne a eu tendance à reconnaître la rémanence de deux rituels très anciens : le culte païen de la Terre-Mère, d'une part, et le rituel chrétien-oriental de la « confession à la terre », fondé sur le « don des larmes » (*dar slenyj*)¹⁴³⁷, d'autre part. Le dispositif scénique inventé par le romancier russe met surtout l'accent sur la réaction de la foule, rassemblée autour du personnage comme un chœur tragique dégradé et qui ponctue ses gestes d'exclamations et de rires (« Çui-là, il a son compte¹⁴³⁸ ! »). Le pénitent est confondu avec une figure de bouffon, comme si Dostoïevski avait conscience du sentiment de kitsch et de ridicule éprouvé par une partie des lecteurs et lectrices face à l'*excipit* consolateur de son propre roman (on l'a vu, la lecture de Nabokov en est un exemple représentatif¹⁴³⁹), et l'inscrivait à l'intérieur de la fiction. D'où les recommandations de Tikhone, qui enjoint à son interlocuteur de renoncer à son projet de pénitence spectaculaire pour lui préférer la voie plus fastidieuse d'une repentance longue et secrète, plus conforme également aux normes et attentes sociales de l'époque.

En effet, si la pénitence de Stavroguine est ridicule aux yeux de ses lecteurs et lectrices imaginaires, ce n'est peut-être pas uniquement à cause de son caractère artificiel et kitsch ; c'est aussi, comme le souligne J.-L. Backès, en raison du caractère obsolète du rituel expiatoire¹⁴⁴⁰. L'acte de confession publique prend sens au regard d'une tradition ascétique existant aussi bien dans l'Église d'Orient que d'Occident, et caractérisée par la réalisation de pénitences extraordinaires, destinées à frapper les esprits. Il s'agit toutefois d'une pratique déjà désuète à l'époque où écrit Dostoïevski, d'où le risque que les lecteurs et lectrices ne comprennent tout simplement pas ce qui est en jeu dans le texte écrit et publié par Stavroguine. De ce point de vue, les réflexions de Tikhone se laissent aisément relire à la lumière de la thèse de John Austin¹⁴⁴¹ sur les actes de langage : comme le baptême ou le mariage, la confession est présentée par le starets comme un acte dont la réalisation illocutoire repose sur le respect d'une procédure définie, dans laquelle le public (écoutant ou lisant) joue un rôle essentiel. Cette proposition d'interprétation du motif du ridicule diverge un peu de celle que j'ai défendue auparavant (le ridicule comme signe du sentiment de kitsch, de *pochlost*), mais elle a l'avantage de rendre visible une variation sur cette seconde figure de l'illisibilité morale, moins liée ici à

^s Sur les origines historiques du rite de la « confession à la terre » et pour une analyse plus détaillée de cette scène, je renvoie à Nicolas Aude, *Les Aveux imaginaires : scénographie de la confession dans le roman (Angleterre, France, Russie)*, op. cit., p. 128.

¹⁴³⁸ CeC, p. 434 ; « Ишь нахлестался ! », PiN., p. 405.

¹⁴³⁹ Je renvoie sur ce point aux analyses proposées au chapitre 8, p. 385-387.

¹⁴⁴⁰ Jean-Louis Backès, *Dostoïevski et la logique*, op. cit., p. 175-177.

¹⁴⁴¹ John Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit.

l'artificialité de l'acte de repentance qu'à son caractère incompréhensible, du fait de la distance historique et culturelle.

3. « *Obyknovennost'* ». Troisième figure de l'illisibilité morale : la banalité

En s'efforçant d'analyser les résistances des futurs lecteurs et lectrices et l'effet d'illisibilité de la confession, Tikhone avance donc deux pistes d'interprétation. Il en ajoute enfin une troisième, celle de la « banalité¹⁴⁴² » (*obyknovennost'*). Si la confession se situe au-delà des frontières du lisible, au sens de ce qui est collectivement imaginable et partageable, c'est peut-être paradoxalement aussi parce qu'en dépit de son caractère apparemment exceptionnel, le crime qu'elle décrit est tout à fait ordinaire : « Quant au crime lui-même, ils sont nombreux ceux qui pèchent ainsi, mais ils vivent dans la paix et l'entente avec leur conscience, considérant même cela comme d'inévitables faux pas de la jeunesse. Il y a aussi des vieillards qui pèchent de la même façon, et même ils gardent le cœur plein de bonheur et de joie. Toutes ces horreurs emplissent le monde entier¹⁴⁴³. » La formulation est ambiguë, et fait surgir deux problèmes distincts.

Peut-être faut-il comprendre que la confession sera illisible parce que la prise de conscience de la banalité du crime, ou du moins la reconnaissance de sa banalité, sera moralement, socialement et politiquement intolérable au public. Abondant dans ce sens, Jean-Louis Backès suggère que le refus de l'éditeur Katkov aurait été motivé par la formule « toutes ces horreurs emplissent le monde entier », qui déplace le jugement moral du criminel vers la société, et requalifie le crime « au-delà de toute horreur » en figure de l'ordinaire. Dans un article qu'il consacre à l'intertextualité biblique de la confession de Stavroguine et à la reprise du motif de la « vierge vendue », emprunté à un verset du Lévitique¹⁴⁴⁴, le critique insiste notamment sur le rôle d'entremetteuse joué par la figure de la logeuse, mère mal aimante¹⁴⁴⁵. Si la confession de Stavroguine est intolérable, c'est à la fois parce qu'elle rend visible la tolérance collective à la souffrance innocente, parce qu'elle touche à certaines des valeurs

¹⁴⁴² « Chez Tikhone », p. 921 ; « обыкновенности », « U Tikhona », p. 25.

¹⁴⁴³ Idem. ; « Что же до самого преступления, то и многие грешат тем же, но живут со своею совестью в мире и в спокойствии, даже считая неизбежными проступками юности. Есть и старцы, которые грешат тем же, и даже с утешением и с игривостью. Всеми этими ужасами наполнен весь мир. », *Idem*.

¹⁴⁴⁴ Lévitique 19 : 29, « Ne déshonore pas ta fille en la prostituant, de peur que le pays ne se prostitue et qu'il ne se remplisse d'impudicité »

¹⁴⁴⁵ Jean-Louis Backès, « Par la vierge vendue... », *art. cit.*

sociales les plus établies (la représentation de l'amour maternel, de l'enfance), et parce qu'elle expose la pulsion érotique et destructrice inhérente à l'idéalisation rousseauiste de l'innocence enfantine. Le geste d'abjection dont le criminel et son texte sont destinés à faire l'objet témoignerait d'un refus de ce brouillage de la frontière séparant le coupable des innocents, et l'idéalisation de la soif de profanation.

Néanmoins, la formule de Tikhone peut s'interpréter d'une façon un peu différente (et sans doute complémentaire), comme laissant entendre que le caractère ordinaire de la violence infligée à l'enfant, loin de le rendre intolérable, enlève au contraire au récit de Stavroguine son pouvoir d'horreur morale. Le problème reste celui de l'échec du partage et de l'effet « perlocutoire¹⁴⁴⁶ » de la confession, c'est-à-dire de sa visée affective et morale supposée. Le risque en revanche n'est plus celui de l'effet d'illisibilité morale mais celui, peut-être plus inquiétant encore, de la parfaite lisibilité de la confession. Au-delà de l'intentionnalité bonne ou mauvaise du criminel, du degré de sincérité de sa pénitence, la réflexion de Tikhone, mise en scène par Dostoïevski, s'inquiète de la possible facticité de la réaction d'indignation et de choc exprimée par les futurs lecteurs et lectrices. L'insensibilité que souligne le ton froid et détaché de Stavroguine, et qui est pour beaucoup dans l'effet produit par le texte, vise peut-être à susciter un effet de miroir afin de mettre au jour et de dénoncer la monstruosité de cette indifférence collective.

II. Représenter le coût de la prise de conscience

En quoi cette théorisation de l'illisibilité morale est-elle susceptible d'éclairer les œuvres du corpus ? La relecture de ces dernières à la lumière de la confession de Stavroguine fait d'abord ressortir l'attention prêtée au sein même de la diégèse aux situations d'échec perlocutoire, c'est-à-dire aux moments où le partage affectif et moral échoue, parce que la mise en récit de l'expérience du mal se heurte à un refus du destinataire. En ce sens, les œuvres d'A. Roy, T. Morrison et E. Morante ont ceci en commun avec la fiction dostoïevskienne qu'elles peuvent être interprétées comme le lieu d'élaboration d'un savoir paradoxal sur le refus de savoir (au sens où l'on parle par exemple d'une épistémologie de l'ignorance). À la différence toutefois de la confession de Stavroguine, ce sont les problèmes posés par la réception du récit

¹⁴⁴⁶ Pour une présentation plus détaillée des thèses d'Austin et du concept de « perlocutoire », je renvoie au chapitre 4, p. 194-195.

des témoins et des victimes du mal qui semblent intéresser les romancières, plutôt que les questions morales et épistémologiques soulevées par la mise en scène du point de vue du bourreau. Il y a là une distinction à faire d'entrée de jeu : si ces trois fictions ont été perçues comme moralement illisibles, ce n'est pas en raison d'une supposée complicité imaginaire avec le criminel.

A. Comprendre le refus d'accepter : le témoignage inaudible d'Ammu

Pour continuer à approfondir ces questions, j'aimerais repartir de l'œuvre d'A. Roy. Succès commercial et critique global, *Le Dieu des petits riens* est aujourd'hui pleinement intégré dans le canon de la littérature mondiale : en témoigne sa présence dans les programmes universitaires mondiaux¹⁴⁴⁷, ou le fait que l'étiquette « *classics* » [« livres classiques »] est parmi l'une des plus utilisée sur le site web anglophone de critiques et de notations de livres *Goodreads*. Pourtant, ce consensus ne doit pas occulter les critiques dont le texte a pu faire l'objet, notamment à une échelle locale : en témoigne le procès pour obscénité dont l'œuvre a fait l'objet en 1997, au Kerala¹⁴⁴⁸. Or deux scènes d'échange problématiques introduisent, au sein même du roman, un questionnement sur les conditions de lisibilité du récit. Avant de me demander, dans le chapitre suivant, dans quelle mesure ce questionnement est susceptible d'éclairer et d'enrichir l'analyse de la réception réelle de l'œuvre, j'aimerais en analyser les enjeux.

1. Croire et accepter de croire

La première scène est celle du témoignage qui a lieu juste après le lynchage de Velutha, au commissariat, lorsqu'Ammu s'efforce de démentir la fausse accusation de viol déposée par sa tante Baby Kochamma. La narration en spirale du roman entraîne une déconstruction de la séquence chronologique : le refus humiliant auquel se confronte la jeune femme est représenté

¹⁴⁴⁷ L'œuvre est par exemple intégrée, dès 2003, dans le programme d'agrégation d'anglais.

¹⁴⁴⁸ L'action en justice fut intentée par un certain Sabu Thomas, homme de loi appartenant à la communauté chrétienne du Kerala, au titre de la section 292 du code pénal indien, qui interdit la vente, la distribution, l'exhibition ou la possession de matériel obscène. Alex Tickell, *Arundhati Roy's The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 17. Pour une description de l'affaire judiciaire, je renvoie au bref article de George Iype, « Obscenity Case Slammed Against Arundhati Roy » [En Ligne], *Reddiff on the Net*. URL : <https://m.reddiff.com/news/aug/07arun.htm> Mis en ligne en 1997, dernière consultation le 11/07/2024.

dans une courte saynète introduite au tout début du roman, bien avant que ne soit mise en scène la fausse déposition de sa famille, qui lui est pourtant antérieure, et bien avant également que ne soit reconstitué le contexte de l'épisode :

Quand on l'introduisit dans le bureau du commissaire, Ammu dit à celui-ci qu'à la suite d'un terrible malentendu elle souhaitait faire une déposition. Elle demanda à voir Velutha.

L'inspecteur Thomas Mathew avait la moustache en bataille, comme le maharadjah débonnaire de la publicité d'Air India, mais il avait l'œil avide et concupiscent.

« Vous auriez pu y penser plus tôt, non ? » dit-il. Il s'exprimait dans une langue fruste, le dialecte de Kottayam, dérivé du malayalam. Il avait les yeux braqués sur les seins d'Ammu. Il ajouta que la police savait tout ce qu'elle avait besoin de savoir et que le commissariat de Kottayam n'enregistrait pas les dépositions des *veshyas* ou de leurs bâtards. Sur quoi, l'inspecteur Thomas Mathew, sa baguette à la main, fit le tour de son bureau et s'approcha d'elle.

« À votre place, je rentrerais chez moi bien tranquillement », dit-il tout en lui tapotant les seins de sa baguette. Gentiment. Tap, tap. Comme s'il était en train de choisir des mangues dans un panier, désignant celles qu'il voulait qu'on lui emballe et qu'on lui livre.¹⁴⁴⁹

La réaction de l'inspecteur est explicitement interprétée par la voix narrative comme un abus de pouvoir : « L'inspecteur Mathew semblait reconnaître d'instinct ceux à qui il pouvait s'en prendre et ceux contre lesquels il ne pouvait rien. Les policiers ont de ces instincts¹⁴⁵⁰ », et le sentiment d'injustice ainsi suscité chez le lecteur ou la lectrice est accru par l'humiliation qui l'accompagne. Mais pour comprendre pourquoi le personnage refuse d'écouter, il faut revenir un peu plus précisément sur la signification que le texte donne à l'inaudibilité du témoignage d'Ammu.

L'inspecteur commence par justifier son refus en évoquant l'identité de femme divorcée d'Ammu : « il ajouta que la police savait tout de ce qu'elle avait besoin de savoir et que le commissariat de Kottayam n'enregistrait pas les dépositions des *veshyas* [le terme malayalam désignant les prostituées] et de leurs bâtards¹⁴⁵¹ ». La réplique pourrait laisser penser que la parole de la jeune femme et de ses enfants est discréditée en raison de leur statut social. Pourtant, la scène est difficilement interprétable comme un cas « d'injustice testimoniale », au sens que la philosophe britannique Miranda Fricker donne à ce concept, celui d'un refus de croire qui serait lié à la position sociale, à l'ethnicité ou au genre du locuteur ou de la

¹⁴⁴⁹ DPR, p. 23-24 ; « Ammu asked for the Station House Officer, and when she was shown into his office she told him that there had been a terrible mistake and that she wanted to make a statement. She asked to see Velutha. Inspector Thomas Mathew's mustaches bustled like the friendly Air India Maharajah's, but his eyes were sly and greedy. "It's a little too late for all this, don't you think?" he said. He spoke the coarse Kottayam dialect of Malayalam. He stared at Ammu's breasts as he spoke. He said the police knew all they needed to know and that the Kottayam Police didn't take statements from *veshyas* or their illegitimate children. Ammu said she'd see about that. Inspector Thomas Mathew came around his desk and approached Ammu with his baton. "If I were you," he said, "I'd go home quietly." Then he tapped her breasts with his baton. Gently. Tap tap. As though he was choosing mangoes from a basket. Pointing out the ones that he wanted packed and delivered. », *GoST*, p. 7-8.

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 24 ; « Inspector Thomas Mathew seemed to know whom he could pick on and whom he couldn't. Policemen have that instinct. », *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁵¹ DPR, p. 24 ; « He said the police knew all they needed to know and that the Kottayam Police didn't take statements from *veshyas* or their illegitimate children. », *GoST*, p. 8.

locutrice¹⁴⁵². En effet, l'allusion à la prostitution, si elle peut s'entendre comme une référence au statut de femme divorcée d'Ammu, est peut-être également une allusion à sa relation avec Velutha, ce qui prouve bien que Thomas Mathew ne croit plus au témoignage de Baby Kochamma et à la thèse du viol.

Reste à savoir ce qui est en jeu dans le refus opposé au témoignage d'Ammu et de ses enfants. Dans l'introduction d'un ouvrage collectif consacré à la question de la croyance¹⁴⁵³, le philosophe Pascal Engel rappelle que derrière le verbe « croire », d'usage courant, les philosophes ont tendance à distinguer deux opérations différentes. Il y a, d'une part, le fait de « croire » quelque chose à proprement parler, c'est-à-dire le fait d'avoir le sentiment qu'une proposition est vraie, état psychologique passif. Il y a, d'autre part, le fait d'« accepter » une croyance comme vraie, attitude décrite comme méta-représentationnelle, puisqu'il s'agit d'une croyance au second degré, d'une croyance à propos d'une croyance. À la différence du fait de croire, le fait d'accepter implique un choix actif du sujet, et donc la possibilité d'un refus : l'exemple classique que les philosophes donnent de la possible disjonction entre croyance et acceptation est celui de l'avocat qui, tout en ayant toutes les raisons de croire que son client est coupable, accepte par devoir de croire qu'il est innocent¹⁴⁵⁴. On le voit, cette distinction théorique peut enrichir la réflexion élaborée à partir de la scène du témoignage d'Ammu. L'enjeu n'est pas en effet de savoir si Thomas Mathew « croit » ou ne croit pas la mère des deux jumeaux : il s'agit de comprendre pourquoi il refuse d'« accepter de croire » son témoignage.

2. « Une tentative visant à rétablir l'ordre dans un monde en désordre »

Pour cela, il faut prendre en compte la complexité du dispositif narratif imaginé par la romancière, la perception du lecteur ou de la lectrice s'affinant au fur et à mesure que les

¹⁴⁵² Miranda Fricker a forgé le concept d'« injustice épistémique » pour décrire les situations où un individu ou un groupe d'individu subit une injustice parce que ses capacités de connaître ou de transmettre un savoir sont déniées ou empêchées. Elle en distingue deux formes, l'injustice testimoniale et l'injustice herméneutique. L'injustice herméneutique survient lorsqu'un individu ou un groupe n'a pas accès aux ressources conceptuelles lui permettant de faire sens d'une situation (l'exemple qu'elle donne est celui d'une jeune fille incapable de percevoir comme tel le harcèlement sexuel dont elle est victime, parce qu'elle manque des concepts nécessaires). L'injustice testimoniale survient lorsqu'en raison de sa position sociale, de son ethnicité ou de son genre on refuse de croire le témoin. Miranda Fricker, *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

¹⁴⁵³ Pascal Engel (dir.), *Believing and Accepting*, Springer Netherlands, Dordrecht, 2000.

¹⁴⁵⁴ Cet exemple est développé par le philosophe Laurence Jonathan Cohen dans son ouvrage de référence sur la question : *An Essay on Belief and Acceptance*, Oxford University Press, Oxford, 1992.

circonstances de l'événement sont reconstituées avec plus de précision. La voix narrative revient une seconde fois sur la signification de l'échange entre Ammu et l'inspecteur, mais beaucoup plus tard dans le roman, à l'occasion d'une prolepse (si on se situe au niveau du récit enchâssé plutôt que du récit enchâssant) qui vient interrompre la scène du faux témoignage de Baby Kochamma. La comparaison et l'effet de contraste que ce dispositif ménage entre les deux scènes de prise de parole, l'échange entre Baby Kochamma et l'inspecteur, et l'échange entre Ammu et l'inspecteur, permet d'affiner le questionnement sur l'inacceptabilité des récits. À première vue en effet, la fiction inventée par Baby Kochamma est beaucoup plus violente, et concentre une charge de *pathos* bien plus grande que le témoignage véridique d'Ammu :

Mais pour l'instant, [l'inspecteur Thomas Mathew] écoutait avec attention et courtoisie Baby Kochamma en train de fabriquer consciencieusement son histoire.

« Hier soir, vers sept heures, il faisait presque nuit quand il est arrivé à la maison et nous a menacées. Il pleuvait à verse. Les fusibles avaient sauté et nous étions en train d'allumer les lampes à pétrole. Il savait que l'homme de la maison, mon neveu, Chacko Ipe, était à Cochin... où il est encore. Nous étions trois femmes, seules à la maison. » Elle s'arrêta un instant, histoire de laisser à l'inspecteur le soin d'imaginer les sévices qu'un maniaque sexuel, paravan de surcroît, était en mesure d'infliger à trois femmes seules dans leur maison. [...]

Elle précisa que ce n'était pas la teneur des propos de Velutha qui l'avait le plus choquée et l'avait poussée à venir, mais le ton qu'il avait employé. Et qui traduisait une absence totale de remords. Mieux même, une véritable fierté devant ce qu'il avait accompli. Sans même s'en rendre compte, elle transféra sur Velutha le comportement de l'homme qui l'avait humiliée lors de la manifestation. Décrivant la fureur méprisante peinte sur son visage. L'insolence, l'impudence de la voix qui l'avait tant effrayée. Qui la convainquait que son renvoi et la disparition des enfants étaient forcément liés.¹⁴⁵⁵

Si malgré la violence de la situation qu'elle met en scène (le viol, l'enlèvement), la fiction est parfaitement acceptable, c'est d'abord parce que Baby Kochamma se garde bien de rentrer dans les détails de l'agression sexuelle fictive, dont elle offre une représentation elliptique, conforme à l'exigence de pudeur socialement exigée d'une femme. C'est aussi et surtout parce que chacun reste à sa place dans la scène qu'elle imagine : le *Dalit* occupe, comme il se doit, le rôle du scélérat ingrat, les femmes et les enfants touchables, celui des victimes innocentes et dépourvues d'agentivité, et les policiers eux-mêmes, celui des justiciers héroïques. La métaphore théâtrale et cinématographique est d'ailleurs actualisée dans la scène du lynchage, lorsque les policiers sont comparés à « une escouade de dessin animé. Princes des

¹⁴⁵⁵ DPR, p. 342-343 ; « But now, [Inspector Thomas Mathew] listened carefully and courteously as Baby Kochamma constructed her story. "Last night it was getting dark – about seven in the evening – when he came to the house to threaten us. It was raining very heavily. The lights had gone out and we were lighting the lamps when he came," she told him. "He knew that the man of the house, my nephew Chacko Ipe, was – is – away in Cochin. We were three women alone in the house." She paused to let the Inspector imagine the horrors that could be visited by a sex-crazed Paravan on three women alone in a house. [...] she described to Inspector Thomas Mathew how it was not just what Velutha had said that had made her come to the police, but the way he said it. His complete lack of remorse, which was what had shocked her most. As though he was actually proud of what he had done. Without realizing it herself, she grafted the manner of the man who had humiliated her during the march onto Velutha. She described the sneering fury in his face. The brassy insolence in his voice that had so frightened her. That made her sure that his dismissal and the children's disappearance were not, could not possibly be, unconnected. », *GoST*, p. 260-261.

Temps Modernes avec leurs drôles de casques pointus. En carton-pâte doublé de tissu. Tâchés de graisse. Couronnes de pacotille¹⁴⁵⁶ ». Le lien ainsi tissé avec la scène du témoignage de Baby Kochamma souligne l'inquiétante puissance de la fiction imaginée par le personnage, sa force d'encapacitation (*empowerment*), qui tient au fait qu'elle se conforme à une trame collective préexistante et conforte ainsi les préjugés et les attentes de son interlocuteur. En même temps, la métaphore du jeu a évidemment une visée ironique démystifiante, la voix narrative s'efforçant de désactiver la puissance de cette fiction sociale en en soulignant la théâtralité kitsch.

Par effet de contraste, l'inaudibilité du témoignage d'Ammu et des deux jumeaux est liée au caractère intolérable de la prise de conscience qu'il induit, et de la vérité qu'il contraint d'accepter. On retrouve sur ce point la troisième figure de l'illisibilité morale théorisée par Tikhonov dans le roman de Dostoïevski (le récit intolérable), même si on remarque entre les deux textes une différence majeure dans la théorisation de l'échec du partage. Dans le cas de la confession de Stavroguine, c'est la banalité du crime, son caractère ordinaire, qui est présentée comme inadmissible, et la confession est intolérable parce qu'elle expose aux yeux de tous un secret de Polichinelle. Dans le cas du témoignage d'Ammu, le problème vient plutôt à l'inverse de ce qu'il faut trouver une façon de « faire avec » une vérité qui bouleverse une certaine conception du monde. Le commentaire de la voix narrative, qui interrompt la confession de Baby Kochamma, invite ainsi le lecteur ou la lectrice à réévaluer le jugement porté sur la réaction de l'inspecteur Thomas Mathew dans la scène (narrativement) antérieure de l'échange avec Ammu :

Plus tard, quand l'inspecteur Mathew eut connaissance de la véritable histoire, le fait que ce qu'avait pris le Paravan au Royaume des Touchables n'avait pas été extorqué, mais bel et bien donné, le perturba considérablement. De sorte que, quand Ammu alla le trouver avec les jumeaux après l'enterrement de Sophie Mol pour lui dire qu'on lui avait menti et qu'il lui tapota les seins avec sa baguette, son geste n'avait rien de cette brutalité instinctive dont la police est coutumière. Il savait très exactement ce qu'il faisait. C'était un geste prémédité, destiné à humilier et à terroriser. Une tentative visant à rétablir l'ordre dans un monde de désordre.¹⁴⁵⁷

On le voit, la voix narrative souligne clairement ici que le problème n'est pas la crédibilité mais l'acceptabilité du témoignage d'Ammu, et en propose plusieurs éléments d'analyse. L'enjeu est d'abord très concret, et intéressé : si Thomas Mathew refuse d'enregistrer

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 295 ; « A cartoonplatoon. New-Age princes in funny pointed helmets. Cardboard lined with cotton. Hair oil stained. Their shabby khaki crowns. », *Ibid.*, p. 304.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 341 ; « Later, when the real story reached Inspector Thomas Mathew, the fact that what the Paravan had taken from the Touchable Kingdom had not been snatched, but given, concerned him deeply. So after Sophie Mol's funeral, when Ammu went to him with the twins to tell him that a mistake had been made and he tapped her breasts with his baton, it was not a policeman's spontaneous brutishness on his part. He knew exactly what he was doing. It was a premeditated gesture, calculated to humiliate and terrorize her. An attempt to instill order into a world gone wrong. », *Ibid.*, p. 259-260.

le témoignage d'Ammu, c'est parce qu'il sait que Velutha est déjà mort, que la bavure policière est irrécupérable, et parce qu'au-delà de sa responsabilité pénale, c'est sa réputation et celle de l'institution à laquelle il appartient qui sont en jeu. S'ajoute évidemment à cette première raison un enjeu d'ordre politique, puisque l'inspecteur se perçoit comme le garant d'un ordre social dans lequel le respect de l'endogamie et de la ligne de partage entre les castes, quoique sans existence juridique et légale officielle, joue un rôle essentiel : refuser le témoignage d'Ammu, refuser de réparer l'injustice commise envers Velutha, est une façon de protéger ce système. Mais la fiction donne également à cette résistance morale et politique une signification presque existentielle, en la présentant comme une « tentative visant à rétablir l'ordre dans un monde en désordre » (« *An attempt to instill order into a world gone wrong* »). L'idée revient lors de la scène du lynchage de Velutha, lorsque la voix narrative entreprend d'expliquer la violence des policiers :

Sans le savoir, Esthappen et Rahel furent les témoins d'une démonstration clinique, dans des circonstances parfaitement maîtrisées (après tout, il ne s'agissait ni de guerre ni de génocide), d'une quête. Quête de l'hégémonie. De la structure. De l'ordre. Du contrôle absolu. L'histoire humaine agitant le masque de la Providence divine devant un public d'enfants.¹⁴⁵⁸

La remarque souligne bien qu'au-delà de l'enjeu d'image, le risque est d'ordre métaphysique pour Thomas Mathew comme pour ses hommes. Ce qui est en jeu, c'est l'impossibilité de s'accommoder d'un fait d'affect (l'amour réciproque entre Velutha et Ammu) qui introduit un désordre irréversible dans une certaine vision du monde, puisque qu'accepter (au sens ici de laisser faire plutôt que d'accepter de croire) qu'une femme touchable puisse aimer de son plein gré un *Dalit* remet en cause ces « Lois de l'Amour » qui stipulent « qui d[oit] être aimé. Comment. Et jusqu'à quel point¹⁴⁵⁹ ». En ce sens, la scène du témoignage comme celle du lynchage posent la question du mal à la fois du point de vue des victimes (Ammu, Velutha, les jumeaux) et du point de vue des bourreaux (les policiers, l'inspecteur), qui évidemment ne se perçoivent pas comme tels. Faire taire et châtier Ammu et Velutha constitue pour les policiers une façon de répondre à la menace d'un effondrement du sens perçu comme politiquement et moralement intolérable, d'où l'insistance de la voix narrative sur le caractère purement instrumental de la violence :

Contrairement aux fanatiques religieux en délire, aux troupes victorieuses se livrant au pillage, ce matin-là au Cœur des Ténèbres, l'escouade des policiers agit non pas avec violence mais avec une économie rare. Une efficacité qui n'avait rien d'anarchique. Un sens des responsabilités dénué de toute hystérie. Ils ne lui arrachèrent pas les cheveux, ne le brûlèrent pas vivant. Ne lui coupèrent pas les parties génitales

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 401, « What Esthappen and Rahel witnessed that morning, though they didn't know it then, was a clinical demonstration in controlled conditions (this was not war after all, or genocide) of human nature's pursuit of ascendancy. Structure. Order. Complete monopoly. It was human history, masquerading as God's Purpose, revealing herself to an under-age audience. », *Ibid.*, p. 309.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 240 ; « the Love Laws lay down who should be loved. And how. And how much. », *Ibid.*, p. 177.

pour les lui fourrer dans la bouche. Ils ne le violèrent pas. Ni ne le décapitèrent. Après tout, ils ne luttèrent pas contre une épidémie déjà déclarée. Ils se contentaient de vacciner une communauté pour prévenir une éventuelle éruption.¹⁴⁶⁰

Le lynchage n'est ni un acte de sadisme ou de violence gratuite, ni un crime de haine, au sens où Velutha serait visé ici en tant que *Dalit*. Il est une façon de se garantir contre la répétition d'un tel acte et d'assurer l'immunité de la communauté, d'où la métaphore de la maladie. Pour contrer cette logique, la fiction doit en rendre sensible le coût moral ; et la question posée aux lecteurs et lectrices, et peut-être plus spécifiquement à ceux des lectrices et des lecteurs indiens susceptibles d'adhérer à cette vision du monde, et très proche de celle qu'Ivan pose à Aliocha à la fin de son discours. Elle porte sur la possibilité de consentir et de tolérer l'injustice et la souffrance des innocents (la mort de Velutha mais aussi d'Ammu, la destruction de la vie des enfants) pour préserver une certaine conception du monde, ce qu'Ivan appellerait « l'harmonie suprême ».

B. Perdre ses concepts : théoriser et représenter les effets de la prise de conscience

Comme la confession de Stavroguine, la fiction d'A. Roy théorise donc sa propre illisibilité à l'occasion d'une scène où les événements de la diégèse sont mis en récit par un personnage qui se heurte au refus de son interlocuteur. Or à première vue, le questionnement élaboré dans *Beloved* à partir de la représentation de la réception de la confession de Sethe s'inscrit dans le prolongement direct de cette réflexion. Comme Ammu et ses jumeaux, la mère infanticide est en effet présentée comme dépositaire d'une expérience morale inaudible, parce qu'engageant une prise de conscience intolérable à ses interlocuteurs et à ses interlocutrices ; et comme Ammu et ses jumeaux, ce refus se traduit par une stigmatisation et une ostracisation qui conduit la mère infanticide aux marges de l'espace social. À la différence de l'autrice indienne, T. Morrison s'intéresse toutefois à la façon dont « l'espace du dicible¹⁴⁶¹ », au sens

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 402 ; « Unlike the custom of rampaging religious mobs or conquering armies running riot, that morning in the Heart of Darkness the posse of Touchable Policemen acted with economy, not frenzy. Efficiency, not anarchy. Responsibility, not hysteria. They didn't tear out his hair or burn him alive. They didn't hack off his genitals and stuff them in his mouth. They didn't rape him. Or behead him. After all they were not battling an epidemic. They were merely inoculating a community against an outbreak. », *Ibid.*, p. 309.

¹⁴⁶¹ L'expression est notamment employée par le sociologue et historien Michael Pollak, à propos des témoignages sur l'expérience concentrationnaire. Pour expliquer les silences qu'il observe dans les témoignages des survivants, le chercheur défend l'idée que tout témoignage s'inscrit dans un certain « espace du dicible », limité d'une part par le silence absolu de la destruction physique (ceux qui ne témoignent plus que par leur mort), et d'autre part par la destruction des dispositions morales (psychiques, sociales, éthiques) autorisant le témoignage. Michael Pollak, *Une Identité blessée : études de sociologie et d'histoire*, Métailié, Paris, 1990, p. 168. La notion a été ensuite approfondie dans un article co-écrit avec la sociologue Nathalie

de ce qui est socialement partageable, se configure au sein d'une même communauté mémorielle, et n'aborde pas directement la question de la réception du témoignage de Sethe en dehors du groupe des anciens esclaves. Contrairement également à l'autrice indienne, elle met en scène la progressive acceptation du récit de la mère infanticide, qui se traduit par la réintégration de Sethe au sein de la communauté.

1. Face au choix de Sethe : analyser et évaluer les résistances de Paul D

Cette différence témoigne peut-être d'un certain optimisme de la fiction morrisonienne, d'une plus grande foi en la capacité des sujets à remettre en cause une vision du monde établie et à se transformer. Elle permet surtout d'affiner le questionnement sur le coût moral de l'acceptation individuelle et collective du témoignage intolérable. Dans le roman, ce questionnement s'élabore à partir de la représentation des résistances que la communauté des anciens esclaves, et en particulier Paul D, oppose à l'argumentaire de Sethe : il faut donc rappeler rapidement la façon dont celles-ci sont mises en scène. On s'en souvient, j'ai contesté dans la partie précédente la thèse, que soutient notamment James Phelan¹⁴⁶², selon laquelle la représentation de l'infanticide aurait pour but de provoquer la suspension du jugement de la personne qui lit. La mise à distance de cette hypothèse interprétative autorise une nouvelle lecture de la scène de confession de l'infanticide, différente de celles qui en ont été proposées jusque là.

Je rappelle d'abord que pour James Phelan, le conflit dialogique qui oppose Sethe et Paul D constitue le lieu même de l'ambiguïté polyphonique du texte¹⁴⁶³, et signale son refus définitif de trancher entre deux visions moralement antinomiques de l'événement. Néanmoins, si l'on considère plutôt que le texte joue ici sur l'écart moral entre la position du lecteur ou de la lectrice et celle de Paul D, un autre questionnement se dessine. L'enjeu pour la personne qui lit n'est peut-être pas alors seulement de déterminer s'il est possible de juger Sethe, et comment, mais de comprendre les raisons de la résistance obstinée que Paul D, et au-delà de lui, l'ensemble de la communauté des anciens esclaves, oppose à sa confession, une résistance qui

Heinich : Nathalie Heinich et Michael Pollak, « Le témoignage », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, « L'Illusion biographique » 1986, p. 3-29.

¹⁴⁶² James Phelan revient à plusieurs reprises sur cette idée d'un jugement impossible, dans son article consacré au choix de Sethe et à l'éthique de la lecture : « Nous devons accepter que Morrison nous demande de reconnaître que le choix de Sethe se situe au-delà de la portée d'un jugement éthique ordinaire : qu'il s'agit d'une action à la fois instinctive et contre-nature, motivée par l'amour et nuisible à la vie ». James Phelan, « Sethe's Choice: "Beloved" and the Ethics of Reading », *art. cit.*, p. 329. (Je traduis)

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 327.

est d'ailleurs thématisée comme telle dans la fiction : « Subitement, il vit ce que Payé Acquitté voulait qu'il vît : plus important que ce que Sethe avait fait, était ce qu'elle revendiquait. Cela lui fit peur¹⁴⁶⁴. » Une telle lecture a l'avantage d'éviter de situer le savoir moral transmis par le roman dans un paradoxal refus de trancher (la suspension définitive du jugement moral), et de mettre en évidence la façon dont le texte nous fournit des outils pour comprendre les raisons de ce refus.

2. La représentation d'une apocalypse morale

De ce point de vue, la formule employée dans la fiction (« plus important que ce que Sethe avait fait, était ce qu'elle revendiquait ») ouvre d'emblée deux pistes d'analyse. On peut d'abord interpréter les résistances de Paul D comme portant sur ce que Sethe revendique, c'est-à-dire sur l'idée que la mort peut constituer, dans certaines circonstances extrêmes, un don d'amour, un geste moralement juste. C'est ce dont témoignent les multiples arguments avancés par le personnage, et qui sont tantôt d'ordre conséquentialiste, et tantôt d'ordre déontologique : « Ce que tu as fait est mal¹⁴⁶⁵ » puis « Tu as deux pieds, Sethe, pas quatre¹⁴⁶⁶. » La restauration *in extremis* et visiblement artificielle d'une ligne de partage absolue entre le bien et le mal, entre l'humain et le non humain, nous dit déjà quelque chose de ce qui pose problème au personnage, dans la revendication de son interlocutrice. S'il est intolérable à Paul D d'accepter que l'infanticide puisse être un geste moralement juste, dans certaines circonstances, c'est peut-être parce qu'une telle idée remet en cause sa conception même de « l'amour », du « bien » et du « mal », ou encore de « l'humain » et du « non humain », puisque c'est justement pour préserver son humanité et celle de son enfant que Sethe dit avoir tué. De ce point de vue, la réaction de l'ancien esclave n'est pas complètement étrangère à celle que la voix narrative prête à l'inspecteur Thomas Mathew dans *Le Dieu des petits riens*, c'est-à-dire à la volonté de « rétablir l'ordre dans un monde en désordre ». Le roman de T. Morrison lui prête toutefois un sens différent, puisque là où les policiers touchables et l'inspecteur refusent avant tout d'accepter qu'une telle chose arrive, c'est la signification que Sethe prête à l'infanticide qui pose problème à Paul D.

¹⁴⁶⁴ *Beloved* (trad.), p. 231 ; « Suddenly he saw what Stamp Paid wanted him to see: more important than what Sethe had done was what she claimed. It scared him. » *Beloved*, p. 193.

¹⁴⁶⁵ *Idem* ; « What you did was wrong, Sethe. » *Ibid.* p. 194.

¹⁴⁶⁶ *Idem* ; « You got two feet, Sethe, not four » *Idem*

Dans son livre *L'Importance d'être humain*, la philosophe nord-américaine d'inspiration wittgensteinienne Cora Diamond s'intéresse à la question de la « perte des concepts », expérience qu'elle présente comme caractéristique de la philosophie morale et de la culture contemporaine¹⁴⁶⁷. L'expression désigne le phénomène par lequel certains concepts moraux, longtemps perçus comme essentiels, deviennent inutilisables lorsque l'arrière-plan (la « forme de vie ») qui leur donnait sens disparaît. Pour le montrer, la philosophe s'intéresse justement aux usages du concept d'« être humain », qui serait selon elle considéré comme obsolète par une partie de la philosophie contemporaine ; puis elle insiste sur les dommages irréversibles qu'entraînerait sa disparition complète du vocabulaire moral, puisque « pouvoir utiliser le concept “être humain”, c'est être capable de réfléchir sur la vie humaine et ce qui s'y produit¹⁴⁶⁸ ».

Les chapitres qui suivent la confession de Sethe et mettent en scène la méditation de Paul D, isolé dans une église délabrée située aux marges de la ville, peuvent s'interpréter à la lumière de cette réflexion théorique, qu'ils illustrent, voire contribuent à enrichir. Ils l'illustrent, puisque le texte de T. Morrison s'efforce de figurer (par le flux de conscience, le discours indirect libre) le moment même de cette perte conceptuelle, de saisir ce qu'elle peut impliquer subjectivement pour la personne qui en fait l'expérience. Ils l'enrichissent peut-être aussi, parce qu'ils en soulignent ainsi la portée métaphysique, mais surtout parce qu'ils en éclairent la causalité historique, la perte conceptuelle étant présentée comme une expérience à laquelle les esclaves et les descendants d'esclaves sont particulièrement, ou ont été précocement, exposés. Là où Cora Diamond évoque une certaine « nostalgie conceptuelle¹⁴⁶⁹ », T. Morrison met en effet en scène une expérience beaucoup plus violente. Elle s'apparente à une véritable apocalypse morale, ce que souligne l'imaginaire post-apocalyptique de la scène, avec l'image de l'Église désaffectée, symbole d'un monde privé de points de repères transcendants, et la convocation de la mémoire du *Livre de Job*, qui réinscrit la réflexion dans le champ d'un questionnement sur le mal :

- Dis-moi voir, Payé (Les yeux de Paul D étaient chassieux.) Dis-moi juste une chose. Jusqu'à quel point un nègre est-il censé tout accepter ? Dis-moi. Jusqu'à quel point ?
- Jusqu'à ce qu'il puisse plus, dit Payé Acquitté. Jusqu'à ce qu'il puisse vraiment plus.
- Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ?¹⁴⁷⁰

¹⁴⁶⁷ Cora Diamond, « Perdre ses concepts », dans *L'Importance d'être humain*, trad. Emmanuel Halais, PUF, Paris, 2011, p. 133-172.

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 152.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 326 ; « “Tell me something, Stamp.” Paul D's eyes were rheumy. “Tell me this one thing. How much is a nigger supposed to take? Tell me. How much?” “All he can,” said Stamp Paid. “All he can.” “Why? Why? Why? Why? Why?” » *Ibid.*, p. 277.

L'interrogation accusatrice de Paul D désigne d'abord la souffrance morale causée par la confession de Sethe, la prise de conscience de ce mal supplémentaire que lui a fait l'esclavage et qui s'apparente à un intense sentiment de dérégulation et de perte du monde : « Il n'arrivait pas à comprendre pourquoi cela prenait si longtemps. Il aurait tout aussi bien pu sauter dans le feu avec N°Six ; comme ça, ils auraient au moins pu rire un bon coup ensemble. La capitulation viendrait un jour de toute façon, pourquoi ne pas l'accueillir d'un rire, en criant n'importe quoi ? Pourquoi pas ? Pourquoi cette attente¹⁴⁷¹ ? » On remarque le parallélisme que la fiction établit entre la trajectoire de l'ancien esclave et celle de Baby Suggs, parallélisme qui met en évidence un effet de contraste. Là où Baby Suggs – l'une des premières à accepter la revendication de Sethe – n'y survit pas moralement, le parcours de Paul D (et de Sethe) suggère qu'il est peut-être possible de trouver une manière de vivre avec le geste de la mère infanticide, et avec le sens qu'elle a choisi de lui donner. Mais l'exclamation douloureuse de Paul D peut s'entendre d'une autre manière, comme renvoyant non seulement à la souffrance causée par cette perte de repère, mais au choc que suscite la prise de conscience, face au geste de Sethe, qu'il eut été possible d'agir autrement et de ne pas tolérer l'intolérable. C'est là une seconde interprétation possible de la résistance opposée au récit de Sethe. Elle ne porte pas tant sur le contenu de sa revendication, que sur le fait même que la mère infanticide choisisse de revendiquer l'infanticide comme un geste moral.

3. Au-delà de la dérégulation, la question de la honte

Si la présentation de l'infanticide comme un acte libre et volontaire est intolérable à Paul D, et plus largement à l'ensemble de la communauté des anciens esclaves, c'est en effet aussi parce qu'elle leur fait honte. Pour le comprendre, il faut prendre la mesure de ce qu'implique la revendication de Sethe, qui inscrit son geste à l'opposé de ces « choix sans choix » (« *choiceless choices* ») qu'évoque le spécialiste des littératures de la Shoah Lawrence Langer, pour décrire les moments où « la liberté de la décision morale disparaît car l'antagoniste dispose d'un contrôle total sur les façons de défendre la vie et sur les manières d'infliger la mort¹⁴⁷² ». En choisissant d'assumer moralement l'infanticide, Sethe propose en effet de la

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 304 ; « He couldn't figure out why it took so long. He may as well have jumped in the fire with Sixo and they both could have had a good laugh. Surrender was bound to come anyway, why not meet it with a laugh, shouting Seven-O! Why not? Why the delay? », *Ibid.*, p. 258.

¹⁴⁷² Pour illustrer son propos, Lawrence Langer choisit justement l'exemple de l'infanticide, et des cas où les femmes enfermées dans les camps de la mort et responsables des accouchements ont été contraintes de tuer les nouveaux nés pour assurer la survie des mères. Lawrence Langer, « The Dilemma of Choice in the Deathcamps » (1980), in J. K. Roth et M. Berenbaum (dir.), *Holocaust: Religious and Philosophical Implications*, Paragon House, New York, 1989, p. 229. (Je traduis)

situation une redescription exactement inverse. Elle rend visible aux yeux de toutes et de tous une alternative jusque là occultée (la mort), une marge d'agentivité qui existe même au sein de cette situation d'extrême contrainte, évoquant les esclaves qui, comme la femme évoquée dans le monologue de *Beloved*¹⁴⁷³, ont fait le choix de se jeter à la mer pendant le Passage du Milieu, et de mourir plutôt que de « survivre à tout prix¹⁴⁷⁴ ». Ce faisant, sa revendication est perçue par les survivants et les survivantes comme une sorte de mise en accusation. En mettant à mal l'argument de l'impuissance, elle fait apparaître leur survie comme le résultat d'un arbitrage honteux.

L'émotion n'est pas exempte d'intervention culturelle, et la honte collective se comprend également en référence au mythes fondateurs de la démocratie américaine et en particulier à la fameuse phrase prononcée par l'orateur virginien Patrick Henry au début de la guerre d'Indépendance : « *Give me liberty or give me death !* » (« Donnez-moi la liberté ou donnez-moi la mort »). Il faut rappeler que c'est à la lumière de cette formule que les abolitionnistes défendant Margaret Garner relurent l'infanticide réel de la mère esclave, en particulier la féministe Lucy Stones, dont j'ai déjà évoqué le plaidoyer au chapitre 6, et qui soutint à propos de Margaret Garner que « l'idée que traduisait son geste était celle-là même qui animait les ancêtres à qui nous avons érigé le monument de Bunker Hill – l'idée qu'il est préférable pour nous de retourner à Dieu qu'à une vie d'esclave¹⁴⁷⁵ ». La fiction morrisonienne souligne la puissance et l'efficacité de cet argumentaire héroïsant, mais elle attire également l'attention du lecteur ou de la lectrice sur certains de ses effets plus ambigus, en mettant en scène le sentiment de honte éprouvé collectivement par les survivants. Celui-ci n'est pas dépourvu d'implications politiques : si accepter la mort au nom de la liberté est la condition d'appartenance au « nous », faut-il en déduire que ceux et celles qui n'ont pas fait ce choix en sont indignes ?

Cette réflexion sur le coût de la survie se retrouve également dans la méditation solitaire de Paul D, que son douloureux examen de conscience conduit à faire retour sur ses années à Bon Abri et sur ses relations avec leur premier maître, le « bienveillant » monsieur Garner. Le

¹⁴⁷³ Cet épisode correspond à une réalité historique documentée, et notamment évoquée par Olaudah Equiano dans son témoignage. Catherine Coquery-Vidrovitch et Éric Mesnard, *Être esclave : Afrique-Amériques, XVème-XIXème siècle*, op. cit., 108.

¹⁴⁷⁴ Je reprends ici le titre du livre du sociologue Jean-Michel Chaumont, *Survivre à tout prix*. Celui-ci propose une analyse polémique des modalités d'émergence, dans l'Occident contemporain, d'une éthique de la survie « à n'importe quel prix » dans les situations de péril extrême. Sans reprendre toutes ses conclusions et son approche « à charge », on peut utiliser cet ouvrage pour approfondir la réflexion sur les éthiques de l'extrême et éclairer la réaction de Paul D, très étrangère à nos propres réflexes moraux. Jean-Michel Chaumont, *Survivre à tout prix ? Essai sur l'honneur, la résistance et le salut de nos âmes*, La Découverte, Paris, 2017.

¹⁴⁷⁵ Lucy Stones, dans Mark Reinhardt, *Who Speaks for Margaret Garner ?*, op. cit., p. 112. (Je traduis)

flux de conscience du personnage, restitué au style indirect libre, permet de préciser ce sur quoi porte le sentiment de honte :

Garner les qualifiait d'hommes et le proclamait – mais seulement au Bon Abri, et selon son bon vouloir. Nomrait-il ce qu'il voyait ou créait-il ce qu'il ne voyait pas ? C'était la question que se posaient N°Six et même Halle : ces deux-là, il avait toujours été évident aux yeux de Paul D qu'ils étaient des hommes, avec ou sans l'avis de Garner. Ce qui le troublait, pour ce qui était de son propre état d'homme, c'était qu'il n'était pas lui-même sûr d'en être un. Oh ! il faisait des choses comme un homme, mais était-ce par don de Garner ou par sa propre volonté ? Qu'aurait-il été de toute façon – avant le Bon Abri – sans Garner ? Dans le pays de N°Six, ou celui de sa mère ? Ou Dieu le garde, sur le bateau ? Est-ce qu'il suffisait qu'un Blanc le dise pour que cela soit ? À supposer que Garner se soit réveillé un beau matin d'un avis différent ? Qu'il retire le mot ? Se seraient-ils enfuis alors ? Et sinon, les Paul seraient-ils restés là leur vie durant ?¹⁴⁷⁶

Le texte joue ici sur le double sens du substantif « *man* », qui revient à plusieurs reprises. Si accepter la revendication de Sethe est intolérable à Paul D, c'est d'abord parce que celle-ci rend visible le renoncement à une forme d'agentivité morale qui, au-delà de la question de la liberté (« Donnez-moi la liberté ou donnez-moi la mort »), met en jeu le sentiment d'être humain et la dignité. C'est aussi cependant parce qu'elle porte atteinte à la représentation qu'il se fait de sa propre masculinité, et le texte introduit ici un questionnement qui porte sur la construction genrée de l'émotion. La honte prend en effet dans le roman une profondeur particulière pour les personnages masculins. Celle-ci est liée à la situation d'interlocution, au fait que ce soit une femme qui incarne les valeurs de l'héroïsme sacrificiel, culturellement plutôt associées à un pôle masculin¹⁴⁷⁷. Elle tient aussi au caractère double de l'affect, puisqu'à la honte de s'être laissé faire s'ajoute la honte particulière d'avoir laissé souffrir, et la scène fait aussi écho à la fin tragique de Halle, le mari de Sethe, devenu fou après avoir assisté impuissant au viol de son épouse.

On pourrait approfondir ce double axe de questionnement en relisant la méditation de Paul D à la lumière d'une scène tirée d'un autre texte de Toni Morrison. La romancière se ressaisit en effet de cette interrogation sur la honte à la fin de son roman *Paradis*, à l'occasion du récit quasi-confessionnel que Deacon Morgan – l'un des membres les plus éminents de la ville dystopique de Ruby, qui vit à l'écart du monde des Blancs – fait au pasteur Richard Misner.

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 306-307 ; « For years Paul D believed schoolteacher broke into children what Garner had raised into men. And it was that that made them run off. Now, plagued by the contents of his tobacco tin, he wondered how much difference there really was between before schoolteacher and after. Garner called and announced them men – but only on Sweet Home, and by his leave. Was he naming what he saw or creating what he did not? That was the wonder of Sixo, and even Halle; it was always clear to Paul D that those two were men whether Garner said so or not. It troubled him that, concerning his own manhood, he could not satisfy himself on that point. Oh, he did manly things, but was that Garner's gift or his own will? What would he have been anyway – before Sweet Home – without Garner? In Sixo's country, or his mother's? Or, God help him, on the boat? Did a whiteman saying it make it so? Suppose Garner woke up one morning and changed his mind? Took the word away. Would they have run then? And if he didn't, would the Pauls have stayed there all their lives? » *Ibid.*, p. 260.

¹⁴⁷⁷ Jean-Marie Apostolides, dans son ouvrage *Héroïsme et victimisation* souligne le lien entre culture héroïque et patriarcat, et plus généralement entre le culte du héros et la « subordination » du pôle féminin. Jean-Marie Apostolides, *Héroïsme et victimisation, une histoire de la sensibilité*, Exils, Paris, 2003, p. 45-48.

Revenant sur les origines de leur communauté, Deacon évoque la violente séparation de son grand-père Café [Coffee] et de son frère jumeau Thé [Thea], survenue après une altercation humiliante avec de jeunes Blancs avinés. Celle-ci se serait soldée par le refus révolté du premier et la soumission du second, puis par leur rupture brutale :

« J'avais toujours pensé que Café – Grand Papa – eut tort », dit Deacon Morgan. « Il eut tort dans ce qu'il fit à son frère. Thé était son jumeau après tout. Aujourd'hui j'en suis moins sûr. Je pense que Café eut raison parce qu'il vit chez Thé quelque chose qui ne s'expliquait pas seulement par le comportement de quelques jeunes Blancs saouls. Il vit quelque chose qui lui fit honte. La façon dont son frère considérait les choses ; les choix qu'il faisait quand il s'y heurtait. Non pas parce qu'il eut honte de son frère, mais parce que la honte était en lui. Elle l'effrayait. Aussi il s'en alla et n'adressa plus jamais la parole à son frère. Pas un mot. Vous voyez ce que je veux dire ?

– Cela a dû être dur, dit Richard.

– Je dis qu'il ne lui a plus jamais dit un seul mot et il n'a laissé personne prononcer son nom.

– Manque de mots, dit Richard. Manque de pardon. Manque d'amour. Perdre un frère est une chose difficile. Choisir d'en perdre un, eh bien, c'est pire que la honte originelle, non ? »¹⁴⁷⁸

Là aussi, la honte surgit devant un geste qui rend soudain visible l'absence ou le manque de résistance à la violence subie (« la façon dont son frère considérait les choses ; les choix qu'il faisait quand il s'y heurtait »), le travail sur le motif de la jumeauté soulignant que celle-ci est avant tout honte de soi : « non pas parce qu'il eut honte de son frère, mais parce que la honte était en lui ». La reformulation de l'intolérable proposée par *Paradis*, comme par *Beloved*, est en ce sens très proche de celle que William Faulkner place dans la bouche de l'un des personnages de son roman *Lumière d'août*, le juge Hightower, qui s'étonnant de ce que « l'homme accomplit, engendre, tellement plus qu'il ne peut, ou ne devrait, supporter¹⁴⁷⁹ » en conclut : « c'est cela qui est terrible, le fait qu'il peut supporter n'importe quoi, n'importe quoi¹⁴⁸⁰ ». Le sentiment d'intolérable procède alors de la prise de conscience d'une capacité à tolérer ce qui n'aurait pas dû et ne devrait pas l'être.

¹⁴⁷⁸ Toni Morrison, *Paradis*, trad. Jean Guilloineau, Christian Bourgeois, Paris, 1998, p. 347-348 ; « "I always thought Coffee – Big Papa – was wrong", said Deacon Morgan. "Wrong in what he did to his brother. Tea was his twin, after all. Now I'm less sure. I'm thinking Coffee was right because he saw something in Tea that wasn't just going along with some drunken whiteboys. He saw something that shamed him. The way his brother thought about things; the choices he made when up against it. Coffee couldn't take it. Not because he was ashamed of his twin, but because the shame was in himself. It scared him. So he went off and never spoke to his brother again. Not one word. Know what I mean?" "It must have been hard," said Richard. "I'm saying he never said another word to him and wouldn't allow anybody else to call his name." "Lack of words," Richard said. "Lack of forgiveness. Lack of love. To lose a brother is a hard thing. To choose to lose one, well, that's worse than the original shame, wouldn't you say?" », *Paradise*, Chatto & Windus, Londres, 1997, p. 303.

¹⁴⁷⁹ William Faulkner, *Lumière d'août*, trad. Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, 1974, Paris, p. 376 ; « Man performs, engenders, so much more than he can or should have to bear. », *Light in August* (1932), dans *Novels : 1930-1935*, The Library of America, New York, 1985, p. 620.

¹⁴⁸⁰ *Idem* ; « That's what is so terrible. That he can bear anything, anything. », *Idem*.

III. La portée pragmatique de la métatextualité

Les fictions d'A. Roy et de T. Morrison se ressaisissent donc du motif du témoignage intolérable pour construire un questionnement commun autour du coût moral impliqué par la prise de conscience individuelle et collective. La question que j'aimerais à présent poser est celle de la visée et des effets pragmatiques de la métatextualité. Pourquoi prendre en charge ces résistances, ces moments de crise de la lisibilité morale des récits, en les intégrant au sein même de la fiction : quels sont les enjeux de ce dispositif littéraire ?

A. L'hétérogénéité des espaces moraux : scène de réception fictionnalisée et scène de réception réelle

On l'a vu, le premier effet notable de la métatextualité est de rendre intelligibles les résistances opposées à ces récits ou témoignages intolérables. Les effets pragmatiques de ce travail de description et d'analyse varient toutefois en fonction du rapport que la scène de réception fictionnalisée entretient avec la scène de réception réelle. Toujours située, celle-ci se structure en effet différemment selon que le lecteur ou la lectrice est susceptible ou non de partager les émotions et réactions morales des personnages mis en scène, et ainsi selon qu'il se confronte ou non lui-même à l'effet d'illisibilité. Pour le montrer, j'aimerais comparer l'effet de lecture produit par la discussion entre Tikhone et Stavroguine, et celui que produit le dialogue entre Ammu et l'inspecteur Thomas Mathew. Le point de départ de l'analyse est mon expérience située, une expérience certes subjective, mais dont on peut considérer qu'elle est en partie représentative de celle des lectrices et lecteurs français actuels, qui font des fictions de mon corpus une lecture « à distance », pour des raisons historiques et/ou culturelles.

1. Des espaces moraux homogènes ? À propos d'une lecture de la confession de Stavroguine

La confession de Stavroguine fournit un bon exemple d'un cas où en dépit de l'écart historique et culturel, les lecteurs et lectrices imaginées dans la fiction partagent en partie le sentiment d'intolérable des lectrices et lecteurs que nous sommes, et où la question de l'illisibilité se pose donc à la fois au niveau de la scène de réception fictionnalisée et au niveau

de la scène de réception réelle. Le texte du romancier russe est en particulier tributaire de la prise de conscience d'une spécificité du viol de l'enfant, qui commence selon Georges Vigarello à être construit à la fin du XIX^{ème} siècle comme figure du crime « au-delà de toute horreur »¹⁴⁸¹.

Considérant cette relative homogénéité morale, la mise en scène de la discussion entre Stavroguine et le starets produit plusieurs effets de lecture. Son premier effet notable est qu'elle offre des outils permettant de rendre moralement lisible le texte de Dostoïevski. Ainsi, même même si le lecteur ou la lectrice réelle partage les réactions du public imaginaire de Stavroguine face au contenu de la confession, il me semble que son jugement porte sur cette dernière et sur son auteur fictif, le personnage, plutôt que sur le roman de Dostoïevski lui-même. De ce point de vue, il faut insister sur le rôle ambivalent que joue le personnage de Tikhone. D'un côté, sa présence rend en effet possible une lecture qui ne soit pas tout à fait intolérable, puisque le personnage fonctionne comme un point de repère, une boussole morale évitant au lecteur ou à la lectrice de rester seule face à Stavroguine. En même temps, on pourrait objecter que cette boussole est légèrement dérégulée par rapport à notre système de valeurs. Il faut donc peut-être nuancer un peu la description de l'effet de lecture : même si le texte de Dostoïevski n'est pas tout à fait moralement illisible, des zones de trouble persistent. Celles-ci tiennent d'une part à la compassion que le starets manifeste à l'égard du criminel, et on retrouve alors cette étrangeté de l'idéal chrétien du pardon que j'ai soulignée à plusieurs reprises. Elles tiennent peut-être surtout à la mémoire des usages dont le texte a pu faire l'objet, et qui vient s'interposer entre le texte et la personne qui lit. Même si, comme le souligne Nicolas Aude, la confession se caractérise par un « refus de l'idylle¹⁴⁸² », il est difficile de la lire aujourd'hui en faisant abstraction des œuvres qui se sont autorisées de lui (on songe par exemple aux livres de Gide ou, plus récemment, à ceux de Gabriel Matzneff, qui s'inscrivent explicitement dans son sillage¹⁴⁸³).

¹⁴⁸¹ Georges Vigarello, dans son ouvrage sur l'histoire du viol, évoque deux évolutions caractéristiques de la fin du XIX^{ème} siècle : d'une part, la construction du crime sexuel contre l'enfant comme figure du « comble » ; d'autre part, l'émergence de la science psychologique, et la prise de conscience des relations d'emprise qui peuvent entrer en jeu dans les situations de « séduction ». Georges Vigarello, *Histoire du viol : XVI^{ème}-XX^{ème} siècle*, Seuil, Paris, 2000. Sur la question de la séduction et de l'emprise, voir p. 166-169, sur la reconnaissance de la particularité du viol de l'enfant, voir p. 203-205.

¹⁴⁸² Nicolas Aude, *Les aveux imaginaires : scénographie de la confession dans le roman (Angleterre, France, Russie)*, op. cit., p. 308.

¹⁴⁸³ À titre d'exemple, Gabriel Matzneff publiait en 1981 dans *Le Monde* un article intitulé « Dostoïevski notre prochain », où il propose une lecture « confessionnelle » de l'œuvre du romancier russe et revendique l'héritage de la « confession de Stavroguine ». Gabriel Matzneff, « Dostoïevski notre prochain » [En Ligne], *Le Monde*, 10/07/1981. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/07/10/dostoievski-notre-prochain_2719895_1819218.html Dernière consultation le 28/10/2024.

La mise en scène de la discussion de Tikhone et de Stavroguine a toutefois un second effet de lecture notable, plus central encore pour la réflexion qui suit : elle invite les lecteurs et les lectrices partageant le sentiment de choc des futurs destinataires de la confession à faire retour sur leurs propres réactions morales, à les mettre à distance pour en complexifier, voire en troubler l'interprétation. Sans doute est-ce d'ailleurs cette mise à distance critique de l'émotion qui permet de justifier moralement, c'est-à-dire indépendamment de sa place dans l'histoire littéraire ou de sa qualité esthétique, la transmission de ce texte extrême aujourd'hui. Le travail réflexif qu'elle engage permet de soulever la question de la banalité de la violence pédophile, mais aussi de se confronter à l'anesthésie morale et affective que masquent souvent l'expression collective du dégoût et la construction du criminel comme figure de monstre extraordinaire. Même si la lecture reste extrêmement pénible, elle peut ainsi conduire à la mise en forme d'un savoir moral dont on peut faire usage, de sorte que l'intense compassion éprouvée pour la petite fille n'est pas entièrement tragique.

2. Des espaces moraux hétérogènes : à propos d'une lecture du *Dieu des petits riens*

Si les lecteurs et lectrices que nous sommes peuvent s'identifier au public imaginé par Tikhone, il faut en revanche reconnaître qu'une distance morale maximale nous sépare de la scène de réception fictionnalisée des romans d'Arundhati Roy et de Toni Morrison. Pour le lecteur ou la lectrice française, la scène d'amour finale entre Velutha et Ammu, celle-là même que le personnage de Thomas Mathew et ses policiers ne peuvent supporter d'imaginer, n'a en effet rien d'intolérable. En revanche, le violent rejet que sa mise en récit suscite dans la fiction nous apparaît comme moralement condamnable, puisque contraire à notre système de valeurs humaniste et libéral. Pour éclairer la façon dont s'articulent ces différentes réactions de lecture, je propose de reprendre les distinctions élaborées au début du chapitre, à partir de la confession de Stavroguine.

Comme on l'a vu, Thomas Mathew refuse la vérité du témoignage d'Ammu non seulement parce que celle-ci menace à la fois sa personne et son institution, responsables de la mort d'un innocent, mais parce que son acceptation met en péril sa vision du monde et de lui-même. En retour, la réaction de l'inspecteur de police pose aux lecteurs et lectrices que nous sommes un double problème de lisibilité. Elle est à la fois intolérable, puisqu'elle heurte nos principes et nos affects et suscite un jugement moral, et potentiellement incompréhensible,

puisqu'elle met en jeu un système de valeurs et une vision du monde qui nous sont étrangers et qu'il nous est très difficile d'imaginer. Dès lors, le travail de décryptage réalisé par la fiction d'A. Roy n'a pas du tout les mêmes effets pragmatiques que celui que propose la confession de Stavroguine. La convocation du motif métatextuel du témoignage inaudible ne nous conduit pas à faire retour de façon critique sur notre propre expérience de lecture : l'effet qu'elle produit s'apparente à un travail de traduction, puisqu'elle permet de déchiffrer des réactions morales différentes des nôtres.

B. Les enjeux éthiques et politiques de la traduction morale

Si mobiliser le paradigme de la traduction me semble fécond, c'est d'abord parce qu'au regard de la scène de réception désormais mondialisée de la littérature, on peut soutenir que cette hétérogénéité des espaces moraux a été conscientisée par les autrices, même si elle n'est pas directement thématisée dans leurs romans. Toni Morrison comme Arundhati Roy avaient conscience qu'elles seraient lues par un public dépassant largement les frontières de la communauté afro-américaine ou même des États-Unis, pour l'une, et de l'Inde, pour l'autre. Dans le cas d'Arundhati Roy, le choix d'une maison d'édition internationale (HaperCollins) et de la langue anglaise vient d'ailleurs conforter cette hypothèse : le travail de traduction morale a bien constitué un enjeu au niveau de la scène d'écriture. Mais ce qui justifie également de mobiliser ce paradigme, c'est la nécessité d'insister sur la part de risque qu'implique le passage d'un espace moral à l'autre, dans la mesure où celui-ci met en jeu une éthique politique de la différence culturelle et morale. Dans son livre *Traduction et violence*, Tiphaine Samoyault insiste sur la « dimension agonique¹⁴⁸⁴ » de toute traduction. Là où l'illusion du consensus risque de masquer les rapports de pouvoir et de domination entre les langues, la reconnaissance d'une conflictualité permet de poser la question du rapport à la différence et au différend en des termes politiques.

1. Comprendre

Dans le sillage de cette réflexion, j'aimerais montrer que l'effort de traduction d'un langage moral à l'autre s'accompagne effectivement dans le roman d'Arundhati Roy de la confrontation à un dilemme éthique et politique. D'un côté, il s'agit de ne pas reconduire le

¹⁴⁸⁴ Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, op. cit., p. 47-60.

caractère hégémonique du système de valeurs occidental, auquel l'œuvre s'identifie par ailleurs, et de rendre justice à des façons différentes de concevoir le monde. Mais d'un autre côté, l'œuvre résiste aussi à la tentation du relativisme moral : celle de valider, au nom d'une différence culturelle essentialisée, la violence des réponses castéistes et misogynes qu'elle met en scène.

Une scène en particulier illustre bien cette tension : celle de la découverte par la famille d'Ammu – et notamment par Mammachi, sa mère – de la relation de cette dernière et de Velutha. C'est Vellya Pappen, le père du *Dalit*, qui vient annoncer la terrible nouvelle à la famille Ipe. La narration décrit d'abord le désarroi de ce dernier, qui va bien au-delà du sentiment d'avoir trahi la confiance de ses bienfaiteurs, et révèle un sentiment de perte du monde que souligne, comme dans la scène de méditation de Paul D dans *Beloved*, le recours à un imaginaire apocalyptique. Le vieux *Dalit* interprète le typhon qui frappe la ville comme une extériorisation de cette catastrophe morale intérieure : « Aux yeux d'un homme superstitieux, la violence inhabituelle de cette tempête pouvait fort bien passer pour un présage de mauvais augure expédié par un dieu en colère. Aux yeux d'un homme superstitieux et ivre de surcroît, la chose prenait soudain des allures d'apocalypse. Ce qui, d'une certaine manière, n'était pas faux¹⁴⁸⁵. » La narration s'attarde ensuite sur la réaction de Baby Kochamma (qui y voit l'occasion de se venger d'Ammu et de Velutha) puis de Mammachi : à l'incompréhension sidérée succèdent un sentiment de rage contre Vellya Pappen, puis un « froid mépris » à l'égard de sa fille :

La fureur de Mammachi à l'égard du Paravan borgne, ivre, bafouillant et couvert de boue se changea en froid mépris pour sa fille et ce qu'elle avait fait. Elle pensa à elle s'accouplant, toute nue, dans la boue, avec un homme qui n'était rien d'autre qu'un sale *coolie*. Elle voyait toute la scène dans ses moindres détails : la main noire et calleuse d'un Paravan sur les seins de sa fille. Sa bouche sur la sienne. Ses hanches noires forçant ses cuisses ouvertes. Le bruit de leur respiration. Son odeur de Paravan, si particulière. Comme des animaux, pensa Mammachi, prête à vomir. Comme un chien et une chienne en chaleur. Le fait qu'elle ait toujours fermé les yeux sur les écarts de son fils et sur ses Besoins Masculins ne nourrissait que mieux la fureur incontrôlable qu'elle éprouvait à l'égard de sa fille. C'étaient des générations entières qu'elle salissait ainsi (le Petit Béni, béni par le patriarche d'Antioche en personne, un Entomologiste de Sa Majesté, un Boursier de la Fondation Rhodes), toute une famille qu'elle mettait à genoux. À l'avenir, à jamais maintenant, les gens les montreraient du doigt, se pousseraient du coude, chuchoteraient leur histoire aux mariages et aux enterrements. Aux baptêmes et aux anniversaires. Tout était fini.¹⁴⁸⁶

¹⁴⁸⁵ DPR, p. 334-335 ; « « To a superstitious man, the relentlessness of that unseasonal downpour could have seemed like an omen from an angry god. To a drunk superstitious man, it could have seemed like the beginning of the end of the world. Which, in a way, it was. », *GoST*, p. 254.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 338-339 ; « Mammachi's rage at the old one-eyed Paravan standing in the rain, drunk, dribbling and covered in mud was re-directed into a cold contempt for her daughter and what she had done. She thought of her naked, coupling in the mud with a man who was nothing but a filthy coolie. She imagined it in vivid detail: a Paravano coarse black hand on her daughter's breast. His mouth on hers. His black hips jerking between her parted legs. The sound of their breathing. His particular Paravan smell. Like animals, Mammachi thought and nearly vomited. Like a dog with a bitch on heat. Her tolerance of "Men's Needs," as far as her son was concerned, became the fuel for her unmanageable fury at her daughter. She had defiled generations of « breeding (The Little Blessed One, blessed personally by the Patriarch of Antioch, an Imperial Entomologist, a Rhodes Scholar from Oxford) and brought the family to its knees. For generations to come, forever now, people would point at them

Comme dans la scène avec l'inspecteur Thomas Mathew, le texte nous invite d'abord à interpréter la fureur de Mammachi à la lumière d'un enjeu d'image social. L'acte d'Ammu fait honte à sa famille, il l'expose au regard méprisant et humiliant de leurs proches, de leur communauté : d'où la violente réaction de rejet de la grand-mère des jumeaux, face au récit de Vellya Pappen. Mais c'est, de façon tout à fait significative, la remarque de Baby Kochamma concernant « l'odeur » de Velutha (« *Mais comment a-t-elle fait pour supporter l'odeur ? Tu n'as jamais remarqué ? Ils ont une odeur bien particulière, ces Paravans*¹⁴⁸⁷ ») qui constitue pour la vieille femme le point de rupture (« Cette remarque olfactive, ce tout petit détail bien précis, suffirent à déclencher la Terreur¹⁴⁸⁸ »). Ce qui lui est intolérable, ce qui suscite chez elle un sentiment de dégoût et d'abjection viscéral, c'est donc, au-delà de l'enjeu d'image social, la représentation sensible du corps à corps amoureux, de la proximité physique entre sa fille et le corps altéré du *Dalit* : une expérience à la fois corporelle, affective et morale que la narration, en nous invitant à adopter le point de vue de Mammachi, parvient à rendre sensible et intelligible.

À ce titre, l'épisode éclaire la façon dont A. Roy résout le dilemme qu'implique le travail de traduction morale. J'avais évoqué un premier risque, celui qu'en rendant moralement intelligibles ces comportements, en les expliquant, la fiction ne finisse par les valider, c'est-à-dire par les rendre non seulement compréhensibles, mais tolérables. L'ironie caractéristique de l'écriture d'A. Roy, par la distance qu'elle introduit entre le point de vue représentant de la narration et le point de vue représenté du personnage, fonctionne à cet égard comme un double garde-fou. Du côté du lecteur ou de la lectrice susceptible d'adhérer même partiellement au système de valeurs représenté, il s'agit d'empêcher la reconduction du point de vue du personnage. Pour cela, la fiction souligne les incohérences de la position de Mammachi, le contraste entre l'exigence de pureté sexuelle imposée aux femmes, et le laxisme manifesté vis-à-vis des hommes. Elle joue aussi sur les effets d'écho et de contraste entre les scènes : à cette première représentation abjecte de la scène d'amour, imaginée par Mammachi, répond la scène finale, qui érotise au contraire le corps du *Dalit* et produit une transformation du regard. Mais l'ironie de la voix narrative est aussi un garde-fou pour le lecteur ou la lectrice non indien. En servant de point d'ancrage moral, elle l'empêche d'adhérer à la thèse relativiste qui veut

at weddings and funerals. At baptisms and birthday parties. They'd nudge and whisper. It was all finished now. », *Ibid.*, p. 257-258.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 338, les italiques sont dans le texte ; « *How could she stand the smell? Haven't you noticed? They have a particular smell, these Paravans.* », *Ibid.*, p. 257.

¹⁴⁸⁸ *Idem* ; « With that olfactory observation, that specific little detail, the Terror unspooled. », *Idem*.

que vérité en-deçà des Pyrénées soit erreur au-delà. Cette stratégie textuelle correspond d'ailleurs à l'éthique politique revendiquée par l'écrivaine puisqu'on s'en souvient, A. Roy fait du refus de l'ambiguïté, face au mal et à certaines situations d'injustice extrêmes, le lieu même de l'engagement de l'écrivain¹⁴⁸⁹.

2. Juger ?

La fiction se confronte alors au deuxième écueil que j'avais évoqué, celui de contribuer à une forme d'homogénéisation de l'espace moral, homogénéisation qu'A. Roy, très critique de la mondialisation, dénonce par ailleurs sur un plan économique. Il s'agit là de l'un des principaux reproches qui lui ont été adressés par certains critiques mobilisant les outils des théories postcoloniales. Ainsi par exemple de Chitra Sankaran¹⁴⁹⁰, qui insiste sur « le conflit entre l'éthique libérale-humaniste que les lecteurs progressistes mondiaux et mondialisés (opposés dans le texte aux “enthousiastes de la mondialisation économique”, perçus comme impitoyables et amoraux) sont censés partager, et les obligations qu'un système des castes rigide et inhumain impose à ses participants involontaires¹⁴⁹¹ ». Si ce conflit donne au roman sa portée politique, la critique le perçoit également comme à l'origine d'une forme d'ambiguïté, voire de « complicité¹⁴⁹² » avec l'hégémonie occidentale. Le reproche demande à être interprété et évalué. Assurément, l'ironie de la voix narrative témoigne d'une dénonciation du système de valeurs traditionnel représenté dans le roman. Pourtant, deux traits de l'écriture d'A. Roy permettent de réfuter en partie l'accusation de C. Sankaran. D'abord, le fait que la narration ne reste pas extérieure à la vision du monde qu'elle met à distance, que le travail de l'imagination morale permette son appropriation, comme je viens de le montrer à partir de l'exemple de Mammachi. Mais surtout la complexité du regard porté sur ce phénomène de résistance morale au changement.

¹⁴⁸⁹ « Je prône la circonspection. La discrétion, la prudence, la mesure, la subtilité, l'ambiguïté, la complexité. [...] Mais faut-il vraiment qu'un écrivain soit constamment ambigu ? L'histoire de l'humanité n'a-t-elle pas connu des épisodes tragiques, où précaution et discrétion n'auraient été que pusillanimité ? », Arundhati Roy, « Faut-il s'en remettre aux spécialistes ? », *art. cit.*, p. 143 ; « I'm all for being circumspect. I'm all for discretion, prudence, tentativeness, subtlety, ambiguity, complexity. [...] But is it mandatory for a writer to be ambiguous about everything? Isn't it true that there have been fearful episodes in human history when prudence and discretion would have just been euphemisms for pusillanimity? », « The Ladies Have Feelings, So... Shall We Leave It to the Experts », *art. cit.*, p. 182.

¹⁴⁹⁰ Chitra Sankaran, « Ethics, Aesthetics, and the Globalized Other in Arundhati Roy's *The God of Small Things* », dans Clara A. B. Joseph et Janet Wilson (dir.), *Global Fissures: Postcolonial Fusions*, Rodopi, New York, 2006, p. 103-119.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 116. (Je traduis)

¹⁴⁹² *Ibid.*, p. 118. (Je traduis)

La microlecture de la scène, attentive aux variations de tonalité et de points de vue, permet de le montrer. Car si l'ironie domine dans la description des réactions de l'inspecteur Thomas Mathew ou de Mammachi, A. Roy a pris soin d'introduire dans la scène de révélation une troisième figure, celle de Vellya Pappen « ce vieux *Paravan* qui avait connu l'époque de la Marche à Reculons » et qui se trouve « déchiré entre sa Loyauté et son Amour¹⁴⁹³ ». Si la souffrance morale de ce dernier n'est pas traitée de la même façon, c'est peut-être parce que son refus d'accepter la vérité peut difficilement s'expliquer par la recherche d'un gain social ou même personnel : c'est ce qui le différencie notamment de Mammachi et de Thomas Mathew, qui gagnent à préserver une forme de vie garantissant leur place en haut de la hiérarchie sociale, et une image de soi moralement gratifiante (celle de la doyenne d'une famille charitable, caractérisée par sa « munificence chrétienne¹⁴⁹⁴ » dans un cas, celle du policier héroïque, défenseur de la veuve et de l'orphelin, dans l'autre). Face à la détresse de Vellya Pappen, l'enjeu pour l'autrice est de parvenir à prendre en charge le dilemme tragique qui est le sien – puisqu'il doit choisir entre le système de valeurs qui donne sens à son existence, et son fils – sans pour autant justifier son choix, qui coûte la vie à Velutha, ni occulter la violence subie qui est à l'origine de cette situation d'aliénation. L'effort pour se maintenir sur cette ligne de crête passe par un travail sur les tonalités, entre le pathétique, voire le tragique, et une forme de comique grinçant :

Vellya Pappen se mit à pleurer. Du moins d'un côté. Des larmes jaillirent de son bon œil et brillèrent sur sa joue noire. L'autre œil fixait froidement l'horizon devant lui. Un vieux Paravan, qui avait connu l'époque de la Marche à Reculons, aujourd'hui déchiré entre sa Loyauté et son Amour.

Puis la Terreur s'empara de lui et lui arracha son histoire. Celle de la barque qui, nuit après nuit, traversait le fleuve avec deux passagers à son bord. D'un homme et d'une femme, debout sous la lune. Peau contre peau. [...]

Les amants. Engendrés par eux deux. Son fils à lui. Sa fille à elle. Qui avaient rendu pensable l'impensable, possible l'impossible.

Vellya Pappen n'arrêtait plus de parler. De pleurer. De roter. D'agiter les lèvres. Mammachi n'entendait plus ce qu'il disait. Le bruit de la pluie se faisait de plus en plus fort et finit par exploser dans sa tête. Elle ne s'entendit pas hurler.¹⁴⁹⁵

Le travail sur le pathétique joue ici un rôle éthique important, car il contribue à complexifier la perception et l'évaluation du choc moral. Si la fiction s'en tenait à la

¹⁴⁹³ DPR, p. 336 ; « An old Paravan, who had seen the Walking Backwards days, torn between Loyalty and Love. », *GoST*, p. 255.

¹⁴⁹⁴ *Idem* ; « Christian munificence », *Idem*.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 336-337 ; « Vellya Paapen began to cry. Half of him wept. Tears welled up in his real eye and shone on his black cheek. With his other eye he stared stonily ahead. An old Paravan, who had seen the Walking Backwards days, torn between Loyalty and Love. Then the Terror took hold of him and shook the words out of him. He told Mammachi what he had seen. The story of the little boat that crossed the river night after night, and who was in it. The story of a man and woman, standing together in the moonlight. Skin to skin. [...] The lovers. Sprung from his loins and hers. His son and her daughter. They had made the unthinkable thinkable and the impossible really happen. Vellya Paapen kept talking. Weeping. Retching. Moving his mouth. Mammachi couldn't hear what he was saying. The sound of the rain grew louder and exploded in her head. She didn't hear herself shouting. », *Ibid.*, p. 255-256.

représentation de la colère et du dégoût éprouvés par Mammachi et Thomas Mathew, la souffrance morale induite par la prise de conscience serait rendue tout à fait tolérable : jamais le lecteur ou la lectrice n'est en effet invité à prendre en pitié ces deux personnages. La charge pathétique que cristallise la figure de Vellya Pappen rend en revanche visible le coût moral inévitable de toute « révolution morale¹⁴⁹⁶ », c'est-à-dire de toute transformation radicale des sensibilités collectives, de toute remise en cause brutale des formes de vie existantes, pour les personnes les plus moralement vulnérables. Il faut insister ici sur la portée potentiellement métatextuelle de la scène, que l'on peut choisir de lire comme une anticipation par l'œuvre des effets produits sur les lecteurs et les lectrices réelles. Elle témoigne de l'inscription, au sein même du texte, d'une forme de conscience de la violence potentiellement exercée par celui-ci. Je propose d'interpréter cette réflexivité critique comme un parti-pris éthique. Renonçant à toute prétention à l'innocence, la fiction romanesque prend ainsi en charge un questionnement sur les risques de sa lecture et sur ce que la prise de conscience qu'elle vise à opérer ou, plus humblement, à laquelle elle entend participer, peut coûter aux « laissés pour compte » des révolutions morales collectives ou individuelles, à ceux et celles qui, comme Vellya Pappen, les vivent comme des apocalypses sans lendemain.

C. Lecteurs et lectrices sensibles : le mal que fait le roman (*La Storia*)

Prendre en compte la portée métatextuelle de ces scènes de confession ne permet donc pas seulement d'étudier la façon dont les fictions rendent intelligibles, sans nécessairement les valider moralement, les résistances qu'elles ont pu susciter. L'enjeu est aussi de faire émerger un questionnement commun autour de la valeur problématique de la violence des fictions, et du mal qu'elles peuvent causer. La scène du *Dieu des petits riens* m'a en effet permis de montrer que la souffrance morale induite par la prise de conscience n'est pas toujours présentée comme une souffrance productive, ou du moins pour tous les sujets de la lecture ; qu'elle n'est pas systématiquement envisagée comme le point de départ d'une émancipation individuelle ou collective, qui la justifierait *a posteriori*. J'aimerais clore ce chapitre en revenant sur la façon

¹⁴⁹⁶ La notion de « révolution morale » a été forgée par le philosophe Kwame Anthony Appiah, dans un texte où il s'interroge sur le rôle de l'honneur dans le comportement moral. Il la définit en référence au concept de « révolution scientifique », pour désigner ces moments de brutal changement des mœurs, des sensibilités morales, de sorte qu'« au terme d'une révolution morale comme au terme d'une révolution scientifique, les choses paraissent nouvelles. Rétrospectivement, en l'espace même d'une seule génération, les gens se demandent : que pensions-nous alors ? Comme avons-nous pu faire *cela* pendant tant d'années ? ». Kwame Anthony Appiah, *Le Code d'honneur : comment adviennent les révolutions morales*, op. cit., p. 13-14.

dont les fictions du corpus soulignent la valeur ambiguë du choc de lecture et se confrontent à la figure du lecteur ou de la lectrice sensible.

1. Affecter, guérir, contaminer : la valeur ambiguë du choc de lecture

C'est sans doute dans *La Storia* qu'est la plus présente cette idée que la lecture, dans la mesure où elle met en jeu une certaine expérience du mal, implique une prise de risque. Loin de présenter le choc moral comme nécessairement thérapeutique, la fiction morantienne insiste en effet sur ses conséquences potentiellement désastreuses, mobilisant l'imaginaire de la folie et de la maladie. Les figures mélancoliques d'Ida et surtout du petit Useppe l'illustrent bien, le roman mettant en scène la progressive dégradation de l'enfant puis de sa mère, incapables de survivre à la prise de conscience du scandale de l'Histoire et de trouver une façon de s'en accommoder.

Si l'épisode de la rencontre avec le petit veau destiné à l'abattoir, à la Stazione Tiburtina, correspond à l'apparition des prodromes de l'épilepsie d'Useppe, c'est juste après la guerre que survient l'événement décisif qui déclenche la crise. Le roman s'attarde sur la description du choc moral produit par la contemplation d'une série de photographies particulièrement atroces des camps d'extermination, aperçues dans un journal : « Il restera à jamais impossible de savoir ce que ce pauvre analphabète d'Useppe a bien pu comprendre dans ces photos dénuées de sens pour lui. Rentrant quelques secondes plus tard, Ida le trouva qui les regardait à la fois, comme si elles n'avaient été qu'une seule image ; et elle crut reconnaître dans ses yeux la même horreur que celle qu'elle y avait vue à midi, à la Stazione Tiburtina, environ vingt mois plus tôt¹⁴⁹⁷. » Parce qu'il la décontextualise, le regard enfantin fait ressurgir, derrière la représentation de la violence historique et politique située, le spectre de l'énigme du mal : « On eût dit qu'il interrogeait une énigme, de nature ambiguë et monstrueuse, et pourtant obscurément familière¹⁴⁹⁸. » On le voit, c'est la représentation de l'événement davantage que l'événement lui-même qui est ici présentée comme à l'origine du choc moral, et la portée métatextuelle de la scène mérite d'autant plus d'être commentée qu'Useppe étant « totalement analphabète¹⁴⁹⁹ »,

¹⁴⁹⁷ *La Storia* (trad.), p. 534-535 ; « Resterà per sempre impossibile sapere che cosa il povero analfabeta Useppe avrà potuto capire in quelle fotografie senza senso. Rientrando, pochi secondi appresso, Ida lo trovò che le fissava tutte insieme, come fossero una immagine sola; e credette di riconoscergli nelle pupille lo stesso orrore che gli aveva visto in quel mezzogiorno alla Stazione Tiburtina, circa venti mesi innanzi. », *La Storia*, p. 692-693.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 530 ; « Pareva interrogasse un enigma, di natura ambigua e deforme, eppure oscuramente familiare. », *Ibid.*, p. 689.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 528 ; « analfabeta del tutto », *Ibid.*, p. 687.

c'est un médium photographique plutôt que textuel qui est à l'origine de la prise de conscience du scandale.

On peut d'abord voir dans cette réflexivité décalée l'occasion d'un dialogue entre la littérature et les arts de l'image, autour de la question des pouvoirs différenciés de l'horreur morale. S'interrogeant dans son livre *Regarding the Pain of Others*¹⁵⁰⁰ sur ce qui différencie le choc produit par un livre du choc produit par une photographie d'atrocité, la théoricienne Susan Sontag soutient en effet que là où le texte rend intelligible l'émotion suscitée par le spectacle de la souffrance d'autrui, en conférant à celle-ci un sens potentiellement politique, la photographie dépend du travail d'interprétation fourni par la légende. C'est pourquoi d'ailleurs la comparaison intermédiaire se fait au détriment de la photographie : le manque de narrativité dont souffrirait intrinsèquement l'image condamne celle-ci, selon la théoricienne, à susciter soit une anesthésie de la sensibilité, soit un sentiment de submersion, deux réactions antinomiques d'une véritable politisation de l'affect. Le risque qu'elle décrit n'est peut-être pas étranger à celui que prend la fiction d'E. Morante : en adoptant le regard de l'enfant, incapable de conférer un sens rationnel (historique et politique) à l'événement, celle-ci refuse elle aussi de rendre intelligible le mal, au risque peut-être de susciter chez la personne qui lit un sentiment de perte radicale de sens.

2. Interpréter la vulnérabilité morale, définir les sujets « sensibles » de la lecture

Au-delà de la comparaison entre le texte et l'image, la mise au jour du risque induit par la lecture est le second effet de la réflexivité de la scène. Dans son livre sur la mélancolie, Jean Starobinski rappelle que la médecine antique concevait le choc comme l'une des façons de guérir l'excès de bile noire dont souffraient les mélancoliques¹⁵⁰¹. À rebours de cette interprétation thérapeutique, Elsa Morante associe dans cette scène la commotion à une forme de contamination. Si dans ses écrits théoriques et paratextuels, la romancière italienne insiste sur la portée morale et métaphysique de son œuvre, qui incite à la révolte contre le scandale, la destinée tragique d'Useppe vient donc rappeler que la prise de conscience inscrite à l'horizon de la lecture est potentiellement dangereuse ; et que le livre lui-même n'est peut-être pas si

¹⁵⁰⁰ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003.

¹⁵⁰¹ Jean Starobinski rappelle par exemple que le choc violent fait partie des traitements préconisés par Hippocrate, en cas d'excès de bile noire : Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 26.

différent de ces journaux qui circulent dans l'espace moral comme des agents pathogènes. La métaphore souligne du moins la valeur très ambiguë que le texte confère à ses propres effets. Les affects négatifs qu'ils mettent en jeu (l'horreur, la révolte) ne sont pas présentés comme systématiquement ou uniquement féconds et productifs, du moins pour tous les lecteurs et lectrices.

L'inscription, au sein même de l'œuvre, de la conscience du mal que le texte peut faire à ses lecteurs et ses lectrices les plus « sensibles » invite à s'interroger sur la façon dont le texte figure et définit cette vulnérabilité. Dans *La Storia*, on serait tenté d'interpréter la vulnérabilité d'Useppe comme le fruit de son « analphabétisme », de son manque d'expérience et de connaissance du monde. Je rappelle que c'est aux « analphabètes » (Ida, Useppe) qu'est d'ailleurs dédié le roman, par l'entremise d'une citation du poète péruvien César Vallejo : « *por el analfabeto a quien escribo* ». Le texte d'E. Morante se garde bien toutefois d'identifier ce manque de ressources morales à un manque de ressources culturelles ou intellectuelles. C'est ce qui explique que la fin tragique de l'enfant et de sa mère ne soit pas si différente de celle de David, intellectuel dont le savoir livresque n'est d'aucun secours face au scandale, mais qui partage peut-être avec Useppe un même état d'enfance qui se traduit par un refus de s'habituer au mal ou de « faire avec » l'injustice. La fiction valorise cette attitude existentielle, condition de possibilité de la révolte, mais la fin tragique des personnages rappelle qu'elle n'est pas sans risques.

S'il me semble important de reconnaître cette capacité de l'œuvre à thématiser sa propre violence, sa capacité à « faire souffrir » le lecteur ou la lectrice, c'est peut-être enfin parce qu'elle nous invite à porter un regard différent sur le vif débat de 1974. Angela Borghesi, dans l'ouvrage de référence qu'elle consacre à celui-ci¹⁵⁰², n'hésite pas à dénoncer chez les contempteurs du roman d'E. Morante un triple préjugé : contre les femmes autrices, contre le pathétique, et contre les romans à succès. Cette analyse ouvre des pistes d'interprétation tout à fait intéressantes. Néanmoins, peut-être faut-il résister à la tentation d'une lecture téléologique ou elle-même moralisante de la réception de l'œuvre, afin de réfléchir à ce que le texte nous dit de ces réactions de lecture et, à l'inverse, à ce que ces réactions de lecture nous disent des risques effectivement pris par le texte.

¹⁵⁰² Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit

Conclusion de chapitre

Ce neuvième chapitre, qui avait pour but d'amorcer la réflexion de la dernière partie sur l'effet d'illisibilité morale, a montré que la question était prise en charge au sein même des œuvres du corpus, qui produisent un savoir précieux sur les limites du partage qu'elles visent à opérer. Pour le mettre au jour, l'œuvre de Dostoïevski constitue un point de départ idéal, la confession de Stavroguine constituant un texte de référence sur la question. Son analyse m'a permis d'identifier plusieurs figures de l'illisibilité morale – l'immonde, le kitsch, ou encore le récit intolérable – et de rendre visible la portée méta-romanesque du motif de la confession inaudible, présent dans les autres œuvres du corpus. Qu'il s'agisse de *Beloved*, de *La Storia* ou du *Dieu des petits riens*, les trois romans ont en effet en commun de s'interroger sur ce qui peut rendre la prise de conscience intolérables aux lectrices et aux lecteurs, ou du moins à certains d'entre eux.

J'ai proposé d'interpréter cette réflexivité comme un parti-pris éthique. Elle témoigne en effet de l'inscription, au sein même des œuvres, d'une conscience des risques de la lecture, risques assumés par les fictions. Si la référence à la question du « mal » s'impose ici, c'est parce que la prise de conscience n'est donc pas systématiquement représentée comme le point de départ d'une trajectoire d'émancipation qui justifierait aux yeux du lecteur ou de la lectrice le coût affectif et moral qu'elle implique. Par ailleurs, les œuvres ne donnent pas de cette souffrance une représentation caricaturale. Si les significations données aux résistances qu'on peut opposer à des fictions, des savoirs ou des récits intolérables varient d'un texte à l'autre, on retrouve du roman de T. Morrison à celui d'E. Morante la même représentation d'une forme de perte du monde, qui explique les diverses tentatives pour « rétablir l'ordre dans un monde en désordre ».

Les usages que le lecteur ou la lectrice est susceptible de faire du savoir ainsi produit par l'œuvre dépend évidemment de la relation établie entre la scène de réception fictionnalisée et la scène de réception réelle. Si pour les lecteurs ou les lectrices s'identifiant à l'univers de valeurs représenté dans le texte, il peut constituer le point de départ d'un examen de conscience individuel et collectif, il en va tout autrement pour ceux et celles qui ne partagent pas cet univers de valeurs. L'effet produit par le texte s'apparente alors à un effort de traduction morale dont j'ai souligné les enjeux éthiques et politiques, puisque l'effort pour rendre lisibles et expliquer les formes parfois extrêmes que prennent les résistances opposées à un savoir intolérable n'implique pas de les rendre acceptables moralement.

CHAPITRE 10.

Face à l'effet d'illisibilité morale : les stratégies de lecture

Le chapitre précédent a mis au jour la façon dont les textes théorisaient la question de l'illisibilité. Ce chapitre approfondira la réflexion en partant de situations où la lecture des œuvres a effectivement posé des difficultés morales et/ou politiques, que l'analyse des polémiques et des débats documentés par l'histoire de la réception permet de décrire et d'interpréter plus précisément. L'enjeu est double. Il s'agit d'abord de confronter les pistes d'analyse proposées par les textes, et étudiées au chapitre 9, à ce qu'en ont dit et écrit des lecteurs et des lectrices réelles, dans des contextes de réception empiriques, en allant cette fois-ci des lectures vers l'œuvre et non plus seulement de l'œuvre vers les lectures. Je voudrais aussi examiner quelles stratégies ont pu être déployées face à ces situations de crise de la lisibilité morale. Si la partie précédente s'est achevée sur l'idée que le texte peut causer une souffrance qui n'est pas systématiquement thérapeutique, ou du moins pour toutes les lectrices et tous les lecteurs, ceux-ci ne sont pas démunis face à la violence de l'œuvre. Au-delà de la question de savoir ce qui a été perçu comme illisible, et par qui, l'analyse des débats permet de mettre au jour quelques éléments d'une typologie ou d'un répertoire des réponses possibles à la lecture intolérable.

Pour aborder ce double axe de questionnement, ce chapitre ne distinguera pas les lectures dites « ordinaires » des lectures « lettrées », les unes et les autres pouvant être envisagées comme des réponses affectées aux œuvres et aux questionnements moraux et politiques qu'elles véhiculent¹⁵⁰³. J'insiste en revanche sur l'idée qu'on peut dans les deux cas les envisager comme des réponses, car la réflexion qui suit part du principe que la lecture est en partie cadrée par le texte. Si comme le souligne Jean-Jacques Lercercle¹⁵⁰⁴, toutes les

¹⁵⁰³ C'est la position que défend notamment Aurélien Maignant, qui considère qu'aucune interprétation ne peut s'émanciper tout à fait d'une « attitude d'imagination active d'un monde fictif auquel on fait semblant de croire », c'est-à-dire des processus cognitifs rattachés à ce que l'on appelle la « lecture ordinaire », et qui sont l'immersion, l'empathie, la croyance en l'existence des personnages etc. Aurélien Maignant, *Cohabiter la fiction : lecture ordinaire, univers de croyances et interprétation des mondes littéraires*, Archipel, Lausanne, 2020, p. 14-15.

¹⁵⁰⁴ Jean-Jacques Lercercle, *Interpretation as Pragmatics*, Macmillan, Londres, 1999.

interprétations sont possibles et qu'aucune n'est vraie, on peut en effet considérer que certaines sont « justes », dans la mesure où elles respectent le contrat pragmatique qui régit le processus interprétatif, et d'autres « fausses », lorsqu'elles l'ignorent tout à fait. La prise en compte de cet effet de cadrage permet de réfléchir à la façon dont les réponses apportées à l'illisibilité morale s'élaborent au croisement de l'activité du texte et de la lectrice ou du lecteur, soulevant la question de la marge de liberté laissée à ce dernier. Mais la convocation du langage de la justice permet aussi d'attirer l'attention sur la responsabilité éthique et politique de l'interprète, responsabilité qui va bien au-delà de la relation à l'altérité du texte et de cette « éthique de la lecture » dont parle James Phelan¹⁵⁰⁵. En tant qu'acte de langage, les interprétations produisent elles-mêmes des effets affectifs dotés d'une valeur éthique, voire politique et sociale, même si leur portée dépend évidemment de la position de chaque locuteur ou locutrice au sein du champ culturel et littéraire. Elles impliquent donc elles aussi une certaine prise de risque qu'on peut questionner.

Par souci de clarté, le chapitre se construira en trois temps, et chaque partie s'intéressera aux problèmes de lisibilité morale posés par l'une des trois œuvres du corpus. Je partirai d'abord du grand débat suscité, en 1974 en Italie, par la publication de *La Storia*. Il s'agira de questionner l'accusation d'excès de *pathos* dont l'œuvre a fait l'objet, puisqu'elle caractérise également certaines des critiques faites au *Dieu des petits riens*, voire à *Beloved* (I). Je montrerai ensuite que l'un des reproches les plus fréquemment adressés à l'œuvre d'E. Morante, celui d'avoir mis en scène une figure de victime trop passive (Ida), se trouve aussi au cœur des débats suscités par l'œuvre d'A. Roy lors de sa publication. Au-delà de l'hétérogénéité culturelle et morale des scènes de lecture, la question de l'agentivité du personnage d'Ammu constitue en effet la pierre d'achoppement sur laquelle viennent buter les différents lecteurs et lectrices (II). La dernière partie s'interrogera sur le décalage entre les scènes de réception contemporaines de la publication des œuvres et la scène de lecture située qui est la nôtre, afin d'examiner quels problèmes les textes peuvent nous poser. Je proposerai pour cela de comparer, de façon un peu plus expérimentale, deux contextes de transmission de *Beloved* : les polémiques suscitées aux États-Unis par l'enseignement du roman de T. Morrison au collège et au lycée, et les difficultés que m'a permis de mettre au jour son enseignement, dans un contexte universitaire français (III).

¹⁵⁰⁵ Je le rappelle, tout l'enjeu de son article sur le choix de Sethe est de définir la juste position du lecteur ou de la lectrice, qu'il associe dans une perspective déconstructionniste à la suspension du jugement moral. James Phelan, « Sethe's choice: "Beloved" and the Ethics of Reading », *art. cit.* (Je traduis)

I. Le *pathos* en excès : la querelle de *La Storia*

Pour comprendre certains des problèmes de lisibilité morale posés par les fictions du corpus, le débat éthique, politique et culturel suscité par la parution de *La Storia* constitue un point de départ idéal. Son analyse met en effet au jour une difficulté liée aux usages du *pathos*, difficulté que l'on retrouve dans la réception des romans de T. Morrison et d'A. Roy, qui eux aussi ont été parfois taxés de sentimentalisme, voire assimilés à la tradition décriée du mélodrame. Elle nous aide à en saisir les enjeux, mais aussi à comprendre le rôle que la référence à Dostoïevski a pu jouer dans la formulation de cette accusation à la fois esthétique, morale et politique.

A. Un texte lacrymal : l'accusation de sentimentalisme

1. Les larmes de Natalia Ginzburg : le détonateur du débat

Si la question du *pathos* est tellement centrale dans la réception de *La Storia*, c'est parce que la polémique porte d'emblée sur les réactions de lecture réelles ou imaginées que suscite l'œuvre d'E. Morante. Jessy Simonini¹⁵⁰⁶ insiste à cet égard sur le rôle de « détonateur du débat¹⁵⁰⁷ » joué par la recension précoce et particulièrement élogieuse de Natalia Ginzburg¹⁵⁰⁸. Dans un article dithyrambique publié dans le *Corriere della Sera* en juin 1974, l'écrivaine et amie admirative d'Elsa Morante revient sur la puissante émotion suscitée par le roman, une émotion telle qu'elle se refuse à proposer de l'œuvre une analyse critique argumentée mais, revendiquant de dire « tout ce qui lui passe par la tête¹⁵⁰⁹ », lui substitue une description lyrique de son expérience de lecture :

La sensation que j'ai éprouvée après [...] avoir fini [le roman] était la suivante : que *La Storia* constituait un tournant dans ma vie, et que ce roman constituait un événement d'une importance majeure pour tous ; et comme j'avais beaucoup pleuré en le lisant, je me suis soudain demandé depuis combien de temps je n'avais pas autant pleuré en lisant un livre, et je me suis alors souvenue que c'était au temps de mon adolescence, sur les romans de Dostoïevski, et peut-être jamais plus depuis. Je me suis également dit que je n'arrivais à percevoir aucune différence d'importance entre *La Storia* et *Les Frères Karamazov*. Je n'en doute pas, beaucoup jugeront cette phrase imprudente, voire blasphématoire. On nous a habitué à penser

¹⁵⁰⁶ Jessy Simonini, « Elsa Morante et la critique marxiste : éléments pour une histoire littéraire (1948-1974) », dans André Peyronie et Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *À La Recherche d'Elsa Morante*, op. cit., p. 301-327.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 301.

¹⁵⁰⁸ Natalia Ginzburg, « Elzeviri », dans *Corriere della Sera*, 30 juin 1974, document reproduit en annexe de Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 361-363. (Je traduis)

¹⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 361. (Je traduis)

qu'on ne peut égaler Dostoïevski. Mais mêmes les choses qui ne peuvent être égalées le sont parfois. C'est pourquoi je ne fais pas là une affirmation critique, mais une déclaration de foi.¹⁵¹⁰

Deux points attirent l'attention, qu'Angela Borghesi présente comme deux « leitmotiv¹⁵¹¹ » qui ne cessent ensuite de faire retour dans la polémique. Le premier, c'est le motif des larmes : évoquant son expérience de lecture, Natalia Ginzburg ne verbalise pas les affects (la compassion, la tristesse, le sentiment d'impuissance...) mais insiste sur une réaction corporelle, viscérale. Les pleurs témoignent de la force pathétique du texte, ils traduisent l'intense pitié suscitée par le spectacle des souffrances endurées par Useppe et Ida, avec pour double conséquence de genrer et d'infantiliser le corps de la lectrice. De le genrer puisque, comme le rappelle l'historienne Anne Vincent-Buffault, les larmes sont essentiellement pensées, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, comme l'apanage discrédité des femmes¹⁵¹². De l'infantiliser, puisqu'elles sont ici présentées comme le point de départ d'une réminiscence sensible, permettant de se ré-identifier à un « moi » adolescent. Les précautions oratoires qui précèdent l'évocation de cette effusion émotionnelle montrent bien que Natalia Ginzburg a conscience de s'écarter des normes du discours critique en l'évoquant, mais il est notable que c'est justement cette réaction qui l'intéresse, et à laquelle elle confère une valeur à la fois éthique et politique (« un événement d'une importance majeure pour tous »), comme si la puissance de l'émotion était telle qu'elle disqualifiait tout autre mode de lecture ou de discours sur l'œuvre.

Le deuxième point notable de cette lecture, c'est la référence à Dostoïevski, elle aussi promise à une importante postérité critique. Angela Borghesi perçoit dans les résistances qu'elle a pu susciter l'expression d'un sentiment de « lèse-majesté¹⁵¹³ ». Le problème n'est peut-être pas seulement toutefois le rapport au canon et à la hiérarchie des œuvres, le fait de prétendre hisser E. Morante à la hauteur du classique russe. C'est aussi ce que la lecture de N. Ginzburg fait à l'œuvre du romancier, la filiation dans laquelle elle le réinscrit. Isabelle Poulin rappelle en effet que l'œuvre de Dostoïevski s'est elle aussi vu reprocher un excès de sentimentalisme, et que ces accusations sont anciennes¹⁵¹⁴ puisqu'on les retrouve dès les écrits du critique russe Constantin Léontiev, très influent dans les années 1880, et jusque dans les cours de Nabokov,

¹⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 363. (Je traduis)

¹⁵¹¹ Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 84. (Je traduis)

¹⁵¹² Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes : XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles*, op. cit. L'historienne fait l'hypothèse d'une « étrangeté » grandissante des larmes, du XVIII^{ème} siècle à la fin du XIX^{ème} siècle. Longtemps acceptées, celles-ci sont peu à peu « privatisées », dévaluées et associées au pôle féminin (voire au motif de l'hystérie).

¹⁵¹³ Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 84. (Je traduis)

¹⁵¹⁴ Isabelle Poulin, *Écritures de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov*, op. cit., p. 176.

qui dénonce la « sentimentalité mélodramatique¹⁵¹⁵ » et la tendance au kitsch, au *pochlost*, de son compatriote. Pour le romancier exilé, cette tendance rattache l'œuvre de Dostoïevski à la tradition lacrymale du mélodrame et du roman noir et sentimental, une tradition littéraire traditionnellement associée à un public féminin mais aussi populaire, comme le rappelle Anne Vincent-Buffaut à propos des *Mystères de Paris*¹⁵¹⁶. Elle dessine ainsi une filiation alternative, comme féminisée et minorisée (au double sens d'une littérature pour le peuple et peut-être aussi pour la jeunesse¹⁵¹⁷), allant d'Ann Radcliffe et Eugène Sue à Dostoïevski, puis de Dostoïevski à Elsa Morante¹⁵¹⁸. Si à la différence de Vladimir Nabokov, Natalia Ginzburg ne lui est pas hostile, c'est bien cet autre Dostoïevski – ce Dostoïevski auteur pour adolescents – que fait ressurgir sa lecture. Les critiques hostiles au roman d'E. Morante y réagissent soit en contestant l'analogie, et en réaffirmant la différence entre les deux auteurs (différence de qualité esthétique et morale, différence de genre), soit en englobant le romancier russe dans l'attaque contre le *pathos* romanesque.

2. Faire signifier les larmes : une sémiologie des corps explorés

La polémique qui suit porte donc en grande partie sur la signification que l'on peut prêter à ces larmes, ainsi que sur la tradition dans laquelle elles contribuent à réinscrire l'œuvre d'E. Morante. Le travail d'Angela Borghesi a bien montré que le principal grief formulé par les contempteurs du roman, à gauche comme à droite du spectre politique, porte sur le sentiment d'impuissance que l'œuvre est accusée de nourrir chez ses lecteurs et surtout chez ses lectrices. Les larmes sont interprétées comme traduisant une compassion excessive, puisque non productrice de sens ou d'action : d'où les accusations de sentimentalisme, qui reposent sur une distinction implicite entre un bon usage du *pathos*, édifiant et « encapacitant », et un mauvais usage du *pathos*. Dans le vocabulaire de la critique marxiste, notamment étudié par Jessy

¹⁵¹⁵ Vladimir Nabokov, *Littératures II*, op. cit., p. 157.

¹⁵¹⁶ Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, op. cit., p. 203-215.

¹⁵¹⁷ Il est d'ailleurs frappant de voir que Nabokov réactive le *topos* d'un Dostoïevski auteur pour adolescents, en affirmant avoir aimé *Crime et châtiment* à douze ans mais plus à dix-neuf, c'est-à-dire une fois devenu adulte. C'est plus spécifiquement la confrontation intime à la violence de l'histoire (il parle de « l'horreur de la guerre civile ») qui fait césure, et rend visible l'artificialité intolérable de l'œuvre littéraire. Pour Nabokov, il semblerait que Dostoïevski n'est pas « tenu » face à l'irruption du mal. Je restitue la citation complète : « Je devais avoir douze ans lorsque j'ai lu *Crime et Châtiment* pour la première fois, il y a quarante-cinq ans. Je trouvai ce livre remarquablement puissant et captivant [...] Je le relus lorsque j'avais dix-neuf ans et que la Russie était plongée dans l'horreur de la guerre civile. Il me parut interminable, terriblement sentimental et mal écrit. », Vladimir Nabokov, *Littératures II*, op. cit., p. 167-168.

¹⁵¹⁸ Et qu'on pourrait continuer encore au-delà, en direction par exemple de l'œuvre d'une autrice comme Marie-Claire Blais, grande admiratrice du romancier russe et qui parle d'Elsa Morante comme de l'écrivaine qu'elle aurait « le plus aimé connaître ». Marie-Claire Blais, dans Marie-Claire Blais, Pauline Michel, Jérémy Laniel et al., « Cahier Marie-Claire Blais », revue *Lettres québécoises*, n°169, 2018, p. 15.

Simonini, c'est le manque de « dialectisme » de l'œuvre qui est pointé du doigt, c'est-à-dire à son incapacité à proposer des solutions éthiques et surtout politiques à la souffrance mise en scène¹⁵¹⁹, là où les critiques de droite ou d'extrême droite mettent plutôt l'accent sur le manque d'héroïsme et de grandeur des personnages. Dans les deux cas néanmoins, le sentiment de pitié se substitue aux affects plus virils de l'indignation révoltée ou de l'admiration. Acceptables dans un espace intime féminisé, les larmes de Natalia Ginzburg sont d'autant plus problématiques que l'autrice les revendique publiquement et les présente comme partagées. Elles semblent participer pour ces critiques d'une inquiétante féminisation du corps social et politique.

De tous les participants du débat, Italo Calvino thématise avec le plus de clarté et de recul les enjeux de cette sémiologie des corps éplorés, dans un article daté du 1^{er} septembre 1974 où il revient sur la réception conflictuelle de *La Storia*, et y intervient en prenant plutôt la défense du roman. Dans un premier temps, l'écrivain entreprend d'articuler la question du *pathos* au problème de la distinction entre « roman populaire » et roman à succès. Centrale pour comprendre le débat, cette dernière prend sens dans un contexte culturel où la référence à Dostoïevski joue un rôle qui n'est pas anecdotique. Là où, pour les contempteurs de *La Storia*, la propension du roman à susciter les larmes trahirait le recours à une stratégie commerciale facile de *best-seller*, ses défenseurs – qui interprètent également cette force pathétique comme la source de son succès – y voient au contraire le signe de son inscription dans la tradition plus noble du roman « national-populaire ». Théorisée par Antonio Gramsci¹⁵²⁰ pour la politique puis pour la littérature, promise à une grande fortune dans le champ culturel italien, la notion renvoie à la possibilité et à la nécessité de créer, en s'appuyant sur les codes de la « littérature populaire » existante, une grande littérature « nationale et populaire » susceptible de servir de base à une nouvelle société. Le théoricien marxiste crédite en particulier l'œuvre de Hugo (*Les Misérables*) et l'œuvre de Dostoïevski d'être parvenues à sublimer les codes du mélodrame, là où la littérature italienne lui semble enfermée dans son élitisme. Lorsqu'elle évoque Dostoïevski, c'est la mémoire de ce débat que ravive donc N. Ginzburg. C'est à celui-ci que réagit à son tour I. Calvino, mais en insistant plutôt sur la filiation hugolienne du roman d'Elsa Morante.

¹⁵¹⁹ Jessy Simonini, « Elsa Morante et la critique marxiste : éléments pour une histoire littéraire (1948-1974) », *art. cit.*, p. 325.

¹⁵²⁰ Pour une présentation et une discussion des usages de la notion, je renvoie à Romain Descendre, « Antonio Gramsci et le concept de “national-populaire” [En Ligne], *La Clé des Langues*. URL : <https://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/antonio-gramsci-et-le-concept-de-national-populaire> Mis en ligne en janvier 2019, dernière consultation le 20/07/2024.

Dans un second temps, le critique se ressaisit de la question des bons et des mauvais usages du *pathos*, mais en proposant une distinction un peu différente de celle des adversaires d'E. Morante. Là où le roman à succès, par son usage d'un vocabulaire moral humaniste vidé de son sens, s'apparente selon lui à une « hypocrisie morale¹⁵²¹ » (*una ruffianeria morale*), le roman véritablement « populaire » saurait mobiliser des formes empruntées à la culture commune pour introduire de véritables questionnements moraux et politiques. Le critère n'est plus vraiment celui de la productivité des émotions de lecture, de leur capacité à inciter à l'action, mais celui de leur problématique :

Ce qui est en jeu dans cette distinction, c'est la possibilité pour le *pathos* narratif de représenter la « vie » ou l'« humanité », ou les « sentiments » ou la « douleur » ou la « vérité ». Aujourd'hui, nous avons le sentiment que faire rire le lecteur, ou lui faire peur, sont des procédés littéraires honnêtes ; mais le faire pleurer, non. Parce qu'il y a dans le fait de « faire pleurer » quelque chose de plus problématique que dans le fait de « faire rire » ou de « faire peur ». Mais comment résoudre le problème, alors ? Faut-il se garder des êtres « humains » lorsqu'on écrit ? Nous sommes nombreux à le penser ; mais il ne faudrait pas contourner l'obstacle. La véritable réussite consisterait à savoir se confronter à l'ensemble des procédés et des effets associés aux techniques littéraires de l'émotion, afin de comprendre ce qu'ils sont, ce qu'ils signifient, comment ils fonctionnent, pourquoi ils parviennent à communiquer quelque chose que beaucoup de lecteurs pensent reconnaître. À une claire conscience technique de ces procédés littéraires, il serait peut-être possible de faire correspondre un usage nouveau du *pathos* comme pédagogie morale non mystifiante. Le nœud d'une future littérature populaire possible se trouve là : mais nous sommes loin de l'avoir dénoué.¹⁵²²

On le comprend, l'enjeu pour I. Calvino est de mettre au jour les techniques de l'émotion, pour pouvoir à terme déterminer les critères à la fois esthétiques, moraux, et politiques permettant de départager les bons des mauvais usages du *pathos*. Tout en intervenant dans le débat sur le livre d'E. Morante, qu'il se refuse d'ailleurs prudemment à trancher, l'écrivain esquisse toutefois un déplacement du questionnement critique : « Aujourd'hui, nous avons le sentiment que faire rire le lecteur, ou lui faire peur, sont des procédés littéraires honnêtes ; mais le faire pleurer, non. Parce qu'il y a dans le fait de “faire pleurer” quelque chose de plus problématique que dans le fait de “faire rire” ou de “faire peur” ». On le voit, le problème n'est plus seulement celui de la distinction entre culture de masse et culture populaire, entre les bons et les mauvais usages du *pathos*. Il s'agit aussi d'analyser pourquoi la propension d'une œuvre à susciter les larmes est aussi intolérable à une part importante du monde des lettres, quelque soit son bord politique.

¹⁵²¹ Italo Calvino, « Allora Hugo disse alla Morante... », *L'Espresso*, 1 septembre 1974, reproduit en annexe de Angela Borghesi, *L'Anno della Storia, op. cit.*, p. 586. (Je traduis)

¹⁵²² *Ibid.*, p. 587. (Je traduis)

B. Les effets des expérimentations sur les limites de la compassion : le risque du malentendu moral

Dans son « Petit éloge du pathos¹⁵²³ », Philippe Forest analyse cette défiance de la critique à la lumière de la capacité de la littérature à mettre en forme une certaine expérience du mal : « le *pathos* est la forme moderne d'un obscène que le puritanisme contemporain se refuse à considérer ; il est la mise en spectacle, la représentation de ce "réel" à l'appel inouï duquel le roman, toujours, se doit de répondre¹⁵²⁴. » S'interrogeant sur ce qu'il resterait d'une littérature purgée de toute forme de pathétique, dénoncé comme obscène ou sur-joué, il associe l'expérience littéraire à la prise de conscience d'une forme d'impuissance radicale face à un « réel » qu'on ne saurait entièrement domestiquer ou réparer. Cette analyse éclaire singulièrement, me semble-t-il, les violentes réactions suscitées par le roman d'Elsa Morante, et qui visent moins la capacité du texte à susciter l'émotion qu'une forme d'excès dans le *pathos*, un surplus d'affect inutilisable et suspecté de nourrir le désespoir et l'impuissance. Pour le comprendre, je propose de revenir sur la façon dont les critiques définissent et illustrent ce risque.

1. L'héritage empoisonné de Dostoïevski ? Le fatalisme comme stratégie de défense face à la mélancolie

Si le sentiment de pitié impuissante que nourrit le spectacle de la souffrance d'Useppe et Ida est perçu comme intolérable par les contempteurs du roman, c'est d'abord parce qu'il est suspecté d'induire chez le lecteur ou la lectrice une forme de fatalisme. L'accusation est un lieu commun de la critique, et elle est souvent directement articulée à la question de l'intertextualité dostoïevskienne. Dans une recension publiée en août 1974 dans le journal *Il Giorno*¹⁵²⁵, puis dans un article plus long proposé à la célèbre revue littéraire *Nuovi Argomenti* un an plus tard¹⁵²⁶, l'écrivain Ferdinando Camon la développe plus longuement. Selon lui, la principale similitude entre *La Storia* et l'œuvre du romancier russe résiderait dans la montée en généralité

¹⁵²³ Philippe Forest, *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 211-219.

¹⁵²⁴ *Ibid.*, p. 213.

¹⁵²⁵ Ferdinando Camon « Gli uomini nella grande infezione della Storia », *Il Giorno*, 17 août 1974, reproduit en annexe de Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 537-540.

¹⁵²⁶ Ferdinando Camon « Il Test della Storia (Letteratura di massa. Critica della critica) », dans Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Enzo Siciliano (dir.), *Nuovi Argomenti*, n°45-46, mai-août 1975, p. 186-240.

problématique du plan historique et politique au plan métaphysique. Elle est symbolisée par la reprise du motif de l'épilepsie, dans *La Storia*, où le haut mal est à l'origine de la mort du petit Useppe : « Cette blessure, ce signe du destin est présenté comme quelque chose d'existentiel, et non d'historique. C'est le Destin qui l'inflige, et non l'Histoire. Il en va de même sur ce point chez la Morante et chez Dostoïevski¹⁵²⁷. » Cette substitution de la question de la maladie à la question de la violence politique (la guerre) est perçue comme la source d'un quadruple défaut, moral et politique. F. Camon dénonce d'une part la faiblesse de l'analyse historique proposée par l'œuvre d'E. Morante, sa tendance à décontextualiser la violence nazie en l'assimilant à la question du mal ; il pointe aussi du doigt son dualisme, c'est-à-dire l'opposition simpliste entre l'idylle, associée aux personnages demeurés en dehors de l'Histoire, et le scandale ; mais il s'insurge surtout contre la tendance supposée du texte à pousser ses lecteurs et lectrices à la résignation.

La dénonciation du fatalisme dostoïevskien n'est pas nouvelle. Maxime Gorki, dont l'œuvre est par ailleurs profondément marquée par l'héritage du romancier, dénonçait lui aussi chez ce dernier une « apologie de la passivité¹⁵²⁸ », fruit d'un christianisme doloriste et d'une « idéologie anarchiste de la défaite¹⁵²⁹ ». Il en fait même le principal point de rapprochement entre les œuvres de Dostoïevski et de Tolstoï, et une sorte de faute originelle de la littérature russe : « Il y a quelque chose de profondément inacceptable et honteux, quelque chose de proche de la moquerie dans cette valorisation de la patience et de la non résistance au mal. Ces deux génies mondiaux vivaient en effet dans un pays où les violences faites aux êtres humains avaient atteint des dimensions sans précédent, d'un cynisme sans borne. [...] Et pourtant ils disaient aux malheureux : “Ne vous opposez pas au mal !” “Prenez patience !”¹⁵³⁰ » La critique est d'autant plus intéressante qu'elle est formulée par l'auteur d'une œuvre elle-même puissamment émotionnelle, qui ne craint pas d'user du pathétique. Elle montre bien que le problème n'est pas le *pathos* en lui-même mais son excès, le sentiment d'impuissance nourri par la compassion sans issue et, au-delà, le fatalisme qu'il est suspecté d'entraîner. Inscrite dans le sillage de cette analyse, la lecture de F. Camon réactive l'intertexte dostoïevskien ; elle le réactive pour dénoncer à son tour le risque d'une dépolitisation et d'une déshistoricisation de la violence au profit d'un questionnement sur le mal, source d'un abrutissement moral et politique intolérable des lecteurs.

¹⁵²⁷ Ferdinando Camon « Gli uomini nella grande infezione della Storia », *art. cit.*, p. 538. (Je traduis)

¹⁵²⁸ Maxime Gorki, cité par Vladimir Seduro, *Dostoevsky in Russian Literary Criticism: 1846-1956* (1957), Octagon Books, New York, 1969, p. 86. (Je traduis)

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 90. (Je traduis)

¹⁵³⁰ *Ibid.*, p. 86. (Je traduis)

On s'en souvient, l'un des enjeux du chapitre 8 a été de questionner la fécondité des expérimentations sur les limites de la compassion qu'élabore l'œuvre d'Elsa Morante, et auxquelles le critique réagit ici. La démonstration m'a conduite à insister sur la façon dont la fiction esquissait des réponses alternatives à l'expérience du mal (en ce sens, l'impuissance d'Ida n'est pas une complète passivité), et surtout sur la fécondité éthique et politique des situations de crise ou d'échec des modèles d'action ou de comportement qu'elle explore¹⁵³¹. Loin de restaurer l'injonction chrétienne au renoncement et à la résignation, E. Morante hérite bel et bien d'Ivan contre Dostoïevski : elle valorise la révolte face au mal, et l'accusation qui lui est faite de restaurer le fatalisme dostoïevskien me semble de ce point de vue injuste. Il est néanmoins possible d'interpréter la critique de F. Camon comme réagissant non pas tant à un « effet valeur¹⁵³² » de l'œuvre, qu'à un risque de malentendu moral dont la conscience est inscrite au sein même du texte. Si face à l'expérience du mal et au sentiment d'impuissance qu'elle nourrit, Useppe incarne le risque de l'effondrement mélancolique, ce n'est pas le seul problème que met au jour le texte. Ida par exemple est plutôt une figure de la résignation, attitude morale associée à son caractère enfantin : « Ida était restée, au fond, une fillette, car sa principale relation avec le monde avait toujours été et restait (consciemment ou pas) une soumission apeurée¹⁵³³ ».

Le thème revient à plusieurs reprises dans le roman, tantôt pour désigner des individus, tantôt des collectivités souffrantes : ainsi par exemple des femmes juives du ghetto, dont la voix narrative évoque la « résignation réticente¹⁵³⁴ ». Or celle-ci est immédiatement interprétée comme une réaction de défense, une sorte de protection morale face au risque de l'effondrement mélancolique : « mais à la vérité dans leur situation elles n'avaient pas d'autre défense¹⁵³⁵. » C'est la remarque que suscite également la description de la réaction d'Ida, après la découverte de la grossesse suscitée par le viol : « Seule lui était permise l'indifférence, pour s'en faire une sorte de conjuration contre le destin¹⁵³⁶. » L'apathie, « l'indifférence », est ici présentée comme une conséquence de la lecture fataliste de l'événement, et comme une façon de se protéger de la souffrance intolérable qu'entraînerait la redescription du viol comme injustice subie plutôt que comme destin inévitable, et la prise de conscience de l'impuissance face à la souffrance

¹⁵³¹ Sur cette question, je renvoie au chapitre 8, p. 199-405.

¹⁵³² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit.

¹⁵³³ *La Storia* (trad.), p. 32 ; « E difatti, Ida era rimasta, nel fondo, una bambina, perché la sua precipua relazione col mondo era sempre stata e rimaneva (consapevole o no) una soggezione spaurita. », *La Storia*, p. 278.

¹⁵³⁴ *Ibid.*, p. 88 ; « una rassegnazione reticente », *Ibid.*, p. 324.

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 89 ; « Ma inverò, nel loro stato, non avevano altra difesa. », *Ibid.*, p. 325.

¹⁵³⁶ *Ibid.*, p. 132 ; « Le era permessa solo l'indifferenza, da farsene una specie di scaramanzia verso il destino », *Ibid.*, p. 359.

subie par soi ou par autrui. Loin de valider moralement cette réaction, qu'elle soit individuelle ou collective, le roman en souligne toutefois l'inefficacité : le fatalisme et la résignation constituent certes des digues puissantes face au désespoir, mais elles finissent elles-mêmes par céder, et le seul « refuge » qui reste alors à Ida est la folie, c'est-à-dire une rupture complète avec le monde.

Il faut reconnaître ici l'ambiguïté des effets de la fiction. D'un côté, la narration morantienne ne se contente pas d'expliquer le fatalisme résigné d'Ida : elle le déconstruit, sans pour autant d'ailleurs inviter à porter sur le personnage un jugement moral, puisque le lecteur ou la lectrice comprend qu'il s'agit là de la seule défense qui lui est laissée face à l'intolérable sentiment d'impuissance. En ce sens, je soutiendrai que les lectures fatalisantes de *La Storia* témoignent d'un malentendu moral sur l'œuvre, que celui-ci ait visé à rendre le roman plus « lisible », si l'on imagine des lecteurs et des lectrices qui, comme Ida, préféreraient penser que l'œuvre prêche la résignation plutôt que d'y voir l'occasion de s'y confronter à l'expérience du mal ; ou à l'inverse, que ce malentendu ait effectivement conduit à rendre l'œuvre « illisible », comme cela semble avoir été le cas pour un certain nombre de critiques. Il faut toutefois reconnaître que ce malentendu moral témoigne d'un risque pris et assumé par l'œuvre, puisque la conscience en est inscrite au sein même du texte. Ce risque est la conséquence nécessaire de ce que j'ai décrit précédemment comme l'un des principaux parti pris éthiques et politiques de l'œuvre, à savoir son refus de proposer une solution définitive au problème du mal. Pour être effectivement féconde, l'œuvre exige en effet une lecture particulièrement attentive et active, puisqu'aucune solution, aucun modèle n'est proposé à l'issue du roman. C'est à ce risque que réagissent les critiques cités précédemment ; c'est ce risque qui leur est intolérable, et va jusqu'à rendre l'œuvre illisible, qu'ils attribuent à tort le fatalisme au roman lui-même, ou qu'ils le situent au niveau de l'interprétation.

2. « Le livre me tombe des mains » : pitié complaisante, lassitude, ennui

Si les lectures fatalisantes du roman peuvent s'interpréter comme le résultat d'un malentendu moral, reste à savoir quels effets affectifs elles produisent au niveau de l'expérience de lecture, et quelles réponses leur sont apportées. Pour le comprendre, il faut s'intéresser non seulement aux émotions qu'analysent les textes critiques, mais à celles qu'ils manifestent et expriment. On remarque d'abord que la dénonciation du fatalisme de l'œuvre est indissociable d'une forme de suspicion qui vise aussi bien l'autrice que ses lecteurs et lectrices : si le texte

ne propose pas de modèles pour soulager le mal subi par autrui, s'il confronte la personne qui lit au constat de sa propre impuissance, pourquoi continuer de lire ? Le fatalisme est alors associé à deux risques supplémentaires. D'une part, celui de nourrir une compassion complaisante puisqu'impuissante, l'autrice et ses lectrices et lecteurs étant suspectés d'aborder l'œuvre comme une forme d'« invitation au supplice¹⁵³⁷ ». D'autre part, celui que la pitié impuissante ne vire à l'apathie (la lassitude, l'ennui) voire à l'antipathie (l'irritation, l'exaspération, la rage), une métamorphose affective et morale que le philosophe Paul Audi associe au brouillage de la distinction entre soi et l'autre qu'induit la compassion : « il faut que l'identification dont se soutient le co-sentir ne porte pas le compatissant à une souffrance telle qu'il s'empressera de vouloir s'en débarrasser comme pour mieux se détourner de la souffrance co-sentie¹⁵³⁸. »

Le sentiment de lassitude ou d'ennui est exprimé aussi bien par des critiques s'inscrivant à gauche qu'à droite du spectre politique, dessinant une communauté émotionnelle transpolitique. Parmi les critiques d'extrême droite, Angela Borghesi évoque notamment la recension de Fausto Gianfranceschi¹⁵³⁹, qui reprend à N. Ginzburg l'analogie entre *La Storia* et les romanciers russes, ajoutant au couple classique de Tolstoï et de Dostoïevski la référence à Soljenitsyne. À la différence toutefois de F. Camon, le critique réactionnaire perçoit le fatalisme de la narration morantienne comme une spécificité de cette dernière plutôt que comme un héritage de Dostoïevski : « Soljenitsyne (comme d'ailleurs Tolstoï et Dostoïevski dans *Guerre et paix* et dans *Les Démons*) s'intéresse aux effets des actes individuels sur les événements historiques. Au contraire, la Morante veut démontrer qu'il existe un abîme infranchissable entre l'Histoire (décrite de façon grossièrement schématique comme ourdie en coulisse par les fous, les capitalistes, les grandes industries, les possédants) et les humbles, qui se contentent de la subir douloureusement sans y rien comprendre ou presque, éternellement trompés et impuissants¹⁵⁴⁰. »

Au-delà des présupposés idéologiques de son auteur, la recension attire l'attention sur le sentiment de lassitude que produit l'apparente inexemplarité de l'œuvre, son incapacité à apporter une réponse consolatrice au problème du mal : « à la longue, ces figures dépressives

¹⁵³⁷ Isabelle Poulin emprunte l'expression au titre d'un roman de Nabokov, qu'elle relit justement à la lumière de cette interrogation sur le *pathos* voyeuriste : « Entre empathie féminine et indifférence (endurance) masculine, le titre [...] pointe le danger d'une écriture du pathétique perçue comme invitation au supplice, c'est-à-dire comme mise en scène d'un spectacle quelconque. » Isabelle Poulin, *Écritures de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov*, op. cit., p. 180.

¹⁵³⁸ Paul Audi, *L'Empire de la compassion*, op. cit., p. 29

¹⁵³⁹ Fausto Gianfranceschi, « Il linguaggio della Storia », *Il Tempo*, 6 juillet 1974, document reproduit en annexe de Angela Borghesi, *L'anno della Storia*, op. cit., p. 374-376.

¹⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 375. (Je traduis)

dépriment la narration, en dépit de la minutie et de la compassion avec lesquelles elles sont appréhendées et qui confinent à une virtuose et troublante complaisance [...] Alors, quand on se trouve saisi par l'ennui et qu'on se demande pourquoi – ces pages étant fort bien écrites et ne manquant pas de beauté – on se rend compte que la raison est toute simple : les personnages sont authentiques, mais ils manquent de grandeur¹⁵⁴¹. » Au sentiment d'ennui, interprété à l'aide d'une grille d'analyse politiquement située (le manque de « grandeur », l'absence de modèles héroïques offerts à l'admiration et à l'imitation), répond le soupçon de complaisance qui porte sur l'autrice mais aussi sur ses lecteurs et lectrices. Cette complaisance n'est pas exactement de l'ordre du voyeurisme, car le voyeurisme impliquerait que la personne qui lit reste dans une position de spectateur ou de spectatrice, position incompatible avec le travail sur la « compassion » qui caractérise la narration morantienne et la conduit à nous faire vivre de l'intérieur la souffrance endurée par les victimes. Elle s'apparente plutôt à une forme de masochisme : F. Gianfranceschi l'associe à l'idée d'une pitié qui se prendrait elle-même pour objet et pour fin, nourrissant une jouissance paradoxale. On comprend comment cette question de la complaisance s'articule à celle de l'ennui. La mise en scène d'une souffrance que le lecteur ou la lectrice perçoit comme inévitable, sans réponse possible, nourrit un sentiment d'impuissance qui rend incompréhensible l'intérêt porté au récit. En retour, l'ennui, l'indifférence et l'apathie constituent peut-être paradoxalement une forme de garde-fou face à cet intérêt suspect.

L'évocation de cette anesthésie de la sensibilité se retrouve dans une lettre rédigée par le célèbre critique Franco Fortini, figure majeure de la scène culturelle italienne au second XX^{ème} siècle, et qui se positionne à l'autre bout du spectre politique. À la différence de F. Gianfranceschi, l'analyse que ce dernier propose du sentiment de lassitude provoqué par la relecture du texte mobilise le vocabulaire de la critique marxiste : « Je suis en train de [...] relire [*La Storia*] – pour un séminaire siennois – et le livre me tombe vraiment des mains, avec ses baisers, ses petits chats et ses oisillons, ou plutôt avec ses oisillons, ses massacres d'enfants et ses massacres enfantins. Voilà ce qui se passe quand on suit la Réforme (*sola fide*) : on en arrive au Tao (“tout cela n'est qu'une plaisanterie”). On passe du *semper peccator* au *nemo peccator* ou, comme un quelconque marxiste de bas étage, à l'idée qu'il n'y a de pécheresses que les majuscules (l'Histoire, l'Autre, les Autres, le Capital)¹⁵⁴². » On le voit, on retrouve en dépit des divergences idéologiques des éléments argumentatifs communs, puisque la question

¹⁵⁴¹ *Idem.* (Je traduis)

¹⁵⁴² Lettre citée par Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 41. (Je traduis)

de l'agentivité des personnages intervient dans les deux cas. L'ennui est néanmoins présenté ici comme une conséquence de la déresponsabilisation historique et sociologique des personnages plutôt que comme un effet de l'absence de figures héroïques. L'analyse de F. Fortini rend visible une première réponse possible à cette crise de la lisibilité : si le sentiment d'impuissance que génère la compassion tragique est susceptible de nourrir une lecture masochiste, le critique esquisse ici la possibilité d'une interruption de la lecture (« le livre me tombe des mains »), face au sentiment de lassitude.

3. De l'apathie à l'antipathie : l'irritation, l'exaspération, la rage

La lassitude et l'ennui constituent, avec le masochisme complaisant, des effets affectifs possibles de la lecture fatalisante de l'œuvre d'Elsa Morante. Mais l'expérience de l'impuissance peut également se transformer en une antipathie plus agressive. Pour le psychologue de l'empathie Martin Hoffman, cette réaction de rejet serait paradoxalement le fruit d'une forme de « surexcitation empathique¹⁵⁴³ » (« *empathic overarousal* ») : face à la passivité de la victime, face à l'impossibilité d'améliorer la situation, le sujet compatissant fait l'expérience d'un sentiment d'irritation et d'exaspération, voire de rage qui peut se retourner contre l'objet de la pitié. Comme on l'a vu au chapitre 8, ce risque affectif et moral, que j'ai relu à la lumière des réflexions contemporaines sur l'épuisement compassionnel, est thématiqué au sein même de l'œuvre. Il est en particulier exploré à partir de la trajectoire de David, qui finit par réagir au sentiment d'impuissance et de culpabilité que suscite la souffrance d'Useppe par un violent rejet. J'aimerais montrer à présent que cette réaction a également concerné certains des lecteurs et des lectrices réelles, et que c'est contre l'œuvre qu'il a pu se retourner. L'étude du débat rend ainsi visible une autre réponse possible à la crise de lisibilité de l'œuvre, plus aisée à documenter et à analyser que l'abandon silencieux de la lecture, qui laisse souvent moins de traces.

L'expression de l'irritation et de l'exaspération, voire de la rage est en effet très présente dans une partie importante du discours critique, et ces affects semblent à la source de certaines des prises de parole les plus virulentes et les plus polémiques du débat sur *La Storia*. Ainsi de la courte recension incendiaire publiée le 18 juillet 1974 dans le journal communiste dissident

¹⁵⁴³ Pour le psychologue des émotions Martin L. Hoffman, la « surexcitation empathique » (« *empathic overarousal* ») peut conduire à « l'épuisement empathique » (« *empathy burnout* »), c'est-à-dire par une réaction de rejet vis-à-vis de la source de ces affects négatifs. Martin L. Hoffman, *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 198-200. (Je traduis)

il manifesto, co-signée par Nanni Balestrini, Elisabetta Rasy, Letizia Paolizzi et Umberto Silva, des intellectuels de la gauche radicale, et présentée par Angela Borghesi comme un véritable tournant dans la polémique¹⁵⁴⁴. Les auteurs et autrices décrivent *La Storia* comme une « élogie de la renonciation¹⁵⁴⁵ », qu'ils interprètent comme le fruit d'une idéologie chrétienne résolument antimarxiste (ils déplorent l'absence de toute véritable représentation de la lutte des classes). Mais au-delà de cette accusation somme toute récurrente dans le débat, leur texte frappe par sa virulence, son ton ironique et polémique vis-à-vis de ce « petit roman de rien du tout » (*romanzone*). Les co-signataires s'exaspèrent notamment de la représentation des figures de victimes : « dans son archipel de petits misérables (petits nazis, enfants, oiseaux, foutus, chatons, anarchistes...) les pauvres sont tellement pauvres qu'ils ne possèdent même pas le bien de l'intellect¹⁵⁴⁶. »

La remarque est intéressante, car elle dit quelque chose de l'intolérable de la critique, de ce qui rend le texte si difficilement lisible moralement et politiquement à ces lectrices et lecteurs. Les co-signataires de la tribune insistent sur le manque d'exemplarité morale et politique de l'œuvre, sur l'absence de solution apportée à l'expérience du mal. L'idée est ensuite reprise et approfondie par la critique Rossana Rossanda, ancienne responsable de la politique culturelle du Parti Communiste Italien, qui se range avec Nanni Balestrini dans la catégorie des « voyous¹⁵⁴⁷ » (*mascalzoni*) hostiles au roman d'E. Morante. Elle dénonce le sentiment de désespoir produit par l'œuvre, selon elle contraire à toute forme d'engagement littéraire :

En définitive, nous sommes couverts de blessures et nous mourrons peut-être sans avoir vaincu. C'est fort probable. Mais nous ne venons pas pour autant « des déserts du désespoir ». Le cas échéant, je crois que je ne duperais personne en continuant à intervenir dans *il manifesto*, et je crois que je n'écirais pas non plus un livre là-dessus. Il vaut mieux vendre des patates que vendre du désespoir ; non seulement parce que c'est plus utile, et plus en adéquation avec les valeurs simples qui sont chères à la Morante, mais parce que c'est plus cohérent. Un intellectuel qui vend du désespoir désespère en effet de tout sauf de lui-même et de sa propre œuvre ; ce qui – comme Sartre l'a bien dit une fois – suffit à faire douter de la radicalité de son message.¹⁵⁴⁸

La référence à Sartre mérite d'être soulignée, car elle montre bien qu'au-delà de la question du fatalisme, le sentiment de désespoir suscité par l'œuvre est intolérable parce qu'il met en péril une certaine idée de l'engagement littéraire. Rossana Rosanda, comme Nanni Balestrini,

¹⁵⁴⁴ Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 106.

¹⁵⁴⁵ Nanni Balestrini, Elisabetta Rasy, Letizia Paolizzi, Umberto Silva, « Contro il "romanzone" della Morante », *il manifesto*, le 18 juillet 1974, reproduit en annexe de Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 400. (Je traduis)

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 401. (Je traduis)

¹⁵⁴⁷ La critique de Rossana Rossanda s'inscrit dans le sillage explicite de la tribune incendiaire de Balestrini. Rossana Rossanda, « Una storia d'altri tempi », *il manifesto*, le 7 août 1974, reproduit en annexe de Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit. p. 501. (Je traduis)

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 504. (Je traduis)

reproche néanmoins surtout à E. Morante « son incapacité à concevoir autre chose qu'un monde d'humiliés et d'offensés que la pauvreté, ou une marginalité et une déviance extrême, condamnent à être des victimes absolues¹⁵⁴⁹ ». La remarque vise le manque d'exemplarité de l'œuvre, son incapacité à proposer des modèles. Elle révèle peut-être aussi une forme d'empathie pour les victimes, une sensibilité accrue au sentiment de honte et d'humiliation que l'œuvre est susceptible de provoquer, par la représentation de ces pauvres qui n'ont « même pas le bien de l'intellect ». Le philosophe Paul Audi parle de la pitié comme d'un « sentiment honteux¹⁵⁵⁰ », parce qu'elle réduit ontologiquement l'être souffrant à sa passibilité, à sa vulnérabilité : l'expérience de la souffrance est celle d'une perte de liberté qui fait honte à celui ou celle qui l'éprouve. Peut-être est-ce aussi cet effet de la compassion, qui porte atteinte à la dignité des victimes, que dénonce ici la critique.

II. Lieux communs de la critique : l'agentivité féminine en question

L'étude du débat suscité par *La Storia* met au jour une crise de la lisibilité morale liée à la question de l'excès de *pathos*. Les contempteurs du roman ont perçu comme intolérable le sentiment d'impuissance suscité par l'œuvre, le caractère tragique de la compassion ; ils l'ont interprété comme un signe de son désengagement et de son incapacité à proposer des modèles herméneutiques mais aussi éthiques ou politiques pour répondre à l'expérience du mal. On l'a vu, leurs accusations se cristallisent notamment sur la construction du personnage d'Ida, dont le manque d'exemplarité et le manque d'agentivité face au mal sont en cause dans ce débat. Or le problème de la représentation de la victime, et en particulier de la femme victime, est également au cœur des vives discussions suscitées par le roman d'A. Roy, *Le Dieu des petits riens*. C'est sur ce point de comparaison entre les deux polémiques que je voudrais à présent m'arrêter.

A. Ammu, une femme trop faible ? Lectures marxistes

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 502. (Je traduis)

¹⁵⁵⁰ Paul Audi, *L'Empire de la compassion*, *op. cit.*, p. 100.

1. Héroïsme et « victimisation », les enjeux d'une révolution morale

Pour comprendre ce point de comparaison, il faut repartir de *La Storia*. Si la figure d'Ida est tellement centrale dans le débat, c'est parce que son manque d'héroïsme, son incapacité à constituer pour les lecteurs et les lectrices un modèle éthique et politique, est au cœur de l'accusation de désengagement dont l'œuvre fait l'objet. D'un côté, les défenseurs du roman voient dans l'attention prêtée aux subjectivités marginalisées un signe de sa valeur et de sa radicalité esthétique, politique et morale : ainsi par exemple de la critique Liana Cellerino, qui souligne dans un article lui aussi publié dans *il manifesto* la nouveauté du personnel romanesque de *La Storia* : « Ce sont des pauvres : hommes et animaux déjà destinés par l'histoire à la destruction, des cobayes. Exilés, sinistrés, juifs, vétérans, survivants ; [...] des méridionaux, déclassés, prolétaires et sous-prolétaires. Braqués et effrayés par la ville et par l'histoire, comme Useppe, ils s'auto-excluent¹⁵⁵¹. » Après les larmes de N. Ginzburg, cette lecture constitue selon Jessy Simonini le second détonateur du débat¹⁵⁵², car c'est justement cette représentation victimaire que dénoncent les adversaires de l'œuvre. La tension que le roman fait ainsi émerger, autour de la juste façon de représenter la personne qui subit le mal, explique peut-être pourquoi la polémique constitue un « point de fracture remarquable dans l'évolution du débat littéraire italien¹⁵⁵³ ».

Pour le comprendre, il faut prendre en compte les effets de l'émergence de ce que l'histoire et l'anthropologie des sensibilités morales a parfois désigné, dans le sillage des travaux de Jean-Marie Apostolidès¹⁵⁵⁴, Jean-Michel Chaumont¹⁵⁵⁵, Didier Fassin¹⁵⁵⁶ et plus récemment François Azouvi¹⁵⁵⁷, comme une « culture victimaire » ou une « culture de la victimisation », née dans le sillage de la Shoah et qui aurait triomphé après 1968¹⁵⁵⁸. J'en rappelle rapidement la définition. Si la notion de victimisation renvoie simplement au fait de se

¹⁵⁵¹ Liana Cellerino, « *La Storia* di Elsa Morante », *il manifesto*, 6 juillet 1974, reproduit en annexe de Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 372. (Je traduis)

¹⁵⁵² Jessy Simonini, « Elsa Morante et la critique marxiste : éléments pour une histoire littéraire (1948-1974) », *art. cit.*, p. 321.

¹⁵⁵³ *Ibid.*, p. 301.

¹⁵⁵⁴ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation : une histoire de la sensibilité*, Exils Éditeur, Paris, 2003.

¹⁵⁵⁵ Jean-Michel Chaumont, *La Concurrence des victimes : génocide, identité, reconnaissance* (1997), La Découverte, Paris, 2010.

¹⁵⁵⁶ Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime* (2007), Flammarion, Paris, 2011.

¹⁵⁵⁷ François Azouvi, *Du héros à la victime : la métamorphose contemporaine du sacré*, Gallimard, Paris, 2024.

¹⁵⁵⁸ L'insistance sur le rôle des mouvements de 1968 dans ce tournant victimaire est particulièrement marquée chez J.-M. Apostolidès. Celui-ci fait l'hypothèse que la révolte générationnelle des *baby boomers* serait liée à l'héritage empoisonné de la guerre : au refus de s'identifier à la génération de leurs parents, soupçonnée d'avoir manqué d'héroïsme et d'avoir été complice par sa passivité et son indifférence morale de l'extermination des juifs. Celle-ci aurait entraîné une forme d'identification fantasmatique à la figure de la victime.

considérer ou de considérer quelqu'un comme victime d'un mal (phénomène : catastrophe naturelle, accident, maladie ; ou acte : attentat, discrimination, persécution...), l'idée d'une « culture victimaire » suppose un diagnostic social et culturel, diagnostic qui s'accompagne parfois d'une visée polémique que ne reprend pas cette thèse¹⁵⁵⁹. Partant du constat que l'identité des minorités raciales, religieuses et sexuelles passe dorénavant essentiellement par la dénonciation de l'oppression et des discriminations passées et présentes, les chercheurs cités précédemment ont en commun d'associer l'émergence de cette « condition de victime¹⁵⁶⁰ » au traumatisme historique de la Shoah. Pour Jean-Marie Apostolidès en particulier, les conflits mémoriels et identitaires nourris par celui-ci¹⁵⁶¹ auraient entraîné une subversion de la culture héroïque qui avait dominé jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, et qui correspond à l'un des deux pôles structurant le « champ du sensible¹⁵⁶² » en Occident. À l'hégémonie du « pôle héroïque », qu'il associe aux « sources archaïques, romaines et barbares¹⁵⁶³ » de la « culture occidentale », aurait succédé une hégémonie du « pôle victimaire », lié à l'héritage chrétien et indissociable d'une valorisation des affects de compassion et de culpabilité.

2. De *La Storia* au *Dieu des petits riens*, l'accusation récurrente de sentimentalisme

On le voit, la théorisation de cette révolution morale par l'histoire et la philosophie apporte un élément supplémentaire à l'analyse de la polémique suscitée par *La Storia*. Elle aide aussi à comprendre pourquoi celle-ci constitue un opérateur de lisibilité susceptible d'éclairer les difficultés que les deux autres textes ont pu poser à certains lecteurs et lectrices, en particulier marxistes (mais pas uniquement¹⁵⁶⁴). Le rejet parfois violent du roman d'E. Morante,

¹⁵⁵⁹ L'expression de « victimisation » est moins banalisée que celle de « concurrence des victimes », qui depuis l'ouvrage de Jean-Michel Chaumont (1997) a pris une tournure polémique, souvent pour disqualifier les demandes de réparation formulées par les groupes minoritaires. Je ne m'inscris pas dans le sillage de ces lectures, qui me semblent introduire une perspective axiologique problématique dans l'étude des sensibilités morales, et privilégierai les références à des ouvrages qui la questionnent – en particulier celui de J. M. Apostolidès et celui de D. Fassin et R. Rechtman.

¹⁵⁶⁰ La notion de « condition de victime » est notamment mobilisée par Didier Fassin et Richard Rechtman, qui en lient l'émergence à la progressive reconnaissance de la catégorie du traumatisme, au XX^{ème} siècle. Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, op. cit.

¹⁵⁶¹ J.-M. Chaumont et J.-M. Apostolidès ont en commun de considérer que les conflits présents s'enracinent dans les tensions identitaires et mémorielles des deux premières décennies de l'après-guerre, où la presque totalité de la reconnaissance publique alla aux résistants, et où la mémoire juive de l'extermination fut en grande partie occultée.

¹⁵⁶² Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation : une histoire de la sensibilité*, op. cit., p. 10.

¹⁵⁶³ *Idem*.

¹⁵⁶⁴ Comme je l'ai souligné à propos de la réception du roman d'E. Morante, la dénonciation du paradigme de la victimisation n'est cependant pas propre à la critique marxiste : on la retrouve aussi chez certains lecteurs à droite, voire à l'extrême droite du spectre politique, même si elle mobilise alors souvent un vocabulaire et des arguments un peu différents (le manque de grandeur, plutôt que l'absence de dialectisme, notamment).

et en particulier de la figure d'Ida, révèle le sentiment de malaise suscité par le refus de toute héroïsation et par la représentation de la personne qui souffre comme « victime ». Dans cette acception, le terme renvoie non seulement à une position dans un schéma actantiel (la victime comme personne qui subit) mais contient un sème d'impuissance et de passivité potentiellement intolérable.

Il faut souligner que cette critique, souvent couplée à une accusation de sentimentalisme, se retrouve dans la réception des deux autres fictions. Parmi les rares recensions hostiles à *Beloved*, en 1987, celle du critique afro-américain Stanley Crouch (qui lui n'est pas marxiste) dénonce ainsi une tendance au mélodrame indissociable à ses yeux de la construction de la femme esclave comme « la plus méprisée et la plus opprimée de toutes les victimes¹⁵⁶⁵ ». À la différence du reproche adressé à Ida, la lecture est loin toutefois d'avoir fait consensus. Peut-être est-ce parce que la représentation du geste infanticide de Sethe la rend difficilement défendable (à moins de ne considérer celui-ci que comme une violence subie par la mère, en déniaut à celle-ci toute forme d'agentivité, il est difficile de comprendre comment le personnage de Sethe peut être construit comme une incarnation de la passivité). Peut-être est-ce parce que le roman de T. Morrison est publié plus de dix ans après *La Storia*, dans un contexte américain moins marqué par le marxisme et plus précocement exposé à la « culture de la victimisation¹⁵⁶⁶ », et que le refus du critique afro-américain de s'identifier uniquement à la position de victime, sa prétention à reprendre le contrôle, sont alors déjà anachroniques et difficilement audibles. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le critique afro-américain convoque dans sa diatribe la mémoire de la Shoah, en décrivant *Beloved* comme un « *blackface* romanesque de l'Holocauste¹⁵⁶⁷ » (« *a blackface holocaust novel* »). Au-delà de sa visée provocatrice et polémique, la formule (qui a suscité l'indignation) traduit bien le refus d'identifier la figure de l'esclave à celle de la « victime absolue¹⁵⁶⁸ », fondatrice de l'ordre moral contemporain, qu'est la victime juive du nazisme.

La dénonciation du paradigme victimaire est également centrale dans la recension ambivalente que le théoricien marxiste Aijaz Ahmad¹⁵⁶⁹ propose du *Dieu des petits riens*, et dans le débat qui l'oppose ensuite à la critique féministe Brinda Bose. Comme les contempteurs

¹⁵⁶⁵ Stanley Crouch, « Literary Conjure Woman », *The New Republic* [En Ligne], 19 octobre 1987. URL : <https://rvannoy.asp.radford.edu/rvn/444/beloved.htm> Mis en ligne en juillet 2008, dernière consultation le 26/07/2024. (Je traduis)

¹⁵⁶⁶ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation : une histoire de la sensibilité*, op. cit., p. 189.

¹⁵⁶⁷ Stanley Crouch, « Literary Conjure Woman », art. cit. (Je traduis)

¹⁵⁶⁸ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation : une histoire de la sensibilité*, op. cit., p. 133 et p. 152.

¹⁵⁶⁹ Aijaz Ahmad, « Reading Arundhati Roy Politically », art. cit.

du roman d'E. Morante, A. Ahmad dénonce en effet le fatalisme et le manque de dialectisme du roman de l'autrice indienne, indissociable selon lui de la substitution de l'intrigue amoureuse à la représentation d'une action véritablement politique : « [Ammu et Velutha] semblent doublement consumés par leur impuissance : face à leurs propres désirs physiques, d'une part ; et face au monde qui les entoure, et à propos duquel ils ne semblent vouloir rien faire¹⁵⁷⁰. » C'est surtout la passivité du personnage féminin qui exaspère toutefois le critique, passivité qui comme je l'ai montré au chapitre 8¹⁵⁷¹, culmine à lors de l'épisode de la mort d'Ammu. A. Ahmad l'interprète comme la reprise d'un topos éculé du roman sentimental et l'oppose à la mort de Velutha, analysable en des termes politiques et donc narrativement justifiable. Il faut souligner que ce reproche, qui met au jour des normes morales genrées touchant à la « bonne » façon de souffrir, est indissociable d'un malaise qui touche au style, perçu comme excessivement sentimental. À la question de la construction de l'intrigue et des personnages s'ajoute celle de la langue :

[Arundhati Roy] contourne l'écueil du pittoresque, du mignon, de l'exotique. Mais pour ce qui est du sentimentalisme, elle perd parfois la bataille contre elle-même. L'œuvre est en effet tellement chargée d'émotions, la question de la mauvaise foi et de l'intégrité émotionnelle y occupe une telle place, qu'on a parfois l'impression que l'enjeu pour l'autrice est de lutter pour s'éduquer elle-même à partir de ses propres sentiments. Elle gagne souvent la bataille mais la perd quelque fois, et le signe de cette défaite est souvent l'usage des répétitions. Non pas que toutes ses répétitions soient sentimentales ! La plupart du temps, elle a une oreille impeccable, et sait comment attirer son lecteur dans une toile tissée de petits fragments du langage ordinaire, qui se mettent à chanter à notre oreille, à mesure qu'ils concentrent, à chaque répétition, un peu plus de la charge émotionnelle du récit entier. Hélas, ce n'est pas toujours le cas. Une part bien trop importante de sa prose, notamment dans les sections centrales et un peu vers la fin, tend à être alternativement répétitive, monotone ou mièvre [*purplish*].¹⁵⁷²

Le concept anglo-saxon de « *purple prose* », qui renvoie à un style à la fois trop voyant, excessivement sentimental, et manquant de clarté, se retrouve dans le texte de Stanley Crouch : « le monde [de Toni Morrison] existe dans un brouillard mièvre [*purple*] d'exagérations, de fausses voix, d'homélies clinquantes ; rien de très subtil n'y est jamais tenté¹⁵⁷³ ». Il évoque aussi l'accusation de longueur et de surcharge narrative adressée à Elsa Morante dès son premier roman *Mensonge et Sortilège*, et que Sabina Ciminari interprète à la lumière des représentations culturelles de l'écriture féminine comme excessive, manquant de mesure et de maîtrise¹⁵⁷⁴. La comparaison de ces analyses stylistique à charge mériterait sans doute d'être

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 116. (Je traduis)

¹⁵⁷¹ Je renvoie sur ce point au chapitre 8, p. 420-422.

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 111. (Je traduis)

¹⁵⁷³ Stanley Crouch, « Literary Conjure Woman », *art. cit.* (Je traduis)

¹⁵⁷⁴ La critique n'est pas tout à fait la même, même si l'on retrouve dans les deux cas une figure de l'excès : on reproche à A. Roy et T. Morrison un style surchargé, à la fois alambiqué et manquant de clarté, alors qu'on reproche à E. Morante, qui revendique un style simple, plus classique, d'écrire des romans trop longs, d'être trop bavarde. Sabina Ciminari revient sur les usages du lien axiomatique femme-verboosité dans la réception italienne d'E. Morante à partir d'une étude de la réception critique de *Mensonge et sortilège*. Sabina Ciminari, « Mensonges, malentendus, sortilèges et vérités de la critique autour de

davantage développée, afin de repérer d'éventuelles récurrences dans les traits de langue relevés par les critiques (autour de la question de la verbosité, de la mièvrerie, des répétitions...). Elle met bien en évidence que l'effet d'illisibilité morale que suscite le sentiment d'un excès de *pathos* n'est pas seulement lié à un type de personnel romanesque mais à une langue, à un ton, et qu'elle touche à la matérialité sensible du texte.

B. La réparation herméneutique : les enjeux d'une réponse féministe

Le texte d'A. Roy pose politiquement, moralement et esthétiquement problème à A. Ahmad, qui l'interprète à la lumière d'un paradigme victimaire, et c'est justement sur cette question que se concentre la réponse polémique de la critique féministe Brinda Bose¹⁵⁷⁵. La construction du débat montre bien, là encore, que l'effet d'illisibilité morale est toujours en partie médié. Ce qui pose problème à la critique, ce n'est pas le texte même mais l'interprétation qu'en propose ce premier lecteur, interprétation qui fonctionne dès lors comme une forme de « traduction », au sens où l'entend J.-J. Lecercle¹⁵⁷⁶, puisqu'elle assure le passage d'un langage littéraire à un langage autre, en l'occurrence théorique et marxiste.

1. De la victime au martyr, les enjeux d'une redescription héroïsante

Il faut le souligner, si l'interprétation proposée par A. Ahmad est intolérable à la critique féministe, c'est parce qu'elle partage avec ce dernier un certain nombre de valeurs et de normes morales, en particulier la défiance du théoricien marxiste vis-à-vis de la figure de la victime, ou plutôt de ses liens possibles avec les idées d'impuissance et de passivité. Reste à déterminer quelles stratégies de lecture B. Bose déploie pour répondre à la crise de lisibilité qu'induit la « traduction » interprétative proposée par son adversaire. On relève de ce point de vue une différence importante entre *La Storia* et *Le Dieu des petits riens*, différence qui tient à la façon dont les textes cadrent la lecture et aux interprétations qu'ils autorisent ainsi. Là où le roman d'E. Morante disqualifie d'avance les interprétations héroïsantes de son personnage féminin,

Menzogna e sortilegio », dans André Peyronie et Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *À la Recherche d'Elsa Morante*, op. cit., p. 338.

¹⁵⁷⁵ Brinda Bose, « In Desire and in Death: Eroticism as Politics in Arundhati Roy's *The God of small things* », art. cit.

¹⁵⁷⁶ Jean-Jacques Lecercle, *Interpretations as Pragmatics*, op. cit., p. 6.

on a vu en effet¹⁵⁷⁷ que la figure d'Ammu se caractérisait par son agentivité ambivalente. C'est ce qui peut expliquer la pluralité des réponses apportées à cette possible situation de crise de la lisibilité morale. Dans certains cas, elles ont pris la forme d'une condamnation morale et politique de l'œuvre (A. Ahmad). Dans d'autres cas, elles ont pris la forme de ce qu'on pourrait décrire comme une réparation herméneutique (B. Bose). Cette réparation herméneutique passe par une redescription héroïsante, la mort pathétique du personnage étant transformée par la lectrice en une mort tragique : « De multiples indices dans le roman laissent entendre que les choix de ceux et celles qui désirent (et en meurent peut-être) sont délibérés ; que les alternatives ont été pesées, et que l'expérience transgressive est valorisée au-dessus de son possible coût¹⁵⁷⁸. » Le désir est associé à la rage, et présenté comme un acte de révolte politique : « L'engagement politique [d'Ammu] s'ancre dans sa "rage" contre les diverses limitations qui pèsent sur sa vie, et c'est à travers ce sentiment de rage partagé qu'il lui devient possible de désir Velutha l'Intouchable¹⁵⁷⁹. »

L'enjeu de cette réparation herméneutique est de substituer à la figure intolérable de la victime passive que construit l'interprétation d'A. Ahmad celle d'une femme héroïque et digne d'admiration et d'émulation, plutôt que de pitié. Ce n'est pas un hasard en ce sens si l'interprétation de la mort d'Ammu, comparée et rapprochée de celle de Velutha, convoque le motif du martyr :

Assurément, que la mort puisse être la punition d'une transgression est un fait politique accepté dans toutes les sphères de la vie ; et l'on se demande pourquoi, alors que cet acte transgressif implique au même titre Velutha et Ammu (quoique ce soit plutôt Ammu qui prenne l'initiative de détruire le tabou sexuel, comme Ahmad le reconnaît d'ailleurs lui-même), son destin à lui est "entièrement crédible et même prescrit par l'ordre des choses" tandis que le sien à elle est "arbitraire" et "incompréhensible". Si on se réfère ici à la ligne [de caste], est-il plus audacieux politiquement de la franchir dans un sens que dans un autre ? Ou est-ce que les convictions naxalites de Velutha – qui incarnent ces choix plus complexes que défend Ahmad – le rendraient plus digne d'un destin de martyr que le simple érotisme féminin d'Ammu ?¹⁵⁸⁰

La mobilisation du concept de « martyr » tient presque du *lapsus calami*, mais elle dit quelque chose de ce que l'interprétation essaie de faire, des visées et des effets du travail de redescription héroïsante. La figure du martyr est en effet d'autant plus intéressante qu'elle se situe à mi-chemin du pôle victimaire et du pôle héroïque qu'évoque J.-M. Apostolidès. Le martyr souffre, mais il accepte d'endurer cette souffrance au nom d'une cause transcendante, et il incarne ainsi l'une des valeurs les plus importantes du pôle héroïque, la disposition au sacrifice : « Être un

¹⁵⁷⁷ Sur cette question, je renvoie aux analyses proposées dans la dernière section du chapitre 8, p. 415-422.

¹⁵⁷⁸ Brinda Bose, « In Desire and in Death: Eroticism as Politics in Arundhati Roy's *The God of Small Things* », *art. cit.*, p. 131. (Je traduis)

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 125. (Je traduis)

¹⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 124. (Je traduis)

héros, c'est prendre un risque pour engendrer une rupture dans une situation bloquée ; le risque ultime est celui de sa propre vie. [...] D'où le fondement tragique de sa personnalité¹⁵⁸¹. » La référence au tragique met en évidence le rôle de l'indexation générique dans la discussion. Pour B. Bose, l'enjeu est aussi d'arracher le roman d'A. Roy à la tradition sentimentale et pathétique à laquelle le rattache A. Ahmad, pour l'affilier au genre plus noble de la tragédie.

2. Hériter des victimes : l'intolérable de la lectrice

On peut donc interpréter la redescription héroïsante comme une réponse au caractère intolérable de la représentation victimaire identifiée par A. Ahmad. Cette stratégie ne va pas sans une certaine prise de risque, celle de faire peser sur le personnage une autre forme de jugement moral, puisque si Ammu n'est pas une victime passive, et que sa mort est le résultat d'un choix conscient, c'est donc que la responsabilité morale lui en est imputable. La ligne de crête sur laquelle se tient l'interprète explique peut-être certains des angles morts mis au jour précédemment¹⁵⁸². On l'a vu, en insistant sur la mort d'Ammu, Brinda Bose occulte en effet le fait que la responsabilité d'Ammu est aussi une responsabilité pour autrui, et que son choix a coûté la vie de Velutha ; elle passe surtout sous silence le deuxième moment de choix tragique, celui du témoignage à la station de police, qui l'oblige à choisir entre son amant et ses enfants, et que j'ai interprété comme le véritable moment d'ambiguïté morale du personnage. Ces silences révèlent peut-être la conscience du risque d'image auquel la lecture « politisante » expose le personnage, celui de substituer à l'image de la femme victime celle de la mauvaise mère – un risque qui est d'ailleurs thématique au sein même du roman, où le statut de femme divorcée d'Ammu ne cesse de l'exposer aux critiques, au soupçon de faillir à ses devoirs de mère.

La fiction elle-même nous aide peut-être à comprendre pourquoi ce risque d'image est finalement moins intolérable à la critique féministe que l'accusation d'impuissance et de passivité. La question du regard porté sur la souffrance d'Ammu est en effet thématique au sein même de l'œuvre ; et elle l'est à partir du point de vue de Rahel, sa fille, c'est-à-dire d'une façon susceptible d'éclairer les difficultés de lecture spécifiques que le texte pose à ses lectrices, et notamment à ses lectrices féministes. Évoquant l'effet produit par le spectacle de la déchéance d'Ammu, la narration insiste sur la honte et le dégoût viscéral éprouvés pour cette

¹⁵⁸¹ Jean-Marie Apostolides, *Héroïsme et victimisation : une histoire de la sensibilité*, op. cit., p. 35.

¹⁵⁸² Sur cette question, je renvoie au chapitre 8, p. 418-419.

mère privée non seulement de sa beauté, mais de sa force et de sa capacité de résistance : dégoût pour le corps dégradé et avili, honte pour la déchéance psychique et morale. L'épisode met au jour un curieux renversement de la polarité parent-enfant, Ammu se réfugiant dans des projections fantasmatiques et multipliant des promesses dont sa fille perçoit à la fois le caractère illusoire et la visée auto-consolatrice. Le souvenir empoisonné de la dernière rencontre ressurgit brusquement, alors que Rahel adulte vient de retrouver ses carnets d'enfant, couverts de l'écriture appliquée d'Ammu. À l'image idéalisée de la mère protectrice et aimante se superpose celle d'une femme pathétique, déjà parasitée par la mort, et à la tendresse, la honte et la culpabilité :

Ammu n'avait pas cessé de parler de toute la matinée. Posant des questions à Rahel, sans jamais lui laisser le temps de répondre. Quand par hasard celle-ci essayait de placer un mot, Ammu l'interrompait aussitôt avec une nouvelle réflexion ou une nouvelle question. Elle semblait terrifiée à l'idée que sa fille puisse tenir des propos d'adulte. Et faire ainsi fondre le Temps Gelé. La peur la rendait intarissable. Elle la tenait à distance avec son bavardage.

Elle était tout enflée à cause de la cortisone, et avec son visage de pleine lune n'avait plus rien de la mère élancée qu'avait connue Rahel. La peau tendue sur ses joues bouffies avait l'aspect brillant des cicatrices de vaccin. Quand elle souriait, on avait l'impression que ses fossettes lui faisaient mal. Les boucles de ses cheveux avaient perdu leur éclat et pendaient de chaque côté de son visage boursoufflé comme des rideaux fatigués. Elle transportait son souffle dans un inhalateur en verre qu'elle gardait dans son vieux sac à main. Chacune des inspirations était comme une victoire remportée sur la poigne d'acier qui se refermait sur ses poumons pour en chasser l'air. Rahel resta un moment à regarder sa mère respirer. Chaque fois qu'elle inspirait, les creux de ses clavicules s'accusaient et s'emplissaient d'ombres.¹⁵⁸³

Sur un plan éthique, l'écriture se tient là encore sur une ligne de crête. Pour l'autrice, il s'agit en effet de prendre en charge avec le plus de justesse possible la complexité des affects, en les rendant compréhensibles sans reconduire les jugements hâtifs qu'ils pourraient appeler : de faire comprendre la honte sans reconduire le jugement que l'enfant porte sur sa mère, mais aussi la culpabilité de la honte, sans reconduire le jugement que l'adulte porte sur l'enfant qu'elle était :

Pendant le repas, [Ammu] ne cessa de roter comme un camionneur, s'excusant d'une voix caverneuse et étrange. Rahel remarqua dans ses sourcils des poils longs et épais qui lui faisaient comme de petites antennes. Tout en dégageant l'arête de son poisson frit, Ammu souriait dans le vide au silence qui pesait sur la table. Elle dit qu'elle se faisait l'impression d'un panneau de signalisation couvert de fientes. Elle avait un regard étrangement fiévreux.

Mammachi lui demanda si elle avait bu et lui suggéra d'espacer le plus possible ses visites à Rahel.

Ammu se leva et partit sans un mot. Sans même un au revoir. « Va lui dire adieu », dit Chacko à Rahel.

Rahel fit comme si elle n'avait pas entendu et continua de manger son poisson. Elle pensa aux glaires et faillit vomir. Elle haïssait sa mère à cet instant. La haïssait vraiment.

¹⁵⁸³ DPR, p. 219 ; « That whole morning Ammu talked incessantly. She asked Rahel questions, but never let her answer them. If Rahel tried to say something, Ammu would interrupt with a new thought or query. She seemed terrified of what adult thing her daughter might say and thaw Frozen Time. Fear made her garrulous. She kept it at bay with her babble. She was swollen with cortisone, moonfaced, not the slender mother Rahel knew. Her skin was stretched over her puffy cheeks like shiny scar tissue that covers old vaccination marks. When she smiled, her dimples looked as though they hurt. Her curly hair had lost its sheen and hung around her swollen face like a dull curtain. She carried her breath in a glass inhaler in her tattered handbag. Brown Brovon fumes. Each breath she took was like a war won against the steely fist that was trying to squeeze the air from her lungs. Rahel watched her mother breathe. Each time she inhaled, the hollows near her collarbones grew steep and filled with shadows. » *GoST*, p. 160.

Elle ne devait plus jamais la revoir.¹⁵⁸⁴

En articulant cette réflexion sur le regard porté sur la victime à un enjeu de filiation (la relation mère-fille), le texte s'interroge aussi sur la possibilité d'hériter des victimes : c'est en cela qu'il éclaire la réaction de B. Bose et lui confère une certaine exemplarité. Ce qui est intolérable à la petite fille, c'est la honte ressentie face à cette mère longtemps idéalisée et admirée pour son courage et son insoumission, une honte qui se mue en dégoût et en mépris, voire en « haine¹⁵⁸⁵ ». Ce qui est intolérable à l'adulte, c'est la culpabilité que génère le souvenir de cette honte, culpabilité qu'elle est seule à porter (ce fardeau n'est pas partagé par Estha), dont elle ne peut rien faire et qu'elle perçoit rétrospectivement comme le signe d'une trahison fatale, voire d'une complicité avec les forces qui ont détruit Ammu (« Elle ne devait plus jamais la revoir »). J'aimerais suggérer que le dysfonctionnement dans l'héritage que met ici au jour la fiction est susceptible d'éclairer partiellement la réaction de B. Bose. À première vue, celle-ci partage avec A. Ahmad une même réaction de rejet face à la représentation victimaire de la personne qui subit le mal. Mais la fiction nous montre que quelque chose d'autre, de spécifique, se joue peut-être dans cette crise de la lisibilité morale. Au-delà du sentiment de découragement et d'impuissance que l'absence de modèles héroïques et la confrontation à une forme de mal irréparable est susceptible de nourrir, c'est un sentiment de déception et de honte qui est aussi en jeu.

C. Ammu, une femme trop forte ? Lectures locales

L'analyse des problèmes de lisibilité morale soulevés par le roman d'A. Roy ne serait pas complète sans la prise en compte de la polémique suscitée par sa publication en 1997 en Inde, et plus spécifiquement au Kerala : une polémique dont j'ai montré au chapitre précédent qu'elle était en partie anticipée dans le roman, et qu'il s'agit à présent d'analyser plus directement. À première vue, les difficultés qu'elle met au jour ne sont pas du tout du même ordre que celles que rend visible l'analyse du débat entre A. Ahmad et B. Bose, le caractère d'emblée mondialisé de la scène de réception de l'œuvre expliquant que le débat soit bien moins

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 220 ; « Over lunch she belched like a truck driver and said, "Excuse me," in a deep, unnatural voice. Rahel noticed that she had new, thick hairs in her eyebrows, long—like palps. Ammu smiled at the silence around the table as she picked fried emperor fish off the bone. She said that she felt like a road sign with birds shitting on her. She had an odd, feverish glitter in her eyes. Mammachi asked her if she'd been drinking and suggested that she visit Rahel as seldom as possible. Ammu got up from the table and left without saying a word. Not even good-bye. "Go and see her off," Chacko said to Rahel. Rahel pretended she hadn't heard him. She went on with her fish. She thought of the phlegm and nearly retched. She hated her mother then. Hated her. She never saw her again. », *Ibid.*, p. 161.

¹⁵⁸⁵ *Idem.*

homogène dans le cas du *Dieu des petits riens* que dans celui de *La Storia*. Pourtant, on le verra, l'importance conférée à l'agentivité d'Ammu constitue un point de comparaison possible entre ces deux scènes de réception très hétérogènes, même si dans le cas de la polémique locale c'est l'agentivité sexuelle et non la victimisation du personnage qui a, à l'inverse, posé problème.

1. Comprendre l'accusation d'obscénité

Le point de départ de l'analyse de cette seconde situation de crise de la lisibilité morale de l'œuvre est le procès intenté et perdu en 1997 par l'homme de loi kéralite et membre de la communauté chrétienne d'Orient Sabu Thomas. Pour reconstituer l'expérience de lecture à laquelle il correspond, et surtout évaluer sa représentativité, peu de sources sont néanmoins disponibles. On peut s'appuyer, d'abord, sur les termes même du procès, intenté au titre de la violation de la section 292 du code pénal indien, qui interdit la vente, la distribution, l'exhibition ou la possession de matériel « obscène ». À cela s'ajoutent les quelques recensions qu'on en trouve dans la presse. Ainsi par exemple d'un article publié un peu avant le procès sur le site Web du portail d'information *Rediff*¹⁵⁸⁶ : il attribue à la réaction de l'homme de loi une certaine représentativité, citant les propos d'autres lecteurs identifiés comme appartenant à la communauté chrétienne du Kerala. Enfin, le roman lui-même anticipe partiellement, comme on l'a vu au chapitre précédent, cette situation de crise de la lisibilité. Les analyses qu'il propose sont toutefois à traiter avec précaution, non seulement parce qu'elles sont proposées par une autrice elle-même intéressée à l'affaire, mais en raison du décalage historique entre la scène fictionnalisée de réception et la scène de réception réelle, des trente années qui séparent le moment du drame imaginé (la fin des années 1960) de l'écriture et de la publication de l'œuvre (la fin des années 1990).

L'accusation d'obscénité, notamment, est faussement transparente : elle ne dit pas exactement ce qui a pu rendre le texte intolérable à ces lecteurs et ces lectrices spécifiques, quels affects et quelles valeurs entrent en jeu. L'évocation de la dimension pornographique du roman, la focalisation des critiques et des demandes de censure sur le dernier chapitre (la scène d'amour de Velutha et d'Ammu), peuvent s'interpréter comme autant de réactions à la transgression de ce que Nathalie Heinich appelle « l'éthique moraliste du contrôle des pulsions

¹⁵⁸⁶ George Iype, « Obscenity case slammed against Arundhati Roy » [En Ligne], *Rediff On the Net*. URL : <https://m.rediff.com/news/aug/07arun.htm> Mis en ligne avant août 1997, dernière consultation le 17 juillet 2024.

érotiques¹⁵⁸⁷ ». En l'absence de sources plus détaillées, il est toutefois difficile de déterminer dans quelle mesure le sentiment de choc procède simplement de la représentation d'une scène à contenu sexuel particulièrement détaillée, et dans quelle mesure il est lié plus spécifiquement à sa dimension intercaste, ou encore à la dynamique de genre qu'elle met en jeu (c'est-à-dire à l'agentivité sexuelle du personnage féminin). Par la mise en scène des réactions de l'inspecteur Thomas Mathew et de Mammachi, le roman valide ces deux dernières pistes d'interprétation. Elles font apparaître un point de comparaison possible entre les différentes scènes de débat évoquées jusqu'à présent, en dépit de l'hétérogénéité des systèmes de valeurs et des formes de l'illisibilité. Dans les deux cas en effet, la discussion met en jeu l'agentivité du personnage féminin, accusée dans un cas de ne pas être assez « agente », pas assez forte¹⁵⁸⁸, et dans l'autre de l'être au contraire trop, puisque c'est le fait qu'Ammu ne soit pas victime d'un viol mais assume et mette en acte son désir pour un *Dalit* qui poserait problème aux lecteurs et lectrices responsables du procès.

2. Expurger le texte

Approfondir cette piste d'interprétation du débat permet d'étudier une nouvelle stratégie de lecture possible pour répondre à l'effet d'illisibilité, stratégie qui prend la forme d'une tentative d'expurgation. Sur le site du journal web *Rediff* « l'extrait controversé » et visé par la demande de censure est ainsi reproduit sur une page web distincte de l'article principal, et le lien est accompagné d'un avertissement adressé aux lecteurs et aux lectrices sensibles, susceptibles d'être heurtés par le contenu sexuellement explicite de la scène. L'extrait est même précédé d'une question ouverte : « Est-ce obscène ? » (« *Is this obscene ?* »). Il correspond précisément à trois paragraphes du chapitre final, s'ouvre avec la formule « *Ammu, naked now*¹⁵⁸⁹ » et s'achève sur la phrase « *Drank long and deep from the bowl of her*¹⁵⁹⁰ ». L'analyse de cette stratégie de lecture appelle plusieurs commentaires. On peut d'abord noter que la

¹⁵⁸⁷ La sociologue emploie l'expression dans un texte où elle s'intéresse à la question de la transgression dans l'art contemporain. Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Éditions de Minuit, Paris, 1998, p. 154.

¹⁵⁸⁸ Pour un point de comparaison méthodologique, je renvoie à l'article que Véronique Lochert consacre à la réception des tragédies classiques au XVII^{ème} siècle, réception qui met elle aussi en jeu la question de la force et de l'héroïsme des figures féminines. Véronique Lochert, « Débattre d'une héroïne tragique au XVII^{ème} siècle (et après) : les exemples de Sophonisbe et de Desdémone » [En Ligne], dans Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant, *Fabula-LhT* n°25 « Débattre d'une fiction », 2021. URL : <https://www.fabula.org/lht/25/lochert.html> Mis en ligne en janvier 2021, dernière consultation le 13/10/2024.

¹⁵⁸⁹ « Ammu, nue maintenant », *DRP*, p. 434 ; *GosT*, p. 336.

¹⁵⁹⁰ « But goulûment à sa coupe », *Ibid.*, p. 436 ; *Ibid.*, p. 337.

réaction de rejet prend la forme d'une demande d'expurgation plutôt que de censure totale : un fait notable, car susceptible de nourrir la réflexion sur la façon dont les stratégies d'écriture cadrent les réponses que le lecteur ou la lectrice peut apporter à l'effet d'illisibilité. Si plutôt que l'ensemble de l'œuvre, la demande de censure vise un chapitre unique, c'est en effet parce que celui-ci apparaît dans le texte même comme une unité sémiotique relativement indépendante (avec le travail sur le chapitre et, au sein du chapitre, sur la scène facilement isolable). Sa place joue également un rôle important, et le fait que la déconstruction de la narration permette de le rejeter en *excipit* du roman. Même si la demande d'expurgation n'a pas abouti, on peut faire l'hypothèse que ce type de choix narratif facilite les stratégies d'interruption de la lecture, ou de la relecture¹⁵⁹¹.

Mais le geste même d'expurgation nous dit aussi quelque chose de l'expérience de lecture, de la façon dont s'éprouve la crise de lisibilité morale suscitée par le texte. Si le livre redevient lisible après suppression de ces quelques paragraphes, c'est que ce n'est pas uniquement le contenu factuel et la signification morale et politique de l'œuvre qui heurtent les lecteurs et les lectrices : c'est bien l'image sensible du corps à corps amoureux. Reste à savoir toutefois de quoi se compose exactement le sentiment de choc. L'effet d'illisibilité fait sans doute intervenir ici un sentiment de gêne. Celui-ci est provoqué par la publicisation de ce qui, au regard d'une éthique moraliste de la décence et du contrôle des pulsions sexuelles, devrait rester hors scène. Sans doute fait-il également intervenir un sentiment d'abjection, face au spectacle de l'union du corps d'une femme touchable et du corps d'un *Dalit* – corps altéré par la narration, qui en souligne la « noirceur¹⁵⁹² » (« *blackness* ») ; fonde son érotisme sur le jeu de la différence non seulement sexuelle (l'opposition topique entre « douceur¹⁵⁹³ » (« *softness* ») féminine et « dureté¹⁵⁹⁴ » (« *hardness* ») masculine) mais de caste et de classe ; et surtout inscrit au sein même du texte la conscience de la réaction viscérale potentiellement suscitée par la scène : « Elle sentait sur lui l'odeur du fleuve. Cette odeur si particulière du Paravan qui dégoûtait tant Baby Kochamma. Ammu la goûta de sa langue, dans le creux que faisaient les tendons de son cou.¹⁵⁹⁵ ».

¹⁵⁹¹ La remarque m'entraîne un peu loin du corpus à l'étude, mais on pourrait s'interroger plus généralement sur les effets pragmatiques de ce type de choix d'écriture, que font d'autres écrivains, de rejeter à la fin d'une œuvre la scène de violence extrême. Celui-ci favorise peut-être en effet les lectures (ou du moins les relectures) sélectives et dans la littérature ultra-contemporaine, cette marge de liberté laissée aux lecteurs et lectrices (liberté d'arrêter de lire) est parfois même intentionnelle.

¹⁵⁹² *DPR*, p. 432 ; *GoST*, p. 335.

¹⁵⁹³ *Idem.* ; *Idem.*

¹⁵⁹⁴ *Idem.* ; *Idem.*

¹⁵⁹⁵ *Idem.* ; « She smelled the river on him. His Particular Paravan smell that so disgusted Baby Kochamma. Ammu put out her tongue and tasted it, in the hollow of his throat. », *Idem.*

Il faut rappeler que dans *Pouvoirs de l'horreur*, J. Kristeva fait du système des castes, en tant qu'il se fonde sur l'endogamie, l'exemple paradigmatique d'un système social fondé sur la distinction du pur et de l'impur, comme mode de gestion de l'abject. Elle interprète donc la répulsion suscitée par la transgression de la règle d'endogamie, et les réactions très violentes qu'elle appelle souvent, à la lumière de ces « rites de la souillure¹⁵⁹⁶ » qui visent à conjurer la peur de l'indifférenciation et de la perte d'identité. Cette abjection de l'élément considéré comme impur est en jeu à l'intérieur même du roman, puisque la famille Ipe et les habitants d'Ayemenem réagissent à l'union de Velutha et d'Ammu en les ostracisant, de même que Sethe est ostracisée dans *Beloved* par la communauté des anciens esclaves, révoltée par un geste qui brouille toutes les frontières. Toutes proportions gardées, on pourrait peut-être suggérer que ce geste d'abjection est aussi à l'œuvre dans la tentative d'expurgation dont le livre a fait l'objet, et qui avait pour but de rejeter aux marges de l'espace textuel le chapitre où se manifeste l'abject.

3. Un point de comparaison entre les expériences de lecture ? L'inceste des deux jumeaux dans *Le Dieu des petits riens*

Il pourrait être intéressant de se demander si l'effet d'illisibilité qui vient d'être étudié est tout à fait absent de l'expérience des lectrices et des lecteurs non indiens. Après tout, l'œuvre mobilise avec la scène de l'inceste entre les deux jumeaux un motif sexuel susceptible de provoquer une réaction proche de celle qu'on peut attribuer à une partie du lectorat indien. L'effet de comparaison est d'ailleurs intentionnel, la narration accentuant le jeu de miroir entre la scène d'amour d'Estha et de Rahel et la scène d'Ammu et de Velutha, en *excipit* du roman, toutes deux transgressant les « Lois de l'Amour ». On peut interpréter ce parallélisme comme une tentative de réparation, l'union des deux jumeaux permettant de renouer le lien brisé entre le frère et la sœur, le passé et le présent. On peut aussi l'interpréter comme participant de l'effort de traduction morale mis en œuvre par la fiction. Le sentiment de choc suscité par la transgression du tabou de l'inceste sera alors compris comme une façon de « traduire » le sentiment de choc ressenti par les personnages au sein de la fiction. Si les deux scènes posent effectivement un problème de lisibilité morale, il me semble toutefois que celui-ci n'est pas du tout du même ordre. En ce sens, l'effort de traduction et l'effort de réparation se soldent par un échec. Pour le comprendre, je propose de revenir sur la description en question :

¹⁵⁹⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 78-79.

Que dire encore ? Qu'il y eut des larmes. Que le Silence et le Vide s'emboîtèrent comme deux cuillers alignées l'une contre l'autre. Que les creux, à la base d'une gorge adorable, se renflèrent. Qu'une épaule dure, couleur de miel, se marqua d'un demi-cercle de dents. Qu'ils restèrent accrochés l'un à l'autre, bien après que tout fut fini. Que ce qu'ils partagèrent cette nuit-là, ce ne fut pas le bonheur, mais la douleur. Immense. Qu'une fois encore, ils avaient enfreint les Lois de l'Amour. Qui disaient qui devait être aimé et comment. Et jusqu'à quel point.

Si je prends pour point de départ mon expérience de lecture – à laquelle je pense pouvoir prêter une certaine représentativité historique et culturelle – plusieurs éléments expliquent que la scène ne provoque pas un effet d'illisibilité au sens d'un sentiment de dégoût ou d'abjection : d'une part, la relative insensibilisation aux contenus sexuellement explicites ou même transgressifs héritée de la culture « postmoderne¹⁵⁹⁷ », et d'autre part, le caractère elliptique de la scène, qui se différencie du chapitre final par son caractère abstrait (la référence au « Silence » et au « Vide ») et une faible présence des corps. En revanche, l'épisode me pose bel et bien une difficulté de lecture, liée à la visée réparatrice que la narration lui confère visiblement, et à l'effet de kitsch qu'elle produit. J'interpréterais donc plutôt le problème posé par la scène d'inceste à la lumière de la seconde figure de l'illisibilité morale qu'a permis de mettre au jour l'analyse de la confession de Stavroguine (l'idée de *pochlost*, de ridicule) et plus généralement l'étude des *excipits* de Dostoïevski, avec leurs « *Deus ex machina* ». L'effet d'illisibilité porte sur le caractère visiblement artificiel de la consolation proposée par la fiction, sur sa prétention à réparer le mal par cette scène d'amour. J'ajouterais que celle-ci entraîne par ailleurs une dépolitisation problématique de l'intolérable, que le texte semble situer ici au niveau de l'existence des « Lois de l'Amour » en tant que telle, plutôt que des violences de caste.

III. Transmettre *Beloved* : enjeux éthiques, politiques et pédagogiques

La comparaison des polémiques suscitées par la publication des œuvres fait donc apparaître un même nœud autour de la question du paradigme victimaire et de l'agentivité du personnage féminin, tantôt considéré comme trop passif (Ida) et tantôt comme trop transgressif (Sethe), une tension qu'a permis d'affiner l'analyse de la réception du *Dieu des petits riens* et du personnage d'Ammu. Dans la dernière partie de ce chapitre, j'aimerais approfondir la

¹⁵⁹⁷ Je reviendrai sur les raisons de cette insensibilité, notamment théorisée par F. Jameson, dans la section suivante de ce chapitre, consacrée à *Beloved*.

réflexion amorcée à partir de l'interprétation de la scène d'inceste dans le roman d'A. Roy, et m'interroger sur les problèmes que peuvent poser la lecture et la transmission des textes aujourd'hui, en France. Pour cela, je proposerai de façon de comparer deux scènes de transmission de *Beloved* : celle que Toni Morrison elle-même reconstitue lorsqu'elle réagit aux demandes de censure formulées contre son roman dans un cadre scolaire (collège et lycée), et celle que j'ai pu observer en enseignant ce texte dans un contexte universitaire, à l'Université de Nanterre.

A. Un excès de lisibilité ? De la sidération au risque de l'insensibilisation (États-Unis)

1. Contester, bannir : le refus de la transmission

Il faut d'abord prendre en compte la spécificité du contexte scolaire dans lequel ont émergé aux États-Unis les problèmes de lisibilité morale posés par le roman de l'autrice afro-américaine. Comme je l'ai déjà rappelé, *Beloved* figure régulièrement dans le « *Top 10 Most Challenged Book List* » de l'American Library Association [ALA]¹⁵⁹⁸, qui recense les œuvres littéraires ayant fait l'objet de demandes ou de faits de censure (les « *contested books* » et les « *banned books* ») ; et le roman a été notamment classé en 2006 et 2012, la notice explicative de l'ALA précisant que les demandes de censure ont essentiellement pris la forme de requêtes de parents d'élèves exigeant le retrait de l'œuvre des programmes, voire des bibliothèques scolaires. Au nombre des motifs les plus fréquemment cités, et recensés sur le site d'une Université de Virginie¹⁵⁹⁹, on trouve la notion d'obscénité, le roman étant accusé de contenir des scènes à contenu violent ou sexuel « trop crues et extrêmes pour des adolescents », voire d'ordre « pornographique¹⁶⁰⁰ ». Certains évoquent aussi le « racisme¹⁶⁰¹ », une accusation qui ne vise évidemment pas « l'effet valeur » de l'œuvre, mais son thème – l'évocation de l'histoire de l'esclavage, particulièrement sensible dans les États du Sud. Le seul autre roman de T.

¹⁵⁹⁸ L'American Library Association, fortement engagée contre la censure, publie tous les ans une liste des « 10 livres les plus attaqués ». URL : <https://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/top10/archive> Dernière consultation le 05/07/2024.

¹⁵⁹⁹ Comme le site de l'ALA, le site de l'Université Marshall recense divers faits de censure contemporains, à des fins d'information. Ron Titus, « Banned Books 2022 – Beloved », *Banned Books Home* [En Ligne], URL : <https://www.marshall.edu/library/bannedbooks/beloved/> Dernière mise à jour le 22/06/2023, dernière consultation le 20/07/2024.

¹⁶⁰⁰ *Idem.* (Je traduis)

¹⁶⁰¹ *Idem.* (Je traduis)

Morrison davantage visé par la censure est *L'œil le plus bleu*, qui relate le viol incestueux et pédophile de la petite Pecola Breedlove. Dans les deux cas, l'ALA fait état d'une même réaction : la représentation des effets du texte sur ces lecteurs et lectrices perçus comme particulièrement sensibles que sont les adolescents entraîne un rejet violent de l'œuvre. Reste à savoir ce que celui-ci signifie.

Comme la polémique suscitée par le texte d'A. Roy au Kerala, l'analyse de ces situations de crise de la lisibilité morale est particulièrement délicate. Il est notamment difficile d'évaluer quand elles relèvent véritablement d'un souci des lectrices et des lecteurs « réels », et quand elles sont essentiellement d'ordre politique, les seules sources disponibles étant les requêtes extrêmement normées des parents, recensées dans les divers articles portant sur le sujet. Il semble évident que le texte a parfois été mobilisé comme un signe dans le contexte des « guerres culturelles » (« *culture wars* ») qui sévissent aux États-Unis, à la fois en raison de son thème (l'esclavage) et de la posture publique, voire de l'identité de son autrice (une femme noire politiquement engagée à gauche), parfois sans que le texte ait été vraiment lu. À titre d'exemple, la campagne du candidat républicain Glenn Youngkin, élu gouverneur de l'État de Virginie en 2021, prit notamment appui sur la défense du *Beloved Bill* : adopté en 2016 suite à la plainte d'un parent d'élève visant le roman de T. Morrison, celui-ci garantit aux parents de l'État un droit de regard sur les ouvrages enseignés à leurs enfants¹⁶⁰². Même si dans ce type de cas, le refus de faire lire est interprétable en termes politiques, on peut toutefois faire l'hypothèse que les requêtes des parents d'élèves réagissent parfois à de véritables problèmes posés par l'œuvre.

2. L'autrice répond à ses lecteurs : la question de la pornographie

La première à prendre au sérieux les difficultés que le roman est susceptible de poser à ses lecteurs et ses lectrices, et les questions que soulève sa transmission en contexte scolaire, est Toni Morrison elle-même. Dans l'article qui donne son titre à l'anthologie critique *La Source de l'amour propre*, l'autrice évoque un cas d'étude intéressant, et qui aide à imaginer et à analyser une première situation de crise de la lisibilité morale du texte. L'autrice revient sur une série d'échanges épistolaires qu'elle a eus avec des élèves de lycée, chargés par leur enseignante de littérature de travailler sur *Beloved*, en rédigeant collectivement un guide

¹⁶⁰² Amelia Nierenberg, « Virginia's Fight Over *Beloved* » [En Ligne], *The New York Times*, 2021, URL : <https://www.nytimes.com/2021/11/03/us/virginias-fight-over-beloved.html> Mis en ligne le 03/11/2021, dernière consultation le 10/10/2024.

d'accompagnement à la lecture. Les adolescents expriment leur admiration pour l'œuvre de Toni Morrison, mais aussi leur sentiment de choc et de dégoût face à certaines scènes jugées excessivement violentes ou sexuellement explicites. Ce sont ces réticences qui constituent le point de départ de l'article :

Le grief constant, celui qu'ils exprimaient vraiment, si vous preniez tous les griefs pour les réunir en un seul, c'était qu'ils se retrouvaient soit alarmés, soit choqués par la sexualité explicite de *Beloved* et la candeur avec laquelle étaient décrites certaines des scènes en question ; ils ne comprenaient pas la nécessité du recours à ce genre de candeur. D'une part, il était rassurant de découvrir des élèves encore susceptibles d'être offusqués en matière de description de la sexualité, donc j'étais assez contente de cela, mais d'autre part, cela me perturbait beaucoup, car personne n'était choqué, ni perplexe, ni incapable de comprendre le contexte dans lequel se situe le récit et qui est l'esclavage. La sexualité les troublait. Mais la violence, la criminalité et la licence de cette institution ne les inquiétaient ni ne les choquaient.¹⁶⁰³

Dans un premier temps, l'autrice revient sur ces réactions de lecture, ce qui la conduit à identifier et à analyser une forme d'illisibilité morale proche de cet « au-delà de l'horreur » qu'évoque Stavroguine et qui renvoie à l'accusation d'obscénité et à la question du sordide. Elle rend ainsi visible un premier risque pris par la fiction, celui de produire un effet de sidération tel que la description des souffrances endurées par les esclaves paraît plus intolérable aux lecteurs et aux lectrices que le système esclavagiste lui-même. Ce risque est celui d'un malentendu moral qui entraîne un déplacement du jugement et du dégoût de la personne qui lit, de « la violence, la criminalité et la licence » de l'institution dénoncée par le texte au texte lui-même.

Rapidement toutefois, le questionnement se déplace, et l'analyse fait apparaître un second risque pris par le texte, presque en miroir de celui de la sidération : « je me suis dit que cela signalait l'un des problèmes de l'écriture de romans ayant un fondement historique, à savoir que vous ne remettez pas l'Histoire en question. [...] la question [est] : comment susciter la pensée critique et faire naître une forme d'art honnête des silences, distorsions et faux-fuyants qui sont comme admis en Histoire, ainsi que l'expression et l'engagement d'une Histoire si chargée d'émotion, tellement chargée et recouverte d'un dégoût et d'une répugnance profonde¹⁶⁰⁴. » L'autrice part de cette idée pour réfléchir à ce qu'elle appelle la

¹⁶⁰³ Toni Morrison, « La source de l'amour-propre », *art. cit.*, p. 450 ; « I am leading up to what I found to be one of the principal complaints they had. The consistent one, the one that if you took all the complaints and rolled them into one, that they were really expressing, was that they were either alarmed or offended by explicit sexuality in *Beloved* and the candor with which some of those scenes were described, and they didn't understand the necessity for the use of that kind of candor. On the one hand, it was reassuring to find students still shockable in terms of sexuality being described, so I felt pretty good about that, but on the other hand it was very disturbing to me because nobody was offended or confused or unable to understand the context in which the story is set, which is slavery. The sexuality troubled them. But the violence and the criminality and the license in that institution did not alarm or offend them. », « The Source of Self-Regard », *art. cit.*, p. 306.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 451 ; « But in truth, the problem lay in the nature of the beast itself [...]. The question being, how to elicit critical thinking and draw out some honest art form from the silences and the distortions and the evasions that are in the history as received, as well as the articulation and engagement of a history that is so fraught with emotion and so fraught and covered with a profound distaste and repugnance », *Ibid.*, p. 307.

« pornographie », associée à un autre effet de lecture problématique de la représentation des violences extrêmes :

Parce que le problème, c'est toujours la pornographie. Il est très facile d'écrire sur un tel sujet [l'esclavage] et de se retrouver dans la position d'un voyeur où, en fait, la violence, les monstruosité, la douleur et la souffrance deviennent leur propre prétexte de lecture. Et puis il y a une sorte de plaisir à observer la souffrance d'autrui. Comme je ne voulais pas entrer dans ce domaine, il était difficile – difficile et important – de découvrir où se trouvaient les limites, où l'on s'arrête et comment on peut provoquer un genre de réaction viscérale et intellectuelle sans jouer le jeu de cette institution ni faire d'elle son propre prétexte pour exister.¹⁶⁰⁵

Prenant au sérieux les reproches des élèves, Toni Morrison fait apparaître un risque qui n'est plus du tout celui de la sidération mais au contraire d'une forme d'accoutumance ou d'addiction à la violence. L'autrice ne se contente pas de l'analyser : elle fait entrer son lecteur ou sa lectrice dans le laboratoire de l'écriture, afin d'exposer quelques solutions concrètes inventées pour y remédier. Pour éviter le voyeurisme, l'écrivaine dit notamment avoir évité toute description détaillée des actes et des moyens de la violence, et s'être recentrée sur la représentation de ses effets subjectifs sur les victimes. Elle en donne pour exemple emblématique son traitement du motif du mors, cet instrument de torture utilisé pour punir les esclaves en les contraignant au silence :

Ne pas le décrire physiquement, techniquement, est devenu plus important car je voulais qu'il reste indescriptible, mais non inconnu. Donc l'essentiel est devenu de rendre non pas son aspect, mais l'effet qu'il produisait et ce qu'il signifiait d'un point de vue personnel. Or c'était le parallèle de mon attitude envers l'Histoire, envers l'institution de l'esclavage, à savoir que je ne voulais pas décrire son *aspect*, mais *l'effet* qu'elle produisait et ce qu'elle signifiait. J'ai donc éliminé toutes les données fournies par les documents de recherche que j'avais lus – São Paulo, *Harper's Weekly*, Equiano et les journaux de détenteurs d'esclaves – pour tenter de façonner un langage qui m'aiderait et, je l'espère, aiderait le lecteur à connaître le mors. Rien que le connaître. Nulle part, dans *Beloved*, cet engin n'est décrit. Mais voilà ce à quoi j'ai abouti en essayant de faire qu'il soit totalement connu ou de rendre une idée de l'effet qu'il produisait et de ce qu'il signifiait.¹⁶⁰⁶

L'analyse n'est pas seulement intéressante parce qu'elle illustre ce que Zadie Smith appelle la « méthode scientifique¹⁶⁰⁷ » de T. Morrison, l'extrême attention prêtée aux effets du

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 456 ; « Because the problem is always pornography. It's very easy to write about something like that and find yourself in the position of a voyeur, where actually the violence, the grotesqueries and the pain and the suffering, becomes its own excuse for reading. And there's a kind of relish in the observation of the suffering of another. I didn't want to go into that area, and it was difficult to find out—difficult and important to find out where those lines were, where you stop and how you can effect a kind of visceral and intellectual response without playing into the hands of the institution and making it its own excuse for being. », *Ibid.*, p. 309-310.

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 460 ; « Not describing it technically, physically, became more important because I wanted it to remain indescribable but not unknown. So the point became to render not what it looked like, but what it felt like and what it meant, personally. Now that was the parallel of my attitude toward the history, toward the institution of slavery, that is, I didn't want to describe what it *looked* like, but what it *felt* like and what it meant. So I eliminated all the data from the inquisition records that I read—São Paulo and *Harper's Weekly* and Equiano and slave owners' diaries—and tried to form language that would help me and, I hope, the reader, to know it. Just know it. Nowhere in *Beloved* is this contraption described. But this is what I ended up with when I tried to make it completely known or convey a sense of how it felt and what it meant. », *Ibid.*, p. 312.

¹⁶⁰⁷ Zadie Smith, « Quelqu'un dans ce corps, après tout », postface de la nouvelle de Toni Morrison, *Récitatif*, trad. Christine Lafférière, Christian Bourgeois, Paris, 2022, p. 64.

texte sur son futur lecteur ou sa future lectrice ; ou parce qu'elle souligne le rôle que la compassion joue comme garde-fou contre le voyeurisme (si le texte se place de l'intérieur de l'expérience extrême, il peut faire l'objet d'une lecture masochiste mais il ne court pas le risque de placer son lecteur ou sa lectrice dans une position extérieure de voyeur). Elle a aussi l'intérêt de rendre visible un risque qui n'est plus du tout celui de l'illisibilité morale, mais au contraire d'un excès de lisibilité. Revenant sur la question du « scandale », Fredric Jameson fait de cette accoutumance au choc une caractéristique majeure de l'ère postmoderne¹⁶⁰⁸, et ce diagnostic pousse Pierre-Yves Quiviger, dans un article consacré à « l'art de savoir transgresser¹⁶⁰⁹ », à assigner comme « objectif » à la littérature contemporaine « une infraction qui est par ailleurs impossible¹⁶¹⁰ ». La réflexion de Toni Morrison la conduit plutôt à souligner la responsabilité de l'écrivain, qui doit trouver une façon de mettre en scène la violence sans contribuer à cette insensibilisation, et faire perdre au récit sa force d'horreur morale. J'ajouterais qu'elle lègue ce faisant un questionnement plus difficile encore à traiter dans un contexte de transmission que celui de l'illisibilité, puisque s'il semble possible, voire relativement aisé aujourd'hui d'inventer des dispositifs permettant d'atténuer l'effet de choc produit sur des lecteurs ou des lectrices « sensibles », recréer de l'indignation et de l'horreur dans des situations où celles-ci ne seraient pas spontanées paraît en revanche très délicat (à la fois concrètement difficile et éthiquement périlleux)¹⁶¹¹.

¹⁶⁰⁸ « Il faut souligner que les caractères choquants qui lui sont propres [au postmodernisme] (depuis l'hermétisme, et un contenu sexuellement explicite jusqu'à la misère psychologique, et aux expressions ouvertes de contestation politique et sociale, qui dépassent tout ce qu'on aurait pu imaginer aux moments les plus extrêmes du haut modernisme) ne scandalisent plus personne et sont non seulement reçus avec la plus grande complaisance mais se sont eux-mêmes institutionnalisés et se retrouvent jouer à l'unisson de la culture publique officielle de la société occidentale », Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 37.

¹⁶⁰⁹ Pierre-Yves Quiviger, « Opinio juris in fabula : de l'art de savoir transgresser », dans Christine Baron (dir.), *Transgression, littérature et droit : une affaire d'interprétation*, PU de Rennes, Rennes, 2013, p. 13-21.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶¹¹ On le verra, cette insensibilisation n'est pas du tout le problème que m'a posé l'enseignement de *Beloved* – peut-être justement parce qu'il est anticipé par Toni Morrison et que l'autrice s'efforce d'y répondre au sein même de sa fiction. En revanche, j'ai déjà été confrontée à des réactions de cet ordre lors d'un cours de L1 portant sur le discours d'Ivan, la lecture de l'une des saynètes provoquant même le rire de certains étudiants et étudiantes. Ce rire est lui-même très difficile à interpréter – peut-être témoigne-t-il d'une réaction de défense face à l'intolérable, et l'insensibilité peut alors s'interpréter comme un au-delà de la sidération, mais peut-être témoigne-t-il aussi d'un mauvais dispositif de transmission (le choix de faire lire un extrait plutôt que le texte entier), quoique je n'aie observé cette réaction que dans un seul des quatre groupes auxquels j'enseignais. Il m'a en tout cas semblé d'autant plus difficile d'y répondre qu'elle se situait aux antipodes de mon expérience de lecture et que l'écart affectif et moral me semblait infranchissable, et qu'elle allait à l'inverse de l'excès d'affect initialement redouté.

B. À propos d'une expérience d'enseignement : quelques pistes d'exploration (France)

L'analyse de l'écrivaine fournit donc des pistes d'analyse pour étudier ce qui a pu rendre problématique la transmission du texte, dans un contexte culturel et politique états-uniens ; et elle met en évidence le rôle que l'anticipation de ces problèmes de lisibilité morale a joué au niveau du processus d'écriture même. Pour clore cette partie, j'aimerais revenir, à titre exploratoire, sur mon expérience d'enseignement, afin de comparer les problèmes que peut poser la transmission du texte en France aujourd'hui et ceux que met en évidence l'autrice. J'ai en effet eu l'occasion d'enseigner deux années de suite (en 2021-2022 puis en 2022-2023) le texte de T. Morrison, en lecture cursive, à des étudiants et des étudiantes de Master 1 Lettres de l'Université de Nanterre. Les réactions des étudiants et des étudiantes, que j'ai pu tester dans le contexte des débats organisés en classe, puis grâce à des questionnaires distribués à la fin du semestre¹⁶¹², peuvent éclairer les problèmes de lisibilité morale posés par le texte au sein d'une autre « communauté interprétative¹⁶¹³ », à distance du contexte d'écriture et de publication immédiat.

1. L'exemplarité du texte : usages historiques et moraux de la lecture

Le premier constat qu'appelle la comparaison de la situation de crise de la lisibilité morale décrite par T. Morrison et des réactions de lecture que j'ai pu observer, est celui de la disparition presque totale de l'accusation de pornographie qu'évoque la romancière. Assurément, les étudiantes et les étudiants sont sensibles à la violence des scènes de torture, et en particulier des scènes de violence sexuelle et de déshumanisation. Interrogés sur leurs

¹⁶¹² J'ai choisi de me concentrer, dans cette sous-partie, sur l'analyse des débats et des questionnaires rassemblés à la fin de la seconde année (premier semestre de 2022-2023). Au total, j'ai récolté 43 questionnaires : 24 ont été rédigés par des étudiantes et étudiants en présentiel, et 19 par des étudiantes et étudiants en enseignement à distance (EAD).

¹⁶¹³ La notion polémique de « communauté interprétative » a été forgée par Stanley Fish dans un article de 1986, puis développée dans une série de conférences publiées dans l'ouvrage *Is There a Text in this Class, the Authority of Interpretive Communities*, paru en 1980 et traduit en français : Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. Étienne Dobenesque, les Prairies ordinaires, Paris, 2007. Dans le sillage des théories de la réception de l'école de Constance, S. Fish s'efforce comme J.-J. Lecerclé de dépasser l'opposition entre une conception de l'interprétation comme mise au jour de l'intentionnalité de l'auteur (J.-J. Lecerclé parle quant à lui d'une conception de l'interprétation comme « ouvre-boîte ») ou comme pure liberté du lecteur, ce qui conduirait à nier les droits du texte. Il défend à la fois l'idée que l'interprétation n'est pas un acte d'analyse mais de construction, et que cette construction n'est jamais le fait d'un individu isolé. C'est un « nous » communautaire, partageant un certain nombre de normes d'interprétations (code, idéologie, convention), qui interprète. Si je n'ai pas mobilisé la notion jusque là, c'est que je ne suis pas certaine qu'elle soit si aisément maniable, dès lors que l'analyse se centre sur les émotions de lecture (que peuvent partager des lecteurs et lectrices dont les normes interprétatives ou l'idéologie divergent). Elle s'applique en revanche très bien à cette situation d'enseignement.

émotions de lecture, et sur les passages du texte qui leurs ont semblé les plus intolérables, ils insistent sur la dimension corporelle de l'expérience de lecture. Ainsi de cette étudiante, qui se dit particulièrement sensible au caractère organique de la description des corps souffrants, qui provoque selon elle « des émotions de l'ordre du corporel » : « les souffrances corporelles liées à la violence ou à l'effort semblent écrites de façon à ce qu'elles nous saisissent particulièrement et que nous puissions presque les éprouver : le texte ne nous épargne pas ». Comme *La Storia*, la lecture engage le corps, mais de façon un peu différente : au-delà des larmes, c'est un malaise physique proche de la nausée qu'évoque la lectrice. Elle donne pour exemples de cette réaction viscérale la description de l'accouchement et la scène du viol de Sethe par les neveux de maître d'école :

Comme j'ai été très marquée par les descriptions crues de ce roman, un passage qui m'a particulièrement saisie n'est pas, paradoxalement, un passage moralement condamnable ou très violent ni choquant. C'est l'accouchement de Sethe, qui revient à plusieurs reprises : l'image de son corps meurtri si bien qu'on se demande comment elle peut vivre, ses vêtements déchirés, son dos lacéré, ses pieds gonflés, presque nécrosés, et que Amy masse énergiquement pour les faire revivre, la douleur telle que Sethe, après la naissance de Denver, mange une patate, la vomit et en remange une ensuite etc. Tout cela m'a procuré un profond mal-être face à tant d'inconfort et de souffrance. Une autre sorte d'intolérable a lieu dans le récit, et le texte nous malmène cette fois-ci parce que les actions sont condamnables, voire totalement impensables à nos yeux. Le vol du lait par exemple, est d'une violence inimaginable tant l'acte viole et l'intimité de Sethe, et l'image sacralisée que l'on a de la mère. Toutes les descriptions de violence sont, de même, vives et presque intolérables en effet à lire, physiquement et moralement.¹⁶¹⁴

La distinction « morale » proposée par l'étudiante est intéressante : elle intervient peut-être parce que la compassion éprouvée face aux souffrances de Sethe lui apparaît comme une émotion moins morale que l'indignation appelée par la représentation des actions des esclavagistes (la compassion deviendrait morale – et politique – une fois que la cause de la souffrance est identifiée). Il est surtout frappant de voir qu'à la différence de la réaction de lecture décrite par T. Morrison, jamais ces affects négatifs ne se retournent en jugement porté sur le texte : l'étudiante insiste au contraire sur l'exemplarité et la portée pédagogique de ces descriptions. Interrogée sur la valeur de l'expérience de lecture (« Est-ce une expérience de lecture que vous évalueriez de façon positive ou négative, et pourquoi ? ») elle avance d'abord des critères esthétiques (le style de l'autrice, la dimension sensorielle de l'écriture), puis éthiques et politiques : « Je pense également que c'est un des meilleurs romans que j'ai lu qui porte sur la condition des esclaves noirs aux États-Unis, et le plus marquant ». Cette évaluation positive est très largement partagée. Une autre étudiante, par exemple, perçoit dans la visée pédagogique de l'œuvre et dans son travail sur l'empathie un garde-fou contre toute forme de voyeurisme complaisant :

¹⁶¹⁴ Pour faciliter la lecture, j'ai systématiquement corrigé l'orthographe. En revanche, j'ai conservé la syntaxe des étudiantes et étudiants.

Toni Morrison nous plonge dans des événements terribles sans pour autant sombrer dans le voyeurisme ce qui aurait rendu la lecture sûrement bien plus pénible. On se prend d'empathie pour les personnages (notamment pour le personnage de Sethe en ce qui me concerne) et leurs histoires nous permettent à nous, lecteurs européens du XXI^{ème} siècle, de prendre davantage conscience des violences et de la terreur qu'ont pu vivre les esclaves et des injustices de la société esclavagiste.

Que le roman et les scènes de violence ne suscitent pas l'effet de sidération exprimé par les élèves américains, et auquel réagit T. Morrison, peut sans doute s'expliquer de plusieurs façons. D'une part, par une différence d'âge et de maturité, à quoi s'ajoutent les compétences interprétatives d'une classe d'étudiants et d'étudiantes en Master lettres. Mais peut-être également par une certaine distance culturelle et mémorielle : même si le legs de l'esclavage est un enjeu des deux côtés de l'Atlantique, le fait que l'action se situe aux États-Unis désactive sans doute une partie de la charge traumatique de ces descriptions. Les étudiants et étudiantes mobilisent souvent le vocabulaire de la prise de conscience pour décrire les effets de lecture produits par la description des souffrances endurées par les victimes : ils insistent sur la capacité de l'œuvre à partager celles-ci, et à rendre de ce fait compréhensible le caractère intolérable de l'esclavage. De leur côté, ils revendiquent un usage à la fois historique et moral de la lecture, pour mieux comprendre le passé mais aussi pour s'instruire sur ce qu'il advient de l'humain dans une situation extrême.

2. Débattre de l'infanticide : la réussite perlocutoire du projet T. Morrison

Cette capacité à tenir le choc de lecture à distance, à le recontextualiser pour ne pas se laisser submerger par les affects négatifs, est particulièrement sensible dans les débats suscités par l'infanticide et les réponses reportées dans le questionnaire (« Vous sentez-vous à même de porter un jugement sur le geste de Sethe ? Si oui, lequel ; et si non, pourquoi ? »). Dans l'ensemble, les étudiants et étudiantes se refusent catégoriquement à condamner l'infanticide. La relative homogénéité des réactions morales, au sein de la communauté interprétative formée par la classe, est sur ce point frappante : la plupart des réactions s'inscrivent dans un continuum moral et affectif allant du refus de juger à la validation morale de l'argumentaire de Sethe. Cette homogénéité témoigne, dans ce contexte précis, de la réussite « perlocutoire » du projet d'écriture de T. Morrison, les effets de lecture réels correspondant à la visée argumentative de l'œuvre. J'ajouterai que s'ils revendiquent souvent dans un premier temps de suspendre le jugement, l'argumentaire développé par les étudiants et les étudiantes traduit plutôt une

tendance à valider moralement l'infanticide, perçu comme un geste d'amour mettant en cause l'institution esclavagiste. Je restitue les commentaires particulièrement représentatifs, à cet égard, de deux étudiantes :

Pour pouvoir porter un jugement sur le geste de Sethe, il faut prendre en compte tout ce qu'elle a vécu, la chaîne d'événements qui la pousse à vouloir tuer ses enfants. Ce n'est qu'en retraçant le parcours de Sethe et toutes les épreuves qu'elle a traversées que l'on peut comprendre son geste. Dès lors ce geste se pose au-dessus d'une quelconque morale ou d'un quelconque jugement de valeur. Son acte est trop complexe pour être jugé. Mais là où Toni Morrison est vraiment surprenante, c'est dans la scène de l'aveu où elle parvient à nous faire pardonner l'impardonnable en nous faisant comprendre l'infanticide. En tuant son bébé, Sethe la sauve de la vie d'esclave qui l'attend. Et ce qui est intolérable, ce n'est plus son geste, mais la condition d'esclave à laquelle Sethe soustrait son enfant.

Je ne pense pas être en mesure de juger son geste, cependant j'imagine que ce n'est pas une réponse qui vous satisfait donc je vais essayer d'expliquer du mieux que je peux.

Sethe, par peur, par haine, face au visage blanc du maître d'école, qui l'a torturée, violée, violente... a voulu protéger ses enfants de son passé immonde et terrifiant d'esclave. Elle est parvenue à se sauver et à retrouver ses enfants. Elle a risqué sa vie afin de s'enfuir et les protéger. Elle a vécu le pire et ne veut en aucun cas que ses enfants connaissent la même chose. Ce serait là l'échec de sa vie que de revenir en arrière, à sa condition d'esclave, après tout ce qu'elle a traversé pour en sortir. Elle a donc fait, je pense, la seule chose qui était encore possible afin de sauver sa progéniture. Je pense qu'en réalité, il s'agit là d'une preuve d'amour inconditionnelle et extrêmement désespérée. Elle préfère ses enfants morts que de les savoir esclaves.

Dans le premier commentaire, le refus de juger est d'autant plus intéressant qu'il contredit la description de la réaction de lecture qui intervient dans un second temps (« elle parvient à nous faire pardonner l'impardonnable »). On peut peut-être y voir une sorte de précaution oratoire, avant la formulation d'un jugement somme toute paradoxal (valider moralement le meurtre d'une enfant), une réaction à la formulation même de la question, qui peut sembler mettre en cause la légitimité de la destinataire à formuler un jugement (« vous sentez-vous à même de porter un jugement... »), ou encore le sentiment que le geste de Sethe nous fait entrer dans un espace qui ne se laisse plus aisément décrire à l'aide des catégories de la morale ordinaire. Pour justifier leur position, beaucoup d'étudiantes et étudiants évoquent leur « empathie » pour Sethe, l'aisance avec laquelle ils ont pu adopter son point de vue, même s'ils insistent aussi sur l'écart des expériences, qui justifie souvent le refus de juger. Ils mentionnent la « compassion » et la « pitié » : le personnage leur « fait de la peine », et en particulier la représentation de la souffrance morale engendrée par l'infanticide. Mais à ces affects pathétiques s'associent aussi l'expression d'une certaine « admiration » héroïsante, qui attire l'œuvre dans le champ du tragique. Ainsi de cette étudiante qui insiste sur la force morale du personnage : « Je ne me sentirais jamais légitime de pouvoir [sic] juger le geste infanticide de Sethe. Personne ne peut l'être, à part elle-même. Cela dit, je pense pouvoir le comprendre et surtout je le trouve infiniment courageux. D'un point de vue philosophique, cet acte n'est pas

un geste désespéré, c'est une forme d'héroïsme inversé mais surtout un cri de révolution, de liberté ».

Par effet de contraste, les quelques réactions de lecture qui manifestent la persistance d'une résistance morale sont particulièrement intéressantes à analyser. Les raisons avancées sont parfois d'ordre religieux ou philosophique, et font intervenir l'argument de la valeur sacrée de la vie ou du caractère définitif de la mort, perçue comme mal absolu. Ainsi de cet étudiant, qui après avoir évoqué l'intérêt « psychologique » du texte, fait intervenir une référence au texte biblique :

Le crime me rappelle un peu celui de Raskolnikov dans *Crime et Châtiment*. L'interrogation sera alors sur le droit au crime que Sethe a développé dans sa conscience. Le droit sur sa propre fille : à quoi bon la garder en vie si elle subit les mêmes atrocités que sa mère ? Pourquoi la garder en vie si c'est pour qu'elle retourne avec le diable, le mal en personne ? Cependant, de cette même manière, on pourrait alors se demander si chaque mère ayant vécu des choses atroces peut ôter la vie à son enfant. Nous serions alors dans un monde où les infanticides ne cesseraient de se perpétuer. Si nous dépassons le côté psychologique et analysons l'homicide du côté religieux, on pourrait dire que Sethe a transgressé une loi dans les commandements en tuant sa fille car il est écrit : « Tu ne tueras point ». On pourrait dire qu'elle a décidé à la place de sa fille et comme les esclavagistes dépossèdent les esclaves de leur corps, Sethe a dépossédé Beloved de sa vie.

On voit comment cette lecture subjective s'adresse à la lectrice universitaire que je suis, le recours à un style d'argumentation qu'on pourrait qualifier de littéraire, avec le recours aux tournures interrogatives, à un lexique soutenu ou la référence à Dostoïevski, témoignant de cette « intériorisation des attentes de la lecture experte¹⁶¹⁵ » dont parle Anne-Claire Marpeau. Ces précautions oratoires traduisent peut-être aussi le sentiment que condamner Sethe va à l'encontre de la visée argumentative de l'œuvre ; et elles réagissent sans doute en outre aux débats collectifs organisés en classe, et à la conscience d'avancer une idée en rupture avec l'interprétation et surtout l'évaluation dominante au sein de cette communauté interprétative située.

Reste à savoir ce qui détermine exactement cette résistance morale. Au-delà du facteur culturel et religieux, l'argumentation traduit une certaine difficulté à s'identifier au point de vue de Sethe, qui contraste avec l'attention portée aux droits de l'enfant, « dépossédée » de sa vie. Peut-être un critère de genre entre-t-il ici en jeu, mais peut-être aussi une certaine difficulté à s'imaginer à la place de la mère plutôt qu'à celle de l'enfant, pour des jeunes adultes qui n'ont pour la plupart pas encore fait l'expérience d'être parent, et se trouvent à un moment charnière

¹⁶¹⁵ Anne-Claire Marpeau part elle aussi d'une situation empirique de transmission (l'enseignement, en contexte scolaire, de *Madame Bovary*) pour s'interroger sur les modalités de mise en débat d'une fiction littéraire. Anne-Claire Marpeau, « Peut-on débattre d'une fiction dans le cadre scolaire ? », *Fabula-LhT* [En Ligne], n°25, Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant, « Débattre d'une fiction », *op. cit.* URL : <http://www.fabula.org/lht/25/marpeau.html> Mis en ligne en janvier 2021, dernière consultation le 21/07/2024.

de transition entre deux identités, deux rapports au monde (position que je partage d'ailleurs). L'une des étudiantes qui persiste à affirmer que « oui », Sethe est « coupable » car elle a « arraché le droit de vivre et de choisir du bébé », nuance d'ailleurs d'emblée sa réaction de lecture en ces termes : « je ne peux pas vraiment imaginer la vie d'esclave, et je ne peux pas vraiment imaginer ce que c'est d'être une mère, surtout une mère à cette époque-là ». En général toutefois, la reconnaissance de cette différence expérientielle est plutôt à l'origine d'un refus de juger, voire d'une validation morale de l'infanticide. Ainsi de cette étudiante, qui présente son jugement comme illégitime : « Je ne suis pas mère, je ne peux pas me permettre de juger un geste pareil. Je n'ai pas aussi [sic] vécu les horreurs que toutes ces femmes ont vécues (car le personnage de Sethe n'est pas le seul à avoir tué ses enfants pour les protéger de l'esclavage et Toni Morrison n'est pas la seule auteure à parler de ce sujet tabou). Donc en tant que lectrice, non je ne suis pas légitime même après une lecture pareille. »

3. Du geste au jugement intolérable : le déplacement de l'effet d'illisibilité

La compassion et l'empathie éprouvées pour Sethe ont cependant une seconde conséquence notable, qui révèle une autre forme d'échec du partage, différente de celles qu'analyse ou anticipe T. Morrison dans son roman (le jugement porté sur Sethe) et dans ses écrits théoriques (l'accusation d'obscénité), différente aussi de la paradoxale accusation de victimisation formulée par S. Crouch. S'ils vont parfois jusqu'à valider moralement le geste de Sethe, les étudiantes et étudiants sont en effet beaucoup plus partagés lorsqu'il s'agit d'évaluer l'attitude de Paul D et de la communauté des anciens esclaves. Certains d'entre eux se disent sensibles à la souffrance du personnage, dont ils se demandent si « on peut dire qu'il vit ». Mais beaucoup jugent incompréhensible, sinon moralement condamnable, son attitude envers Sethe : interrogés sur les limites de leur propre faculté d'empathie (« vous a-t-il été plus difficile ou au contraire plus facile d'adopter le point de vue de certains personnages du roman ? Si oui lesquels, et pourquoi ? »), nombreux sont ceux qui mentionnent Paul D. L'incompréhension va parfois jusqu'à une franche antipathie, que traduisent les réponses au questionnaire : « je trouve que l'on s'attache moins au personnage de Paul D : il est très difficile de s'identifier à lui » ; « je trouve qu'on arrive moins à se mettre à sa place. » ; « j'ai un peu de mal à adopter le point de vue de Paul D, j'ai trouvé qu'il était quelque peu aigri et lâche ». Le reproche de « lâcheté »

questionne : il revient dans plusieurs questionnaires, sans que soit précisé ce à quoi il s'applique exactement.

Parfois, mais rarement, on peut l'interpréter comme un jugement porté sur les stratégies de survie, l'héroïsme sacrificiel de Sethe contrastant avec l'apparente passivité de Paul D et de ses compagnons face aux violence subies. L'un des étudiants les plus rétifs au personnage de Paul D exprime ainsi son admiration pour la figure héroïque de Sixo (l'esclave mort brûlé vif après avoir tué l'un des chasseurs d'esclaves, lors de la tentative de fuite). Il le décrit comme « un personnage qui a décidé de vivre sa vie et peu importe les risques, d'être en possession de son corps » : s'il n'établit pas de corrélation directe entre ces deux réactions de lecture, l'effet de juxtaposition questionne. Dans l'ensemble toutefois, les étudiantes et étudiants se gardent bien de porter un jugement sur la façon dont Paul D a survécu ; la « lâcheté » désigne plutôt sa réaction face à la confession de Sethe, c'est-à-dire le jugement moral qu'il persiste à porter sur l'infanticide, et la décision de quitter sa compagne. Un étudiant et une étudiante développent un peu plus longuement l'analyse de cette réaction de lecture, que suscite aussi l'attitude de la communauté des anciens esclaves, qui ostracise Sethe :

J'ai peut-être un peu de mal avec Paul D, qui je trouve (point de vue toujours moral et non littéraire de ma part) a été lâche à l'égard de Sethe : il la quitte, alors même qu'il lui avait dit qu'il serait là même quand elle se sentirait toucher le fond et qu'il lui avait promis de ne pas la laisser tomber. Baby Suggs a finalement raison à propos de Paul D, lorsqu'elle dit que les hommes se soucient d'une femme et allègent son fardeau mais qu'en fin de compte, ils l'abandonnent. Paul D ne l'a pas soutenue lorsque Sethe a avoué le meurtre de son bébé et n'a pas allégé son fardeau. Ses biais sur Beloved sont infondés. Il aide véritablement Sethe mais fait aussi entrave à l'expression de son amour pour Beloved et pour Denver aussi. Il s'impose. Par contre, je pense aussi qu'il est perdu, lui aussi, même s'il n'assume pas son égarement, et malgré tout il veut bien faire.

Il m'a semblé plutôt difficile d'adopter les points de vue des « voisins » (en tout cas, les habitants de la ville de Sethe ; les anciens esclaves) de Sethe, notamment Ella qui, il me semble, illustre parfaitement leur point de vue. J'ai également eu du mal à cerner Paul D (en particulier à partir du moment où il quitte Sethe, Denver et Beloved après avoir appris ce que Sethe avait fait à ses enfants). J'ai du mal à comprendre ce qui les pousse à rejeter et à s'éloigner de Sethe. Après les discussions que nous avons eues en classe concernant ce sujet, j'ai pris en compte les interprétations et les possibles raisons qui les poussent à agir ainsi. Cependant, j'ai tout de même du mal à comprendre ce rejet quasiment viscéral de Sethe et qui est particulièrement violent, en particulier chez Paul D et Ella.

Ces analyses méritent d'être commentées, car elles mettent en évidence une double difficulté morale. L'attitude de Paul D et de la communauté est à la fois incompréhensible (l'expression « j'ai du mal à comprendre » souligne un dysfonctionnement de l'empathie), et intolérable, puisque perçue comme injuste vis-à-vis de Sethe (d'où le recours au champ sémantique du jugement moral). Le texte ne s'expose pas ici à un effet d'illisibilité massif qui menacerait la lecture, mais au risque d'une forme de malentendu, qu'on pourrait interpréter comme l'échec de ce processus de traduction morale que j'ai mis au jour au chapitre précédent, et dont j'ai montré qu'il était pourtant pris en charge par les œuvres. Ce que les étudiantes et

les étudiants ont du mal à comprendre, c'est le sentiment de honte auquel le geste de Sethe expose les autres survivants, en rendant visible leur propre capacité à tolérer l'intolérable, là où elle l'a refusé. Ce sentiment de honte, qui rend intelligible la violence de leurs réactions, n'est pas exempt d'intervention culturelle et historique : c'est la sensibilité à l'accusation de s'être « laissé faire » pendant l'esclavage, qui explique notamment le rejet violent, par la communauté afro-américaine, de la figure passive de « l'oncle Tom » (le personnage éponyme du fameux roman d'Harriet Beecher Stowe, publié en 1853)¹⁶¹⁶. Cette sensibilité prend sens dans le monde de la fiction, qui met en scène une société marquée par les valeurs du pôle héroïque (l'aptitude au sacrifice), où les représentations victimaires de la personne qui subit le mal suscitent un fort malaise. On peut néanmoins souligner qu'elle est encore à l'œuvre dans la recension de S. Crouch.

Mon hypothèse est que les étudiants et les étudiantes étant radicalement étrangers à cette réalité morale et sensible, et profondément marqués par les valeurs de la « culture victimaire » qui est la nôtre, l'idée même de formuler un jugement sur les stratégies de survie leur est à la fois intolérable et incompréhensible, de même que l'idée que l'on puisse être vulnérable à la honte suscitée par de tels jugements. À quelques exceptions près (l'étudiant qui loue le courage de Sixo), jamais ils ne se permettraient de formuler un jugement moral sur le choix fait par Paul D, celui de vivre malgré tout. En revanche, ils s'indignent du jugement que celui-ci porte sur le geste de Sethe. C'est d'ailleurs ce qui peut expliquer que ma question même (« vous sentez-vous à même de porter un jugement... ») leur soit parfois parue indécente, alors même que leurs argumentations témoignent de l'efficacité du dispositif rhétorique conçu par Toni Morrison, qui les engage à se mettre du point de vue de Sethe, voire à valider moralement son geste. Ainsi de cette étudiante, qui assimile explicitement l'espace de la lecture puis du débat en classe à un espace thérapeutique, où la verbalisation du questionnement moral a quelque chose d'inapproprié :

Je suis incapable de porter un jugement sur l'infanticide. C'est une question morale, avoir un avis est naturel, mais je considère que mon expérience ne me permet pas d'avoir un avis informé. Ce geste est motivé par des choses que je ne peux pas comprendre, l'amour d'une mère pour son enfant, les conséquences d'une vie en esclavage sur la psyché. La position dans laquelle se trouve Sethe est inimaginable, je ne peux pas prétendre comprendre ce qu'elle traverse. De plus, le jugement n'est à mon avis pas le bienvenu dans un espace d'échange de trauma sain.

¹⁶¹⁶ Le fameux roman de l'abolitionniste Harriet Beecher Stowe entendait dénoncer l'amoralité de « l'institution particulière » en mettant en scène un esclave chrétien, subissant sans résister les cruautés de ses maîtres. Mais le personnage principal fit l'objet de très vives critiques, notamment au XX^{ème} siècle, au point qu'au sein de la communauté afro-américaine, son nom désigne aujourd'hui par antonomase la figure d'un traître.

Le refus de juger prend ici un sens différent de celui que lui donne James Phelan, qui l'associe à la tension entre l'effet de conviction produit par l'argumentaire de Sethe et la persistance d'un sentiment d'« horreur¹⁶¹⁷ » face à son geste. Il traduit plutôt le caractère intolérable de l'idée même de porter un jugement sur la victime, renforcé par l'écart entre la position de la lectrice et celle du personnage (le sentiment d'illégitimité exprimé par l'étudiante). On le comprend, le problème de lisibilité morale que met au jour cette situation de transmission est très différent de celui que T. Morrison représente dans son roman. Il appelle des stratégies pédagogiques différentes, afin de garantir non seulement la lisibilité morale du texte entier, qui n'est pas vraiment en cause ici, mais sa fécondité. Dans la mesure où l'œuvre seule ne semble pas suffire à assurer la traduction morale de la réaction de Paul D et de la communauté des anciens esclaves, il est sans doute particulièrement important de nourrir le débat avec des éléments de contexte susceptibles de la rendre compréhensible. L'enjeu est à la fois la reconnaissance d'une forme d'altérité et de différence morale, et la possibilité de construire un espace de mise en débat de nos propres valeurs, à partir de l'étude des zones d'illisibilité du texte.

J'ajouterai pour clore cette démonstration que cet enjeu de transmission est sans doute commun à *Beloved* et au *Dieu des petits*. En effet, ce ne sont pas les actes d'Ammu mais les jugements dont ils font l'objet au sein même de la fiction et au niveau de sa scène de réception locale qui sont susceptibles d'être moralement illisibles (incompréhensibles et intolérables) aux lectrices et aux lecteurs non indiens, malgré le travail de traduction morale effectué par le texte. En témoignent d'ailleurs les accusations formulées par les lecteurs kéralites hostiles au roman. Outre l'obscénité du roman, ceux-ci semblent s'être inquiétés du tort fait à l'image de leur communauté, réactions qui révèlent peut-être la conscience du caractère dorénavant mondialisé de la scène de réception de la littérature¹⁶¹⁸. L'accusation est en tout cas explicitée et approfondie par la professeure Susan Koshy, spécialiste des théories postcoloniales, qui dans un article publié en juillet 1997 dans le *New York Times*¹⁶¹⁹ s'indigne des représentations caricaturales nourries par la réception du procès d'A. Roy en Occident. Elle souligne que celles-ci reposent non seulement sur l'illusion d'une réception indienne homogène, occultant le succès dont le roman a fait l'objet dans les milieux libéraux où il a été le plus lu, mais contribuent à nourrir un sentiment confortable de supériorité morale et culturelle. De la réception du roman

¹⁶¹⁷ James Phelan, « Sethe's Choice: "Beloved" and the Ethics of Reading », *art. cit.*, p. 329. (Je traduis)

¹⁶¹⁸ Georges Iype, « Obscenity case slammed against Arundhati Roy », *art. cit.*

¹⁶¹⁹ Susan Koshy, « Indian novelist's case isn't like Rushdie's », *The New York Times* [En Ligne], le 31 juillet 1997, <https://www.nytimes.com/1997/07/31/opinion/1-indian-novelist-s-case-isn-t-like-rushdie-s-387770.html> Mis en ligne le 31/07/1997, dernière consultation le 20/07/2024

à celle de ses lectures, le déplacement qu'illustre sa critique à charge met au jour un risque proche de celui que m'a permis d'identifier l'analyse des réactions des étudiants et étudiantes de Master. Ce risque est celui d'une forme de malentendu moral, traduisant l'échec de l'effort de traduction proposé par la fiction.

Conclusion de chapitre

Ce dixième chapitre avait pour but d'approfondir la réflexion amorcée dans le chapitre précédent, en confrontant la façon dont les œuvres représentent et théorisent leur propre illisibilité à des situations empiriques où elles ont effectivement posé des difficultés de lecture morales et politiques. La comparaison des débats suscités par la publication des trois romans, entre 1974 et 1997, a d'abord fait apparaître un même questionnement conflictuel autour de la représentation de la personne qui subit le mal, questionnement non exempt d'enjeux de genre, puisqu'il s'agit dans les trois romans d'un personnage féminin. On l'a vu avec l'exemple de la réception locale du *Dieu des petits riens*, c'est parfois l'agentivité transgressive de ce dernier qui a pu poser problème aux lecteurs et aux lectrices. Dans l'ensemble toutefois, les contempteurs des œuvres (le critique afro-américain S. Crouch, le théoricien marxiste A. Ahmad, ou encore les adversaires d'E. Morante) dénoncent plutôt sa passivité ou son impuissance. Le malaise que ces réactions traduisent vis-à-vis de la position et de la figure de la victime explique la centralité de l'argument de l'excès de *pathos* dans la réception des œuvres : particulièrement central dans la polémique de *La Storia*, celui-ci invite à situer l'intolérable de la critique dans le sentiment d'impuissance que produit le spectacle d'une souffrance sans issue.

Le second enjeu du chapitre a été de réfléchir aux problèmes de lisibilité morale que les œuvres peuvent poser aujourd'hui, et de proposer des points de comparaison entre les scènes de réception contemporaines de la publication des romans et la scène de lecture située qui est la nôtre. Sur ce point, l'interprétation des réactions de lecture observées en enseignant *Beloved* dans un contexte universitaire français s'est révélée tout à fait éclairante. Elle montre bien en effet que pour les étudiants et les étudiantes, c'est moins le geste de la mère infanticide qui pose des problèmes de lisibilité morale (qui paraît inacceptable ou incompréhensible) que les réactions des personnages qui l'entourent et qui, justement, la jugent. Le risque n'est donc plus que la victime de violences extrêmes fasse l'objet d'une condamnation morale décontextualisée

(qu'elle soit considérée comme trop passive et accusée de s'être laissée faire, ou au contraire comme monstrueuse), mais que les débats suscités par son geste deviennent eux-mêmes illisibles – un déplacement qu'illustre la réception non indienne du procès dont l'œuvre d'A. Roy a fait l'objet, ou encore le malaise que les étudiantes et les étudiants expriment vis-à-vis d'un personnage comme Paul D. J'ajouterais que la réflexion élaborée par T. Morrison en réponse à la réception conflictuelle de son roman fait apparaître un risque supplémentaire, celui d'une lisibilité excessive, fruit d'une forme d'insensibilisation qui prive l'œuvre de sa force d'horreur morale.

Enfin, le chapitre s'est interrogé sur les réponses que les lecteurs et les lectrices peuvent apporter à ces situations de crise de la lisibilité morale de l'œuvre, et que répertorie l'histoire de la réception. Sur ce point, la démonstration a insisté sur la pluralité des stratégies de lecture disponibles, et s'est interrogé sur l'impact, pour leur sélection, des choix d'écriture de l'autrice et du type d'effet d'illisibilité mis en jeu par le texte. Face à l'accusation de passivité dont les personnages féminins ont pu faire l'objet, un geste de réparation herméneutique a par exemple été parfois possible : il s'agit alors de produire une variante tolérable du texte, en passant sous silence certains de ses éléments les plus problématiques (*Le Dieu des petits riens*). Si ce geste de réparation herméneutique n'est pas possible, parce que le texte interdit toute héroïsation de la figure de la victime (*La Storia*), le texte s'expose alors à d'autres risques. Il peut d'abord faire l'objet d'une interruption de la lecture, souvent silencieuse et qui laisse peu de trace ; mais il peut aussi se confronter à des formes de rejet plus violentes. On songe bien sûr aux tentatives d'expurgation de l'œuvre, mais la production d'une critique, en tant qu'acte de parole lui-même doté d'effets éthiques et sociaux, peut aussi être une façon d'agir sur un texte tout ou partiellement illisible¹⁶²⁰.

¹⁶²⁰ J'ai laissé de côté, pour des raisons méthodologiques, le corpus que constituent les réactions des lecteurs et lectrices sur les sites de notation ou de vente de livres en ligne (Amazon, Goodreads, Babelio...). Les réactions négatives que peut susciter un roman comme *Beloved*, quoique minoritaires (le livre est très bien noté dans l'ensemble), sont particulièrement intéressantes à analyser. On y retrouve des éléments communs dans la définition de l'illisibilité morale : si le roman de Toni Morrison fait parfois l'objet d'un vif rejet, c'est en raison de son « message » politique et éthique, décrit comme culpabilisant ; mais aussi parce qu'il est perçu comme déprimant (« *bleak* ») ; sale, obscène (c'est l'accusation de pornographie) ; et maladroit dans son style, excessivement chargé (c'est le problème du sentimentalisme). Mais la virulence extrême des réactions de lecture souligne aussi le caractère performatif de ces prises de parole critiques, qui s'apparentent parfois à de véritables rituels d'exécration, visant sans doute à créer des formes de communautés interprétatives alternatives (le roman étant perçu par ces lecteurs et lectrices comme faisant l'objet d'un relatif consensus critique).

CHAPITRE 11.

Représentations fictionnelles du viol : négocier les limites de l'espace du lisible

L'analyse de l'article de Toni Morrison a montré que le risque d'illisibilité morale était parfois anticipé par les autrices. J'aimerais à présent me demander comment, pour s'en prémunir et assurer le maintien du partage affectif et moral entre l'œuvre et la personne qui lit, celles-ci négocient les frontières de ce que les sociologues Michael Pollak et Nathalie Heinich appellent « l'espace du dicible¹⁶²¹ », qui n'est ni donné d'avance, ni stable. Pour cela, je m'intéresserai plus spécifiquement à la façon dont le motif du viol est traité dans les trois œuvres du corpus. Si la question de la représentation des violences sexuelles apparaît comme un poste d'observation privilégié pour comparer les stratégies d'écriture mobilisées par les romancières, ce n'est pas seulement parce que le mouvement *Me Too* constitue, comme le suggère Lise Wajeman, un récent « bouleversement dans l'ordre de ce qui est visible, lisible¹⁶²² », transformant notre regard sur les textes ; c'est parce qu'elle nourrit au sein même des trois romans une interrogation commune autour des effets de lecture et des limites de ce qui peut être partagé.

On remarque toutefois un léger écart par rapport aux formulations contemporaines de la question, lié aux contextes mis en fiction. Là où l'actualité a surtout mis au jour l'inscription des violences sexuelles dans notre quotidien (ce qui explique les relectures dont la confession de Stavroguine peut faire l'objet), les romancières s'y sont plutôt confrontées à partir de situations extraordinaires (de guerre, de répression politique, d'esclavage) – même si, on le verra, elles questionnent souvent la frontière apparemment fixe entre l'extrême et l'ordinaire. À première vue, les problèmes que la représentation fictionnelle du viol pose aux autrices rejoignent donc ceux, plus généraux, que pose la représentation des « violences extrêmes¹⁶²³ ». La notion renvoie selon l'historien et politologue Jacques Sémelin à ces situations où la

¹⁶²¹ Nathalie Heinich et Michael Pollak, « Le Témoignage », *art cit.*, p. 6.

¹⁶²² Lise Wajeman, « Pourquoi Matzneff a été si mal lu », *Mediapart* [En Ligne], 12 février 2020, URL : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/120220/pourquoi-matzneff-ete-si-mal-lu> Dernière consultation le 21/07/2024.

¹⁶²³ Jacques Sémelin, « Violences extrêmes : peut-on comprendre ? », dans *Revue internationale des sciences sociales*, n°174, 2002, p. 479-481.

violence politique, explicable jusqu'à un certain point dans un contexte déjà brutalisé (la guerre, notamment), dépasse une borne et confronte le sujet au problème de la cruauté ou, pour reprendre le vocabulaire que j'ai employé jusque là, du mal. Avec une double spécificité toutefois dans le cas de la représentation du viol, qui touche sans doute moins aux risques qu'implique la violation de l'intimité de la victime (problème que pose aussi la torture), qu'au soupçon particulier qui pèse sur la personne qui lit : comme le souligne Véronique Lochert, la dimension sexuelle expose le texte au risque accru d'une lecture d'ordre masochiste ou sadique et voyeuriste¹⁶²⁴. À cela s'ajoute un enjeu de genre, puisque le viol est souvent construit comme une violence à laquelle les femmes sont plus spécifiquement vulnérables. Quels risques impliquent donc ses diverses modalités de mise en récit ? Quelles stratégies les autrices imaginent-elles pour les contourner, et élargir les frontières de l'espace du dicible et du lisible ? Quand font-elles à l'inverse le choix du silence, et comment étudier ce que la fiction laisse alors hors partage ?

Ce onzième et dernier chapitre partira de la confrontation de deux scènes de viol tirées de *La Storia* mais qui posent des problèmes de lisibilité morale très différents. En montrant que la représentation du viol ne vise pas systématiquement à susciter un sentiment de choc moral chez le lecteur ou la lectrice, il s'agira de s'interroger sur les implications éthiques de ce premier choix d'écriture, qui consiste à construire le viol comme une figure du mal ou non (I). La réflexion se poursuivra ensuite à partir de l'étude de l'évolution du traitement du motif chez A. Roy : non seulement l'autrice indienne a-t-elle théorisé les risques qu'implique la construction du viol comme figure du mal, mais son œuvre littéraire apparaît comme un laboratoire où s'expérimentent diverses solutions pour y répondre (II). La dernière partie s'intéressera plus spécifiquement aux problèmes que pose l'une de ces solutions, qu'on pourrait décrire comme un passage de l'extrême à l'ordinaire, indissociable d'un recentrement du choc et du questionnement sur les conséquences plutôt que sur l'événement même de la violence. Pour l'étudier, je m'intéresserai à un thème présent dans les trois œuvres, celui de l'articulation entre violences sexuelles et maternité (III).

¹⁶²⁴ Pour une théorisation de cette question, à partir du cas du théâtre, je renvoie au chapitre rédigé par Véronique Lochert, « Le viol, une fiction impossible ? », dans Véronique Locher, Zoé Schweitzer et Enrica Zanin, *La Fiction face au viol*, op. cit., p. 37-81.

I. Rendre le viol intolérable : enjeux éthiques et effets pragmatiques d'un choix d'écriture

Quand et comment le lecteur ou la lectrice est-il invité à reconnaître le viol comme une figure du mal, à le construire comme un intolérable moral ? Si le texte d'E. Morante constitue un bon point de départ pour réfléchir à cette question, et plus largement aux enjeux éthiques de la représentation fictionnelle des violences sexuelles, c'est parce qu'il contient deux épisodes de viol aux effets de lecture extrêmement différents. Le premier est la scène inaugurale du viol d'Ida par le jeune soldat allemand Gunther : dotée par la narration d'une importance actantielle centrale, puisqu'elle explique la naissance d'Useppe, celle-ci ne suscite chez la personne qui lit aucun des affects qu'on associe d'ordinaire à la représentation de l'expérience du mal (l'horreur morale, la sidération). Le second, plus marginal dans la narration, est le récit de la mort d'une jeune partisane, Mariulina, violée puis assassinée par des soldats allemands : contrairement au viol d'Ida, le lecteur ou la lectrice est explicitement invité à y reconnaître une scène d'atrocité. J'aimerais donc réfléchir à ce qui explique cette divergence, mais aussi aux effets de ces choix d'écriture sur la lisibilité morale du texte d'E. Morante, et sur la façon dont l'autrice propose de les résoudre.

A. Viol tolérable, fiction illisible ? À propos de l'incipit de *La Storia*

1. Nommer l'événement, définir la violence : la question du consentement

Revenons d'abord sur le premier épisode. Le viol d'Ida s'inscrit dans le prolongement direct de la scène d'incipit de *La Storia*, qui relate l'errance avinée d'un très jeune soldat allemand – Gunther – dans une Rome hostile. La narration commence par décrire longuement le sentiment de solitude et de dérégulation du jeune soldat, tout juste arrivé d'Allemagne et prêt à repartir pour l'Afrique ; puis survient sa rencontre avec Ida, qui fait elle-même sa première apparition dans le roman. Terrifiée et incapable de comprendre un mot de ce que lui dit le soldat, elle le ramène dans son appartement. La narration est alors interrompue par une série d'analepses centrées sur l'histoire du personnage et de sa famille, et qui permettent de resituer

la scène de viol dans le prolongement d'une existence placée sous le signe du malheur et de la résignation.

La scène de viol qui intervient à l'issue de cette séquence biographique rétrospective joue sur une alternance des points de vue qui permet de souligner l'incompréhension mutuelle des deux personnages, et thématise la question de l'incommunicabilité. Ida, terrorisée à l'idée que ses origines juives ont été découvertes et persuadée que le soldat est venu arrêter son fils Nino, ne comprend pas l'attitude de Gunther : elle interprète comme autant de menaces les gestes de ce dernier, pourtant interprétés par la narration comme une requête enfantine d'affection et de consolation. Quant au jeune allemand, le refus répété de son interlocutrice lui apparaît comme une cruauté gratuite, dont il ne comprend pas les raisons et qui le révolte. Le viol, qui survient juste après, correspond au surgissement d'une crise épileptique qui laisse Ida inconsciente puis curieusement apaisée, à son réveil. Après s'être endormi dans les bras de sa victime, bercé d'un rêve que la narration décrit comme « celui d'un enfant âgé d'environ huit ans¹⁶²⁵ », Gunther quitte l'appartement, en laissant en guise de réparation un petit couteau. Le chapitre s'achève sur l'annonce proleptique de sa mort imminente, lors d'un transport aérien en route vers l'Afrique.

La question qui se pose au terme de cette présentation est de savoir pourquoi la représentation du viol n'est pas construite comme une figure du mal. Le problème n'est pas un défaut de nomination ou de reconnaissance de la violence en tant que telle : le texte ne pose pas en ce sens les difficultés de lecture que peut soulever aujourd'hui un poème comme « L'Oarystis » de Chénier, et sur lesquelles est notamment revenue Hélène Merlin-Kajman¹⁶²⁶. La voix narrative décrit clairement l'événement comme un viol : « [...] il se jeta sur elle, la renversant sur le divan-lit, et il la viola avec autant de rage que s'il avait voulu l'assassiner. Il la sentait se débattre furieusement, mais, ne se rendant pas compte que c'était sous l'effet de sa maladie et croyant qu'elle lui résistait, il s'acharnait d'autant plus pour cela, tout à fait à la manière de la soldatesque avinée¹⁶²⁷. » Plutôt que le verbe *stuprare*, E. Morante utilise le verbe *violentare*, dont l'étymologie rend visible le recours à la force et à la contrainte. Le paragraphe qui précède insiste par ailleurs sur l'absence de consentement de la victime, si bien que la scène correspond également à notre définition contemporaine du viol, même si la signification exacte

¹⁶²⁵ *La Storia* (trad), p. 106 ; « il sogno era adatto a uno di età, circa, d'otto anni », *La Storia*, p. 339.

¹⁶²⁶ Hélène Merlin-Kajman, *La Littérature à l'heure de #metoo*, op. cit.

¹⁶²⁷ *La Storia* (trad), p. 102 ; « si buttò sopra di lei, rovesciandola su quel divanetto arruffato, e la violentò con tanta rabbia, come se volesse assassinarla. La sentiva dibattersi orribilmente, ma, inconsapevole della sua malattia, credeva che lei gli lottasse contro, e tanto più ci s'accaniva per questo, proprio alla maniera della soldataglia ubriaca. Essa in realtà era uscita di coscienza, in una assenza temporanea da lui stesso e dalle circostanze, ma lui non se ne avvide. », *La Storia*, p. 336.

donnée au refus d'Ida est ambiguë : « Ce fut alors qu'Ida, sans s'en expliquer la raison, se mit à crier “Non ! Non ! Non !” d'une voix hystérique de fillette immature. En vérité, par ce *non* elle ne s'adressait plus ni à lui ni à l'extérieur, mais à une autre menace secrète qu'elle percevait, une menace venue d'un point ou d'un nerf intérieurs, qui remontait soudain vers elle de ses années d'enfance et dont elle se croyait guérie¹⁶²⁸. » Deux éléments contribuent toutefois à désactiver le caractère intolérable de l'épisode, à neutraliser les émotions d'horreur et de sidération, et troublent la lecture.

2. Rendre le viol tolérable : le trouble jeu de la compassion

Le premier élément, c'est le travail sur l'empathie narrative, qui affecte la signification donnée à l'événement et la perception du violeur. Plutôt que de décrire le viol comme un acte de domination, la fiction joue sur l'alternance des points de vue pour le présenter comme le résultat d'un malentendu tragique. Les effets de symétrie se multiplient, pour montrer qu'Ida comme Gunther projettent l'un sur l'autre leurs angoisses et se construisent mutuellement comme une figure du mal. Soupçonnant Gunther d'être un SS venu arrêter son fils du fait de ses origines juives, Ida l'identifie à la figure du persécuteur : « il était un exemplaire des milliers de figures identiques qui multiplient à l'infini l'unique et incompréhensible figure de la persécution¹⁶²⁹. » Mais ce regard, et le refus qui l'accompagne, suscitent chez Gunther un sentiment d'abandon et de déréliction auquel le texte confère également une portée métaphysique. Ils agissent sur lui comme « un signal de révolte contre une infraction gigantesque¹⁶³⁰ », face à cette femme qu'il associe à la figure elle aussi archétypale de la mère mal-aimante. L'insistance sur la vulnérabilité du personnage, que souligne les rapprochements constants avec le monde de l'enfance et de l'animalité, traduit le sentiment de compassion de la voix narrative :

Le corps d'Ida, de même que sa conscience, était resté inerte : sans autre signe de vie qu'un petit frémissement de ses muscles et un regard désarmé d'extrême répulsion, comme devant un monstre. Et à ce même moment, les yeux du soldat, de cette couleur marine bleu foncé, proche du violet (une couleur insolite sur le continent et que l'on rencontre plutôt dans les îles méditerranéennes), s'étaient emplis d'une innocence que rendait presque terrible leur vieillesse sans âge : une vieillesse contemporaine du Paradis Terrestre ! Son regard à elle parut à ces yeux une insulte définitive. Et instantanément un ouragan de

¹⁶²⁸ *Ibid.*, p. 101-102 ; « Fu qui che Ida senza darsene ragione prese a gridare: “No! No! No!” con una voce isterica da ragazzina immatura. In realtà, con questo suo no, essa non si rivolgeva più a lui né all'esterno, ma a un'altra minaccia segreta che avvertiva da un punto o nervo interno, risalita a lei d'un tratto dai suoi anni d'infanzia, e da cui lei si credeva guarita. », *Ibid.*, p. 335.

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p. 94 ; « Era una copia delle migliaia di figure conformi che moltiplicavano all'infinito l'unica figura incomprensibile della sua persecuzione. », *Ibid.*, p. 329.

¹⁶³⁰ *Ibid.*, p. 102 ; « un segnale di rivolta per una trasgressione immensa. », *Ibid.*, p. 336.

colère les assombrit. Et pourtant dans cet obscurcissement transparaissait une interrogation enfantine qui n'attendait plus la douceur d'une réponse, mais qui, tout de même, l'exigeait.¹⁶³¹

L'extrait illustre bien le rôle joué par l'empathie narrative dans la suspension du jugement si caractéristique de l'écriture d'E. Morante, et les risques qu'implique cette poétique compassionnelle. Si le viol n'est pas construit comme une figure du mal, c'est que la fiction situe paradoxalement le sentiment de scandale du côté du jeune soldat davantage que de la femme qu'il s'apprête à violer : l'un et l'autre sont des enfants, l'un et l'autre se situent du bon côté de cette ligne de partage que l'autrice établit, dès le premier encadré historique, entre les victimes du scandale et ceux qui les oppriment (« *aux uns le pouvoir et aux autres la servitude*¹⁶³² »). L'effort accompli pour rendre moralement compréhensible le comportement de Gunther conduit ici à une suspension du jugement, voire à une absolution. La conséquence de ce choix d'écriture est un brouillage des positions morales que dénonce sans doute à juste titre le critique marxiste Franco Fortini, lorsqu'il déplore la déresponsabilisation induite par la narration morantienne (« il n'y a de pécheresses que les majuscules (l'Histoire, l'Autre, les Autres, le Capital)¹⁶³³ »).

Au-delà cependant de la compassion que la narration s'efforce de susciter pour le personnage du violeur, le fait que le viol ne soit pas construit comme intolérable tient aussi à la représentation d'Ida. Si les affects négatifs saturent la narration au début du chapitre, lorsque la malheureuse se persuade que ses origines juives ont été découvertes et que le jeune soldat est venu arrêter son fils, le viol lui-même n'est pas vécu comme une violence insupportable. Non seulement Ida ne résiste pas, mais l'événement est tellement en-deçà de ses craintes (la découverte de ses origines et surtout l'arrestation de Nino, qu'elle pensait inévitables), qu'il se traduit par un paradoxal sentiment d'apaisement : « Même le sommeil de son agresseur étendu là devant elle semblait se poser sur la lèpre de toutes les expériences : violences, peurs, telle une guérison. Comme elle détournait les yeux (que son récent malaise, tel un bain de lumineuse transparence, avait rendus clairs), elle aperçut sur le sol, à quelque distance l'un de l'autre, ses souliers éculés qu'elle avait perdus ainsi que son petit chapeau pendant qu'elle se débattait inconsciemment dans les bras de l'Allemand. Mais, négligeant de les ramasser, assise inerte sur

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 101; « Il corpo di Ida era rimasto inerte, come la sua coscienza: senz'altro movimento che un piccolo tremito dei muscoli e uno sguardo inerme di ripulsa estrema, come davanti a un mostro. E in quello stesso momento, gli occhi del soldato, nel loro colore di mare turchino cupo vicino al violaceo (un colore insolito sul continente, lo si incontra piuttosto nelle isole mediterranee) s'erano empiti d'una innocenza quasi terribile per la loro antichità senza data: contemporanea del Paradiso Terrestre! Lo sguardo di lei parve, a questi occhi, un insulto definitivo. E istantaneamente una bufera di rabbia li oscurò. Eppure fra questo annuovamento traspariva una interrogazione infantile, che non si aspettava più la dolcezza di una risposta; ma lo stesso la voleva. », *Ibid.*, p. 335.

¹⁶³² *Ibid.*, p. 13 ; « agli uni il potere, e agli altri la servitù », *Ibid.*, p. 265.

¹⁶³³ Lettre citée par Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 41.

ses talons nus, elle arrêta de nouveau sur le dormeur le regard de ses yeux écarquillés, de l'air ahuri de la fillette des contes de fées quand elle regarde le dragon qu'un breuvage enchanté a rendu inoffensif¹⁶³⁴. »

À la souffrance de Gunther, source de compassion, répond l'impassibilité d'Ida. Si cette inversion des lieux du *pathos* n'empêche pas de reconnaître le viol en tant que tel, ni de le nommer, elle rend difficile de le percevoir comme intolérable. Au-delà de ses définitions (l'absence de consentement) la reconnaissance de la violence sexuelle comme figure du mal est en effet indissociable de la prise en considération de la souffrance psychique infligée à la victime. L'historien Georges Vigarello fait de cette identification de l'intolérable du viol à la « brisure d'identité¹⁶³⁵ » voire à la « mort psychique¹⁶³⁶ » de celle ou celui qui le subit, plutôt qu'à l'atteinte portée à l'honneur masculin (du père ou de l'époux) ou même à l'intégrité morale de la victime, l'une des caractéristiques majeures du changement de culture et de sensibilité survenu au XIX^{ème} siècle, et que traduisent nos réactions actuelles à la question des violences sexuelles. Or c'est justement l'absence de tout effet négatif subjectif au long terme qui frappe, dans *La Storia*. Le roman met en scène la terreur d'Ida et le choc que produit l'agression, sur le moment, mais la violence subie n'induit pas une rupture existentielle : elle ne laisse pas de traces. Le fait du viol n'est jamais remis en cause, mais aucune forme de souffrance physique et surtout psychique ne permet d'attester de son caractère moralement intolérable, pour la victime et donc pour le lecteur ou la lectrice.

3. Un texte moralement illisible ? Comprendre la violence sans effets

L'analyse de l'évolution des lectures de la scène rend sur ce point visible une transformation des sensibilités morales. Lors du débat de 1974, de nombreux critiques citent l'*incipit* pour illustrer le manque de « dialectisme » du roman : ils s'indignent de la passivité d'Ida, de son acceptation résignée de la violence infligée par le soldat. Au-delà des problèmes posés par la représentation victimaire, analysés au chapitre précédent, on peut interpréter ce fait de réception à la lumière des difficultés spécifiques que pose la représentation de la violence

¹⁶³⁴ *La Storia* (trad), p. 105 ; « Anche il sonno del suo aggressore, là steso davanti a lei, sembrava posarsi sulla lebbra di tutte le esperienze: violenze, paure, come una guarigione. Nel girare gli occhi (schiariti dal recente malore come da un bagno di trasparenza luminosa) essa scorse in terra, a qualche distanza una dall'altra, le proprie scarpette scalcagnate, che aveva perdute, al pari del cappellino, mentre si dibatteva nell'incoscienza fra le braccia del tedesco. Ma, senza curarsi di raccattarle, seduta inerte sui propri talloni scalzi, di nuovo fermò sul dormiente gli occhi spalancati, con l'aria stupida della ragazzina delle fiabe quando rimira il drago, che una pozione incantata ha reso inoffensivo. », *La Storia*., p. 338.

¹⁶³⁵ Georges Vigarello, *Histoire du viol (XVI^{ème}-XX^{ème} siècle)*, op. cit., p. 295.

¹⁶³⁶ *Idem*.

sexuelle. Le malaise de certains des lecteurs contemporains de la publication traduit peut-être la peur que ne soit réactivée la grille de lecture stigmatisante du viol comme crime à deux coupables¹⁶³⁷ (le violeur et la victime soupçonnée de s'être « laissée faire »), remise en cause dès le XIX^{ème} siècle, mais toujours susceptible de resurgir. À l'inverse, cette absence de résistance ne pose pas nécessairement problème à un lecteur ou une lectrice actuelle. C'est du moins mon expérience de lecture située : j'ai spontanément tendance à interpréter la passivité d'Ida comme une réponse traumatique extrême à la violence subie (cette paralysie psychique et physique bien documentée par les travaux sur les traumatismes sexuels¹⁶³⁸). Son insensibilité et son absence de souffrance, en revanche, menacent bien plus radicalement la lisibilité morale de l'*incipit* romanesque : reste à savoir comment l'autrice et la lectrice (ou le lecteur) peuvent répondre à ce risque.

Du côté de la lecture, le malaise moral peut d'abord appeler un effort de réparation herméneutique, qui conduit à traquer dans le texte les traces de cette souffrance, comme Jennifer Tamas traque dans les textes classiques les traces du refus féminin¹⁶³⁹. Le roman résiste toutefois à cette lecture interventionniste. Si la narration mentionne bien la « honte¹⁶⁴⁰ » éprouvée par Ida, celle-ci est d'ordre social, et tient surtout à la peur que sa réputation et celle de son fils aîné Nino ne soient entachées par la grossesse. À distance de la temporalité répétitive du traumatisme, le texte met d'ailleurs en scène l'effacement progressif du souvenir, la disparition totale des traces : « pour elle la menace qu'il [Gunther] représentait s'était dissipée. Entre cet inconnu et Ida Ramundo il n'existait plus aucun lien, ni présent ni futur¹⁶⁴¹. » Jusqu'à l'oubli définitif : « À la fin de janvier, elle avait déjà relégué dans les soubassements de sa mémoire cet après-midi d'un jour postérieur à l'Épiphanie : l'empilant avec ces autres morceaux et fragments de sa vie passée qui tous, quand elle se les rappelait, lui faisaient mal¹⁶⁴². » La description est d'autant plus troublante qu'elle ne se laisse pas vraiment décrypter à la lumière des outils fournis par les théories du traumatisme. Le texte n'interprète pas l'oubli d'Ida comme le résultat d'un processus de refoulement ; il ne l'associe pas à cet état de gel psychique qu'évoque entre autres le psychologue clinicien Philippe Bessoles, et par lequel la

¹⁶³⁷ *Ibid.*, p. 54-58.

¹⁶³⁸ Je renvoie, par exemple, à Muriel Salmona, « La Mémoire traumatique : violences sexuelles et psycho-trauma », *Les Cahiers de la justice*, n°1, « Maltraitements infantiles », Dalloz, Paris, 2018, p. 69-87.

¹⁶³⁹ Jennifer Tamas, *Au NON des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*, Seuil, Paris, 2023.

¹⁶⁴⁰ *La Storia* (trad), p. 120 ; « la vergogna », *La Storia.*, p. 349.

¹⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 123 ; « Ma la sua minaccia, per lei, era diletta. Fra quello sconosciuto e Ida Ramundo non esisteva più nessun rapporto, né presente né futuro. », *Ibid.*, p. 352

¹⁶⁴² *Ibid.*, p. 124-125 ; « Alla fine di gennaio, essa aveva già relegato nei sotfondi della sua memoria quel pomeriggio di dopo-epifania: schiacciandolo fra gli altri pezzi e brani della sua vita passata che tutti, a ricordarli, le facevano male. », *Ibid.*, p. 353.

victime (de viol ou d'autres violences extrêmes¹⁶⁴³) s'efforce souvent d'apporter un soulagement à l'angoisse et à la douleur.

La résistance que le texte oppose aux efforts de réparation herméneutique accentue le trouble de la lectrice que je suis, les choix d'écriture d'E. Morante exposant alors son œuvre au risque d'un malentendu moral, si l'absence de compassion pour la victime est interprétée comme une minimisation ou une négation de la violence subie. Plusieurs éléments contribuent cependant à fragiliser cette interprétation, et aident à rendre le texte moralement lisible. Comme on l'a vu au chapitre précédent, on remarque en effet que l'impassibilité et la résignation d'Ida ne sont pas tout à fait incompréhensibles. En affirmant que « seule lui était permise l'indifférence, pour s'en faire une sorte de conjuration contre le destin¹⁶⁴⁴ », la voix narrative en propose une explication psychologique : elle nous invite à y voir une stratégie de survie face à la menace de l'effondrement mélancolique. Elle opère ainsi une forme de déplacement de la question du mal. Si le viol n'est pas construit comme une expérience intolérable pour le personnage, c'est sans doute justement parce que la fiction entend dénoncer la possibilité même d'une forme de vie tellement aliénée et dégradée qu'elle exclut la possibilité même de reconnaître ou d'éprouver le mal subi. Et c'est dans ce déplacement, indissociable d'un élargissement de l'espace du dicible et du lisible, que se joue sans doute la portée politique de la scène.

Dans *L'Empire du traumatisme*, les sociologues Didier Fassin et Richard Rechtman¹⁶⁴⁵ rappellent que l'émergence de la condition de victime au XX^{ème} siècle est indissociable de « l'invention¹⁶⁴⁶ » de la catégorie du traumatisme par la psychologie et les sciences médicales, puis de sa reconnaissance à une échelle institutionnelle. Les traces psychiques laissées par les souffrances endurées, et qui permettent de faire preuve du statut de victime, constitueraient désormais une « ressource¹⁶⁴⁷ » morale et sociale garantissant aux sujets souffrants une reconnaissance publique, et permettant la formulation d'une demande de réparation. En élargissant les frontières de l'espace du dicible, en trouvant une façon de nous raconter l'histoire de ce viol subi sans traumatisme, le texte d'E. Morante questionne peut-être les limites de cette

¹⁶⁴³ Philippe Bessoles rapproche les pathologies traumatiques issues du viol et celles qui sont issues d'autres expériences extrêmes. Philippe Bessoles, *Le Meurtre du féminin : clinique du viol*, Théétète, Paris, 1997, p. 30-31.

¹⁶⁴⁴ *La Storia* (trad.), p. 132 ; « Le era permessa solo l'indifferenza, da farsene una specie di scaramanzia verso il destino », *La Storia*, p. 359

¹⁶⁴⁵ Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, op. cit.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁴⁷ Le recours à ce vocabulaire économique est justifié par le choix que font D. Fassin et R. Rechtman de s'inscrire dans le cadre d'une analyse de « l'économie morale » contemporaine (concept lui-même emprunté à l'historien marxiste britannique E. P. Thompson). « Conclusion : économie morale du traumatisme », *Ibid.*, p. 403-417.

approche, et des concepts qui la sous-tendent. Il nous fait prendre conscience de notre difficulté à non seulement condamner, mais penser la violence (le mal commis), en l'absence d'effets subjectifs (le mal subi) permettant de la reconnaître comme telle. C'est là un autre gain qu'on peut tirer de la lecture de *La Storia* pour la réflexion éthique, même si son exploration place la fiction sur une ligne de crête, puisque la mise au jour de cette piste de questionnement exige une lecture particulièrement attentive, et désireuse de faire crédit au texte et à son autrice.

B. Viol intolérable, fiction lisible : la mort de Mariulina dans *La Storia*

À ce titre, il peut être intéressant de comparer brièvement cette scène inaugurale à un autre épisode du roman, plus marginal, celui du viol et de la mise à mort de la jeune partisane Mariulina et de sa mère par un groupe de soldats allemands¹⁶⁴⁸. Si la violence sexuelle est construite comme moralement intolérable, la fiction quant à elle ne l'est pas, ou du moins questionne d'une façon très différente et beaucoup moins radicale que la scène d'*incipit* les limites de l'espace du dicible. Ce sont ces différences que je voudrais analyser, afin de comparer les risques induits par ces deux stratégies d'écriture distinctes, et les réponses que leur apporte l'autrice.

1. Rendre l'événement intolérable : le viol comme figure du mal

Le viol et la mort de Mariulina surviennent dans la deuxième partie du roman, au chapitre de l'année 1944, et plus spécifiquement dans la première section, qui relate les nombreuses pertes subies par les partisans de la *Libera*, le groupe armé antifasciste de Nino. L'encadré historique initial les réinscrit dans un moment particulièrement douloureux de la mémoire italienne antifasciste de la guerre : l'intensification de la répression ultra violente qu'entraîne l'armistice signée par l'Italie avec les forces alliées le 3 septembre 1943, puis l'occupation de Rome et du nord du pays par les nazis, et qu'incarne exemplairement le massacre des Fosses ardéatines¹⁶⁴⁹, qui coûta la vie à 335 civils. Après avoir évoqué la mort de

¹⁶⁴⁸ *La Storia* (trad.), p. 433-442 ; *La Storia*, p. 609-617.

¹⁶⁴⁹ Le massacre des Fosses ardéatines fut commis le 24 mars 1944 à Rome par les troupes d'occupation nazies, en représailles d'un attentat perpétré le même jour sur la via Rasella. 335 civils furent tués : des juifs raflés dans le ghetto de Rome et des prisonniers. L'épisode joue un rôle essentiel dans la construction de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale en Italie.

plusieurs compagnons d'armes de Nino, la narration revient à l'occasion d'un bref excursus sur le sort atroce d'une figure plus marginale : son amoureuse, la jeune Mariulina, qui sans adhérer véritablement aux idéaux des partisans, leur sert occasionnellement de contact. Entièrement située du point de vue de cette dernière, la scène décrit l'arrivée des nazis, les tortures et violences notamment sexuelles infligées à la jeune fille et à sa mère pour les faire parler, puis simplement pour les faire souffrir, et enfin leur marche forcée à travers les collines et leur assassinat. Quoiqu'à la différence de l'épisode du viol d'Ida, le moment même des violences les plus extrêmes (le viol, la mise à mort) fasse l'objet d'une ellipse partielle, la narration vise à susciter chez son lecteur ou sa lectrice un sentiment de choc, et construit la scène comme une scène d'atrocité.

Plusieurs éléments peuvent être relevés, pour contraster les choix d'écriture qu'E. Morante fait dans cette scène et dans la scène d'*incipit*. Le caractère intolérable de la violence mise en scène tient d'abord à la gestion de l'empathie narrative et à l'opacification du point de vue des bourreaux. Non seulement la fiction n'individualise pas les violeurs, comme c'était le cas avec Gunther, mais jamais elle ne nous donne accès à leur intériorité, se contentant d'une représentation purement descriptive de leur déchaînement de violence : « D'un coup de pied ils renversèrent le buffet, mettant en miettes la vaisselle qu'il contenait (au total cinq ou six objets, entre les assiettes et les écuelles, les deux verres et une poupée de porcelaine). Ils fracassèrent la glace ; et ayant trouvé deux fiasques de vin derrière le lit, ils déchirèrent les draps, brisèrent le cadre contre le mur et, ensuite, forcèrent les deux femmes à boire de ce vin, pour leur tenir compagnie¹⁶⁵⁰ ». On remarque la succession des verbes d'action, et surtout la qualification minimale de l'intention (« pour leur tenir compagnie »). Celle-ci a évidemment un effet sur l'interprétation du viol lui-même, d'autant plus incompréhensible qu'il intervient après la confession de la jeune fille : « Une fois terminée la confession de Mariulina, sa mère et elles furent malmenées et jetées par terre par leurs hôtes qui, devenus lubriques, les violèrent ensuite à tour de rôle¹⁶⁵¹ ».

Le caractère intolérable de la scène du viol collectif est étroitement lié à ce que la violence a d'excessif et donc d'incompréhensible. La narration fournit bien une ébauche d'explication (la lubricité, c'est-à-dire la recherche d'une forme de gratification sexuelle) : elle

¹⁶⁵⁰ *La Storia* (trad.), p. 433-434 ; « Rovesciarono con un calcio la credenza, mandandone in cocci tutto il contenuto delle stoviglie (in totale cinque o sei fra piatti e scodelle, due bicchieri, e una bambolina di porcellana). Fracassarono la specchiera; e avendo trovato due fiaschi di vino dietro al letto, stracciarono i lenzuoli, spaccarono il quadro sulla parete; e quindi costrinsero le due donne a bere di quel vino, per compagnia di loro stessi che ne bevevano. », *La Storia*., p. 609-610.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 437 ; « Esaurita la confessione di Mariulina, lei e sua madre furono malmenate e buttate in terra dagli ospiti incanagliati, i quali poi le violentarono a turno. », *Ibid.*, p. 612-613.

ne suffit pas toutefois à apaiser le sentiment de béance que suscite chez le lecteur ou la lectrice le spectacle de cet acharnement dans le mal, qu'aucune visée instrumentale (faire parler) ne permet d'expliquer et de comprendre. Dans un article consacré aux définitions de la « violence extrême¹⁶⁵² », Jacques Sémelin rappelle que cette notion permet de désigner le phénomène social particulier d'un « au-delà de la violence¹⁶⁵³ », qu'il soit d'ordre qualitatif (la question de la cruauté) ou quantitatif (les massacres de masse). S'interrogeant sur ses usages pour les sciences sociales, l'historien insiste sur sa valeur heuristique plutôt que scientifique : si quoique controversée, la notion reste féconde, c'est parce qu'elle permet de laisser ouverte la question de la rationalité de la violence politique, et de ménager une place au sentiment de vertige que suscite chez le chercheur ou la chercheuse la confrontation à une « outrance et donc une radicalité sans bornes de la violence¹⁶⁵⁴ ». Ce sentiment de vertige a été associé dans cette thèse à l'expérience du mal, dont la cruauté constitue l'une des figures possibles. Il est encore renforcé ici par la construction du personnage de la victime, qui rend impossible une quelconque redescription héroïsante : la violence est d'autant plus incompréhensible au lecteur ou à la lectrice que Mariulina, qui n'a rien d'une martyre, est entrée en résistance sans vraiment savoir pourquoi et sans mesurer les risques qu'elle prenait, et qu'elle ne peut absolument pas donner sens à ce qui lui arrive.

2. Rendre la fiction lisible : le choix de l'ellipse

En construisant le viol comme intolérable, la fiction gagne-t-elle en lisibilité morale ? La façon dont elle questionne les limites de l'espace du dicible diffère du moins beaucoup de ce que m'a permis de mettre au jour l'analyse de l'*incipit*. Ce n'est plus la difficulté à éprouver de la compassion pour la victime qui menace en effet l'expérience de lecture, mais la possibilité que les émotions négatives suscitées par le spectacle de ses souffrances ne dépassent un seuil au-delà duquel elles deviennent intolérables à la personne qui lit – et on retrouve ici cette question d'un « au-delà de l'horreur » évoquée dans la confession de Stavroguine¹⁶⁵⁵. Pour la romancière, l'enjeu est de décider ce qu'elle peut partager de l'expérience intime de la victime, et jusqu'où aller dans l'exercice d'imagination morale proposé aux lecteurs et lectrices. La scène présente une large gamme de stratégies d'écriture qui mettent bien en évidence le

¹⁶⁵² Jacques Sémelin, « Violences extrêmes : peut-on comprendre ? », *art. cit.*, p. 479.

¹⁶⁵³ *Ibid.*, p. 479.

¹⁶⁵⁴ *Idem.*

¹⁶⁵⁵ Pour la définition de cet effet d'illisibilité, je renvoie au chapitre 9, p. 443-444.

dilemme auquel elle se confronte. Le premier risque, celui d'en dire trop, est particulièrement sensible au début du passage, puisque la narration n'hésite pas à partager des détails très intimes de l'expérience de la victime :

« Moi rien savoir ! Nein ! nein !! » proclama Mariulina, en secouant avec une extrême violence sa tête rouquine. « Le cas échéant, nie, nie tout ! » lui avait inculqué Asso. Mais aussitôt qu'elle vit un pistolet se braquer sur elle, ses lèvres pâlirent et ses grands yeux d'une claire couleur d'épi, presque rose, s'écarrillèrent, épouvantés. Elle n'avait peur ni des serpents, ni des chauves-souris, ni des Allemands ni de personne. Mais elle avait une peur énorme des squelettes et de la mort. Elle ne voulait pas mourir.

A ce moment-là, elle ressentit dans les reins un petit spasme chaud, qui semblait lui dissoudre avec douceur les jointures, relâchant vers le bas le poids de son corps. Et brusquement elle rougit, serrant étroitement les cuisses et jetant un coup d'œil sur ses pieds qu'un flux soudain et violent de sang menstruel salissait déjà. Devant cet incident qui la surprenait, imprévu, en présence de tous ces jeunes gens, de la honte se mêla à sa peur. Et balançant entre la honte et la peur, essayant de cacher ses pieds et, en même temps, de nettoyer le sol mouillé avec la semelle de ses godasses, tremblant tout entière comme un roseau, elle dit tout ce qu'elle savait.¹⁶⁵⁶

Le choc de lecture procède moins ici de la représentation de cette mort psychique qu'évoque G. Vigarello que de celle d'une forme de trahison du corps, et des affects qu'elle suscite (la honte, l'humiliation). En général néanmoins, la fiction fait plutôt le choix de ne pas partager ce genre de détails, et pour cela E. Morante mobilise plusieurs procédés. D'une part, l'ellipse narrative, puisque la romancière choisit de ne pas décrire le moment même de la mise à mort et de représenter le viol de l'extérieur, à l'aide d'une phrase brève et purement descriptive : « Une fois terminée la confession de Mariulina, sa mère et elles furent malmenées et jetées par terre par leurs hôtes qui, devenus lubriques, les violèrent ensuite à tour de rôle¹⁶⁵⁷. » Mais la romancière convoque surtout un motif récurrent dans le roman : celui de la fuite consolatrice dans les paradis artificiels de la drogue, de l'alcool ou de la folie. Celle-ci est parfois volontairement recherchée par les personnages (comme David), mais parfois aussi accordée par la fiction comme une forme de grâce (le délire fiévreux de Giovannino, dans la scène d'agonie sur le front de l'est, ou la folie d'Ida à la fin du roman). L'humiliation infligée par les tortionnaires, qui ont forcé la mère et sa fille à se saouler, est en l'occurrence ce qui sauve Mariulina, en état d'ivresse lors de la marche nocturne qui la conduit jusqu'au lieu de sa mise à mort :

¹⁶⁵⁶ *La Storia* (trad), p. 435-436 ; « Io niente sapere! Nein! NEIN!! » proclamò la Mariulina, squassando, con una estrema ferocia, la sua testa rossetta (« In caso, nega, nega tutto! ») l'aveva ammaestrata Assodicuori). Però, appena si vide puntare contro una pistola, le si sbiancarono le labbra, e i suoi occhioni di un colore di spiga chiaro, quasi rosa, si spalancarono atterriti. Non aveva paura delle serpi, né dei pipistrelli, e né dei tedeschi e né della gente. Ma degli scheletri e della morte aveva una paura enorme. Non voleva morire. In quel punto, avvertì alle reni un piccolo spasmo caldo, che pareva scioglierle con dolcezza le giunture, rilasciandole giù in basso il peso del corpo. E repentinamente arrossì, serrando strette le gambe e sogguardandosi i piedi, che al flusso improvviso e violento già le si imbrattavano di sangue mestruale. All'incidente che la sorprendevo impreveduto in presenza di tutti quei giovanotti, la vergogna le si mescolò con la paura. E sbattuta fra la vergogna e la paura, tentando di nascondere i piedi e insieme di pulire il pavimento bagnato con le suole delle sue scarpacce, tremando tutta come una canna disse tutto quello che sapeva. », *La Storia*, p. 611.

¹⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 437 ; « Esaurita la confessione di Mariulina, lei e sua madre furono malmenate e buttate in terra dagli ospiti incanagliati, i quali poi le violentarono a turno. », *Ibid.*, p. 612-613.

À cause de sa fonction de guide, [Mariulina] marchait en tête de l'expédition, à quelques pas de sa mère qui, encadrée comme une prisonnière, suivait avec le reste de l'escorte. [...] Habitée comme elle l'était à ces chemins, elle avançait, débraillée et aussi insouciant qu'un petit animal, et, même, à certains moments, obéissant à sa vivacité habituelle, elle bondissait en avant des soldats. La honte, sa peur et même l'ennui d'être physiquement souillée se fondaient dans le seul plaisir étourdi de son corps en mouvement, comme si elle avait dansé. Et elle ne s'apercevait pas que ses cheveux emmêlés et en désordre lui tombaient sur le visage, ni que son pull déchiré lui laissait la poitrine à moitié nue ; jusqu'à la sensation du sang entre ses jambes ou de la salive dans sa bouche qui provoquait en elle un sentiment d'affectueuse chaleur. Le paysage familier accourait docilement à sa rencontre ; alors que le point d'arrivée lui semblait loin, très loin, livré à l'infini comme les petits nuages qui couraient dans le ciel. Et entretemps s'amusant grâce à des sensations passagères, elle suivait avec curiosité la petite vapeur des haleines dans l'air ou le jeu des ombres sur le sol.¹⁶⁵⁸

L'altération de la conscience du personnage, qui permet de lui épargner l'intolérable attente de la mort et la souffrance du viol, a pour effet pragmatique d'atténuer le choc de lecture, alors même que la narration nous invite à adopter le point de vue de la jeune fille. Cette atténuation ne va pas néanmoins, me semble-t-il, jusqu'à risquer de rendre la fiction illisible, comme c'était le cas dans l'*incipit* du roman. L'impassibilité de Mariulina est en effet plus aisément compréhensible que celle d'Ida, puisque le texte la présente comme la conséquence ponctuelle et artificielle de l'alcool, et surtout l'opacité du point de vue des bourreaux ne vient pas inverser la relation de compassion. Comme la scène de l'agonie de Giovannino¹⁶⁵⁹, le texte s'expose en revanche peut-être au risque d'une forme d'édulcoration. Il n'y pas en ce sens de solution facile au dilemme de l'écrivain : quelle que soit la réponse apportée, celle-ci implique une prise de risque (risque de l'obscénité d'un côté, de l'édulcoration et du kitsch consolateur de l'autre).

II. Le viol comme figure du mal : répondre au risque de la dépolitisation

Pour en creuser les implications, j'aimerais revenir sur l'autrice qui a le plus directement théorisé les risques impliqués par la mise en scène du viol comme figure du mal, à savoir Arundhati Roy. Dans deux articles polémiques publiés peu avant l'écriture du *Dieu des petits*

¹⁶⁵⁸ *Ibid*, p. 439 ; « Per la sua funzione di guida, essa camminava in testa alla spedizione, a qualche passo da sua madre che, messa in mezzo come una prigioniera, seguiva col resto della scorta. [...] Avvezza com'era a quei cammini, essa procedeva sciatta e incurante come una bestiola, e anzi, in qualche punto, seguendo la sua prontezza naturale, saltava avanti ai soldati. La vergogna, la paura, e anche la noia della sua sporcizia fisica le si scioglievano nell'unico piacere sventato del corpo in movimento, come andasse ballando. E non si accorgeva che i capelli pesti e scarmigliati le cadevano in faccia, né che la maglietta strappata le lasciava il petto mezzo scoperto; perfino la sensazione del sangue fra le gambe o della saliva in bocca le davano un senso affettuoso di calore. Il paesaggio familiare le correva incontro ubbidiente mentre il punto di arrivo le pareva lontano lontano, lasciato all'infinito come le nuvolette che correvano per il cielo. E frattanto si svagava dietro sensazioni di passaggio, seguendo incuriosita i fumetti degli aliti nell'aria, o i capricci delle ombre sul terreno. », *Ibid*, p. 614.

¹⁶⁵⁹ Pour une interprétation de cette scène, je renvoie au chapitre 7, p. 352-360.

riens, l'écrivaine s'interroge en effet sur ce qu'il convient ou non de partager, et comment, de l'expérience subie de la violence extrême, et en particulier des violences sexuelles faites aux femmes. On le verra, outre que ces textes permettent d'affiner la formulation du dilemme que fait émerger l'analyse de l'épisode de la mort de Mariulina, ils invitent à relire les fictions ultérieures de la romancière à la lumière de ce questionnement éthique et politique, et à s'interroger sur les solutions littéraires qu'elles expérimentent pour y répondre.

A. Le refus de « l'exploitation » : de la théorie à la pratique littéraire

1. La polémique de *Bandit Queen* : la théorisation d'un questionnement éthique et politique

Je voudrais d'abord revenir rapidement sur la polémique à laquelle participe A. Roy, puisque celle-ci touche justement à la question de ce que la romancière appelle « l'exploitation » et aux enjeux éthiques et politiques de la représentation des violences sexuelles. Traduits sous le titre « Prestidigitation à l'indienne : un tour de haut viol¹⁶⁶⁰ » et publiés en 1994 (soit trois ans avant *Le Dieu des petits riens*), les deux articles de la romancière réagissent aux débats suscités par la sortie d'une fiction documentaire intitulée *Bandit Queen*, au sein de laquelle les violences sexuelles occupent une place centrale. Réalisée par Shekhar Kapur, celle-ci se prétend l'adaptation fidèle du récit autobiographique de Phoolan Devi, la « Robin des bois indienne », femme de basse caste célèbre pour avoir pris la tête d'une bande armée de paysans révoltés dans l'État de l'Uttar Pradesh, et transformée de son vivant en icône populaire. Malgré son succès commercial, le film fait à sa sortie l'objet d'un scandale : alors emprisonnée, Phoolan Devi condamne en effet les déformations infligées à son histoire, mais aussi la mise en scène particulièrement détaillée d'un viol collectif qui lui a été infligé par des membres de la caste des *thākūr* (de riches propriétaires terriens), en guise de châtiment. L'intervention d'A. Roy entend relayer cette accusation, et critique avec virulence la fiction documentaire.

¹⁶⁶⁰ Les deux articles traduits sont reproduits successivement en annexe de l'anthologie *Mon cœur séditieux* : Arundhati Roy, « Prestidigitation à l'indienne : un tour de haut viol – I » et « Prestidigitation à l'indienne : un tour de haut viol – II », dans *Mon Cœur séditieux*, op. cit., p. 891-916 ; « The Great Indian Rape-Trick » (1994) [En Ligne], *The Harvard Advocate*, 2016. URL : <https://womens.theharvardadvocate.com/the-great-indian-rape-trick> Mis en ligne en 2016, dernière consultation le 21/10/2024.

La future romancière reproche d'abord à S. Kapur d'avoir abusé de son autorité en décidant d'intégrer dans son film, au nom d'un souci de véracité factuelle mais contre la volonté explicite de Phoolan Devi, l'épisode du viol collectif. La critique est indissociable d'une prise en considération de la portée référentielle du genre de la fiction documentaire, et du statut de porte-parole revendiqué par le réalisateur ; on pourrait d'ailleurs l'interpréter à la lumière de la réflexion élaborée à la même époque par la théoricienne Gayatri Spivak, qui insiste sur la nécessité de conscientiser les rapports de pouvoir inhérents à la représentation de l'expérience subalterne et à la position de porte-parole¹⁶⁶¹. Ayant « cessé d'être importante¹⁶⁶² » (« *ceased to be important* ») aux yeux du réalisateur, P. Devi subit une sorte de seconde victimisation : non seulement la publicisation des détails les plus sordides de son viol lui fait honte, mais le geste du réalisateur la réduit de nouveau à l'impuissance. A. Roy reproche donc à S. Kapur d'en avoir trop dit et trop montré, et situe l'exigence de justice dans le respect de la volonté et la reconnaissance de l'agentivité de la victime plutôt que dans la mise en œuvre d'un hypothétique idéal de complétude (« tout dire »).

À cette première critique, qui touche à la responsabilité du porte-parole et à sa relation avec le témoin, s'ajoute une réflexion sur les effets éthiques et politiques du film sur les spectatrices et les spectateurs ordinaires. Pour A. Roy en effet, le problème n'est pas seulement l'abus d'autorité, mais la nature de la compassion que la fiction documentaire suscite chez ces derniers. L'autrice dénonce notamment les déformations infligées à l'histoire de Phoolan Devi, afin de passer sous silence les éléments susceptibles de remettre en cause la représentation culturellement et socialement normée de la femme victime comme passive et moralement exemplaire. Le recherche de l'effet émotionnel lui semble caractéristique d'une esthétique sensationnaliste et kitsch, favorisant le masochisme ou un voyeurisme sadique. Mais l'autrice dénonce surtout une dépolitisation de la violence, dépolitisation indissociable du recours à un argumentaire moralisant qui met l'accent sur la souffrance morale endurée par la victime, et occulte ainsi la nature politique de la violence qui lui a été infligée. S'interrogeant sur ce qui définit « l'exploitation », c'est à ce double mouvement d'instrumentalisation et de moralisation qu'elle l'associe :

Comment note-t-on les viols filmés sur une échelle qui va de l'exploitation à la non-exploitation ? Cela dépend-il de la quantité de peau que nous voyons ? Ou s'agit-il d'une formule plus complexe qui prend en compte la peau exposée, les parties génitales et les seins nus ? L'exploitation, selon moi, est caractérisée quand tout l'objectif de l'exercice est de partir d'une position hautement morale pour nous informer (comme si nous n'en savions rien) que le problème du viol est une question d'humiliation abjecte. Et, comme c'est le cas du film, quand on exploite l'exploitation. Phoolan a déclaré que, selon

¹⁶⁶¹ Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Amsterdam, Paris, 2009.

¹⁶⁶² Arundhati Roy, « Prestidigitation à l'indienne : un tour de haut viol – I », *art cit.*, p. 892 ; *Idem*.

elle, les auteurs du film n'étaient pas meilleurs que les hommes qui l'avaient violée. Et ils ont fait le coup sans se salir les mains. Comment disaient-ils, déjà ? Ah oui : « domination complète de l'âme ». Pas besoin de mains pour plaquer les âmes au sol, on dirait.¹⁶⁶³

Le problème n'est pas seulement le caractère complaisant de la compassion du spectateur ou de la spectatrice ; c'est aussi la signification donnée à l'émotion, et qui résulte de la construction du viol comme intolérable moral plutôt que politique, en dépit du contexte de l'événement (le viol collectif d'une femme de basse caste par des hommes de haute caste, dans un contexte de répression politique d'une rébellion armée). Sur ce point, la relecture de la scène du viol de Mariulina à la lumière de la critique d'A. Roy peut produire un « effet retour » assez troublant. Elle rend notamment visible le risque de dépolitisation à l'œuvre dans la représentation que l'autrice italienne propose du viol de Mariulina, risque d'ailleurs renforcé par la construction du personnage, qui comme je l'ai rappelé n'est pas entré en résistance par conviction, mais presque par hasard, par amour pour Nino. Néanmoins si le texte polémique d'A. Roy m'intéresse, ce n'est pas seulement parce qu'il contribue à la réflexion sur les risques qu'implique la représentation du viol ; c'est aussi parce qu'il permet d'envisager son œuvre fictionnelle ultérieure comme un laboratoire où l'autrice teste diverses réponses possibles à ces problèmes.

2. L'épisode du viol d'Estha dans *Le Dieu des petits riens* : une première tentative de mise en fiction

Le Dieu des petits riens peut ainsi s'interpréter comme la première tentative d'Arundhati Roy pour trouver une manière de mettre le viol en fiction sans s'exposer aux risques décrits, analysés et dénoncés lors du débat suscité par *Bandit Queen*. La question est en effet traitée dans le roman : elle se pose au niveau du récit rétrospectif, avec la scène du viol d'Estha par l'homme Orangeade Citronnade, le propriétaire du petit stand de boissons du cinéma Abhilash, où les jumeaux se rendent avec leur famille pour assister à une projection de *La Mélodie du Bonheur*¹⁶⁶⁴, sur le chemin de l'aéroport de Madras. Actantiellement, l'épisode joue un rôle important, puisque c'est après avoir pris conscience que « N'importe quoi peut arriver à

¹⁶⁶³ *Ibid.*, p. 900 ; « How does one grade film-rapes on a scale from Exploitative to Non-exploitative? Does it depend on how much skin we see? Or is it a more complex formula that juggles exposed skin, genitalia, and bare breasts? Exploitative I'd say, is when the whole point of the exercise is to stand on high moral ground, and inform us, (as if we didn't know), that rape is about abject humiliation. And, as in the case of this film, when it exploits exploitation. Phoolan has said (Pioneer, August 15 [1994]) that she thinks they're no better shall the men who raped her. This producer/director duo. And they've done it without dirtying their hands. What was that again? The complete domination of the soul? I guess you don't need hands to hold souls down. After the centrepiece, the film rushes through to its conclusion. », *Idem*.

¹⁶⁶⁴ *DPR* p. 142-157 ; *GoST*, p. 98-111.

N'importe qui » et que « Mieux vaut se tenir toujours prêt¹⁶⁶⁵ » qu'Estha et Rahel décident de construire la petite barque qui doit leur permettre de trouver refuge sur l'île de la Maison de l'Histoire. Or la relecture de la scène à la lumière de la réflexion théorique élaborée lors de la polémique sur le film de S. Kapur fait apparaître plusieurs choix d'écriture qui méritent d'être commentés.

On remarque d'abord une variation thématique, à savoir la substitution du motif du viol de l'enfant au motif de la violence faite aux femmes. Celle-ci peut s'interpréter comme une façon de se confronter au problème des violences sexuelles tout en désactivant les enjeux de genre qui semblent participer de la gêne éprouvée par A. Roy devant le film de Shekhar Kapur, l'autrice évitant de reconduire une représentation victimaire des femmes. À titre de comparaison, on peut souligner que dans *Beloved* aussi, Toni Morrison entreprend de déconstruire les représentations genrées du viol, puisque loin d'être une forme de violence extrême à laquelle seules les femmes seraient vulnérables, elle concerne également le personnage de Paul D (victime d'abus lors de sa captivité dans les mines en Géorgie), une façon pour l'autrice d'approfondir également son questionnement sur les modes de construction de la masculinité noire¹⁶⁶⁶.

L'autre différence marquante entre la scène du viol d'Estha et celle du film de S. Kapur concerne le contexte dans lequel elle s'inscrit. Alors que le viol collectif subi par Phoolan Devi intervient dans un contexte que l'on serait tenté de décrire comme « extrême » (la répression d'une rébellion armée), c'est une situation « ordinaire » que met en scène le roman d'A. Roy. Ce déplacement a d'abord pour effet de questionner, justement, la ligne de partage entre l'extrême et l'ordinaire, *Le Dieu des petits riens* s'intéressant à la façon dont l'expérience du mal se tisse dans le quotidien d'une vie d'enfant, au-delà des grandes tragédies historiques. Le viol expose non seulement Estha à une malversation incompréhensible pour lui, mais à une trahison maternelle plus intolérable encore – une trahison tragique, puisqu'involontaire (Ammu n'a aucune idée de ce qui est arrivé à son fils et de ce qu'elle lui fait en sympathisant avec l'homme Orangeade-Citronnade juste après le viol). Le sentiment de dérégulation et de perte du monde qu'elle suscite est décrit un peu plus tard dans le roman, lorsque la narration met en

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 263 ; « *Anything can happen to Anyone and It's best to be prepared.* », *Ibid.*, p. 194.

¹⁶⁶⁶ Cette question est notamment développée par Philip M. Weinstein, dans un article où il s'intéresse au traitement des figures paternelles et de la question de l'héritage traumatique de l'esclavage chez W. Faulkner et chez T. Morrison. Pour le critique, c'est justement dans *Beloved* et avec le personnage de Paul D que T. Morrison parviendrait à incarner une nouvelle forme de masculinité et de paternité noire. David M. Weinstein, « David and Solomon: Fathering in Faulkner and Morrison », dans Carol A. Kolmerten, Stephen M. Ross, Judith B. Wittenberg (dir.), *Unflinching Gaze: Morrison and Faulkner Re-Envisioned*, op. cit., p. 48-74.

scène les méditations solitaires d'Estha, peu avant que le petit garçon ne conçoive son projet de fugue :

L'Homme Orangeade-Citronnade pouvait entrer d'un moment à l'autre. Prendre un car pour Kottayam et se retrouver là sans crier gare. Et Ammu lui offrirait une tasse de thé. Ou peut-être un jus d'ananas. Tout jaune dans un grand verre. Avec des glaçons.

Avec la longue cuiller en fer, Estha remua la confiture épaisse. L'écume agonisante dessinait des formes écumeuses agonisantes. Une corneille avec une aile cassée. Une patte de poulet aux doigts crochus. Un Nhibou (mais pas Ousa) enlisé dans de la confiture douceâtre. Sans personne pour leur porter secours.

Tout en tournant la confiture, Estha l'Abandonné eut Deux Pensées : (a) *N'importe quoi peut arriver à N'importe qui*. Et (b) *Mieux vaut se tenir toujours prêt*.¹⁶⁶⁷

Cette inscription du mal dans le tissu d'une vie d'enfant, couplé au motif du viol, est sans doute l'un des aspects de la fiction d'Arundhati Roy auxquels nous sommes particulièrement sensibles aujourd'hui (peut-être plus encore qu'au moment de la publication de l'œuvre). Mais ce changement de contexte permet aussi de répondre au risque de dépolitisation mis au jour par les articles d'A. Roy. La comparaison de la scène du lynchage de Velutha et de la scène du viol d'Estha est sur ce point tout à fait éloquente. Lorsqu'elle décrit la violence des policiers, la voix narrative insiste sur sa rationalité, sur l'absence de toute forme d'excès :

[Les jumeaux] entendent le bruit mat du bambou sur la chair. De la botte sur l'os. Sur les dents. Les gémissements étouffés de celui qu'on frappe au creux de l'estomac. Le craquement assourdi du crâne sur le ciment. Le gargouillement du sang quand la pointe ébréchée d'une côte cassée perce un poumon.

Les lèvres bleues, les yeux grands comme des soucoupes, ils regardent, hypnotisés par quelque chose qu'ils perçoivent mais sont incapables de comprendre : l'absence de tout arbitraire chez les policiers. De toute passion, de toute colère. Brutalité méthodique, contrôlée, efficace dans sa totale économie. Comme s'ils étaient en train d'ouvrir une bouteille. De fermer un robinet. Ou de casser un œuf pour faire une omelette. [...]

Il n'y avait rien d'accidentel dans ce qui se passa ce matin-là. Ni de fortuit. Rien d'un passage à tabac intempestif ou d'un règlement de comptes personnel. C'était l'image d'une époque imprimant sa marque sur ceux qui la vivaient. L'histoire en direct.¹⁶⁶⁸

Évidemment, l'expérience du mal est loin d'être absente de cette scène centrale, que j'ai déjà citée à plusieurs reprises : elle surgit notamment face à la souffrance de Velutha, à la représentation de ce que l'on peut faire subir à un corps. La mise à distance du motif de la

¹⁶⁶⁷ *Idem* ; « The Orangedrink Lemondrink Man could walk in any minute. Catch a Cochin-Kottayam bus and be there. And Ammu would offer him a cup of tea. Or Pineapple Squash perhaps. With ice. Yellow in a glass. With the long iron stirrer, Estha stirred the thick, fresh jam. The dying froth made dying frothly shapes. A crow with a crushed wing. A clenched chicken's claw. A Nowl (not Ousa) mired in sickly jam. A sadly swirl. And nobody to help. As Estha stirred the thick jam he thought Two Thoughts, and the Two Thoughts he thought were these: (a) Anything can happen to Anyone. and (b) It's best to be prepared. », *Idem*.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 400-401 ; « [The twins] heard the thud of wood on flesh. Boot on bone. On teeth. The muffled grunt when a stomach is kicked in. The muted crunch of skull on cement. The gurgle of blood on a man's breath when his lung is torn by the jagged end of a broken rib. Blue-lipped and dinner-plate-eyed, they watched, mesmerized by something that they sensed but didn't understand: the absence of caprice in what the policemen did. The abyss where anger should have been. The sober, steady brutality, the economy of it all. They were opening a bottle. Or shutting a tap. Cracking an egg to make an omelette. [...] There was nothing accidental about what happened that morning. Nothing incidental It was no stray mugging or personal settling of scores. This was an era imprinting itself on those who lived in it. History in live performance. », *Ibid.*, p. 308-309.

cruauté traduit toutefois la volonté de désactiver les possibles interprétations de la violence des policiers à la lumière d'une réflexion sur le mal. C'est là que se situe la différence majeure avec la scène au cinéma *Abhilash*, puisqu'à l'inverse, la violence de l'homme Orangeade-Citronnade reste incompréhensible, la narration ne nous donnant jamais accès au point de vue du personnage, et ne nous proposant pas de grille d'analyse sociologique ou psychologique susceptible d'expliquer son geste. Là où les policiers incarnent une violence systémique, et donc politique, le personnage apparaît aux yeux de l'enfant et des lecteurs et lectrices comme une figure du mal.

B. Du *Dieu des petits riens* au *Ministère du Bonheur Suprême* : le parti-pris de la représentation

La représentation du viol dans *Le Dieu des petits riens* en désactive donc la dimension politique et genrée, un parti-pris que questionne la critique Deepti Misri, dans l'ouvrage qu'elle consacre à la représentation des violences de genre dans la littérature indienne post-partition¹⁶⁶⁹. S'interrogeant sur la construction d'une figure de victime masculine (Velutha), cette dernière l'interprète comme une stratégie consciente d'évitement : « Dans *Le Dieu des Petits Riens*, Roy a évité la figure de la femme *Dalit* comme "la plus subalterne des subalternes" (le paradigme victimaire qui l'avait gênée dans *Bandit Queen*), et a préféré mettre en scène la vulnérabilité d'un corps *Dalit* masculin à la violence de caste et d'état¹⁶⁷⁰. » Elle s'interroge ensuite sur la légitimité de ce choix : « Assurément, malgré les risques soulignés par Roy, il doit exister une façon de reconnaître et de se confronter à la violence de caste infligée aux femmes *Dalit* et indigènes¹⁶⁷¹ ? » On va le voir, *Le Ministère du Bonheur Suprême* (2017), apparaît justement comme un espace d'expérimentations éthiques et esthétiques où l'autrice teste de nouvelles solutions.

¹⁶⁶⁹ Deepti Misri, *Beyond Partition: Gender, Violence, and Representation in Postcolonial India*, University of Illinois Press, Chicago, 2014.

¹⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶⁷¹ *Idem.*

1. La romancière comme porte-parole : traduire le témoignage fictif

Pour le montrer, on peut se rapporter à une scène particulièrement marquante de ce second roman. Située quelques pages avant la fin du texte, dans l'avant-dernier chapitre, cette dernière lève le voile sur un événement central dans la construction de l'intrigue de ce roman polyphonique labyrinthique : l'abandon de Miss Jebeen II, la mystérieuse petite fille recueillie par les protagonistes du roman, la rebelle Tilo (alter ego de l'auteure) et la *Hijra*¹⁶⁷² Anjum, et qui relie ainsi les différents fils et personnages de l'œuvre. Alors que l'identité et les raisons de l'abandon de l'enfant étaient jusque là inconnues, les personnages découvrent une lettre d'explication rédigée par sa mère biologique. Sa lecture et sa traduction (de l'anglais vers l'ourdou, la langue d'Anjum) à haute voix sont assumées par un personnage secondaire, le sage docteur Bhartiya. Les personnages découvrent à cette occasion (et avec eux, le lecteur ou la lectrice), l'histoire de la camarade Revathy, combattante maoïste *Adivasi*¹⁶⁷³ (indigène) de la forêt de Bastar ; et le véritable nom de Miss Jebeen II – Udaya – née de son viol collectif par la police indienne.

Il faut le souligner, les enjeux éthiques et politiques de la mise en fiction du viol sont ici maximisés par la dimension fortement référentielle de l'épisode romanesque. L'usage du viol comme arme de guerre, dans le contexte de la répression de la rébellion maoïste en Inde, est un fait bien documenté ; il s'agit surtout d'un sujet familier à A. Roy, autrice d'un texte de non-fiction engagé, *En marche avec les camarades* [*Walking with the Comrades*, 2011]¹⁶⁷⁴, consacré à cette question et rédigé après un séjour d'un an auprès des rebelles de la forêt de Chhattisgarh, au nord-est du pays. En introduisant cette scène finale, sans doute l'autrice désire-t-elle faire connaître ces événements à un public plus large que celui de ses textes de non-fiction. Ce choix montre surtout que les problèmes que pose la position de porte-parole débordent la frontière générique, voire ontologique séparant la fiction de la non-fiction. En choisissant d'intégrer dans son roman des faits et surtout des expériences collectées pour ses enquêtes journalistiques, la romancière se confronte comme Shekhar Kapur à la question du juste usage du témoignage d'autrui.

¹⁶⁷² Dans la culture indienne, les hijras sont des personnes du troisième genre, qui ne sont considérées comme n'étant ni hommes ni femmes. Elles constituent une catégorie socio-religieuse ancienne et stigmatisée.

¹⁶⁷³ On appelle « Adivasi », « tribales » ou « aborigènes » des communautés exclues du système de caste. Elles revendiquent parfois (mais pas systématiquement) leur autochtonie ; et le territoire constitue un élément central dans la construction de leur identité.

¹⁶⁷⁴ Arundhati Roy, *En Marche avec les camarades*, dans *Mon Cœur séditieux*, op. cit., p. 561-618.

À cet égard, le premier élément notable est le recours au dispositif littéraire de la lettre fictive. Celui-ci permet de souligner l'hétérogénéité référentielle du témoignage intégré dans le roman, imaginé par A. Roy à partir de témoignages réels, et d'en faire l'objet d'une scène de traduction et d'herméneutique fictionnalisée. Typographiquement, la lettre est séparée du reste du récit (police ; paragraphes non alignés). Stylistiquement et grammaticalement, elle se caractérise par sa dimension fortement oralisée et par un usage non normé de la langue, qui met en évidence une difficulté d'ordre linguistique (pour se faire comprendre Revathy doit écrire en hindi, qui n'est pas sa langue maternelle ; la lettre est elle-même traduite en ourdou par Azad Bhartiya, puis en anglais par la voix narrative ; ce à quoi s'ajoute, pour nous, la traduction vers le français) :

Cher Camarade Azad Bhartiya Garu, Je t'écris cette lettre parce que pendant mes trois jours passés à Jantar Mantar je te observé de loin. Si quelqu'un sait où est mon enfant, ça ne peut être que toi, je crois. Je suis une femme de langue télougoue, désolée de ne pas connaître l'hindi. Mon anglais n'est pas bon non plus. Désolée. Je suis Revathy, je travaille à plein temps avec le Parti Communiste Indien (maoïste). Quand tu recevras cette lettre, je serai déjà tuée.¹⁶⁷⁵

Les effets de ce dispositif peuvent s'interpréter de plusieurs façons. La fiction de voix imaginée par A. Roy produit d'abord un fort sentiment de présence, ce qui traduit peut-être la volonté de s'approprier ce « crédit de compassion et d'indignation » dont la parole du « humble » et de celui ou de celle qui dit s'exprimer en son nom bénéficie dans notre culture globalisée, selon l'historienne Annick Lempérière¹⁶⁷⁶. Mais le dispositif de la lettre fictive permet aussi d'introduire un questionnement réflexif autour de l'hétérogénéité des espaces linguistiques et moraux. Il permet de souligner la responsabilité de l'écrivain, placé comme Azad Bhartiya dans une position de traducteur face à une expérience morale (l'abandon d'un enfant) qui non seulement peut poser aux lecteurs et lectrices des problèmes de lisibilité, mais se vit dans une autre langue.

¹⁶⁷⁵ Arundhati Roy, *Le Ministère du Bonheur Suprême*, op. cit., p. 516 ; « Dear Comrade Azad Bharathiya Garu, I am writing this to you because in my three days time in Jantar Mantar I observed you carefully. If anybody knows where is my child now, I think it might be you only. I am a Telugu woman and sorry I don't know Hindi. My English is not good also. Sorry for that. I am Revathy, working as a full-timer with Communist Party of India (Maoist). When you will receive this letter I will be already killed. », Arundhati Roy, *The Ministry of Utmost Happiness*, op. cit., p. 417.

¹⁶⁷⁶ Annick Lempérière, « Moi, Rigoberta Menchú. Témoignage d'une Indienne internationale », *Communications* [En Ligne], n°71, « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^{ème} siècle », 2001. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/51933> Mis en ligne en janvier 2009, dernière consultation le 03/05/2024.

2. Le récit du viol : un partage minimal

Afin de rendre raison de l'abandon de sa petite fille, Revathy doit d'abord expliquer ce qui lui est arrivé, ce qu'on lui a fait. L'épisode même du viol occupe néanmoins une place très limitée dans le récit, et plusieurs choix d'écriture reflètent la volonté d'éviter le double risque de la compassion complaisante et de la dépolitisation de la violence. Le personnage insiste notamment sur la dimension exemplaire de son récit, mettant en tension le « je » et le « nous », la dimension intime du viol, liée à la fois à l'atteinte faite au corps et à l'expérience de la mort psychique, et sa portée collective, liée au contexte de répression politique. La jeune femme rend compte d'une expérience collective, elle se présente comme la porte-parole d'un groupe : « C'est l'expérience de tant de femmes de la forêt », souligne-t-elle, puis : « ça m'a donné du courage ¹⁶⁷⁷. » Elle réinscrit par ailleurs le viol dans un continuum de violences extrêmes, de tortures :

La pire haine de la police était pour les femmes. Camarade Nirmalakka, ils ont tuée, éventrée et sorti tout l'intérieur. Camarade Lakshmi, ils ont tuée, coupée en morceaux, arraché les yeux. Pour elle il y a eu une grande protestation. Une autre, Camarade Padmakka, ils ont capturé, brisé les deux genoux pour qu'elle ne pouvait pas marcher et battu si fort qu'elle a eu des problèmes aux reins, au foie, de gros problèmes¹⁶⁷⁸.

Peut-être cette insistance sur la dimension exemplaire du témoignage de Revathy peut-elle s'interpréter à la lumière de la position de l'autrice. A. Roy ne racontant pas une expérience qu'elle aurait elle-même vécue, elle insiste pour justifier sa mise en récit sur sa dimension collective et donc politique. La distance morale séparant l'autrice de son personnage explique peut-être également le caractère concis et factuel de la description, qui ne fait usage d'aucun des moyens du *pathos* :

J'ai cru qu'ils allaient me tuer comme Nirmalakka et Lakshmi, mais ils ont dit : « T'en fais pas, Noiraude, on ne va pas te tuer. On veut que tu vas leur dire ce qu'on t'a fait. [...] » Ils ont continué à me brûler, à me couper, mais je ne pleurais pas du tout. « Pourquoi tu ne hurles pas ? Tes grands dirigeants viendront te sauver. Vous ne criez jamais, toi et les tiens ? » Puis un homme m'a ouvert la bouche de force et un autre a mis son pénis dedans. J'ai cru mourir, je ne pouvais plus respirer. Ils n'arrêtaient pas de verser de l'eau sur mon visage. Puis ils m'ont tous violée plusieurs fois. Un d'eux est le père d'Udaya.¹⁶⁷⁹

¹⁶⁷⁷ Arundhati Roy, *Le Ministère du Bonheur Suprême*, op. cit., p. 524 ; « This is the experience of so many women in the forest. From that I took courage. », Arundhati Roy, *The Ministry of Utmost Happiness*, op. cit., p. 423.

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 521 ; « Maximum hatred police had for women workers. Comrade Nirmalakka when she was killed they ripped her stomach and took out everything. Comrade Laxmi also they not simply killed, but cut, and removed eyes. For her there was big protest. One another Comrade Padmakka they captured and broken both her knees so she could not walk and beat her so she has kidney damage, liver damage, so much damage. », *Ibid.*, p. 420-421.

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 524 ; « I thought they would kill me like Padmakka and Laxmi but they said "Don't worry Blackie we will let you go. You must go and tell them what we did to you. [...]" They kept on burning me and cutting me. But I am not crying at all. "Why don't you scream? Your great leaders will come and save you. You people don't scream?" Then one man forced open my mouth and one man put his penis in my mouth. I could not breathe. I thought I would die. They kept putting water on my face. Then all raped me many times. One is Udaya's father. », *Ibid.*, p. 422-423.

Le lecteur ou la lectrice n'a pas vraiment accès à l'intériorité de Revathy, la description de l'effet produit par ce déchainement de violence se limitant à une phrase lacunaire (« J'ai cru mourir »). Au-delà des réticences éthiques de l'autrice, cette opacification du point de vue de la victime désactive les interprétations de la scène à la lumière d'un questionnement dépolitisé sur le mal. Le contraste avec la scène du viol d'Estha est sur ce point tout à fait éloquent. Dans *Le Dieu des petits riens*, la fiction prend en charge le sentiment de dérégulation éprouvé par l'enfant, au risque de priver la violence de sa rationalité et d'en désactiver les possibles interprétations politiques. En donnant des sévices infligés aux femmes *Adivasi* une description factuelle et extrêmement concise, le texte désactive à l'inverse la question douloureuse du « pourquoi », de l'énigme du mal, se contentant de désigner sans ambiguïtés les responsables de ces atrocités.

3. Au-delà du paradigme victimaire, le dilemme de Revathy

Le problème que la notion de « violence extrême » permet d'aborder dans le domaine de l'histoire et de la sociologie, celui de la rationalité problématique d'une « violence au-delà de la violence¹⁶⁸⁰ », est donc paradoxalement davantage traité dans le texte qui resitue le viol dans un contexte ordinaire, que dans celui qui le resitue dans un contexte de violences historiques et politiques extrêmes. Ce choix n'entraîne pas dans le témoignage de Revathy une complète évacuation de la question du mal, mais son déplacement, du moment même du viol à la représentation de « l'après », c'est-à-dire de la grossesse non désirée, puis de la naissance et de l'abandon de la petite Udaya. Revathy insiste d'abord sur les difficultés rencontrées auprès de ses camarades de lutte :

Le dirigeant principal, Camarade P.K., me demandé ce qui s'était passé. [...] Je lui raconté, mais je pleurais en même temps et il ne comprenait rien. D'abord il croyait que je me plaignais contre un camarade du Parti. « Je ne comprends pas ces idioties de sentiments. Nous sommes des soldats. Raconte-moi sans émotions. » J'ai fait mon rapport à lui. Mais sans ma volonté mes yeux pleuraient.¹⁶⁸¹

Pas plus que dans la scène du témoignage d'Ammu, le problème n'est ici celui de « l'injustice testimoniale¹⁶⁸² », c'est-à-dire d'un manque de crédibilité de la Vérité, le texte insistant plutôt

¹⁶⁸⁰ Jacques Sémelin, « Violences extrêmes : peut-on comprendre ? », *art. cit.*, p. 479.

¹⁶⁸¹ Arundhati Roy, *Le Ministère du Bonheur Suprême*, *op. cit.*, p. 525 ; « The main leader, Comrade P.K. asked me what happened. [...] At the time I told them, but I was crying and he could not understand anything. First he thought I am complaining about a Party comrade. Comrade P.K. said, "I don't understand this feelings nonsense. We are soldiers. Tell me like a report without emotions." So I told him the report. But without my knowledge my eyes are weeping. »; Arundhati Roy, *The Ministry of Utmost Happiness*, *op. cit.*, p. 424.

¹⁶⁸² Pour la définition de cette notion, forgée par la philosophe Miranda Fricker, je renvoie au chapitre 9, p. 450-451.

sur l'inacceptabilité du récit de la femme violée. La réponse du camarade P.K. met en effet au jour l'incompatibilité entre une certaine représentation héroïque et virile du combattant (« nous sommes des soldats »), et la vulnérabilité qu'induit et révèle l'expérience du viol, incompatibilité qui rend inaudible le discours affecté de Revathy (« raconte-moi sans émotions »). En mettant en scène les résistances opposées au témoignage de la combattante *Adivasi*, la fiction met ainsi au jour une norme de genre implicite, et c'est sans doute là que se joue sa portée politique, presque autant que dans la dénonciation des exactions commises par les policiers.

Or cette incompatibilité est également à l'origine du dilemme du personnage, contraint de choisir entre son identité de mère et son identité de combattante, entre le sentiment de responsabilité pour l'enfant et son engagement militant (« Mon Parti, c'est mon Père et ma Mère [...] je ne peux pas quitter mon Parti. Je ne peux pas vivre au-dehors¹⁶⁸³ »). Bien davantage que la vulnérabilité à l'expérience du viol, c'est cette expérience tragique qui, dans ce texte en particulier et dans l'œuvre d'A. Roy plus généralement, fait intervenir un enjeu de genre. On peut interpréter ce déplacement comme une façon de mettre à distance le paradigme victimaire critiqué par l'autrice, A. Roy s'intéressant à un moment de choix, et donc d'agentivité du personnage féminin :

Quand je laissé mon enfant là-bas à Delhi, j'ai une très mauvaise conscience. Je ne veux pas d'elle. Mais aussi je ne veux pas qu'elle souffre. Alors si tu sais où elle est, je veux te raconter franchement son histoire en grandes lignes. Le reste, c'est toi de décider. Udaya, c'est le nom que je lui ai donné. Ça veut dire lever du soleil en télougou. Je le appelé comme ça parce qu'elle est née dans la forêt de Dandakaranya au lever du soleil. Quand elle est sortie, franchement, je le detesté et pensé la tuer. Je sentais pour de vrai qu'elle n'était pas de moi. Vraiment elle n'est pas à moi. Vraiment si tu regardes l'histoire que j'écris, ce n'est pas moi sa mère. Sa mère, c'est la Rivière, et la Forêt est son père.¹⁶⁸⁴

Ce choix d'écriture a toutefois un coût : elle expose le personnage de Revathy, et à travers elle les femmes réelles dont elle est inspirée, au jugement moral, voire à l'incompréhension du lecteur ou de la lectrice. On voit comment la fiction s'efforce de rendre lisible le geste de la jeune femme *Adivasi*, en s'efforçant d'imaginer son argumentation, et en développant en particulier la description de son cas de conscience. La représentation du parcours émotionnel du personnage a une visée et des effets pragmatiques : elle aide le lecteur ou la lectrice à

¹⁶⁸³ *Ibid.*, p. 527 ; « My Party is my Mother and Father [...] I cannot leave my Party. I cannot live outside. », *Ibid.*, p. 425.

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 518-519 ; « After I left my child there in Delhi, my conscience is very much bad. I cannot sleep or take rest. I don't want her. But I don't want her to suffer also. So in case if you know where she is, I want to tell you her frank story a little. Rest is for your decision. Her name that I have gave her was Udaya. In Telugu it means sunrise. I gave her this name because she was born in Dandakaranya forest during sunrise. When she was born I frankly felt hatred for her and I thought to kill her. I felt really she was not mine. Really she is not mine. Really if you see her story that I have written here, I am not her mother. River is her mother and Forest is her father. », *Ibid.*, p. 417-418.

comprendre, sans nécessairement valider moralement, sa décision finale (l'abandon de l'enfant).

III. De l'extrême à l'ordinaire : les modalités de domestication de la violence

Dans son livre *Voix de l'ordinaire : l'anthropologue face à la violence*¹⁶⁸⁵, qu'elle consacre aux violences de la Partition, caractérisées par l'enlèvement et le viol de plusieurs milliers de femmes des deux côtés de la frontière de l'Inde et du Pakistan, l'anthropologue indienne Veena Das définit l'ordinaire comme « la vie quotidienne de l'humain¹⁶⁸⁶ ». S'interrogeant sur la légitimité des spécialistes des sciences sociales à parler de la violence spectaculaire dont ces femmes ont été victimes, elle la conditionne à leur capacité à « reconnaître la manière dont leurs expériences ont été transformées par l'absorption [d']un “savoir empoisonné”¹⁶⁸⁷ ». L'anthropologue déplace ainsi le focus de la réflexion du moment même de la violence extrême vers les diverses pratiques qui permettent à celles qui en ont été victimes de réhabiter le monde – un déplacement qu'opère également, on l'a vu, la fiction d'A. Roy, avec des effets majeurs sur la configuration de l'espace du dicible. C'est sur ceux-ci que je voudrais à présent revenir, en me demandant quels problèmes de lisibilité morale soulève la représentation des modalités de domestication de la violence, et comment les autrices s'y confrontent.

A. Le problème du rapport entre viol et maternité

Le récit de Revathy a mis au jour un premier dilemme qui questionne les frontières de l'espace du dicible et du lisible, à savoir le lien entre le viol et la maternité. Je voudrais partir de ce problème pour comparer les stratégies d'écriture des trois romancières, en essayant notamment de comprendre pourquoi son traitement dans *Le Ministère du Bonheur Suprême* pose beaucoup moins de difficultés de lecture que dans *Beloved* et *La Storia*. La question est d'autant plus importante que, comme je l'ai souligné, elle fait intervenir un enjeu de genre cette

¹⁶⁸⁵ Veena Das, *Voix de l'ordinaire : l'anthropologue face à la violence*, trad. Marco Motta et Yves Erard, BSN Press, Lausanne, 2021.

¹⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 209.

fois-ci central : autant la vulnérabilité aux violences sexuelles n'est propre aux femmes ni dans l'œuvre d'A. Roy, ni dans celle de T. Morrison ; autant la réflexion sur ce que celles-ci font à la relation entre une mère et son enfant conduit les deux autrices à poser la question de la différence sexuelle.

1. *La Storia* : l'extrême comme ordinaire

Pour le comprendre, on peut relire l'épisode de la grossesse d'Ida à la lumière du questionnement que nourrit l'analyse du dilemme de Revathy. On s'en souvient, j'ai fait l'hypothèse que l'impassibilité et la résignation du personnage d'E. Morante menaçaient sans doute bien davantage la lisibilité morale de *La Storia* que la scène du viol de Mariulina, qui présente pourtant le viol comme un mal intolérable. Or ces difficultés de lecture sont particulièrement sensibles dans les chapitres qui relatent la grossesse d'Ida et la naissance d'Usepe, né du viol commis par Gunther. La voix narrative insiste sur la stupeur du personnage : « elle hésita, partagée entre les doutes et les malaises, pendant plusieurs semaines, avant de reconnaître ce scandale suprême et imprévu : son indécente relation avec un Allemand anonyme l'avait laissée enceinte¹⁶⁸⁸. » Mais celle-ci se mue rapidement en une passivité totale face à sa condition :

L'idée de se faire avorter d'une manière quelconque ne lui vint même pas à l'esprit. La seule défense qu'elle réussit à imaginer, ce fut de cacher son état à tout le monde aussi longtemps qu'elle le pourrait. Quant aux autres problèmes qui la menaçaient dans un proche avenir, ils lui apparaissaient tout bonnement impensables vu leur caractère inéluctable ; et il ne lui restait qu'à les écarter de son esprit. Ceci lui était plus facile dans son nouvel état physique qui, de jour en jour, émoussait ses perceptions réelles, la détachant de ses raisons extérieures d'angoisse et la faisant tomber dans une passivité presque insouciance.¹⁶⁸⁹

Cesare Garboli est le premier à avoir proposé d'interpréter l'épisode comme une réécriture de l'Annonciation¹⁶⁹⁰. Le texte joue effectivement sur l'intertextualité biblique, opposant ironiquement la pauvre Ida à la figure héroïque de Judith¹⁶⁹¹ tuant Holopherne. La perte d'agentivité est soulignée par l'organisation syntaxique de la phrase, qui indique non seulement

¹⁶⁸⁸ *La Storia* (trad), p. 125 ; « « e indugiò, fra dubbi e malesseri, parecchie settimane, prima di riconoscere questo scandalo supremo impensato: che la sua indecente relazione con un tedesco anonimo l'aveva lasciata incinta. », *La Storia*, p. 353-354.

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 125 ; « L'idea di procurarsi, in qualche modo, l'aborto, a lei non venne nemmeno alla fantasia. L'unica difesa che riuscì a immaginare fu di nascondere a tutti la sua condizione, finché si poteva. Gli altri problemi, poi, che la minacciavano dal prossimo avvenire, le si mostravano addirittura impensabili, nella loro inevitabilità; e non le restava che scansarli dalla « mente. Questo le era più facile nel suo nuovo stato fisico, che di giorno in giorno ottundeva le sue percezioni reali, staccandola dai suoi motivi esterni d'angoscia, e calandola in una passività quasi spensierata. », *Ibid*, p. 354.

¹⁶⁹⁰ Cesare Garboli « Un crocicchio di esistenze », *Corriere della sera*, 29 juin 1974, document reproduit en annexe de Angela Borghesi, *L'Anno della Storia*, op. cit., p. 359. Je traduis.

¹⁶⁹¹ *La Storia* (trad), p. 106 ; *La Storia*, p. 339.

l'impossibilité pour le personnage d'accéder au statut de sujet (verbal), mais une sorte de dissociation qui la place face à l'activité de son propre corps (et de son inconscient) en position d'objet passif :

[...] [L]es nausées la surprenaient traîtreusement à la vue des objets les plus ordinaires et qui n'avaient rien de répugnant en eux-mêmes : par exemple une poignée de porte ou un rail de tramway. Soudain, on eût dit que ces objets venaient s'incorporer à sa substance même, y fermentant tel un levain d'amertume. Surgies du passé, des réminiscences de l'époque où elle était enceinte de Nino se mêlaient pour elle au présent. Et au moment où, ne pouvant plus résister, elle finissait par vomir, elle avait l'impression que le passé, l'avenir, ses sens et tous les objets du monde tournaient, réunis dans un seul tournoiement s'achevant par une désagrégation qui était aussi une libération.¹⁶⁹²

Le contraste avec la représentation du dilemme de Revathy est frappant, et aide à affiner l'analyse des choix d'écriture que l'autrice indienne fait pour garantir la lisibilité morale du geste de son personnage. Si les réactions de la combattante maoïste face à sa grossesse puis à l'enfant sont tout à fait intelligibles moralement, c'est en effet parce qu'elles correspondent à un script émotionnel socialement normé : à la colère et au dégoût succède, après la naissance, la complexité de la relation tissée avec l'enfant, le mélange de ressentiment et d'amour, le conflit entre le sentiment de responsabilité et la loyauté à la cause. Aucun dilemme de ce type dans *La Storia* : c'est une forme de neutralité affective sans conflit qui triomphe au moment de la grossesse, puis un amour sans limite après l'accouchement, au point que le viol en vient presque à être rethématisé comme une chance, puisqu'il a permis la naissance d'Useppe (d'où la référence à l'Annonciation). La linéarité du récit et l'absence de toute perturbation de l'ordre syntaxique ou narratif renforcent encore le sentiment de malaise que le lecteur ou la lectrice peut éprouver à la lecture de l'*incipit* ; ils contrastent avec la temporalité bouleversée qu'institue dans *Beloved* et *Le Dieu des petits riens* le surgissement de la violence. Veena Das décrit le viol comme la source d'une souffrance à accommoder et qui met à l'épreuve le « pouvoir d'endurer¹⁶⁹³ ». Mais Elsa Morante nous invite à imaginer une forme de vie tellement dégradée que même le viol n'est pas construit comme un événement, c'est-à-dire une rupture existentielle durable : la frontière entre l'extrême et l'ordinaire est complètement brouillée puisque pour Ida, l'extrême est son ordinaire.

¹⁶⁹² *Ibid.*, p. 126 ; « Quelle nausée la surprendevano a tradimento, alla vista degli oggetti più comuni, e che in se stessi non avevano nulla di ripugnante: per esempio un pomo di maniglia, o una rotaia del tram. D'un tratto, tali oggetti parevano incorporarsi nella sua stessa sostanza, fermentandovi in un lievito di amarezza. Dal passato, le si rimescolavano allora delle reminiscenze di quando era incinta di Nino. E nell'atto che, costretta, si riduceva a vomitare, le pareva che il passato e il futuro e i suoi sensi e tutti gli oggetti del mondo girassero in un'unica ruota, in un disfacimento che era anche una liberazione. », *Ibid.*, p. 354.

¹⁶⁹³ Veena Das, *Voix de l'ordinaire : l'anthropologue face à la violence*, op. cit., p. 41

2. *Beloved* : représentations alternatives et marginales de l'infanticide

On pourrait ajouter un troisième terme à la comparaison puisque T. Morrison aborde elle aussi la question des rapports entre violences sexuelles et maternité, dans le contexte historique spécifique de l'esclavage. Si les récits de vie que sa fiction prend en charge questionnent les limites de l'espace du dicible, c'est cependant pour des raisons inverses de celles que j'ai évoquées à propos de *La Storia*. Loin de s'intéresser à des mères qui, comme Ida, subissent passivement leur grossesse, la romancière afro-américaine intègre aux marges de sa narration des récits limites où à la violence subie répond la violence commise contre l'enfant non désiré. La question est abordée pour la première fois dans le roman lorsque Sethe évoque devant Denver et Beloved l'histoire de propre mère, qu'elle ne connaît que par ce que lui en a dit sa nourrice, Nan. Elle se remémore notamment le récit que celle-ci lui a fait de la traversée traumatique de l'Atlantique, sur les navires négriers, une traversée faite en compagnie de la mère de Sethe, et à l'occasion de laquelle elles ont l'une et l'autre subi de multiples viols collectifs :

Nuit noire. Nan la tient de son bon bras et agite le moignon de l'autre en l'air.

- Je te le dis. Je te le dis, petite Sethe.

Ce qu'elle fit. Elle dit à Sethe que sa mère et elle, Nan, étaient arrivées ensemble par mer. Toutes deux avaient été prises maintes fois par l'équipage.

- Elle les a tous jetés, sauf toi. Celui des marins, elle l'a jeté dans l'île. Les autres, ceux d'autres Blancs, elle les a jetés aussi. Sans nom, qu'elle les jetait. À toi, elle a donné le nom de l'homme noir. Lui, elle l'a serré dans ses bras. Les autres, elle ne les a jamais pris dans ses bras. Jamais. Jamais. Je te le dis. C'est moi qui te le dis, petite Sethe.

Quand elle était Sethe-petite fille, elle n'avait pas été impressionnée. En tant que Sethe, femme adulte, elle était en colère, sans savoir avec certitude contre quoi. Un puissant désir de la présence de Baby Suggs déferla sur elle comme des brisants. Dans le calme qui suivit leur ressac, Sethe regarda les deux filles assises auprès du fourneau : sa pensionnaire malade à la tête creuse, sa fille irritable, solitaire. Elles lui paraissaient petites et lointaines.¹⁶⁹⁴

Le récit de Nan fait écho à d'autres actes de désespoir associés à des personnages secondaires : l'uxoricide de Stamp Paid, dont tout laisse à penser qu'il a tué sa femme après avoir dû la donner au fils de son maître, ou encore l'infanticide d'Ella. L'histoire de cette dernière est ébauchée à la fin de l'œuvre, lorsque la narration s'attarde brièvement sur les

¹⁶⁹⁴ *Beloved* (trad), p. 93-94 ; « Nighttime. Nan holding her with her good arm, waving the stump of the other in the air. "Telling you. I am telling you, small girl Sethe," and she did that. She told Sethe that her mother and Nan were together from the sea. Both were taken up many times by the crew. "She threw them all away but you. The one from the crew she threw away on the island. The others from more whites she also threw away. Without names, she threw them. You she gave the name of the black man. She put her arms around him. The others she did not put her arms around. Never. Never. Telling you. I am telling you, small girl Sethe." As small girl Sethe, she was unimpressed. As grown-up woman Sethe she was angry, but not certain at what. A mighty wish for Baby Suggs broke over her like surf. In the quiet following its splash, Sethe looked at the two girls sitting by the stove: her sickly, shallow-minded boarder, her irritable, lonely daughter. They seemed little and far away. », *Beloved*, p. 74.

raisons qui la poussent à participer au rituel collectif, alors qu'il s'agit de l'un des membres de la communauté les plus hostiles à Sethe. Les pensées de l'ancienne esclave sont restituées au style indirect libre, l'exorcisme ravivant des souvenirs qui la renvoient à ses propres années d'esclavage, et aux sévices infligés par ses maîtres :

Parmi celles qui ne s'étaient pas agenouillées et restaient debout à fixer le 124 d'un œil indigné, il y avait Ella, qui essayait de voir à travers les murs, la porte, ce qui se cachait réellement là-dedans. Était-il vrai que la fille morte était revenue ? Ou était-ce une simulation ? Est-ce qu'elle battait Sethe ? Battue, Ella l'avait été, comme plâtre, mais elle était encore là. Elle se rappela les dents du bas qu'elle avait perdues sous le mors et la cicatrice grosse comme une corde que la chaîne de la cloche lui avait laissée autour de la taille. Elle avait mis au monde et refusé d'allaiter une chose blanche et velue engendrée par « la lie de la terre ». Cela avait vécu cinq jours sans émettre un seul son. L'idée de ce petit, revenant pour la fouetter elle aussi, lui fit grincer des mâchoires et alors Ella hurla.¹⁶⁹⁵

Claudine Raynaud suggère que la représentation de ces actes de désespoir contribue non seulement à « élargir le tableau des outrages¹⁶⁹⁶ » mais à mettre en perspective le geste de Sethe. Il est effectivement intéressant de comparer cet usage alternatif et marginal de l'infanticide à celui, beaucoup plus développé, que la fiction fait du meurtre de Beloved. Car quoique les critiques aient beaucoup insisté sur le caractère transgressif (parce qu'excessif) de l'expérience de la maternité mise en scène par le récit de Sethe, la comparaison montre bien que l'amour que l'ancienne esclave éprouve pour sa fille, née d'une union désirée, contribue au contraire à rendre appropriable l'expérience qui est la sienne. À l'inverse, la déshumanisation du nourrisson dont témoignent les deux extraits précédemment évoqués (« sans nom, qu'elle les jetait », « cela avait vécu cinq jours sans émettre un seul son », avec l'emploi significatif du pronom neutre « *it* ») situe ces récits aux limites de l'espace du dicible et du lisible, comme en témoigne d'ailleurs la réaction de Sethe elle-même : « Quand elle était Sethe-petite fille, elle n'avait pas été impressionnée. En tant que Sethe, femme adulte, elle était en colère, sans savoir avec certitude contre quoi. » Le caractère insituable de la colère dit l'effet de sidération et l'impossibilité de formuler un jugement clair.

¹⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 357 ; « Among those not on their knees, who stood holding 124 in a fixed glare, was Ella, trying to see through the walls, behind the door, to what was really in there. Was it true the dead daughter come back? Or a pretend? Was it whipping Sethe? Ella had been beaten every way but down. She remembered the bottom teeth she had lost to the brake and the scars from the bell were thick as rope around her waist. She had delivered, but would not nurse, a hairy white thing, fathered by "the lowest yet." It lived five days never making a sound. The idea of that pup coming back to whip her too set her jaw working, and then Ella hollered. », *Ibid.*, p. 304-305.

¹⁶⁹⁶ Claudine Raynaud, *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, op. cit., p. 35.

B. L’au-delà du partage : les silences du texte

En prenant en charge ces expériences, sans doute T. Morrison s’efforce-t-elle de rendre partageable l’une des conséquences les plus intolérables de l’esclavage, et plus spécifiquement des violences sexuelles infligées aux femmes, à savoir la destruction du lien affectif et éthique entre la mère et l’enfant. Le caractère relativement marginal qu’elle leur réserve dans son roman témoigne toutefois de la conscience d’un risque particulièrement élevé de malentendu moral, aux effets éthiques, voire politiques problématiques. À celle-ci répond parfois le choix du silence, c’est-à-dire la décision de laisser certains éléments hors partage. Reste à savoir comment les identifier et les étudier.

1. Étudier le hors texte : la question des « textes possibles »

La question est délicate sur un plan méthodologique, puisqu’elle exige de s’intéresser non seulement aux stratégies d’écriture permettant d’élargir l’espace du dicible, mais de trouver une façon de mesurer le hors texte, afin de réfléchir à ce que la fiction choisit de ne pas partager. À cela s’ajoute que le roman de T. Morrison est une fiction, et qu’il est compliqué de déterminer ce qu’un auteur ou une autrice a choisi de ne pas imaginer, quoiqu’en l’occurrence la romancière s’inspire de faits réels (l’infanticide de Margaret Garner), susceptibles d’offrir un point de comparaison. Peut-être un rapide détour par la théorie des textes possibles, élaborée dans le sillage de la pensée de Michel Charles¹⁶⁹⁷, est-il susceptible d’apporter des éléments de réponses : j’en rappelle donc rapidement les termes. Pour Marc Escola¹⁶⁹⁸, l’élaboration de la notion de « texte possible » est une invitation à lire les œuvres différemment, en prêtant attention à leurs dysfonctionnements, aux « moments textuels où la logique du récit, dans sa dynamique même, passe d’une structure ou d’une cohérence locale à une autre, déséquilibres provisoires qui font signes vers d’autres textes possibles entre lesquels le texte réel a eu (peut-être) à arbitrer¹⁶⁹⁹ ». Le théoricien distingue cette approche de la critique génétique : l’enjeu n’est pas d’éclairer le processus d’écriture, mais de mettre au jour des modèles textuels existant en concurrence avec le texte réel. Celui-ci peut alors devenir le support d’un exercice

¹⁶⁹⁷ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, Paris, 1977.

¹⁶⁹⁸ Marc Escola, *Lupus in fabula : six façons d’affabuler La Fontaine*, Presses Universitaires de Vincennes [En Ligne], Saint-Denis, 2003, URL : <https://doi-org.proxy.rubens.ens.fr/10.4000/books.puv.2431>

¹⁶⁹⁹ *Idem*

d'« affabulation¹⁷⁰⁰ », le point de départ d'un travail d'invention plutôt que le point d'arrivée du discours critique.

Sans nécessairement reprendre toutes les conclusions du théoricien (en particulier sur l'inachèvement de l'œuvre ou l'effacement de la frontière entre commentaire et réécriture), il me semble que la notion constitue pour l'étude des silences du texte un gain méthodologique et théorique important. Elle permet notamment d'interpréter les récits de la mère de Sethe ou d'Ella comme autant de variantes possibles de l'histoire de Sethe, que la fiction ne fait qu'esquisser mais qu'elle laisse en définitive à la marge de la narration. Cette hypothèse est d'ailleurs confortée par l'étude des sources historiques de l'autrice. En mettant en fiction l'histoire de Margaret Garner, T. Morrison passe en effet sous silence au moins un élément susceptible de troubler l'interprétation de l'infanticide. Dans le roman, la petite Beloved est l'enfant désirée de Sethe et de son époux Halle. L'enfant tuée par Margaret Garner était en revanche métisse, et certains historiens ont même suggéré qu'elle serait née du viol de la jeune femme par son maître, Mr Gaines. C'est notamment l'hypothèse (contestée¹⁷⁰¹) de l'historien Steven Weisenburger, qui considère que la fuite de Margaret Garner et de son époux Robert, lui aussi esclave dans la plantation de Gaines, aurait été motivée par les violences sexuelles subies par la jeune femme. Le désespoir que le propriétaire aurait manifesté devant le cadavre de l'enfant attesterait, selon lui, de ce lien de filiation.

2. Les enjeux d'un arbitrage : les risques éthiques et politiques du malentendu moral

Si le texte que nous lisons constitue l'une des variantes possibles de l'histoire de Margaret Garner, il devient alors possible de s'interroger sur les raisons de l'arbitrage opéré par T. Morrison, qu'il soit conscient ou non. Il devient notamment possible de se demander pourquoi la romancière efface ce lien possible entre le viol (on sait que Sethe a été victime des neveux de Maître d'esclave) et l'expérience de la maternité (tous les enfants sont pourtant nés de Halle). La réaction de Sethe au récit limite de Nan, sa colère sans objet, apporte un élément de réponse à cette question, en éclairant le double malentendu moral auquel la fiction s'exposerait peut-être en actualisant ce lien. Le sentiment d'incompréhension éprouvé face à

¹⁷⁰⁰ *Idem.*

¹⁷⁰¹ Il s'agit d'une hypothèse avancée par l'historien Steven Weisenburger dans son livre *Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child-Murder from the Old South*, Hill and Wang, New York, 1999. Elle est réfutée par Mark Reinhardt, qui considère que rien ne permet d'attester de cette paternité, dans *Who Speaks for Margaret Garner?*, *op. cit.*

l'évocation de cet infanticide de haine plutôt que d'amour peut en effet conduire à renoncer tout à fait au jugement, à céder à l'effet de sidération en perdant de vue la visée même du texte, à savoir la dénonciation de l'institution esclavagiste et de ses effets individuels et collectifs au long terme. De façon plus problématique encore, le sentiment d'intolérable et le jugement peuvent se déporter sur la mère, alors construite en figure monstrueuse du mal. L'occultation du lien entre le viol et la maternité a sans doute pour but de désactiver tout à fait cette possibilité de lecture : s'il y a bien une chose que le texte ne remet pas en cause, c'est l'amour de Sethe pour ses enfants.

S'interrogeant sur la réticence des abolitionnistes à évoquer les cas de désertion, de séparation ou d'infanticide volontaires des mères esclaves, pourtant fréquemment mentionnés par les sources, l'historienne Cheryl Janifer LaRoche¹⁷⁰² y voit un attachement à des valeurs familiales genrées, à une certaine représentation historiquement située de la maternité et des rapports de genre. La persistance de cette gêne dans la fiction de T. Morrison montre bien que quelque chose de plus est ici en jeu, ou du moins que ce malaise prend un sens un peu différent pour les lecteurs et lectrices que nous sommes. J'avancerai la double hypothèse que si le récit d'un infanticide d'esclave conçu comme geste de haine (la mère de Sethe, Ella) plutôt que d'amour (Sethe) pose des problèmes de lisibilité morale aujourd'hui, c'est peut-être parce qu'il met en péril la possibilité même de croire en l'invulnérabilité de certaines caractéristiques fondamentales de la vie morale humaine (la capacité d'aimer son enfant) dans des contextes extrêmes ; et peut-être également parce qu'il abîme une certaine représentation de la victime comme moralement intacte, non contaminée par le mal subi. Cette image, l'amour exprimé par Sethe permet de la préserver, malgré la violence de son geste. Le dégoût exprimé par Ella face à cette « chose blanche et velue » la met en revanche radicalement en cause, puisqu'il révèle une forme de contamination de la déshumanisation. Or les effets du malentendu moral que les résistances opposées à ce récit sont susceptibles de susciter ne sont pas seulement éthiques, mais politiques et sociales. Dans un article qu'elle consacre au rôle des médias de masse dans la construction d'images performatives de la féminité noire, la féministe afro-américaine Patricia Hill Collins¹⁷⁰³ insiste ainsi sur le caractère particulièrement stigmatisant de l'image de la « mauvaise mère noire » (la « *Bad Black Mother* »), celle qui, tombée dans la pauvreté et la

¹⁷⁰² Cheryl Janifer LaRoche, « Coerced but Not Subdued: The Gendered Resistance of Women Escaping Slavery », dans Mary E. Frederickson et Delores M. Walters (dir.), *Gendered Resistance: Women, Slavery, and the Legacy of Margaret Garner*, op. cit., p. 49-76.

¹⁷⁰³ Patricia Hill Collins, « "Get Your Freak On". Images de la femme noire dans l'Américaine contemporaine », trad. Emmanuel Parent, revue *Volume !*, [En ligne], n°8 : 2, 2011. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2676> Mis en ligne le 15 décembre 2013, dernière consultation le 4 mai 2024.

débauche du fait de son inconduite, abuse et/ou néglige ses enfants¹⁷⁰⁴. C'est peut-être la crainte de renforcer cette image circulant déjà dans les imaginaires sociaux qui explique l'arbitrage opéré par T. Morrison, le choix de décorrélér, dans le cas de Sethe, l'expérience du viol et de la maternité.

Il est toutefois intéressant de noter la persistance de traces de ce texte fantôme au sein même de la fiction de T. Morrison. S'efforçant d'expliquer à Paul D pourquoi Sethe a tué ses enfants, Payé Acquitté, témoin direct de la scène, suggère que celle-ci a peut-être voulu « *outhurt the hurter* » : « combattre le pire par le mal¹⁷⁰⁵ ». En faisant disparaître la référence explicite à l'institution esclavagiste (*the hurter*), la traduction française de Hortense Chabrier et Sylviane Rué produit un effet de sens un peu différent de celui du texte d'origine, ou de la traduction de Jakuta Alikavazovic qui propose plutôt : « prendre les bourreaux à leur propre jeu¹⁷⁰⁶ ». Elle efface la figure inquiétante que fait brièvement surgir la formule anglaise : celle d'une femme parfaitement rationnelle (« elle n'est pas dingue¹⁷⁰⁷ », précise l'ancien affranchi), mais capable de tuer sa propre fille pour nuire à son tortionnaire (l'infanticide comme vengeance) voire, peut-être, pour saboter l'institution elle-même (l'infanticide comme acte politique). La figure maternelle que cette interprétation invite à construire ne se confond pas tout à fait avec celle d'Ella ou de la mère de Sethe, car le problème n'est pas le manque d'amour pour l'enfant, la reprise insistante de l'argument de l'amour maternel (« Elle n'est pas dingue. Elle adore ses enfants¹⁷⁰⁸ ») permettant de désactiver immédiatement cette interprétation. Le récit de Payé Acquitté convoque plutôt la figure inquiétante de la Médée antique : celle qui, en dépit de l'amour qu'elle éprouve pour ses enfants, décide de les tuer pour blesser le père qui les a annexés à son pouvoir, « détruis[ant] le père dans l'époux¹⁷⁰⁹ ».

¹⁷⁰⁴ Il est intéressant de noter que *Beloved* n'est pas le seul roman où T. Morrison traite de l'infanticide : on retrouve ce motif dans *Sula*, où le personnage d'Eva choisit de tuer son fils Plum, revenu infirme de la première guerre mondiale. Là encore, le sentiment d'horreur morale que pourrait susciter l'infanticide est atténué par l'idée que ce geste est motivé par l'amour, et que Sula refuse avant tout de voir son fils aussi diminué (même si à ce premier argument s'en ajoute un second, beaucoup plus moralement ambigu, celui du caractère insupportable de cette dépendance, qui la prive de toute liberté). Toni Morrison, *Sula*, trad. Pierre Alien, Christian Bourgeois, Paris, 2021 ; *Sula* (1973), Vintage, Londres, 2022.

¹⁷⁰⁵ *Beloved* (trad), p. 325.

¹⁷⁰⁶ *Beloved*, trad. de Jakuta Alikavazovic, *op. cit.*, p. 375

¹⁷⁰⁷ *Beloved* (trad), p. 325 ; « She ain't crazy. », *Beloved*, p. 276.

¹⁷⁰⁸ *Idem* ; « She ain't crazy. She loves those children », *Idem*.

¹⁷⁰⁹ Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, *op. cit.*, p. 78.

3. En dire trop ou ne pas en dire assez : le dilemme de l'écrivaine

Dans un article où elle s'intéresse aux façons dont la littérature « pense la violence des femmes¹⁷¹⁰ », la comparatiste Raphaëlle Guidée présente le recours à la figure du monstre féminin, qu'incarne exemplairement le personnage de Médée, comme une conséquence de l'incapacité de la littérature (et plus généralement de la culture) à penser la dimension potentiellement politique de la violence féminine – le monstre n'expliquant rien et ayant pour effet de relancer sans cesse le mécanisme d'interprétation. La convocation de la théorie des textes possibles aide à comprendre comment T. Morrison élargit l'espace du dicible et du lisible, en nous invitant à interpréter l'infanticide de Sethe comme un geste d'amour. Mais elle permet également d'étudier quelles variantes du geste et du personnage ont été marginalisées ou même passées sous silence, car perçues comme impliquant un risque trop grand de malentendu moral : celle de la mère haïssant son enfant, ou celle de la mère qui l'aime, mais fait primer une cause politique (saboter l'institution, « *ourthurt the hurter* ») sur cet amour. On pourrait dès lors se demander à quelles conditions il serait possible d'intégrer ou de développer ces récits dans la fiction.

Ce qui accroît peut être ici le risque de l'illisibilité, c'est l'extrême prudence avec laquelle l'autrice met en scène le moment même du viol, sans doute par crainte de s'exposer au risque de ce qu'elle appelle la « pornographie », et de ce qu'A. Roy associe à la question de « l'exploitation ». Quoiqu'au moins trois scènes de viol soient représentées directement dans le roman (le viol de Sethe par les neveux de Maître d'école, le viol de Paul D et de ses compagnons dans les mines d'Albert, en Géorgie, le viol de Beloved lors de la traversée sur le navire négrier), T. Morrison mobilise des techniques d'écriture qui gênent ou empêchent l'effort d'imagination morale, et l'appropriation du point de vue de la victime. La scène dans les mines de Géorgie se caractérise par exemple par le choix d'un point de vue extérieur, ce à quoi s'ajoute que la souffrance est rapportée à une collectivité plutôt qu'à un individu (on retrouve l'idée d'exemplarité qui caractérise le témoignage de Revathy dans le second roman d'A. Roy). La fiction pallie le risque de voyeurisme que pourrait induire le fait de placer le lecteur ou la lectrice dans une position de spectateur en proposant une description extrêmement elliptique de l'événement, ce que reflète sur le plan syntaxique le jeu des pronoms sans antécédents : « Agenouillés dans la brume, ils attendaient le caprice d'un garde, ou deux, ou trois. Ou peut-

¹⁷¹⁰ Raphaëlle Guidée, « “Unsex me !” Littérature et violence politique des femmes », dans Coline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, La Découverte, Paris, 2012, p. 388-399

être tous en auraient-ils envie. Le désireraient d'un prisonnier en particulier, ou d'aucun, ou de tous¹⁷¹¹ ».

Lorsque le texte se situe plutôt de l'intérieur de l'expérience extrême, la fiction travaille l'opacité du point de vue et de l'événement représenté. En se remémorant les sévices infligés par les neveux de Maître d'école, Sethe ne se souvient que du vol du lait. L'effet de gros plan et la focalisation sur ce détail métonymique visent à en souligner la portée symbolique (l'atteinte à la maternité) et miment le fonctionnement de la mémoire (l'effet de flash traumatique) ; mais ils permettent aussi à l'autrice d'éviter de représenter l'entièreté de la scène, au point qu'il peut être difficile pour le lecteur ou la lectrice de se figurer ce qui s'est exactement passé. Dans le monologue de Beloved, qui contient une allusion aux violences sexuelles subies par les femmes esclaves pendant le passage du Milieu et qui invite lui aussi le lecteur ou la lectrice à adopter le point de vue de la victime, l'opacification ne tient pas à un travail sur le détail métonymique mais, comme je l'ai montré au chapitre 8, à une déconstruction de la syntaxe telle qu'elle rend le texte extrêmement hermétique : « Je suis debout sous la pluie qui tombe / les autres sont pris / je ne suis pas prise / je tombe comme la pluie / je le regarde manger / à l'intérieur je suis recroquevillée pour ne pas tomber avec la pluie / je vais me casser en morceaux / il a mal là où je dors / il met son doigt là / je laisse tomber la nourriture et me casse en morceaux / elle a emporté mon visage¹⁷¹². » On remarque par ailleurs que l'épisode du viol disparaît tout à fait du chapitre suivant, qui propose une réécriture plus ordonnée du monologue.

L'analyse de ces épisodes permet de répertorier les différentes techniques permettant à l'écrivain d'empêcher l'appropriation de l'expérience subjective de la victime (par le choix d'un point de vue externe, dans la scène des mines de Géorgie), ou de la gêner (par la déconstruction du point de vue représenté, dans le monologue de Beloved ou dans l'épisode du vol du lait). Elle met aussi en évidence le dilemme éthique auquel il ou elle se confronte, pour représenter les violences extrêmes. Raconter le viol de l'intérieur, en empathie avec la victime, c'est courir le risque d'en dire trop et de susciter chez le lecteur ou la lectrice une compassion intolérable ou complaisante. En offrir une représentation purement extérieure et/ou elliptique, c'est courir le risque de rendre illisibles (à la fois incompréhensibles et intolérables) les

¹⁷¹¹ *Beloved* (trad.), p. 154 ; « Kneeling in the mist they waited for the whim of a guard, or two, or three. Or maybe all of them wanted it. Wanted it from one prisoner in particular or none-- or all. », *Beloved*, p. 127

¹⁷¹² *Beloved* (trad.), p. 296 ; « I am standing in the rain falling / the others are taken / I am not taken / I am falling like the rain is / I watch him eat / inside I am crouching to keep from falling with the rain / I am going to be in pieces / he hurts where I sleep / he puts his finger there / I drop the food and break into pieces / she took my face away », *Beloved*, p. 251

stratégies de « domestication de la violence¹⁷¹³ » les plus extrêmes et d'induire une forme de déplacement stigmatisant de l'horreur morale. Pour élargir les limites de l'espace du dicible et rendre moralement lisible le geste d'Ella ou de la mère de Sethe, qui rejette à la mer les enfants nés de son viol collectif, sans doute faudrait-il que la fiction accepte de rendre partageables les souffrances endurées par les victimes, qu'elle favorise leur appropriation par le lecteur ou la lectrice, or c'est justement cette appropriation qui semble poser un problème éthique à l'écrivaine. Là encore, on voit que l'écriture se confronte à un dilemme qui n'admet pas de solution définitive ou parfaite, et implique nécessairement une prise de risque éthique et politique.

Conclusion de chapitre

Après avoir examiné dans le chapitre 10 les formes que peut prendre la résistance du lecteur ou de la lectrice à un récit intolérable, ce dernier chapitre avait pour but de comprendre comment les autrices les anticipent, et négocient les frontières de l'espace du dicible et du lisible. La démonstration a donc porté sur les représentations des violences sexuelles dans les œuvres du corpus, et permis de mettre au jour plusieurs traits saillants. On remarque tout d'abord que l'expérience subie du viol est loin d'être systématiquement construite comme une figure du mal dans les romans du corpus, et que les problèmes de lisibilité morale que soulève par exemple l'*incipit* de *La Storia* sont au contraire liés à la représentation d'une violence sans souffrance, sans effets subjectifs apparents pour la victime. Outre que l'analyse de ce chapitre met au jour une nouvelle figure de l'illisible, paradoxalement associée à l'absence plutôt qu'à l'excès d'horreur morale, le texte d'E. Morante lègue à la réflexion éthique un questionnement qui me semble particulièrement riche (et qu'on pourrait traiter à partir d'un corpus littéraire plus large) sur les usages politiques et moraux de cette neutralisation du choc de lecture. En l'occurrence, la représentation de l'impassibilité d'Ida permet en effet de questionner notre capacité à reconnaître et à penser une violence sans effets apparents, un mal commis décorrélé du mal subi. Elle permet aussi de déplacer le sentiment d'horreur morale, de l'événement lui-même vers ce que Georges Perec décrit comme le « véritablement intolérable¹⁷¹⁴ », à savoir

¹⁷¹³ Veena Das, *Voix de l'ordinaire : l'anthropologue face à la violence*, op. cit., p. 10.

¹⁷¹⁴ Je rappelle la citation complète, mobilisée au chapitre 7 : « Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel : le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible : le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les malaises sociaux ne sont pas "préoccupants" en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an », Georges Perec, « Approches de quoi ? », art. cit., p. 10.

l'ordinaire d'une forme de vie tellement dégradée qu'elle rend impossible la reconnaissance du mal subi.

Si la possibilité de rendre moralement lisible le texte d'Elsa Morante dépend en grande partie de la mise au jour de ce déplacement du choc de lecture par l'interprétation, le chapitre a également insisté sur les difficultés auxquelles se confrontent les écrivains qui choisissent au contraire de représenter le viol lui-même comme une expérience du mal. Celles-ci sont multiples. S'il insiste sur la souffrance éprouvée par la victime, sur son sentiment d'incompréhension et de déréliction, le risque est à la fois de violer l'intimité souffrante et de dépolitiser la violence. Pour y répondre, on a vu que plusieurs stratégies d'écriture étaient possibles, que l'œuvre d'Arundhati Roy en particulier permet de répertorier et d'analyser. On constate en effet que la romancière fait le choix de réserver la représentation du viol comme « violence extrême¹⁷¹⁵ » (au sens que Jacques Sémelin donne à l'expression, celui d'un au-delà de la violence qui pose la question du non sens) à des contextes ordinaires (le viol d'Estha) ; et que lorsqu'elle la met en scène dans un contexte plus directement politique de lutte armée (*Le Ministère du Bonheur Suprême*), la question du mal est déplacée de l'événement lui-même à ses conséquences, ce qui se traduit par l'insistance sur le caractère tragique du dilemme de Revathy, qui pose la question du rapport entre viol et maternité. Mais la fiction met ainsi au jour un autre risque, qui n'est plus celui d'identifier la personne qui souffre à une posture passive et impuissante, mais de rendre illisibles ses réactions les plus extrêmes (l'abandon, l'infanticide), dans la mesure où celles-ci prennent justement sens par rapport à cette souffrance initiale.

Le dernier apport du chapitre est d'ordre méthodologique, et porte sur les façons de rendre visibles et d'étudier le hors texte et les silences de l'œuvre – l'au-delà de l'espace du dicible et du lisible dessiné par celle-ci. Sur ce point, on a vu que le détour par les théories des « textes possibles » pouvait être utile, en permettant de réfléchir aux raisons qui ont poussé l'écrivain à arbitrer en faveur de telle ou telle variante textuelle plutôt que de telle autre. L'exemple de *Beloved* est particulièrement révélateur, puisque la comparaison du geste de Sethe et d'autres variantes possibles du meurtre infanticide, dont la fiction garde la trace, permet de rendre visible la limite fixée par la fiction morrisonienne, et de cartographier le territoire situé au-delà du partage qu'elle autorise.

¹⁷¹⁵ Jacques Sémelin, « Violences extrêmes : peut-on comprendre ? », *art. cit.*

Conclusion [3] : La « faute » au roman ?

L'enjeu de cette troisième et dernière partie de la thèse était de réfléchir à l'intolérable de la lecture, c'est-à-dire aux situations où les œuvres ont posé des problèmes de lisibilité morale. Au terme de ce parcours, j'aimerais insister sur trois points qui me semblent particulièrement notables. L'étude des débats suscités par la publication de *La Storia*, du *Dieu des petits riens* et de *Beloved* m'a d'abord permis de restituer la puissance d'affection de ces œuvres, dans leur contexte d'écriture et de lecture immédiat ; puissance d'affection dont j'ai montré qu'elle était souvent anticipée et questionnée au sein même des fictions, qui théorisent leur propre illisibilité et questionnent la valeur éthique et politique de leurs effets de lecture. La comparaison des polémiques m'a par ailleurs conduite à identifier une même pierre d'achoppement, qui fait intervenir la question de l'excès de *pathos* et des représentations de la victime. Parce qu'ils confrontent leurs lecteurs et lectrices à un mal en partie irréparable, les textes ont été parfois accusés de céder à la tentation du renoncement mélancolique, un reproche qui s'est cristallisé sur la mise en accusation des figures féminines (Ida, Ammu, Sethe) perçues, selon les contextes, comme trop ou pas assez actives, et mettant ainsi au jour des normes morales genrées.

Mais l'analyse comparée des réceptions rend également visible et aide à répertorier les diverses réponses que la lectrice ou le lecteur peut apporter à une fiction illisible. La personne qui lit peut d'abord mettre en œuvre un effort de réparation herméneutique, c'est-à-dire proposer une interprétation qui désactive ou minore les éléments du texte les plus intolérables. Mais s'il échoue ou si l'œuvre le rend impossible, cet effort peut être remplacé par un geste de rejet plus violent. L'exemple de *La Storia* illustre bien le caractère souvent médié de ces réactions de lecture. Si le fatalisme qui a été reproché à E. Morante peut difficilement s'interpréter comme un « effet valeur¹⁷¹⁶ » intentionnel, celui-ci constitue l'une des défenses possibles face au puissant sentiment de déréliction et de mélancolie nourri par le roman. C'est ce risque de malentendu moral, davantage que le texte lui-même, qui fait réagir les contempteurs de l'œuvre et motive leur jugement moral et politique. Pour s'en prémunir, les autrices déploient donc diverses stratégies d'écriture, qui visent à assurer le maintien du partage affectif et moral en élargissant l'espace du dicible, ou au contraire en maintenant certains éléments hors partage.

¹⁷¹⁶ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit.

La dernière question que je me suis efforcée d'élucider porte sur le décalage entre les difficultés de lecture que les œuvres ont suscitées dans leurs contextes historiques et culturels d'origine, et celles qu'elles peuvent poser aujourd'hui, en France. Pour l'approfondir, plusieurs pistes ont été creusées. Au-delà de la réussite des stratégies d'écriture visant à élargir l'espace du dicible, la comparaison des réactions de lecture suscitées par les œuvres met au jour l'hétérogénéité des espaces moraux, hétérogénéité qui induit un déplacement plutôt qu'une disparition de l'effet d'illisibilité. Pour le comprendre, les exemples du *Dieu des petits riens* ou de *Beloved* sont tout à fait éloquentes. Si le geste de Sethe n'appelle pas la condamnation morale des étudiantes et des étudiants auxquels j'ai enseigné le texte de T. Morrison, l'attitude de Paul D et de la communauté des anciens esclaves provoque en revanche un puissant sentiment d'incompréhension et d'indignation morale. De même, l'attitude d'Ammu questionne évidemment beaucoup moins les lecteurs et lectrices que nous sommes que le désespoir de Vellya Pappen ou la colère de Mammachi. Il s'agit dès lors de déterminer qui est responsable du travail de traduction morale permettant de rendre lisibles ces comportements éthiques marqués par une forte différence culturelle et/ou historique (le texte, mais aussi celui ou celle qui en assure la transmission), et comment, dans la mesure où rendre lisible, au sens de moralement intelligible, n'implique pas nécessairement de rendre tolérable, et de renoncer au jugement.

Avant de clore définitivement ce parcours, j'aimerais revenir une dernière fois sur les divers usages de la notion de « risque », souvent mobilisée dans cette partie. En effet, si celle-ci me semble féconde, c'est d'abord parce qu'elle permet de souligner la pluralité des actants qui interviennent dans le processus de lecture et d'interprétation, et des formes de vulnérabilité et de responsabilité. La lecture, en premier lieu, constitue pour le lecteur ou la lectrice une prise de risque éthique et existentielle, dans la mesure où les œuvres le confrontent à l'expérience du mal. La possibilité qu'elles fassent du mal aux lecteurs et lectrices (et notamment aux lecteurs et lectrices particulièrement vulnérables) est d'ailleurs thématifiée au sein même des fictions, qui s'intéressent à des situations où la prise de conscience constitue pour le sujet un « savoir empoisonné¹⁷¹⁷ », une souffrance que rien ne permet de justifier ou de récupérer dans un narratif réparateur. Quoiqu'elle soit cadrée par le texte, la personne qui lit dispose toutefois d'une certaine agentivité. Le texte s'expose donc lui aussi à un risque, celui de devenir moralement illisible – illisibilité qui, du fait de la performativité de l'œuvre, n'est pas sans conséquences

¹⁷¹⁷ Veena Das, *Voix de l'ordinaire : l'anthropologue face à la violence*, op. cit., p. 209.

sur un plan social et politique. D'où les choix d'écriture d'une romancière comme Toni Morrison, qui laisse à la marge certains récits limites (l'infanticide de « haine » d'Ella ou de la mère de Sethe), particulièrement susceptibles de faire l'objet de malentendus moraux et d'exposer l'œuvre au jugement des lecteurs, voire de renforcer des représentations sociales stigmatisantes.

Enfin, la notion a peut-être l'avantage de proposer un paradigme un peu différent et moins religieux que celui de la « faute¹⁷¹⁸ » pour penser la relation des œuvres à la question du mal. À la différence d'un Sade ou d'un Lars von Trier, et à distance de l'imaginaire romantique de l'écrivain bravant consciemment et héroïquement les interdits moraux pour se confronter au jugement du lecteur ou de la lectrice, les œuvres de T. Morrison, A. Roy et E. Morante parient en effet sur le partage affectif et moral. Si elles ont été parfois jugées moralement illisibles, c'est parce que les expériences de pensée qu'elles proposent impliquent une prise de risque qui, dans certains contextes, a été perçue comme dépassant un seuil d'acceptabilité morale (au sens où on parle de « seuils de tolérance au risque »). Le changement de paradigme implique d'abord une transformation de l'imaginaire mobilisé pour penser l'expérience de l'écriture et de la lecture, à l'image de la frontière que l'on transgresse se substituant celle de la zone (zone à risque, zone de danger) dans laquelle on s'engage sans certitudes. Mais il invite également à réexaminer la question du degré d'intentionnalité. Là où la notion religieuse de « faute » suppose une volonté active, la « prise de risque » ménage en effet une place à l'incertitude et à l'imprévisibilité, à la moindre maîtrise par l'écrivain des effets de lecture – une moindre maîtrise qu'accroît le caractère désormais mondialisé de la scène de réception de la littérature, la traduction et la circulation des œuvres à une échelle globale multipliant les risques de malentendus moraux.

¹⁷¹⁸ Paolo Tortonese, *La faute au roman*, op. cit.

CONCLUSION

Revenant sur le sentiment de souillure provoqué par la lecture du roman de Paul West, Elizabeth Costello, la romancière et conférencière fictive du roman de Coetzee, en arrive à la conclusion que certaines expériences de lecture ne sont pas bonnes à faire, car on ne peut en tirer aucune forme de connaissance morale : « Une telle expérience ne vous apprendra rien¹⁷¹⁹ ». C'est pour répondre au sentiment de doute, voire de défiance que cette formule introduit dans notre rapport à la littérature, et notamment à la fiction, que la thèse qui précède a élaboré un questionnement portant sur les pouvoirs moraux de l'imagination romanesque, c'est-à-dire sur le savoir moral que produit la littérature en se confrontant au problème du mal, sur ses effets et sur leur valeur. De ce point de vue, le choix de Dostoïevski comme point de départ se justifiait par la place de cette œuvre dans la mémoire de la littérature mais aussi dans une mémoire située de lectrice, et la démonstration a proposé de relire dans son sillage trois fictions romanesques qui, justement, font le choix de questionner la frontière dessinée par E. Costello – non par goût de la provocation, mais parce qu'elles parient sur la valeur morale et politique d'un tel questionnement.

Au terme de ce parcours je défendrai donc, contre le personnage de Coetzee, qu'on apprend bien « quelque chose » de ces expériences de lecture qui testent les limites de l'espace moral (ce qui justifie non seulement de continuer à lire ces textes, mais de continuer à les transmettre), même si le partage et l'appropriation de ce savoir n'est pas sans risques, risques qu'il convient également de reconnaître, de théoriser et de prendre en compte. Plusieurs idées se dégagent de cette proposition centrale, sur lesquelles j'aimerais revenir et insister pour conclure.

Si les fictions du corpus, en se confrontant au problème du mal, produisent une connaissance, il faut tout d'abord souligner qu'il ne s'agit pas d'une connaissance du mal lui-même, au sens où elles prétendraient en fixer l'essence, ou encore résoudre définitivement le problème qu'il pose, sur le modèle des théodicées théistes ou non théistes. Le processus de

¹⁷¹⁹ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, *op. cit.*, p. 240; « You will not learn from such experience », *Elizabeth Costello: Eight Lessons*, *op. cit.*, p. 176.

sécularisation et de transfert du questionnement de la religion voire de la philosophie vers la littérature¹⁷²⁰, est indissociable d'une transformation des façons de penser le mal et d'une dénonciation de la prétention à en fixer le sens. Si les œuvres transmettent un savoir moral, celui-ci porte sur l'expérience du mal, sur le sentiment de choc moral, au sens où l'on parle d'une phénoménologie des émotions morales : il ne nous aide pas à résoudre l'énigme que fait surgir le constat de l'écart entre « ce qui est » et « ce qui devrait être », mais il peut éclairer ce que nous fait cette énigme, les effets affectifs et éthiques qu'elle produit. La littérature participe ainsi d'une réflexion sur « l'intolérable » élaborée entre autres par l'anthropologie et l'histoire des sensibilités. Elle y participe en faisant jouer son aptitude à susciter l'émotion et à la mettre à distance, sa double faculté d'immersion et de modélisation, de sorte que la pensée qu'elle met en œuvre est toujours une pensée sensible, et qu'elle s'élabore dans l'intervalle, jamais tout à fait comblé, entre le surgissement de l'affect et les diverses tentatives pour le nommer, le décrire et l'interpréter.

J'insiste sur l'importance méthodologique et herméneutique, pour cet axe de réflexion, du dispositif de relecture des œuvres d'A. Roy, T. Morrison et E. Morante « dans le sillage » de Dostoïevski, dispositif qui pourrait être mobilisé pour l'étude d'autres corpus. Il est difficile de mesurer les effets éthiques et existentiels d'une œuvre, sa puissance d'affection transformatrice : l'enjeu de la comparaison était donc d'élucider quand l'effet de présence dostoïevskien, qui constitue le liant du corpus, relevait d'un fait d'intertextualité, et quand elle relevait d'une projection de lecture révélant l'aptitude de l'œuvre à transformer au moins notre façon d'appréhender d'autres textes. J'ajouterais qu'il s'agissait aussi de répondre à la question, à la fois personnelle et collective, de ce qu'on peut garder aujourd'hui de Dostoïevski et de la connaissance morale qu'il nous lègue, en la mettant à l'épreuve de fictions qui ne partagent ni l'idéologie religieuse, ni le positionnement politique réactionnaire, ni l'arrière-plan historique et culturel de l'œuvre du romancier russe. Au terme de ce parcours, j'espère avoir contribué à la réflexion collective sur le legs du romancier russe ; j'espère avoir montré comment sa réappropriation dans le sillage des fictions du second vingtième siècle, par effet retour, permet d'inventer de nouvelles façons d'en hériter, de sorte que « quelque chose » d'Arundhati Roy, de Toni Morrison et d'Elsa Morante se retrouve maintenant chez Dostoïevski ; j'espère enfin avoir expliqué pourquoi ce sont parfois les résistances mêmes du texte qui peuvent être instructives, ne serait-ce que parce qu'elles nous aident à dessiner les contours de notre propre espace moral.

¹⁷²⁰ Frédérique Leichter-Flack, *Pourquoi le mal frappe les gens bien ? La littérature face au scandale du mal*, op. cit.

Même si à la différence du romancier russe, les fictions du corpus renoncent donc à résoudre le problème du mal, et témoignent d'une conception plus modeste de la connaissance transmise par littérature, il faut souligner la portée éthique de ce savoir de l'émotion morale. Comme la verbalisation d'une expérience traumatique dans un espace thérapeutique, la simple possibilité de reconnaître, de nommer et de partager le sentiment de choc a en effet une valeur éthique, non parce qu'elle en permettrait miraculeusement la catharsis, mais parce qu'elle peut atténuer ce que Michaël Foessel appelle la « souffrance de la souffrance¹⁷²¹ », le sentiment de dérégulation qui vient redoubler l'horreur morale et l'indignation. Sans doute la création d'un espace où l'expérience du mal peut être partagée, y compris dans sa dimension métaphysique, est-elle d'autant plus nécessaire que la religion ne joue plus aujourd'hui ce rôle, ou du moins plus pour tout le monde, alors que cette expérience résiste à la perte de Dieu. La littérature n'est assurément pas la seule à pouvoir le construire (la réflexion de Jacques Sémelin autour de la notion de « violence extrême¹⁷²² » montre bien, par exemple, comment les sciences sociales peuvent ménager une place à ce sentiment de perte de sens) ; je défendrai néanmoins l'idée qu'elle est, dans le contexte actuel, particulièrement indiquée pour le faire, en raison de cette « diminution des attentes¹⁷²³ » dont parle Toni Morrison. À condition qu'elle accepte la moindre reconnaissance dont elle fait l'objet au sein du champ du savoir, peut-être la littérature est-elle en effet plus à même de s'émanciper de l'injonction contemporaine à produire un savoir immédiatement capitalisable et rentable, et donc d'autoriser l'élaboration d'une connaissance négative (au sens où l'on parle d'une théologie négative, connaissance de l'incompréhensibilité de Dieu).

Si elles ne prétendent pas résoudre le problème métaphysique du mal, le comprendre et lui donner sens, les œuvres du corpus ne prêchent pas non plus la résignation. Créer le sentiment de choc et d'horreur morale ne permet pas seulement d'élaborer un questionnement réflexif sur l'expérience du mal ; les œuvres incitent également leurs lecteurs et lectrices à la rébellion, dans le sillage du discours d'Ivan et de la vocation d'indignation qu'il lègue à la « culture-révolte¹⁷²⁴ » du XX^{ème} siècle. La deuxième idée défendue dans cette thèse, et qui permet de justifier la lecture et la transmission morale des œuvres, est donc que celles-ci ne mettent pas seulement en forme un savoir sur l'expérience du mal, mais qu'elles questionnent les réponses

¹⁷²¹ Michaël Foessel, *Le Temps de la consolation*, op. cit., p. 40.

¹⁷²² Jacques Sémelin, « Violences extrêmes : peut-on comprendre ? », art. cit.

¹⁷²³ Toni Morrison, « L'avenir du temps : littérature et diminution des attentes », art. cit. ; « The Future of Time: Literature and Diminished Expectations », art. cit.

¹⁷²⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, op. cit., vol. 1, *Sens et non-sens de la révolte : discours direct*, p. 13.

morales et politiques qui peuvent lui être apportées – ce qui, au-delà de la question du sens, pose celle du rapport à l'action. De ce point de vue, il faut de nouveau insister sur ce qui différencie les romans d'E. Morante, T. Morrison et A. Roy de l'œuvre de Dostoïevski. Là où le romancier russe propose un modèle éthique potentiellement « inducteur de conduite¹⁷²⁵ », incarné par la compassion christique de Sonia, les œuvres du second vingtième siècle entretiennent en effet un rapport plus ambigu au modèle. Celui-ci se caractérise par un double refus, qui complique l'appropriation et la mise en pratique du savoir moral et politique partagé par l'œuvre : refus de la contemporanéité, puisque pour se confronter à un mal éprouvé au présent, les trois romancières font le choix d'un double détour par le passé et par la fiction, et refus de l'exemplarité (d'une certaine exemplarité), puisque les réponses mises en scène sont souvent des cas limites problématiques (l'infanticide de Sethe), voire des situations d'échec (la trajectoire d'Ida).

Ce refus du modèle protège l'œuvre des risques du moralisme (la tentation d'attribuer le mal à une responsabilité exclusivement humaine) et de la réparation (la tentation de nier le mal, en prétendant retisser entièrement les liens qu'il a rompus), mais il fait resurgir la question de la valeur de l'expérience de pensée proposée au lecteur ou à la lectrice. On peut y répondre en insistant de nouveau, comme je l'ai fait, sur l'idée d'un savoir négatif, d'une fécondité de la crise. En effet, c'est justement la représentation de ces situations d'échec et de ces cas limites qui permet aux textes – par leur mise en débat au sein même de la fiction – d'élaborer leurs questionnements éthiques et politiques, questionnements eux-mêmes dotés d'une puissance d'affection qui agit sur le lecteur ou la lectrice, même si c'est de façon beaucoup moins directe que par la présentation d'un exemple à admirer et à imiter. Mais au-delà de la question des formes et des usages du savoir fictionnel, peut-être l'acte d'écriture et de lecture a-t-il en soi une portée éthique et politique, dans la mesure, plus modestement et simplement, où il permet de garder une trace des résistances opposées à l'intolérable, même lorsqu'elles se sont soldées par un échec. Il s'agit à la fois d'arracher quelque chose au mal, et peut-être de redonner une forme de dignité aux victimes, en gardant la mémoire de leur refus, ou en donnant au lecteur ou à la lectrice les outils pour comprendre leur passivité ou leur impuissance, en amont de tout jugement.

Parier sur la fécondité de la crise et de l'écart fonde donc le parti-pris esthétique, éthique et politique de ces œuvres qui refusent de restaurer, face au mal, les anciennes conceptions de l'engagement et l'idée romantique d'une toute puissance de la littérature, mais affirment

¹⁷²⁵ Hélène Merlin Kajman, *L'Animal ensorcelé : traumatismes, littérature, transitionnalité*, op. cit., p. 166.

l'importance *malgré tout* du récit littéraire, au milieu d'autres formes d'action ou de connaissance. Parce qu'il appelle un mode de lecture sans doute plus attentif qu'un roman à thèse, et repose sur une certaine confiance dans la réactivité et la bonne foi du lecteur ou de la lectrice, ce parti-pris n'est pas toutefois sans exposer l'œuvre à un certain nombre de dangers, que met au jour l'étude comparée des réceptions. Le risque est d'abord celui du malentendu moral, indissociable de la complexité du parcours de lecture prévu par le texte, mais renforcé par la circulation des œuvres à l'échelle mondialisée de la réception de la littérature. De ce point de vue, l'analyse des lectures de *Beloved* et du *Dieu des petits riens* a été particulièrement éclairante : si ces deux œuvres ne semblent pas poser de problèmes de lisibilité morale majeurs, aujourd'hui en France, j'ai insisté sur le travail de traduction morale qu'elles prennent en charge, en mettant en scène des univers de sens et de valeurs très différents du nôtre, et questionné les effets de son potentiel échec. La réflexion a ainsi mis au jour un risque qui n'est pas seulement celui d'une perte de fécondité éthique (l'occultation d'une réflexion quasiment anthropologique sur l'intolérable), mais de la négation de la pluralité des espaces moraux. J'insiste sur le fait qu'une telle position n'est pas relativiste : je ne défends pas l'idée que les œuvres devraient suspendre le jugement face à l'ostracisation violente de Sethe ou d'Ammu. L'éthique politique de la fiction réside toutefois dans sa capacité à rendre moralement intelligibles ces comportements et ces émotions, et c'est cette capacité qui peut être mise en péril.

Quoiqu'il prenne une forme différente, le risque du malentendu moral est également illustré par le débat suscité en 1974 en Italie par le roman d'E. Morante, accusé par la critique réactionnaire comme par la critique marxiste d'inciter ses lecteurs et ses lectrices à la résignation et au fatalisme. Ces interprétations polémiques sont « injustes¹⁷²⁶ » au regard du projet d'écriture de la romancière, non seulement parce que son roman esquisse des solutions alternatives et s'efforce de tirer de l'échec même de ses personnages une forme de connaissance, mais parce que le simple fait de refuser d'abandonner à l'oubli les existences insignifiantes d'Ida et d'Usepe peut s'interpréter comme un acte de révolte qui contredit l'accusation de résignation ; elles réagissent néanmoins à un risque pris et assumé par la romancière. Celui-ci place l'œuvre aux limites de l'espace du lisible, puisque l'expérience d'une compassion sans issue, conséquence de cette lecture fatalisante, est susceptible de nourrir

¹⁷²⁶ « Injustes » au sens où l'entend, on l'a vu, Jean-Jacques Lecercle, c'est-à-dire dans la mesure où elles ne respectent pas le contrat pragmatique qui régit le processus interprétatif. Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, op. cit.

un sentiment de lassitude, voire d'exaspération qui conduit certains critiques à interrompre la lecture.

Au-delà de ces situations de malentendu moral, les œuvres s'exposent toutefois à un autre risque engageant leur lisibilité, celui que la connaissance morale qu'elles partagent ne soit intolérable aux lectrices et aux lecteurs, ou du moins à certains d'entre eux, pour qui elle représente alors une souffrance sans justifications ni explications possibles, une expérience du mal. Cette possibilité est inscrite au sein même des œuvres du corpus, qui choisissent de figurer cette souffrance, et de penser la violence de la prise de conscience qu'elles visent à opérer : pour certains sujets, particulièrement vulnérables, celle-ci représente une apocalypse morale sans lendemain, une expérience de fin du monde. La reconnaissance de ce risque n'en désactive pas miraculeusement les effets au niveau de la scène de lecture, mais elle invite à relire les œuvres (les œuvres du corpus et au-delà, les œuvres littéraires en général) différemment, en prêtant attention aux signes d'une prudence et d'une modestie visibles dans leurs silences mêmes. En ce sens, la lecture croisée des romans invite également à mettre à distance le paradigme « réparateur¹⁷²⁷ » qui domine la critique éthique actuelle, ou du moins certains de ses usages, pour tempérer son optimisme et sa confiance dans les pouvoirs bénéfiques de la littérature. On peut y voir en tout cas une incitation à ne jamais considérer les raisons de la lecture et surtout de la transmission comme acquises. L'une des forces des œuvres étudiées réside de ce point de vue dans leur capacité à thématiser la possible négativité de leurs effets de lecture, de sorte que l'activation de leurs pouvoirs moraux me semble même indissociable de la mise au jour et de la mise en débat de cette interrogation réflexive critique.

Il me semble que se dessine à l'horizon de cette réflexion un questionnement fécond au regard des controverses et des vifs débats qui animent depuis quelques années le champ littéraire (et au-delà, l'ensemble du champ culturel et social) autour de la question du traitement littéraire et artistique des « sujets sensibles¹⁷²⁸ ». Il trace une première piste d'approfondissement de la recherche, qui consisterait à reprendre certains éléments de la réflexion élaborée dans la dernière partie de cette thèse, mais en élargissant celle-ci en direction d'autres corpus et en intégrant davantage les nouvelles méthodologies empiriques d'étude de la

¹⁷²⁷ Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^{ème} siècle*, op. cit.

¹⁷²⁸ C'est l'enjeu d'un colloque co-organisé par Philippe Clermont, Marianne Hillion, Anne-Claire Marpeau, Aimée-Luce Ponza et Marie-Jeanne Zenetti en novembre 2024 à l'Université de Strasbourg, et intitulé « Sujets "sensibles" en littératures : réceptions empiriques, nouvelles épistémologies, nouvelles pratiques d'enseignements ». URL : <https://www.fabula.org/actualites/120289/sujets-sensibles-en-litteratures-receptions-empiriques-nouvelles.html> Mis en ligne le 18/04/2024, dernière consultation le 20/10/2024.

réception. L'enjeu serait de réfléchir à la façon dont les nouveaux dispositifs et pratiques de transmission et de réception de la littérature (qu'on se situe du point de vue de l'écrivain, des divers acteurs jouant un rôle de médiation entre le texte et ses lecteurs, et en particulier des enseignants, ou de la personne qui lit) se modifient pour répondre aux risques de la lecture, auxquels nous sommes plus attentifs aujourd'hui. D'un côté l'interrogation rejoint celle, très médiatique en ce moment, de la définition et du rôle des lecteurs et des lectrices dits « sensibles », dont la prise en compte peut prendre des formes multiples et invite à se demander pourquoi et comment transmettre des textes produisant ou pouvant produire un effet d'illisibilité morale. Faut-il renoncer à faire lire de telles œuvres, trouver une manière d'atténuer cet effet d'illisibilité, ou celui-ci peut-il être en soi instructif ? Mais la thèse a également mis au jour un autre danger, qui est à l'inverse celui d'un excès de lisibilité morale : il pose la question des façons de réagir à l'insensibilisation du lecteur ou de la lectrice, afin de restituer à l'œuvre son pouvoir d'horreur morale sans produire un sentiment de sidération (et rendre le texte illisible), ni reconduire la logique de rentabilisation et d'institutionnalisation du scandale moral que dénoncent Nathalie Heinich¹⁷²⁹ et Fredric Jameson¹⁷³⁰.

Le problème est d'autant plus urgent que le contexte de crise écologique et politique actuel pose aussi la question du rôle des productions culturelles et de leur pouvoir d'affection dans les « révolutions morales¹⁷³¹ » qui rythment l'histoire des sensibilités. Les œuvres étudiées dans cette thèse ont fait l'objet d'une réception critique et commerciale très importante, ce qui autorisait à poser la question de leurs effets politiques ; mais l'approfondissement de ce second axe de réflexion exigerait de prendre acte de la chute de la lecture des classiques et des ventes de fictions littéraires légitimes, d'une part, et de la marginalisation de l'écriture dans le cadre d'une culture médiatique renouvelée, de l'autre. Pour passer d'une réflexion sur la façon dont les œuvres affectent (ou échouent à affecter) leurs lecteurs et leurs lectrices singuliers à une réflexion sur la portée politique et sociale du choc moral, il faudrait sans doute élargir le corpus en direction d'autres formes littéraires, moins légitimes ou qui remettent en cause les modes de lecture traditionnels (je songe notamment ici aux usages du numérique), mais aussi en direction d'autres médias, en particulier visuels (films, séries télévisions...). Au-delà de l'étude des mécanismes des révolutions morales, la comparaison intermédiaire permettrait de réfléchir à ce qu'implique le passage d'un questionnement sur les seuils de *lisibilité* à un questionnement sur les seuils de *visibilité* morale. Elle aiderait aussi à affiner la réflexion sur ce que peut encore la

¹⁷²⁹ Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, op. cit.

¹⁷³⁰ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit.

¹⁷³¹ Kwame Anthony Appiah, *Le Code d'honneur : comment adviennent les révolutions morales*, op. cit.

littérature, dans un contexte où elle ne saurait prétendre jouer le rôle majeur qui a par exemple été le sien au XIX^{ème} siècle, dans la prise de conscience de l'intolérable de la souffrance enfantine.

En effet, s'il semble difficile de défendre aujourd'hui le rôle prépondérant des récits littéraires dans les grandes évolutions des sensibilités collectives, on peut en revanche insister sur la richesse de la réflexion que certains d'entre eux produisent *au sujet* de ces révolutions morales, ainsi que sur la complexité des questions éthiques et politiques que soulève son élaboration et son partage. Une troisième piste de prolongement de la recherche se dessine peut-être ici, qui passerait par l'approfondissement du dialogue esquissé dans la dernière partie de la thèse entre littérature et histoire ou anthropologie des sensibilités, autour de ce que l'anthropologue italien Ernesto di Martino décrit comme des situations d'« apocalypse culturelle¹⁷³² », marquées par la fin d'un système de sens et de valeurs. En faisant le choix d'attirer l'attention sur des affects improductifs ou négatifs, de rendre lisible la souffrance des laissés pour compte des révolutions morales, sans pour autant disqualifier ces dernières, certains récits prennent en charge une réflexion sur ce que coûtent ces prises de conscience collectives, et sur ce qui leur résiste. On a vu que le roman d'A. Roy, par le traitement qu'il réserve aux personnages de Thomas Mathew, de Mammachi et surtout de Vellya Pappen, le *Dalit* qui trahit son fils parce qu'il ne peut supporter le désordre qu'il introduit dans son univers moral, pouvait être lu dans ce sens. On a vu aussi que les choix de l'autrice l'exposaient toutefois à un potentiel échec de ce processus de traduction morale, et que celui-ci illustrait l'un des risques de l'écriture, risque qui se construit au miroir de celui du relativisme. De ce point de vue, l'œuvre d'A. Roy est révélatrice d'un parti pris commun aux trois œuvres étudiées dans cette thèse, puisque celles-ci ont en commun de situer leur éthique du côté d'un renoncement à l'innocence, c'est-à-dire à la prétention de résoudre sans coût moral aucun les dilemmes de l'écriture.

¹⁷³² Ernesto di Martino, *La fin du monde : essai sur les apocalypses culturelles* (1977), trad. Giordana Charuty, Daniel Fabre et Marcello Massenzio, Éditions de l'EHESS, Paris, 2016.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres étudiées

A. À titre principal

Les romancières

MORANTE, Elsa, *La Storia*, trad. Michel Arnaud (1977), Gallimard, Paris, 2004.

- *La Storia* (1974), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1990, vol. 2.

MORRISON, Toni, *Beloved*, trad. Hortense Chabrier et Sylviane Rué (1989), Christian Bourgeois, Paris, 1993.

- *Beloved* (1987), Vintage Books, Londres, 2007.

ROY, Arundhati, *Le Dieu des petits riens*, trad. Claude Demanueli (1998), Gallimard, Paris, 2000.

- *The God of Small Things* (1997), Fourth Estate, Londres, 2009.

Dostoïevski

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtiment*, trad. André Markowicz (1996), Actes Sud, Paris, 2002, vol. 1 et 2.

- *Prestuplenie i nakazanie* (1866), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1973, t. 6.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *La Douce*, dans *Œuvres romanesques 1875-1880*, trad. André Markowicz (1992), Actes Sud, Paris, 2014.

- *Krotkaja* (1876), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1982, t. 24.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, trad. André Markowicz, Actes Sud, Paris, 2002, vol. 1 et 2.

- *Brat'ja Karamazovy* (1880), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1975, t. 15 et 16.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, « Chez Tikhone », dans *Œuvres romanesques 1869-1874*, trad. André Markowicz (1995), Actes Sud, Paris, 2016.

- « U Tixona » (1922), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1974, t. 11.

Autres traductions

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, trad. Elisabeth Guertik, F. Hazan, Paris, 1948.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, trad. Henri Mongault, dans *Les Frères Karamazov, Les Carnets des Frères Karamazov, Niétotchka Niézanov*, trad. Lucie Desormonts, Sylvie Luneau, Henri Mongault et Boris de Schloezer, Gallimard, « La Pléiade », Paris, 1986.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, « La confession de Stavroguine », dans *Les Démons*, trad. Boris de Schloezer, Gallimard, « La Pléiade », 1955, p. 707-754.

- « Varianty » [Variantes], dans *Polnoe sobranie sočinenij*, « Besy, rukopisnye redakcii, nabroski 1870-1872 » [Les Démon, manuscrits, croquis 1870-1872], Nauka, Léninegrad, 1974, t. 12, p. 110-111.

B. À titre secondaire

CAMUS, Albert, *La Peste* (1947), Gallimard, Paris, 2007.

CAMUS, Albert, *Les Justes* (1950), Gallimard, Paris, 1977.

CHALAMOV, Varlam, *Souvenirs de la Kolyma*, trad. Anne-Marie Tatsis-Botton et Luba Jurgenson, Verdier, Lagrasse, 2022.

- *Kolymskie rasskazy*, Sovetskij Pislal', Moscou, 2007.

CHAMOISEAU, Patrick, *Frères Migrants*, Seuil, Paris, 2017.

CLAUDEL, Paul, *L'Annonce faite à Marie : version définitive pour la scène* (1948), Gallimard, Paris, 1988.

COETZEE, John Maxwell, *Elizabeth Costello*, trad. Catherine Lauga du Plessis, Seuil, Paris, 2004.

- *Elizabeth Costello: Eight Lessons*, Secker & Warburg, Londres, 2003.

DEBENEDETTI, Giacomo, *16 Octobre 1943 suivi de Huit juifs*, trad. Monique Baccelli, Allia, Paris, 2001.

- *16 ottobre 1943* (1944), Sellerio editore, 1993.

DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après*, tome 2 « Une connaissance inutile » et tome 3 « Mesure de nos jours » (1970), Éditions de Minuit, Paris, 2018.

ELLISON, Ralph, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, trad. Magali et Robert Merle, Bernard Grasset, Paris, 2022.

- *Invisible Man* (1952), Penguin Books, Londres, 2014.

FAULKNER, William, *Lumière d'août*, trad. Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, 1974.

- *Light in August* (1932), dans *Novels: 1930-1935*, The Library of America, New York, 1985.

FAULKNER, William, *Requiem pour une nonne*, trad. Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, Paris, 1993.

- *Requiem for a Nun* (1951), Random House, New York, 1951.

GROSSMAN, Vassili, *Vie et Destin*, trad. Alexis Berelowitch et Anne Coldefy-Faucard, dans *Œuvres*, Robert Laffont, Paris, 2006.

- *Žizn' i sud'ba*, Sovetskij pisatel', Moscou, 1991.

HUGO, Victor, *Les Misérables* (1862), Gallimard, Paris, 1976.

HURSTON, Zora Neale, *Mais leurs yeux dardaient sur Dieu*, trad. Sika Fakambi, Zulma, Paris, 2020.

- *Their Eyes Were Watching God*, dans *Novels and Stories*, The Library of America, New York, 1995.

LEE, Harper, *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, trad. par Isabelle Stoianov et Isabelle Hausser, Éditions de Fallois, Paris, 2005.

- *To Kill a Mockingbird* (1960), Arrow Books, Londres, 2006

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffenegger, Julliard, 1987.

- *Se questo è un uomo* (1958), dans *Opere*, Einaudi, Turin, 1987, vol. 1.

LEVI, Primo, *Les Naufragés et les rescapés*, trad. A. Maugé, Gallimard, 1989.

- *I Sommersi e i salvati* (1986), dans *Opere*, Einaudi, Turin, 1987, vol. 1.
- LITTELL, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris, 2006.
- MBOUGAR SARR, Mohamed, *La Plus secrète mémoire des hommes*, Philippe Rey, Paris, 2021.
- McCARTHY, Cormac, *Méridien de sang*, trad. François Hirsch, l'Olivier, Paris, 2021.
- *Blood Meridian* (1985), Vintage international, New York, 1992.
- REVELLI, Nuto, *La Strada del davai* (1966), Einaudi, Turin, 2020.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1964.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth* (1623), trad. Jean-Claude Sallé, dans *Œuvres complètes, Tragédies II*, édition bilingue, Robert Laffont, Paris, 1995.
- WOOLF, Virginia, *Instants de vie*, trad. Colette-Marie Huet, Stock, Paris, 2006.
- *Moments of being* (1972), Harcourt Brace & Compagny, New York, 1985.

C. Autres œuvres de Dostoïevski et des romancières

Œuvres littéraires

- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Carnets du sous-sol*, dans *Œuvres romanesques 1859-1864*, trad. André Markowicz, Actes Sud, Paris, 2015
- *Zapiski iz podpol'ja* (1864), *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomax tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Leningrad, 1972, t. 5.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Idiot*, trad. André Markowicz, Actes Sud, 1993, vol. 1 et 2.
- *Idiota* (1868), *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Leningrad, 1973, t. 7.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Démons*, dans *Œuvres romanesques 1869-1874*, trad. André Markowicz (1995), Actes Sud, Paris, 2016.
- *Besy* (1873), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomax* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Leningrad, 1974, t. 10.
- MORANTE, Elsa, *Mensonge et sortilège*, trad. Michel Arnaud, Gallimard, Paris, 1987, vo. 1 et 2.
- *Menzogna e sortilegio* (1948), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1988, vol. 1.
- MORANTE, Elsa, *Le Monde sauvé par les gamins*, trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, Paris, 1991.
- *Il Mondo salvato dai ragazzini* (1968), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1990, vol. 2.
- MORANTE, Elsa, *Aracoeli*, trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, Paris, 1986.
- *Aracoeli* (1982), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1990, vol. 2.
- MORRISON, Toni, *L'œil le plus bleu*, trad. Jean Guiloineau, Christian Bourgeois, Paris, 1998.
- *The Bluest Eye* (1970), Alfred A. Knopf, New York, 1993.
- MORRISON, Toni, *Sula*, trad. Pierre Alien, Christian Bourgeois, Paris, 2021.
- *Sula* (1973), Vintage, Londres, 2022.
- MORRISON, Toni, *Le Chant de Salomon*, trad. Jean Guiloineau, Christian Bourgeois, Paris, 1997.
- *Song of Solomon* (1977), Alfred A. Knopf, New York, 1994.

- MORRISON, Toni, *Récitatif*, trad. Christine Lafférière, Christian Bourgeois, Paris, 2022.
- « Récitatif », dans Amiri Bakara et Amina Bakara (ed.), *Confirmation: An Anthology of African American Women*, William Morrow & Company, New York, 1983.
- MORRISON, Toni, *Jazz*, trad. Pierre Alien, Christian Bourgeois, Paris, 1995.
- *Jazz* (1992), Vintage, Londres, 2001.
- MORRISON, Toni, *Paradis*, trad. Jean Guiloineau, Christian Bourgeois, Paris, 1998.
- *Paradise*, Chatto & Windus, Londres, 1997.
- ROY, Arundhati, *Le Ministère du Bonheur Suprême*, trad. Irène Margit, Gallimard, Paris, 2018.
- *The Ministry of Utmost Happiness* (2017), Penguin Books, Londres, 2018.

Essais, entretiens, correspondances

- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Correspondance*, trad. Anne Coldefy-Faucard, Bartillat, Paris, 2003, vol. 3 : 1874-1881.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, « Le Milieu » », dans *Journal d'un écrivain*, trad. Gustave Aucouturier, Gallimard, Paris, 1972, p. 16-25.
- « Sreda » (1873), dans *Dvenik pisatelja, Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomox* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1980, t. 21, p. 13-23.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, « À propos de l'affaire Kroneberg », dans *Journal d'un écrivain*, trad. Gustave Aucouturier, Gallimard, Paris, 1972, p. 400-403.
- « Do povodu dela Kroneberga » (janvier 1876), dans *Dvenik pisatelja, Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomox* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1981, t. 22, p. 50-52.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, « Deux suicides », dans *Journal d'un écrivain*, trad. Gustave Aucouturier, Gallimard, « La Pléiade », Paris, p. 722-724
- « Dva Camoubijetva » (octobre 1876), dans *Dvenik pisatelja, Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomox* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1981, t. 23, p. 144-146.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, « Une sentence », dans *Journal d'un écrivain*, trad. Gustave Aucouturier, Gallimard, « La Pléiade », Paris, p. 725-728
- « Prigovor » (octobre 1876), dans *Dvenik pisatelja, Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomox* [Œuvres complètes en trente volumes], Nauka, Léninegrad, 1981, t. 23, p. 146-148.
- MORANTE, Elsa, « Sur le roman », dans *Pour ou contre la bombe atomique*, trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, Paris, 1992, p. 43-78.
- « Sul romanzo » (1959), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1990, vol. 2., p. 1495-1520.
- MORANTE, Elsa, « Pour ou contre la bombe atomique » dans *Pour ou contre la bombe atomique*, trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, Paris, 1992, p. 7-32.
- « Pro o contro la bomba atomica » (1965), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1990, vol. 2., p. 1537-1554.
- MORANTE, Elsa, « Le Bienheureux propagandiste du Paradis », dans *Pour ou contre la bombe atomique*, trad. Jean-Noël Schifano, Gallimard, Paris, 1992, p. 95-114.
- « Il beato propagandista del Paradiso » (1970), dans *Opere*, Mondadori, « I Meridiani », Milan, 1990, vol. 2., p. 1555-1569.

MORANTE, Elsa, « Préface à une édition américaine de “La Storia” » (1977), document reproduit en langue originale puis traduit par André Peyronie dans André Peyronie et Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *À La Recherche d'Elsa Morante*, PU de Rennes, Rennes, 2022, p. 291-297.

MORANTE, Elsa, *Petit manifeste des communistes (sans classe ni parti)*, suivi de *Une lettre aux Brigades Rouges*, trad. Martin Rueff, Payot & Rivages, Paris, 2005.

MORRISON, Toni dans Middleton A. Harris, Ernest Smith, Morris Levitt, Roger Furman (ed.), dans *The Black Book* (1974), Random house, New York, 2009.

MORRISON, Toni, « Habitants moraux », dans *Les Sources de l'amour-propre*, trad. Christine Lafférière, Christian Bourgeois, Paris, 2019, p. 69-87.

- « Moral Inhabitants » (1976), dans *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, Vintage International, New York, 2020, p. 41-48.

MORRISON, Toni, « The Seams Can't Show: An Interview by Jane Bakerman », *Black American Literature Forum*, vol. 12, n°2, 1978, p. 56-60.

MORRISON, Toni, « Memory, Creation and Writing » *Thought*, vol. 59, n°235, 1984, p. 385-390.

MORRISON, Toni, « A Conversation: Gloria Naylor and Toni Morrison » (1985), dans Danille Taylor-Guthrie (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, p. 188-217.

- MORRISON, Toni, « A Bench by the Road: *Beloved* by Toni Morrison » (1988), dans Carolyn C. Denard (ed.), *Toni Morrison: Conversations*, University Press of Mississippi, Jackson, 2008, p. 44-50.

MORRISON, Toni, « Marsha Darling, In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison » (1988), dans Danille Taylor-Guthrie, *Conversations with Toni Morrison*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, p. 246-254.

MORRISON, Toni, « Choses inexprimables et inexprimées : la présence afro-américaine dans la littérature américaine », dans *Les Sources de l'amour-propre*, trad. Christine Lafférière, Christian Bourgeois, Paris, 2019, p. 252-311.

- « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature » (1988), dans Angelyn Mitchell (dir.), *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Duke University Press, Durham, 1994.

MORRISON, Toni, « Université Sarah Lawrence : discours de cérémonie de remise des diplôme », dans *La Source de l'amour-propre*, trad. Christine Lafférière, Christian Bourgeois, Paris, 2019, p. 105-116.

- « Sarah Lawrence Commencement Address » (1988), dans *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, Vintage International, New York, 2020, p. 67-74.

MORRISON, Toni, « La source de l'amour-propre », dans *Les Sources de l'amour-propre*, trad. Christine Lafférière, Christian Bourgeois, Paris, 2019, p. 447-473.

- « The Source of Self-Regard » (1992), dans *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, Vintage International, New York, 2020, p. 304-321.

MORRISON, Toni, « Discours de Stockholm », dans *Les Sources de l'amour-propre*, trad. Christine Lafférière, Christian Bourgeois, Paris, 2019, p. 161-177.

- « The Nobel Lecture in Literature » (1993), dans *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, Vintage International, New York, 2020, p. 102-109.

MORRISON, Toni, « La race importe », dans *Les Sources de l'amour-propre*, trad. Christine Lafférière, Christian Bourgeois, Paris, 2019, p. 206-220.

- « Race matters » (1994), dans *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, Vintage International, New York, 2020, p. 131-140.

MORRISON, Toni, « L'avenir du temps : littérature et diminution des attentes », dans *Les Sources de l'amour-propre*, trad. Christine Lafférière, Christian Bourgeois, Paris, 2019, p. 178-199.

- « The Future of Time: Literature and Diminished Expectations » (1996), dans *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, Vintage International, New York, 2020, p. 113-126.

ROY, Arundhati, « Prestidigitation à l'indienne : un tour de haut viol I et II », trad. Irène Margit, dans *Mon Cœur séditieux*, Gallimard, Paris, 2020, p. 891-916.

- « The Great Indian Rape-Trick » (1994) [En Ligne], *The Harvard Advocate*, 2016. URL : <https://womens.theharvardadvocate.com/the-great-indian-rape-trick>

ROY, Arundhati, « Knowledge and Power » (2001), dans David Barsamian (ed.), *The Chequebook and the Cruise Missile: Conversations with Arundhati Roy*, Harper Perennial, Londres, 2004, p. 1-40.

ROY, Arundhati, « Privatization and Polarisation » (2002), dans David Barsamian (ed.), *The Chequebook and the Cruise Missile: Conversations with Arundhati Roy*, Harper Perennial, Londres, 2004, p. 59-128

ROY, Arundhati, « Faut-il s'en remettre aux spécialistes » (2001), trad. Claude Demanuelli, dans *Mon Cœur séditieux*, Gallimard, Paris, 2020, p. 137-155.

- « The Ladies Have Feelings, So... Shall We Leave It to the Experts ? », dans *The End of Imagination*, Haymarket Books, Chicago, 2016, p. 177-193.

ROY, Arundhati, « Voici venu septembre », trad. Claude Demanuelli, dans *Mon Cœur séditieux*, Gallimard, Paris, 2020, p. 221-239.

- « Come September » (2002), dans *The End of imagination*, Haymarket Books, Chicago, 2016, p. 237-252.

ROY, Arundhati, « Entretien par Natalie Levisalles » [En Ligne], *En attendant Nadeau*, 2018. URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2018/02/27/entretien-arundathi-roy/>

ROY, Arundhati, « In What Language Does Rain Fall Over Tormented Cities? » (2018), dans *Azadi: Freedom, Fascism, Fiction*, Penguin Books, Londres, 2020, p. 7-52.

ROY, Arundhati, « Arundhati Roy: The Art of Fiction », *The Paris Review* [En Ligne], n°237, 2021. URL : <https://www.theparisreview.org/interviews/7814/the-art-of-fiction-no-249-arundhati-roy>

ROY, Arundhati, *Aucun d'entre vous ne doit prétendre qu'il ne savait pas*, trad. Lôman Lef, Gallimard, Paris, 2024.

- « The dismantling of democracy in India will affect the whole world » (2023) [En Ligne], *Scroll.in*, 2023. URL : <https://scroll.in/article/1055943/arundhati-roy-the-dismantling-of-democracy-in-india-will-affect-the-whole-world>

II. Études sur les œuvres

A. Autour de Dostoïevski

AUDE, Nicolas, FEUILLEBOIS, Victoire et HADDAD, Karen (dir.), *Spectres de Dostoïevski*, Classiques Garnier, Paris, 2024.

BACKÈS, Jean-Louis, « Par la vierge vendue... », dans Natalia Leclerc et Anne Pinot (dir.), « *La Révolution a été faite par les voluptueux* » : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski, Hermann, Paris, 2019, p. 61-71.

- BACKÈS, Jean-Louis, *Dostoïevski et la logique*, YMCA-Press, Paris, 2021.
- BELKNAP, Robert L., « The Unrepentant Confession », dans R. L. Belknap (dir.), *Russianess: Studies of a Nation's Identity*, Ardis, Ann Arbor, 1990, p. 113-123.
- BLOSHTEYN, Maria, « Dostoevsky and the Literature of the American South », *The Southern Literary Journal*, vol. 37, n°1, 2004, p. 1-24.
- BLOSHTEYN, Maria, « “Anguish for the Sake of Anguish” – Faulkner and His Dostoevskian Allusion », *The Faulkner Journal*, vol. 19, n°2, 2004, p. 69-90.
- BUSCH, Robert L., « Dostoevskij's Major Novels and the European Gothic Tradition », *Russian Language Journal*, vol. 40, n°136/137, 1986, p. 57-74.
- CHESTOV, Léon, *La Philosophie de la tragédie : Dostoïevski et Nietzsche* (1903), trad. Boris de Schloezer, Le Bruit du temps, Paris, 2019.
- CLAVARON, Yves, « Agency, empowerment, mimicry », dans Emmanuel Bouju, Yolaine Pariset et Charline Pluvinet (dir.), *Pouvoir de la littérature : de l'énergie à l'empowerment*, PU de Rennes, Rennes, 2019, p. 153-162.
- EDEL-ROY, Agnès et MOREL, Jean-Pierre, « “Crime et châtement” : du roman à la pièce. Tableau comparatif et commentaire », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Lioubimov : La Taganka*, CNRS Éditions, Paris, 1997, p. 255-263.
- EVDOKIMOV, Paul, *Dostoïevski et le problème du mal* (1942), Éditions de Corlevour, Clichy, 2014.
- FRIEDLÄNDER, Gueorgui M., « Les notes de Dostoïevski sur Victor Hugo », dans Jacques Catteau (dir.), *Dostoïevski*, L'Herne, Paris, 2009, p. 288-295.
- GIRARD, René, *Mensonge et vérité romanesque* (1961), Pluriel, Paris, 2011.
- HADDAD, Karen, *L'Illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski : une esthétique romanesque comparée*, Honoré Champion, Paris, 1995.
- HADDAD, Karen (dir.), *Romans du crime : littérature générale et comparée*, Ellipses, Paris, 1998.
- HADDAD, Karen, « L'Inutile beauté des parallèles ou du parallèle à la figure », *Revue de littérature comparée*, n°298, 2001, p. 220-224.
- IVANOV, Viatcheslav, *Dostoïevski : tragédie, mythe, religion* (1932), trad. Louis Martinez, Syrtes, Paris, 2000.
- JURGENSON, Luba, préface à Fédor Dostoïevski, *La Légende du Grand Inquisiteur*, commentée par Konstantin Léontiev, Vladimir Soloviev, Vassili Rozanov, Serge Boulgakov, Nicolas Berdiaev, Sémion Frank, trad. Luba Jurgenson, L'Âge d'homme, Lausanne, 2004.
- KRISTEVA, Julia, *Dostoïevski*, Buchet Chastel, Paris, 2020.
- KRISTEVA, Julia, *Dostoïevski face à la mort, ou le sexe hanté du langage*, Fayard, Paris, 2021.
- LECLERC, Natalia et PINOT, Anne (dir.), « “La Révolution a été faite par les voluptueux” : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski », Hermann, Paris, 2019.
- LEICHTER-FLACK, Frédérique, « Encore un mal que le roman nous fait ? Morale du dilemme, de Hugo à Dostoïevski », *Romantisme*, n°142 « La question morale au XIX^{ème} siècle », 2008, p. 71-81.
- LEICHTER-FLACK, Frédérique, « Une indignation insatiable ? La souffrance de l'enfant entre littérature et droit », *Les Cahiers de la justice*, n°1, 2011, p. 111-118.
- LEICHTER-FLACK, Frédérique, « « Intertextualité et exemplarité morale de la littérature : le cas de la souffrance de l'enfant (Dostoïevski / Platonov / Céline) », dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, PU de Rennes, Rennes, 2007, p. 115-128.

McCULLERS, Carson, « The Russian Realists and Southern Literature » (1941), dans *The Mortgaged Heart*, Barrie & Jenkins, Londres, 1972, p. 252-258.

NABOKOV, Vladimir, *Littératures II : Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, trad. Marie-Odile Fortier-Masek, Fayard, Paris, 1985.

OLLIVIER, Sophie, « Le Livre de Job chez Sylvie Germain et Dostoïevski », dans Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain : rose des vents et de l'ailleurs*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 53-59.

PARMENTIER, Agnès, « Le cheval martyr, personnage mineur de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle : Victor Hugo, Fiodor Dostoïevski, Guy de Maupassant, Émile Zola, Joseph Conrad », *Pagaille - Revue de littératures et médias comparées*, n°2, 2022, p. 119-126.

PICCOLOTTO, Silvia, « Figures de la souffrance innocente », dans Natalia Leclerc et Anne Pinot (dir.), « *La Révolution a été faite par les voluptueux* » : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski, Hermann, Paris, 2016, p. 17-34.

POULIN, Isabelle, *Écritures de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov. Essai sur l'usage de la fiction*, Éditions Le Manuscrit, Paris, 2006.

RICE, James L., « Foreshadowings of the Karamazov Sequel », dans *Russian History*, vol. 35, n°1/2, 2008, p. 157-164.

SALVESTRONI, Simonetta, *Dostoïevski et la Bible*, trad. Pierre Laroche, Lethielleux, Paris, 2004.

SEDURO, Vladimir, *Dostoevsky in Russian Literary Criticism: 1846-1956* (1957), Octagon Books, New York, 1969.

SUTTERMAN, Marie-Thérèse, *Dostoïevski et Flaubert : écritures de l'épilepsie*, PUF, Paris, 1993.

THIEULIN, Jean, « Les Petits tableaux (Journal d'un écrivain, 1873) et les Petits Tableaux de voyage (1874) », *Dostoevsky Studies*, n°5, 1984, p. 157-166.

WEISGERBER, Jean, *Faulkner et Dostoïevski : confluences et influences*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1968.

YELENGEYEVA, Irina, « Les sources du mal dans *Les Frères Karamazov* : l'influence du Livre de Job », dans Natalia Leclerc et Anne Pinot (dir.), « *La Révolution a été faite par les voluptueux* » : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski, Hermann, Paris, 2016, p. 35-49.

B. Autour d'Elsa Morante

BORGHESI, Angela, *Una storia invisibile: Morante, Ortese, Weil*, Quodlibet, Macerata, 2015.

BORGHESI, Angela, *L'Anno della Storia, 1974-1975: il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata, 2018.

BOSCAGLI, Maurizia, « Brushing Benjamin Against the Grain: Elsa Morante and the Jetztzeit of Marginal History », dans Maria Ornella Marotti (dir.), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1996, p. 131-144.

CAMON, Ferdinando, « Il Test della Storia (Letteratura di massa. Critica della critica) », dans Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Enzo Siciliano (dir.), *Nuovi Argomenti*, n°45-46, mai-août 1975, p. 186-240.

CAZALÉ BÉRARD, Claude, « “Senza i conforti della religione” : il romanzo impossibile. Scritture al limite », *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, n°spécial « Contro la barbarie. Elsa Morante e la scrittura », 2014, p. 75-89.

CECCATTY, René de, *Elsa Morante : une vie pour la littérature*, Tallandier, Paris, 2018.

- CIMINARI, Sabina, « Mensonges, malentendus, sortilèges et vérités de la critique autour de Menzogna e sortilegio », dans André Peyronie et Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *À La Recherche d'Elsa Morante*, PU de Rennes, Rennes, 2022, p. 329- 352.
- D'ANGELI, Concetta, « Relazioni difficili: la maternità nell'opera di Elsa Morante », dans Sara Calderoni (dir.), *Elsa Morante e il romanzo*, Marco Sava Edizioni, Milan, 2018, p. 45-60.
- DELL'AIA, Lucia, *La Sfera del puer: il tempo di ragazzini di Elsa Morante*, Aracne, Rome, 2014.
- DIAMANTI, Donatella, « Le voci molteplici della dormiente. Leopardi, Dostoevskij, Baudelaire », dans Lucio Lugnani, Emanuela Scarano, Marco Bardini, Donatella Diamanti et Claudia Vannocci (dir.), *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*, Nistri-Lischi, Pise, 1990, p. 301-341.
- DUBINI, Paola, « La Fortuna commerciali degli autori italiani », dans Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (dir.), *Copy in Italy : Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, Effigie, Milan, 2009, p. 3-36.
- FABRE, Marie, « Pasolini et Morante au miroir de la prophétie : temporalité, vocation, action » [En Ligne], dans Laurent Baggioni, Manuela Bragagnolo et Stéphanie Lanfranchi, *Laboratoire italien*, n°21 « Prophéties politiques », 2018. URL : <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/2320>
- FABRE, Marie, « Elsa Morante, une spiritualité politique : arrêt sur trois pages de "Le Monde sauvé par les gamins" », dans André Peyronie et Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *À la recherche d'Elsa Morante*, PU de Rennes, Rennes, 2022, p. 269-289.
- MARINIELLO, Silvestra, « Elsa Morante : éloge de la désobéissance. La nécessité de savoir et la tâche des poètes », *Études littéraires*, vol. 36, n°1 « Écrivains encombrants », 2004, p. 59-75.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa, « Elsa Morante e Fëdor Dostoevskij: un intimo dialogo verso il sacro », dans *Le Fonti in Elsa Morante*, Edizioni Ca'Foscari-Digital Publishing, Venise, 2015, p. 127-134.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa, *I romanzi di Elsa Morante: scrittura, poesia ed etica*, Agorà & Co, Lugano, 2016.
- PEYRONIE, André et PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, (dir.), *À La Recherche d'Elsa Morante*, PU de Rennes, Rennes, 2022.
- ROSA, Giovanna, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, il Saggiatore, Milan, 1995.
- ROSA, Giovanna, « Il paradosso della "Storia Romanzo" », dans Siriana Sgavichia (dir.), *La Storia di Elsa Morante*, ETS, Pise, 2012, p. 77-101.
- ROSA, Giovanna, *Elsa Morante*, Il Mulino, Bologna, 2013.
- SIMONINI, Jessy, « Elsa Morante et la critique marxiste : éléments pour une histoire littéraire (1948-1974) », dans André Peyronie et Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *À La Recherche d'Elsa Morante*, PU de Rennes, Rennes, 2022, p. 301-327.
- VON DER FEHR, Drude, *Violenza e interpretazione: "La Storia" di Elsa Morante*, Istituti editoriale e poligrafici internazionali, Pise, 1999.
- ZANARDO, Monica, « Tangenze micro e macroscopiche tra "La Storia" di Elsa Morante e "L'Idiota" di Dostoevskij », dans Siriana Sgavichia, *"La Storia" di Elsa Morante*, ETS, Pise, 2012, p. 227-235.
- ZANARDO, Monica, *Il Poeta e la grazia : una lettura dei manoscritti della "Storia" di Elsa Morante*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2017.
- ZANARDO, Monica, « "Sans le réconfort de la religion" : un avant-texte de "La Storia" d'Elsa Morante », *Genesis*, n°49, 2019, p. 129-148.

C. Autour de Toni Morrison

ANDERSON, Melanie R., *Spectrality in the Novels of Toni Morrison*, University of Tennessee Press, Knoxville, 2013.

ANDREW, William L., « Toni Morrison's Beloved and the Traditions of the African American Slave Narrative », dans Claudine Raynaud (dir.), *Voix ethniques, ethnic voices*, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2017, p. 115-124, vol. 2.

ATKINSON, Yvonne, « Language that bears witness. The Black English Oral Tradition in the Works of Toni Morrison », dans Marc Conner (dir.), *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, p. 12-30.

BENSON, Josef, *Hypermasculinities in the Contemporary Novel: Cormac McCarthy, Toni Morrison and James Baldwin*, Rowman & Littlefield Publisher, Lanham, 2014.

BRECKMAN, John, « Politics and Form in "Song of Solomon" », *Social Text*, n°39, 1994, p. 57-82.

COREY, Susan, « Toward the Limits of Mystery. The Grotesque in Toni Morrison's "Beloved" », dans Marc Conner (dir.), *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, p. 31-48.

FOWLER, Doreen, « Reading for the "other side": "Beloved" and "Requiem for a Nun" », dans Carol A. Kolmerten, Stephen M. Ross et Judith Bryant Wittenberg, *Unflinching Gaze: Morrison and Faulkner Re-Envisioned*, University Press of Mississippi, Jackson, 1997, p. 139-151.

HIRSCH, Marianne, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

HOUSE, Elizabeth B., « Toni Morrison's Ghost: The Beloved is not Beloved », *Studies in American Fiction*, vol. 18, n°1, 1990, p. 17-20.

KONCHAR FARR, Cecilia, *Reading Oprah: how Oprah's book club Changed the Way America Reads*, State University of New York Press, Albany, 2005.

KRUMHOLZ, Linda, « The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison's "Beloved" », *African American Review*, vol. 26, n°3, 1992, p. 395-408.

MCDONALD, Paul, *Reading Toni Morrison's "Beloved": a literature insight*, Humanities-Ebooks, 2013.

OTTEN, Terry, *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*, University of Missouri Press, Columbia, 1989.

PHELAN, James, « Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism », *Modern Fiction Studies*, vol. 39, n°3/4, 1993, p. 709-728.

PHELAN, James, « Sethe's Choice: *Beloved* and the Ethics of Reading », *Style*, vol. 32, n°2, *Literature and Ethical Criticism*, 1998, p. 318-333.

RAYNAUD, Claudine, *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, Belin Paris, 1996.

RAYNAUD, Claudine, « The Poetics of Abjection in "Beloved" », dans Maria Diedrich, Henry Louis Gates Jr et Carl Pedersen (dir.), *Black Imagination and the Middle Passage*, Oxford University Press, New York, 1999, p. 70-85.

ROYNON, Tessa, *Toni Morrison & the Classical Tradition: Transforming American Culture*, Oxford University Press, 2013.

RUSDHIE, Ashraf H. A., « Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison's "Beloved" », dans *American Literature*, vol. 64, n°3, 1992, p. 567-597.

SALVATORE, Anne T., « Toni Morrison's New Bildungsromane: Paired Characters and Antithetical Form in "The Bluest Eye", "Sula" and "Beloved" », *Journal of Narrative Theory*, vol. 32, n°2, 2002, p. 154-178.

SMITH, Zadie, « Quelqu'un parle dans ce corps, après tout », postface de Toni Morrison, *Récitatif*, trad. Christine Lafférière, Christian Bourgeois, Paris, 2022, p. 63-122.

STORY, Ralph, « An Excursion into the Black World: The "Seven Days" in Toni Morrison's "Song of Solomon" », *Black American Literature Forum*, vol. 23, n°1, 1989, p. 149-158.

WEINSTEIN, David M., « David and Solomon: Fathering in Faulkner and Morrison », dans Carol A. Kolmerten, Stephen M. Ross, Judith B. Wittenberg (dir.), *Unflinching Gaze: Morrison and Faulkner Re-Envisioned*, University Press of Mississippi, Jackson, 1997, p. 48-74.

WYATT, Jean, « Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison "Beloved" », *PMLA*, vol. 108, n°3, 1993, p. 474-488.

D. Autour d'Arundhati Roy

AHMAD, Aijaz, « Reading Arundhati Roy *Politically* » (1997), dans Alex Tickell, *Arundhati Roy's "The God of Small Things"*, Routledge Guides to Literature, 2007, p. 111-119.

BANETH-NOUAILHETAS, Émilienne, « The Structures of Memory », dans Alex Tickell (dir.), *Arundhati Roy's "The God of Small Things"*, Routledge, Oxon, 2007, p. 143-154.

BANETH-NOUAILHETAS, Émilienne, « Committed Writing, Committed Writer? », dans Ranjan Gosh et Antonia Navarro-Tejero (dir.), *Globalizing Dissent: Essays on Arundhati Roy*, Routledge, New York, 2009, p. 93-104.

BARAT, Urbashi, « Arundhati Roy's "The God of Small Things": Great Stories and Small Ones », dans Indira Bhatt et Indira Nityanadam (dir.), *Explorations: Arundhati Roy's "The God of Small Things"*, Creative, New Delhi, 1999, p. 69-82.

BOSE, Brinda, « In Desire and in Death: Eroticism as Politics in Arundhati Roy's *The God of Small Things* », *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 29, n°2, 1998, p. 59-72.

DILLET, Benoit et PURI, Tara, *The Political Space of Art: the Dardenne Brothers, Arundhati Roy, Ai Weiwei and Burial*, Rowman & Littlefield International, London, 2016.

FORTER, Greg, « Colonial trauma, utopian carnality, modernist form: Toni Morrison's *Beloved* and Arundhati Roy's *The God of small things* », dans Michelle Balaev (dir.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, Palgrave Macmillan, 2014, New York p. 70-105.

GALLIEN, Claire, « Arundhati Roy, ou l'engagement du littéraire » [En Ligne], *La Vie des idées*, 2020. URL : <https://laviedesidees.fr/Arundhati-Roy-ou-l-engagement-du-litteraire>

HUGGAN, Graham, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, Routledge, Londres, 2001.

LUTZ, John, « Commodity Fetishism, Patriarchal Repression, and Psychic Deprivation in Arundhati Roy's "The God of Small Things" », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 42, n°3, 2009, p. 57-74.

MISRI, Deepti, « Atrocious Encounters: Caste Violence and State Violence », dans *Beyond Partition: Gender, Violence, and Representation in Postcolonial India*, University of Illinois Press, Chicago, 2014, p. 87-112.

MONGIA, Padmini, « The Making and Marketing of Arundhati Roy », dans Alex Tickell, *Arundhati Roy's "The God of Small things"*, Routledge Guides to Literature, 2007, p. 103-109.

RAMANATHAN, Suguna, « Where is Christ in "The God of Small Things"? », dans Indira Bhatt et Indira Nityanadam (dir.), *Explorations: Arundhati Roy's "The God of Small Things"*, Creative, New Delhi, 1999, p. 63-68.

SALE, Maggie, « Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *Beloved*. », *African American Review*, vol. 26, n°1 « Women Writers Issue », 1992, p. 41-50.

SALEH ROFAIL, Lydia, « From God to Marx: (Meta)Physicalities in Arundhati Roy's "The God of Small Things" », dans Carole Cusack, Francis di Lauro, Christopher Hartney (dir.), *The Buddha of Suburbia*, RLA Press, Sidney, 2005, p. 204-212.

SANKARAN, Chitra, « Ethics, Aesthetics, and the Globalized Other in Arundhati Roy's "The God of Small Things" », dans Clara A. B. Joseph et Janet Wilson (dir.), *Global Fissures: Postcolonial Fusions*, Rodophi, New York, 2006, p. 103-119.

TICKELL, Alex, *Arundhati Roy's "The God of Small Things"*, Routledge Guides to Literature, 2007.

III. Éléments de bibliographie générale

A. Études littéraires

AHERN, Stephen (dir.), *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. Pierre Chiron, Flammarion, Paris, 2007.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, Paris, 2011.

AUDE, Nicolas, *Les Aveux imaginaires : scénographie de la confession dans le roman du XIX^{ème} siècle (Angleterre, France, Russie)*, thèse de doctorat en littérature comparée, préparée sous la direction de HADDAD, Karen (Université Paris Nanterre), et soutenue le 6 décembre 2018.

- *Les Aveux imaginaires : scénographie de la confession dans le roman (Angleterre, France, Russie)*, ENS Éditions, Lyon, 2022.

AUERBACH, Erich, « Philologie de la littérature mondiale » (1952), trad. Diane Meur, dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?* PU de Vincennes, Vincennes, 2005, p. 25-37.

BAETENS, Jan et TRUDEL, Éric (dir.), *Crises de lisibilité* [En Ligne], *Fabula-LhT*, n°16, 2016. URL : <https://www.fabula.org/lht/16/>

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), trad. Isabelle Kolitcheff, Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Gallimard, Paris, 1970.

BARBET, Cécile, LE BOZEC, Yves, et DE SAUSSURE, Louis, « "Un point c'est tout ; trois points, ce n'est pas tout" : de la pertinence d'une marque explicite d'implicite », dans Judith Wulf et Laurence Bougault (dir.), *Stylistiques ?*, PU de Rennes, Rennes, 2016, p. 395-409.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Seuil, Paris, 2007.

BARONI, Raphaël et ESTIER, Samuel, « Peut-on lire Houellebecq ? Un cas d'illisibilité contemporaine » [En Ligne], dans Jan Baetens et Éric Trudel (dir.), *Fabula-LhT*, n°16 « Crises de lisibilité », 2016. URL : <https://www.fabula.org/lht/16/baroni-estier.html>

BARONI, Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Slatkine érudition, Genève, 2017.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1980.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal* (1957), Gallimard, Paris, 1990.

BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Éditions de Minuit, Paris, 2009.

- BENOÎT, Eric et SFAXI, Hafedh, (dir.), *Impuissance(s) de la littérature ?*, PU de Bordeaux, Pessac, 2011.
- BENOÎT, Eric, « Bouché bée (“Qui, si je criais... ?”) », dans Eric Benoît et Hafedh Sfaxi (dir.), *Impuissance(s) de la littérature ?*, PU de Bordeaux, Pessac, 2011, p. 17-35.
- BENTHEFALVAY, Marina, *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^{ème} siècle : esquisse d'une typologie*, Droz, Genève, 1979.
- BERTRAND, Dominique (dir.), *Penser le risque à l'âge classique*, PU Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2014.
- BINOCHE, Bertrand et DUMOUCHEL, Daniel, *Passages par la fiction : expériences de pensée et autres dispositifs fictionnels de Descartes à Madame de Staël*, Hermann, Paris, 2013.
- BLAIS, Marie-Claire, MICHEL, Pauline, LANIEL Jérémy, BIRON, Michel, « Cahier Marie-Claire Blais », *Lettres québécoises*, n°169, 2018.
- BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction* (1961), The University of Chicago Press, Chicago, 1983.
- BOOTH, Wayne, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley, 1988.
- BOOTH, Wayne, « Distance et point de vue », trad. Martine Désormonts, dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 511-524.
- BOUJU, Emmanuel, GEFEN, Alexandre, HAUTCOEUR, Guiomar et MACÉ, Marielle (dir.), *Littérature et exemplarité*, PU de Rennes, Rennes, 2007.
- BOUJU, Emmanuel et GEFEN, Alexandre (dir.), *L'émotion, puissance de la littérature ?* PU de Bordeaux, Pessac, 2013.
- BOUJU, Emmanuel, PARISET, Yolaine et PLUVINET, Charline (dir.), *Pouvoir de la littérature : de l'énergie à l'empowerment*, PU de Rennes, Rennes, 2019.
- BOUJU, Emmanuel, *Épimodernes : nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Codicille éditeur, Laval (Québec), 2020.
- BREWTON, Vince, « The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy's Early Novels and the Border Trilogy », *The Southern Literary Journal*, vol. 37, n°1, 2004, p. 121-143.
- CAZIER, Pierre, *Le Cri de Job : approche biblique, mythologique et littéraire du problème de la souffrance du juste*, PU d'Artois, Arras, 1996.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, Paris, 1977.
- CHASSIN, Adrien, DEVEVEY Éléonore et MOUTON-ROVIRA, Estelle (dir.), *Manuels et modes d'emploi : comment la littérature dispose à l'action* [En Ligne], *Fabula-LhT*, n°29, 2023. URL : <http://www.fabula.org/lht/29/introduction.html>
- CHAUDET, Chloé, « L'Engagement littéraire contemporain ou la dénonciation d'un inacceptable. Éléments pour une poétique transculturelle », thèse de doctorat en littérature comparée, préparée sous la direction de TOMICHE, Anne (Université Paris 4) et SCHMELING, Manfred (Universität des Saarlandes) et soutenue le 14 octobre 2014.
- *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Classiques Garnier, Paris, 2016.
- COHEN, Isabelle, *Un Monde à réparer. Le Livre de Job : nouvelle traduction commentée*, Albin Michel, Paris, 2017.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), trad. Alain Bony Seuil, Paris, 1981.
- COQUIO, Catherine, « La reconstruction de l'auteur, témoin et poète sans archive (Mandelstam, Chalamov) », Emmanuel Bouju (dir.), *L'Autorité en littérature*, PU de Rennes, Rennes, 2010, p. 373-387.

COSTE, Florent, *Explore : investigations littéraires*, Questions théoriques, Paris, 2017.

COSTE, Marion, « Le narrateur a-t-il un corps ? L'impossible lecture de l'œuvre de Léonora Miano au prisme des concepts narratologiques de Gérard Genette » [En Ligne], dans Marie-Jeanne Zenetti, Flavia Bujor, Marion Coste, Claire Paulian, Heta Rundgren et Aurore Turbiau (dir.), *Fabula-LhT* n°26 « Situer la théorie : pensées de la littérature et savoirs situés (féminismes, postcolonialismes) », 2021. URL : <https://www.fabula.org/lht/26/coste.html>

COUEGNAS, Daniel, « Dénouement romanesque et consolation », dans Emmanuelle Poulain-Gautret (dir.) *Littérature narrative et consolation : approches historiques et théoriques*, Artois Presses Université, Arras, 2012, p. 27-39.

DEWITTE, Jacques, « La dupe de Satan : sur “Le problème du mal” de J. M. Coetzee », *Esprit*, n°305, 2006, p. 5-25.

DIEDRICH, Maria, GATES, Henry Louis (Jr) et PEDERSEN, Carl (dir.), *Black Imagination and the Middle Passage*, Oxford University Press, New York, 1999.

DU BOIS, W. E. B., « Criteria of Negro Art », *Crisis*, vol. 32, 1926, p. 290-297.

DUDLEY, John, « McCarthy's Heroes: Revisiting Masculinity », dans Steven Frye (dir.), *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 175-187.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1975), trad. Myriem Bouzaher, Librairie générale française, Paris, 1989.

ESCOLA, Marc, *Lupus in fabula : six façons d'affabuler La Fontaine* [En Ligne], PU de Vincennes, Saint-Denis, 2003. URL : <https://doi-org.proxy.rubens.ens.fr/10.4000/books.puv.2431>

EVDOKIMOV, Paul, *Une Vision orthodoxe de la théologie morale : Dieu dans la vie des hommes*, Cerf, Paris, 2009.

FEUILLEBOIS, Victoire, *Maître Tolstoï. L'instituteur dont vous ne voulez pas*, Les Belles Lettres, Paris, 2024.

FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. Étienne Dobenesque, les Prairies ordinaires, Paris, 2007

FOREST, Philippe, *Le Roman, le réel, et autres essais*, Cécile Default, Nantes, 2007.

FOREST, Philippe, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, Cécile Default, Nantes, 2010.

FOREST, Philippe, « Que peut (encore) la littérature ? Avant-propos » dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest (dir.), *NRF* n°609 « Que peut (encore) la littérature ? », Gallimard, Paris, 2014, p. 7-20.

FOREST, Philippe, « À la façon d'une phrase fantôme », dans Nicolas Aude, Victoire Feuillebois et Karen Haddad (dir.), *Spectres de Dostoïevski*, Classiques Garnier, Paris, 2024, p. 175-188.

FRYE, Northrop, *Le Grande Code : la Bible et la littérature*, Seuil, Paris, 1984.

FRYE, Steven, « Histories, Novels, Ideas: Cormac McCarthy and the Art of Philosophy », dans Steven Frye (dir.), *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 3-14.

FRYE, Steven, « “Blood Meridian” and the Poetics of Violence », dans Steven Frye (dir.), *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 107-120.

GEFEN, Alexandre, « Ma fin et mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », dans Eric Benoît et Hafedh Sfahi (dir.), *Impuissance(s) de la littérature ?*, PU de Bordeaux, Pessac, 2011, p. 71-103.

GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^{ème} siècle*, Corti, Paris, 2017.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- GUIDÉE, Raphaëlle, « “Unsex me !” Littérature et violence politique des femmes », dans Coline Cardì et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, La Découverte, Paris, 2012, p. 388-399.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature* (2011), trad. Erik Butler, Stanford University Press, Stanford, 2012.
- GROSSMANN, Evelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Éditions de Minuit, Paris, 2017.
- FELSKI, Rita, *Hooked: Art and Attachment*, The University of Chicago Press, Chicago, 2020.
- HOUDARD, Sophie, DE LENCQUESAING, Marion et PHILIPPOT, Didier (dir.), « Lire et écrire des Vies de saints : regards croisés XVII^{ème} / XIX^{ème} siècles » [En Ligne], *Les Dossiers du Grihl*, vol. 9 n°2, 2015. URL : <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6322>
- JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Beaux-arts de Paris, Paris, 2011.
- JOUBE, Vincent, *Poétique des valeurs*, PUF, Paris, 2001.
- JOUBE, Vincent (dir.), *L'Expérience de lecture*, L'improviste, Paris, 2005.
- JOUBE, Vincent, « Émotion et intérêt dans les études littéraires » [En ligne], *Études de lettres*, n°1, 2014. URL : <http://journals.openedition.org/edl/606>.
- JURGENSON, Luba, « L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique », *Protée*, vol. 37, n°2 « Avec le génocide, l'indicible », 2009, p. 9-19.
- KOMOROWSKA, Agnieszka, « La face cachée de la honte : réflexions sur la théâtralité d'une émotion », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°14, 2014, p. 39-46.
- LACOSTE, Charlotte, *Séductions du bourreau*, PUF, Paris, 2010.
- LAVOCAT, Françoise, « Identification et empathie : le personnage, entre fait et fiction », dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, *Empathie et esthétique*, Hermann, Paris, 2013, p. 141-173.
- LAVOCAT, Françoise, « Débattre d'une fiction. Essai de typologie » [En Ligne], dans Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant (dir.), *Fabula-LhT*, n°25 « Débattre d'une fiction », 2021. URL : <https://www.fabula.org/lht/25/lavocat.html>
- LEAVITT, Charles L., *Italian Neorealism: A Cultural History*, University of Toronto Press, Toronto, 2020.
- LE BOZEC, Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n°92, 2002, p. 3-7.
- LECERCLE, Jean-Jacques, *Interpretation as Pragmatics*, Macmillan, Londres, 1999.
- LECERCLE, Jean-Jacques, « Il y a événement et événement » [En Ligne], revue *Polysèmes*, n°7 « Les figures de la violence », 2005. URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/1687>
- LEICHTER-FLACK, Frédérique, « L'intercession du nazisme dans la prise de conscience antitotalitaire de Vassili Grossman » [En Ligne], *Silène*, n°spécial « Une dissidence intérieure ? La littérature soviétique en résistance », 2012. URL : <https://hal.parisnanterre.fr/hal-01769179/document>
- LEICHTER-FLACK, Frédérique, *Le Laboratoire des cas de conscience*, Alma, Paris, 2012.
- LEICHTER-FLACK, Frédérique, *Qui vivra qui mourra*, Albin Michel, Paris, 2015.
- LEICHTER-FLACK, Frédérique, *Pourquoi le mal frappe les gens bien ? La littérature face au scandale du mal*, Flammarion, Paris, 2023.
- LÉVÊQUE, Jean, *Job ou le drame de la foi : essais*, Cerf, Paris, 2007.

- LOCHERT, Véronique, « Débattre d'une héroïne tragique au XVII^{ème} siècle (et après) : les exemples de Sophonisbe et de Desdémone » [En Ligne], dans Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant (dir.), *Fabula-LhT* n°25 « Débattre d'une fiction », 2021. URL : <https://www.fabula.org/lht/25/lochert.html>
- LOCHERT, Véronique, SCHWEITZER, Zoé et ZANIN, Enrica, *La Fiction face au viol*, Hermann, Paris, 2024.
- LOTMAN, Iouri, *La Structure du texte artistique*, trad. Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret, et Joëlle Young, Gallimard, Paris, 1973.
- LOUETTE, Jean-François, *Silences de Sartre*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2002.
- LOUETTE, Jean-François, « La littérature, du pouvoir au besoin », dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest (dir.), *NRF* n°609 « Que peut (encore) la littérature ? », Gallimard, Paris, 2014, p. 35-44.
- MACÉ, Marielle, « “Le comble” : de l'exemple au bon exemple », dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, PU de Rennes, Rennes, 2007, p. 25-37.
- MAIGNANT, Aurélien, *Cohabiter la fiction : lecture ordinaire, univers de croyances et interprétation des mondes littéraires*, Archipel, Lausanne, 2020.
- MAINGUENEAU, Dominique, « L'embranchement énonciatif », dans *Analyser les textes de communication*, Armand Colin, Paris, 2016, p. 111-118.
- MANNING, Nicholas, « Why Study Unknowable Intensities? On Contemporary Affect Theory, With an Interview With Rachel Greenwald Smith », *Revue Française d'Études Américaines*, n°151, 2017, p. 140-150.
- MARPEAU, Anne-Claire, « Peut-on débattre d'une fiction dans le cadre scolaire ? » [En Ligne], Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant (dir.), *Fabula-LhT*, n°25 « Débattre d'une fiction », 2021. URL : <http://www.fabula.org/lht/25/marpeau.html>
- MARTIN, Jean-Pierre, *Éloge de l'apostat : essai sur la vita nova*, Seuil, Paris, 2010.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, Gallimard, 2016
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *L'Animal ensorcelé : traumatismes, littérature, transitionnalité*, Ithaque, Paris, 2016.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *La Littérature à l'heure de #metoo*, Ithaque, Paris, 2020.
- MESSAGE, Vincent, *Romanciers pluralistes : essai*, Seuil, Paris, 2013.
- MILLER, Joseph Hillis, *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, Columbia University Press, New York, 1987.
- MUNDIK, Petra, *A Bloody and Barbarous God*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2016.
- NGAI, Sianne, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2005.
- NIVAT, Georges, « “Les Bienveillantes” et les classiques russes », *Le Débat*, n°144, 2007, p. 56-65.
- ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- OWENS, Barclay, *Cormac McCarthy's Western Novels*, University of Arizona Press, Tucson, 2000.
- PARRISH, Timothy, « History and the Problem of Evil in McCarthy's Western Novels », dans Steven Frye (dir.), *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 67-78.
- PHELAN, James, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Ohio State University Press, Columbus, 1996.

PLANTIN, Christian, *Les Bonnes raisons des émotions : principes et méthodes pour l'étude du discours « émotionné »*, Peter Lang, Bern, 2011.

POULAIN-GAUTRET, Emmanuelle, *Littérature narrative et consolation : approches historiques et théoriques*, Artois Presses Université, Arras, 2012.

POULIN, Isabelle, « Ce n'était qu[e] [...] chevaux qu'on crève à toutes les pages ». Vladimir Nabokov (d')après Madame Bovary : le transport romanesque au prisme de l'animal », dans Éric Dayre et Florence Godeau (dir.), *D'Après Flaubert*, Kimé, Paris, 2021 p. 25-35.

PRADEAU, Christophe et SAMOYAUULT, Tiphaine, *Où est la littérature mondiale ?*, PU de Vincennes, Vincennes, 2005.

PRADEAU, Christophe, « Présentation de la "Philologie de la littérature mondiale", d'Erich Auerbach », dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, PU de Vincennes, Vincennes, 2005, p. 15-23.

QUIVIGER, Pierre-Yves, « Opinio juris in fabula : de l'art de savoir transgresser », dans Christine Baron (dir.), *Transgression, littérature et droit : une affaire d'interprétation*, PU de Rennes, Rennes, 2013, p. 13-21.

RABATEL, Alain, « L'énonciation problématisante : en dialogue avec *Le Royaume* d'Emmanuel Carrère », *Arborescences*, n°6 « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », 2016, p. 13-38.

RABATEL, Alain, « Récit et mobilité empathique » [En Ligne], *Pratiques*, n°181-182, 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/5655>.

RABATEL, Alain, *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Lambert Lucas, Limoges, 2020.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983, vol. 3.

RINN, Michael (dir.), *Émotions et discours : l'usage des passions dans la langue*, PU de Rennes, Rennes, 2008.

ROY, Michaël, *Récits d'esclaves : s'émanciper, écrire et publier dans l'Amérique du XIX^{ème} siècle*, Payot & Rivages, Paris, 2022.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Traduction et violence*, Seuil, Paris, 2020.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Gallimard, Paris, 2008.

SARTRE, Jean-Paul, « Que peut la littérature ? », dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest (dir.), *NRF* n°609 « Que peut (encore) la littérature ? », p. 21-34.

SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Verdier, Lagrasse, 2008.

SCHLANGER, Judith, « La portée des figures », dans Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur et Marielle Macé (dir.), *Littérature et exemplarité*, PU de Rennes, Rennes, 2007, p. 39-49.

SCOTT, Bede, *Affective Disorders: Emotion in Colonial and Postcolonial Literature*, Liverpool University Press, Liverpool, 2019.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham, 2003.

SCHAFFNER, Alain, « "La pâte de la vie" : la recherche de l'émotion du lecteur dans les romans du XX^{ème} siècle », dans Vincent Jouve (dir.), *L'Expérience de lecture*, L'improviste, Paris, 2005, p. 129-145.

STAROBINSKI, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Seuil, Paris, 2012.

SULEIMAN, Susan Robin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* (1983), Classiques Garnier, Paris, 2018.

- TAMAS, Jennifer, *Au NON des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*, Seuil, Paris, 2023.
- TÉCHER, Julien, *Les Usages de l'expérience de pensée au XVIII^{ème} siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2020.
- TORTONESE, Paolo, « Juger et comprendre : notes sur le tournant éthique aux États-Unis », dans Violaine Heyraud et Éléonore Reverzy (dir.), *La Morale en action : apologues, paraboles, proverbes et récits exemplaires au XIX^{ème} siècle*, Presses Sorbone Nouvelle, Paris, 2020, p. 21-36.
- TORTONESE, Paolo, *La Faute au roman : littérature et morale*, Vrin, Paris, 2023.
- WAJEMAN, Lise, « Lire le viol », *Écrire l'histoire*, n°20-21, 2021, p. 194-198.
- ZARD, Philippe (dir.), *Sillage de Kafka*, Éditions Le Manuscrit, Paris, 2007.
- ZENETTI, Marie-Jeanne, « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologique dans la littérature contemporaine » [En Ligne], *Revue des Sciences Humaines*, 2019. URL : https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02150270v1/file/Paradigmes_de_lenquete_Zenetti.pdf
- ZENETTI, Marie-Jeanne, « Lecture située » [En Ligne], dans Emmanuel Bouju (dir.), *Nouveaux fragments d'un discours théorique : un lexique littéraire*, Codicille éditeur, Québec, 2023. URL : <https://codicille.pubpub.org/pub/zenetti-lecture-situee/release/1>

B. Autres sciences humaines et sociales

- ABITAN, Audrey et KRAUTH-GRUBER, Silvia, « “Ça me dégoûte”, “Tu me dégoûtes” : déterminants et conséquences du dégoût physique et moral », *L'Année psychologique*, vol. 114, 2014, p. 97-124.
- ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, trad. par le Groupe de traduction du Collège de philosophie (Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson *et al.*), Payot & Rivages, Paris, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer*, trad. Marilène Raiola, Seuil, Paris, 1997, vol. 1, « Le pouvoir souverain et la vie nue ».
- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, trad. Pierre Alferi, Payot et Rivages, Paris, 1999.
- AMBROISE, Bruno, « L'illocutoire et le perlocutoire : les enjeux d'une distinction fondatrice », *Perlocutoire. Normativités et performativités du langage ordinaire*, Mare & Martin, Paris, 2021, p. 47-62.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Héroïsme et victimisation : une histoire de la sensibilité*, Exils Éditeur, Paris, 2003.
- APPIAH, Kwame Anthony, *Le Code d'honneur : comment adviennent les révolutions morales* (2010), trad. Jean-François Sené, Gallimard, Paris, 2012.
- ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal* (1963), trad. Anne Guérin, Gallimard, Paris, 2002.
- ARIÈS, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, Paris, 1975.
- AUDI, Paul, *L'Empire de la compassion*, Encre marine, Paris, 2011.
- AUSTIN, John, *Quand dire c'est faire* (1962), trad. Gilles Lane, Seuil, Paris, 1970.
- AZOUVI, François, *Du héros à la victime : la métamorphose contemporaine du sacré*, Gallimard, Paris, 2024.
- BAILEY, Christiane, « Le double sens de la communauté morale : la considérabilité morale et l'agentivité morale des autres animaux », *Les Ateliers de l'éthique / The Ethics Forum*, vol. 9, n°3, 2014, p. 31-67.

- BARLOVA, Julia, « “Treat them according to the European tradition”: the discourse of blaming the poor, the problem of professional beggars and attitudes to poverty in modern Russia », dans Judith Rowbotham, Marianna Muravyeva et David Nash (dir.), *Shame, Blame and Culpability: Crime and Violence in the Modern State*, Routledge, Oxon, 2013, p. 152-167.
- BECK, Ulrich, *La Société du risque : sur la voie d’une autre modernité* (1986), trad. Laure Bernardi, Aubier, Paris, 2001.
- BELLIS, Delphine et BRUN-BOVET, Étienne, (dir.), *Les Détours du savoir : expérience de pensée, fiction et réalité*, Nouveau monde, Paris, 2009.
- BENOIT, Jocelyn, « Quand dire, c’est réellement faire », dans Sandra Laugier et Daniele Lorenzini (dir.), *Perlocutoire. Normativités et performativités du langage ordinaire*, Mare & Martin, Paris, 2021, p. 27-46.
- BESSELES, Philippe, *Le Meurtre du féminin : clinique du viol*, Théétète, Paris, 1997.
- BOURDELAIS, Patrice et FASSIN, Didier, *Les Constructions de l’intolérable : études d’anthropologie et d’histoire sur les frontières de l’espace moral*, La Découverte, Paris, 2005.
- BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l’écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, Marseille, 2008.
- BRUNSTETTER, Daniel R. et HOLEINDRE, Jean-Vincent, « La guerre juste au prisme de la théorie politique », *Raisons politiques*, n°45, 2012, p. 5-18.
- BUTLER, Judith, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. Joëlle Marelli, Zones, Paris, 2010.
- BOYM, Svetlana, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press, Londres, 1994.
- BROWN, Leslie, *The Indian Christians of St. Thomas*, Cambridge University Press, Cambridge, 1956.
- BRUDNY, Michelle-Irène et WINKLER, Jean-Marie, *Destins de la “banalité du mal”*, Éditions de l’Éclat, Paris, 2011.
- CANON, Katie G., « “The Wounds of Jesus”: Justification of Goodness in the Face of Manifold Evil », dans *Katie’s Canon: Womanism and the Soul of the Black Community*, Augsburg Fortress, Minneapolis, 2021, p. 175-188.
- CARD, Claudia, « Genocide and Social Death », *Hypatia*, vol. 18, n°1 « Feminist Philosophy and the Problem of Evil », p. 63-79.
- CHAUMONT, Jean-Michel, *La Concurrence des victimes : génocide, identité, reconnaissance* (1997), La Découverte, Paris, 2010.
- CHAUMONT, Jean-Michel, *Survivre à tout prix ? Essai sur l’honneur, la résistance et le salut de nos âmes*, La Découverte, Paris, 2017.
- CHAVEL, Solange, *Se mettre à la place d’autrui : l’imagination morale*, PU de Rennes, Rennes, 2011.
- CHAVEL, Solange, « L’imagination morale dans la philosophie contemporaine de langue anglaise », *Revue philosophique de la France et de l’étranger*, tome 136, n°4, Paris, 2011, p. 543-562.
- COATES, Ta-Nehisi, *Une Colère noire : lettre à mon fils*, trad. Thomas Chaumont, J’ai lu, Paris, 2017.
- COHEN, Laurence Jonathan, *An Essay on Belief and Acceptance*, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- COLLINS, Patricia Hill, « “Get Your Freak On”. Images de la femme noire dans l’Américaine contemporaine » [En ligne], trad. Emmanuel Parent, *Volume !*, n°8, 2011. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2676>
- CONCHE, Marcel, « Christianisme et mal absolu », *Raison présente*, n°7, 1968, p. 73-90.

- CRENSHAW, Kimberlé, « Démarginaliser l'intersection race/sexe : critique féministe de la doctrine antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques antiracistes » (1989), trad. Emmanuelle Delanoë, dans Myriam Boussahba, Emmanuelle Delanoë et Sandeep Bakshi (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité. Dominations plurielles : sexe, classe et race*, Payot & Rivages, Paris, 2021, p. 281-329.
- CHAPELLE, Frédéric, « Épuisement compassionnel », dans *Risques psychosociaux et qualité de vie et des conditions de travail*, Dunod, Malakoff, 2023, p. 35-40.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Fragilité*, Éditions de Minuit, Paris, 2017.
- DAS, Veena, *Voix de l'ordinaire : l'anthropologue face à la violence*, trad. Marco Motta et Yves Erard, BSN Press, Lausanne, 2021.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Mouvement, Cinéma 1*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.
- DE MARTINO, Ernesto, *La fin du monde : essai sur les apocalypses culturelles* (1977), trad. Giordana Charuty, Daniel Fabre et Marcello Massenzio, Éditions de l'EHESS, Paris, 2016.
- DESCENDRE, Romain, « Antonio Gramsci et le concept de “national-populaire” » [En Ligne], *La Clé des Langues*, ENS de Lyon. URL : <https://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/antonio-gramsci-et-le-concept-de-national-populaire>
- DIAMOND, Cora, *L'Importance d'être humain*, trad. Emmanuel Halais, PUF, Paris, 2011.
- DISCH, Lisa et HAWKESWORTH, Mary, *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2016.
- DOZON, Jean-Pierre, « La fin des grands récits : un diagnostic occidental-centré », dans Michel Wieviorka, Laurent Lévi-Strauss et Gwenaëlle Lieppe (dir.), *Penser global : internationalisation et globalisation des sciences humaines et sociales*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2015, p. 259-269.
- EKMAN, Paul, « An Argument for Basic Emotions », *Cognition and Emotion*, n°6, p. 169-200, 1992.
- ELISHA, Omri, « Compassion et responsabilisation », trad. de Yasmine Bouagga, dans Didier Fassin et Samuel Lézé (dir.), *La Question morale : une anthologie critique*, PUF, Paris, 2013, p. 450-462.
- ENGEL, Pascal (dir.), *Believing and Accepting*, Springer Netherlands, Dordrecht, 2000.
- FASSIN, Didier, « Les économies morales revisitées », *Annales HSS*, n°6, 2009, p. 1237-1266.
- FASSIN, Didier, RECHTMAN, Richard, *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime* (2007), Flammarion, Paris, 2011.
- FASULA, Pierre et LAUGIER, Sandra (dir.), *Concepts de l'ordinaire*, Éditions de la Sorbonne, Paris, 2021.
- FERRARESE, Estelle et LAUGIER, Sandra (dir.), *Formes de vie*, CNRS Éditions, Paris, 2018.
- FOCARDI, Filippo, *La Guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, GLF editori Laterza, Rome, 2005.
- FOESSEL, Michaël, *Le Temps de la consolation*, Seuil, Paris, 2015.
- FOOT, Philippa, « Le problème de l'avortement et la doctrine de l'acte à double effet » (1967), trad. Fabien Cayla, dans Marc Neuberg (dir.), *La Responsabilité : questions philosophiques*, Paris, PUF, 1997, p. 155-170.
- FRICKER, Miranda, *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- GIDDENS, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1991.
- GILLIGAN, Carol, *Une Voix différente : la morale a-t-elle un sexe ?* (1982), trad. Annick Kwiatek, Flammarion, Paris, 2019.

- GINZBURG, Carlo, *Le Fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI^{ème} siècle* (1976), Flammarion, Paris, 2019.
- GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Le Seuil, 1981.
- GRAMSCI, Antonio, « Les indifférents », dans *La Cité future* (1917), trad. Fabien Trémeau, Éditions Critiques, Paris, 2017, p. 56-59.
- HARTMAN, Saidiya, « Venus in Two Acts », *Small Axe*, vol. 12, n°26, 2008, p. 1-14.
- HEINICH, Nathalie et POLLAK, Michael, « Le Témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63 « L'Illusion biographique », 1986, p. 3-29.
- HEINICH, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Éditions de Minuit, Paris, 1998.
- HOFFMAN, Martin, *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- IVANITS, Linda J., *Russian Folk Belief*, ME Sharpe, Armonk (New York), 1989.
- JASPERS, Karl, *La Culpabilité allemande* (1948), trad. Jeanne Hersch, Éditions de Minuit, Paris, 1990.
- JUDT, Tony, « The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe », *Daedalus*, vol. 121, n°4 « Immobile democracy? », 1992, p. 83-118.
- KAHAN, Claudine, MESNARD, Philippe, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz : témoignages, interprétations*, Kimé, Paris, 2001.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, trad. Luc Ferry et Heinz Wismann, dans *Œuvres philosophiques II*, Gallimard, Paris, 1985.
- KHANNA Neetu, *The Visceral Logics of Decolonization*, Duke University Press, Durham, 2020.
- KIM, Jinah, *Postcolonial Grief: The Afterlives of the Pacific Wars in the Americas*, Duke University Press, Durham, 2019.
- KIRK-DUGGAN, Cheryl A., « Womanist Theology as a Corrective to African American Theology », dans Katie G. Cannon et Anthony B. Pinn, *Oxford Handbook of African American Theology*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 267-279.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^{ème} siècle, Lautréamont et Mallarmé* (1974), Points, Paris, 2018.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980.
- KRISTEVA, Julia, « Stabat Mater » (1976), dans *Histoires d'amour*, Denoël, Paris, 1983, p. 225-247.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Fayard, Paris, 1996, vol. 1 : *Sens et non-sens de la révolte : discours direct*.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Fayard, Paris, 1997, vol. 2 : *La Révolte intime, discours direct*.
- LANGER, Lawrence, « The Dilemma of Choice in the Deathcamps » (1980), in J. K. Roth et M. Berenbaum (dir.), *Holocaust: Religious and Philosophical Implications*, Paragon House, New York, 1989, p. 222-231.
- LAROCHE, Cheryl Janifer, « Coerced but Not Subdued: The Gendered Resistance of Women Escaping Slavery », dans Mary E. Frederickson et Delores M. Walters (dir.), *Gendered Resistance: Women, Slavery, and the Legacy of Margaret Garner*, University of Illinois Press, Urbana, 2013, p. 49-76.
- LAUGIER, Sandra (dir.), *Éthique, littérature et vie humaine*, PUF, Paris, 2006.

- LAUGIER, Sandra, MOLINIER, Pascale et PAPERMAN, Patricia, *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Payot, Paris, 2009.
- LAURENT, Sylvie, « Un droit à la violence est-il parfois légitime ? Un dilemme noir américain, *Diogène*, n°243-244, 2013, p. 169-191.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Essai de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, trad. Jacques Brunschwig, Flammarion, Paris, 2008.
- LEMPÉRIÈRE, Annick, « Moi, Rigoberta Menchú. Témoignage d'une Indienne internationale » [En Ligne], *Communications*, n°71 « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^{ème} siècle », 2001. URL : <https://journals.openedition.org/nuevomundo/51933>
- LEVY, Daniel, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, trad. Natan Sznaider, Temple University Press, Philadelphie, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles, *Le Crépuscule du devoir*, Gallimard, Paris, 1992.
- LORAUX, Nicole, *Les Mères en deuil*, Seuil, Paris, 1990.
- LORAUX, Nicole, *La Voix endeuillée*, Paris, Gallimard, 1999.
- LORAUX, Patrice, « Consentir », *Le Genre humain*, n°22, 1990, p. 151-172.
- LORAUX, Patrice, « Les disparus », *Le Genre humain*, n°36, 2001, p. 41-57, p. 47.
- LORDON, Frédérique, *Les Affects de la politique*, Seuil, Paris, 2016.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.
- MACKENZIE, Catriona, ROGERS, Wendy, DODDS, Susan (dir.), « Introduction: What Is Vulnerability and Why Does it Matter for Moral Theory? », dans *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 1-29.
- MASSUMI, Brian, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, n°31 « The Politics of Systems and Environments », 1995, p. 83-109.
- McNAY, Lois, « Agency », dans Lisa Disch et Mary Hawkesworth, *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2016, p. 39-59.
- MERLE, Isabelle, « Les Subaltern Studies : retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale », *Genèses*, n°56, n°3, 2004, p. 131-147.
- MOI, Toril (ed.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986.
- MURPHY, Larry G., « « Evil and Sin in African American Theology », dans Katie G. Cannon et Anthony B. Pinn, *Oxford Handbook of African American Theology*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 212-227.
- NAGEL, Thomas, « Quel effet cela fait, d'être une chauve-souris ? » (1974), trad. Pascal Engel, dans Douglas Hofstadter et Daniel Dennett (dir.), *Vues de l'esprit : fantaisies et réflexion sur l'être et l'âme*, trad. Jacqueline Henry, InterÉditions, Paris, 1987, p. 391-404.
- NEIMAN, Susan, *Penser le mal : une autre histoire de la philosophie* (2002), trad. par Cécile Dutheil de la Rochère, Premier Parallèle, 2022.
- NUSSBAUM, Martha, *La Connaissance de l'amour : essais sur la philosophie et la littérature* (1990), trad. Solange Chavel, Cerf, Paris, 2010.
- NUSSBAUM, Martha, *L'Art d'être juste : l'imagination littéraire et la vie publique*, trad. Solange Chavel, Climats, Paris, 2015.
- *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston, 1995.
- OUASSAK, Fatima, *La Puissance des mères : pour un nouveau sujet révolutionnaire*, La Découverte, Paris, 2020.

- PAPERMAN, Patricia, « Perspectives féministes sur la justice », *L'Année sociologique*, vol. 54, n°2, 2004, p. 413-434.
- PATTERSON, Orlando, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1982.
- PEREC, Georges, « Approches de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire* (1973), Seuil, Paris, 1989, p. 9-14.
- PERRET, Sarah et BURGESS, James Peter, *Géopolitique du risque : de la possibilité du danger à l'incertitude de la menace*, Le Cavalier Bleu, Paris, 2022.
- POLLAK, Michael, *Une Identité blessée : études de sociologie et d'histoire*, Métailié, Paris, 1990.
- RACHEL, James, « Tuer et laisser mourir de faim », trad. D. Buysse, dans Marc Neuberg, *La Responsabilité : questions philosophiques*, Paris, PUF, 1997, p. 195-214.
- RAÏD, Layla, « Réussir ses actes de langage hors procédure : philosophie du langage, féminisme et émancipation », dans Sandra Laugier et Daniele Lorenzini (dir.), *Perlocutoire. Normativités et performativités du langage ordinaire*, Mare & Martin, Paris, 2021, p. 193-211.
- RAWAT, Ramnarayan S. et SATYANARAYANA, Kusuma (dir.), *Dalit Studies*, Duke University Press, Durham, 2016.
- RECHTMAN, Richard, « Que ressentent les génocidaires lorsqu'ils tuent ? », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, George Vigarello (dir.), *Histoire des émotions : de la fin du XIX^{ème} siècle à nos jours*, Seuil, 2017, p. 247-266, vol. 3 « De la fin du XIX^{ème} siècle à nous jours ».
- REDDY, William, *La Traversée des sentiments : un cadre pour l'histoire des émotions* (2001), trad. Sophie Renault, Les presses du réel, Dijon, 2019.
- REINHARDT, Mark, *Who Speaks for Margaret Garner?*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.
- RICOEUR, Paul, « Tolérance, intolérance, intolérable » (1990), dans *Lectures*, Seuil, Paris, 2014, vol. 1 « Autour du politique », p. 295-312.
- RICOEUR, Paul, « L'usure de la tolérance et la résistance de l'intolérable » (1999), dans *Politique, économie et société : Écrits et conférences 4*, Seuil, Paris, 2019, p. 219-235.
- ROBERTI, Jean-Claude, « Un clown d'Église : le fol en Christ », dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Le Clown : rire et/ou dérision*, PU de Rennes, Rennes, 1999, p. 25-29.
- ROLLAND-DIAMOND, Caroline, *Black America : Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^{ème}-XXI^{ème} siècle)*, La Découverte, Paris, 2019.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, Classiques Garnier, Paris, 2023.
- SALMONA, Muriel, « La Mémoire traumatique : violences sexuelles et psycho-trauma », *Les Cahiers de la justice*, n°1 « Maltraitements infantiles », Dalloz, Paris, 2018, p. 69-87.
- SATYANARAYANA, Kusuma, « The Dalit Reconfiguration of Modernity: Citizens and Castes in the Telugu Public Sphere », dans Ramnarayan S. Rawat, et Kusuma Satyanarayana, (dir.) *Dalit Studies*, Duke University Press, Durham, 2016, p. 155-179.
- SAURET, Marie-Jean, « Au fond du pouvoir : l'impouvoir », *Psychanalyse YETU*, n°51, 2023, p. 81-92.
- SHKLAR, Judith, *Visages de l'injustice*, trad. Jean Mouchard, Circé, Belfort, 2002.
- SÉMELIN, Jacques, « Violences extrêmes : peut-on comprendre ? », *Revue internationale des sciences sociales*, n°174, 2002, p. 479-481.
- SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Amsterdam, Paris, 2009.

THOMAS, Laurence Mordekhai, *Vessels of Evil: American Slavery and the Holocaust*, Temple University Press, Philadelphie, 1993.

THOMPSON, Edward Palmer, « The Moral Economy Reviewed », dans *Customs in Common* (1991), Penguin Books, Londres, 1993, p. 259-351.

THOMSON, Judith Jarvis, « Le problème du tramway » (1976), trad. Fabien Cayla, dans Marc Neuberg (dir.), *La Responsabilité : questions philosophiques*, Paris, PUF, 1997, p. 171-194.

TODOROV, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Seuil, Paris, 1991.

TRONTO, Joan, *Un Monde vulnérable : pour une politique du care* (1993), trad. Hervé Maury, La Découverte, Paris, 2009.

TURNER, Sasha, *Contested Bodies: Pregnancy, Childrearing, and Slavery in Jamaica*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2017.

VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire des larmes : XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles*, Rivages, Marseille, 1986.

WALTERS, Delores M., « Introduction: Re(dis)covering and Recreating the Cultural Milieu of Margaret Garner », dans Mary E. Frederickson et Delores M. Walters (dir.), *Gendered Resistance: Women, Slavery, and the Legacy of Margaret Garner*, University of Illinois Press, Urbana, 2013, p. 1-22.

WAINTRATER, Régine, *Sortir du génocide : témoigner pour réapprendre à vivre*, Payot & Rivages, Paris, 2003.

WEINSENBURGER, Steven, *Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child-Murder from the Old South*, Hill and Wang, New York, 1999.

C. Dictionnaires et grammaires

BERNARD, Mathilde, GEFEN, Alexandre, TALON-HUGON (dir.), *Dictionnaire Arts et Émotions*, Armand Colin, Paris, 2015.

EICHER, Peter (dir.), *Nouveau dictionnaire de théologie*, trad. Bernard Lauret, Éditions du Cerf, Paris, 1996.

ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA, *Il Vocabolario Treccani* [En Ligne], URL : <https://www.treccani.it/vocabolario/>

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 2007.

NIQUEUX, Michel, *Dictionnaire Dostoïevski*, Institut d'études slaves, Paris, 2021.

OXFORD UNIVERSITY PRESS, *Oxford English Dictionary* [En Ligne], URL : <https://www.oed.com/?tl=true>

OŽEGOV, Sergej Ivanovič et ŠVEDOVA, Natalia Jul'evna, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka* (1992), Rossijskaja Akademija Nauk ssr Institut Russkogo Jazyka, Moscou, 2006.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 2014.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	1
Abréviations, transcriptions, rédaction inclusive.....	3
Sommaire	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
1. L'intolérable	9
2. Un tournant affectif et éthique des études littéraires ?	10
3. Penser le mal ? La littérature comme science humaine et sociale.....	16
4. Présentation et justification du corpus.....	23
5. Sillages d'une œuvre : écrire et lire « après » Dostoïevski	31
6. Enjeux de la recherche et plan.....	37
PARTIE I.	43
DEFINIR L'INTOLERABLE, PENSER LE MAL : LE LEGS DU DISCOURS D'IVAN KARAMAZOV.....	43
Introduction de la partie I : Le problème du mal, de la philosophie à la littérature	45
CHAPITRE 1.....	49
Mal commis ou mal subi ? Le problème de la souffrance	49
I. La double formulation du problème du mal dans le discours d'Ivan	50
A. Produire l'effet de choc : le dispositif rhétorique et moral.....	51
1. Représenter et théoriser le problème du mal	51
2. Rhétorique de l'accumulation, syntaxe du mal	52
3. Images « insoutenables » : le recours à l'hypotypose et l'effet de sidération	54
B. Significations du choc : une mise en échec des schémas de causalité	56
1. Le mal moral : la violence comme problème	56
2. Le mal physique : la souffrance comme problème	59
II. Quel point de départ ? Fictions du mal commis, fictions du mal subi	61
A. Fictions du mal commis : le point de vue du bourreau (Dostoïevski / Cormac McCarthy, Jonathan Littell)	61

1.	<i>Des Frères Karamazov à Méridien de sang</i>	62
2.	<i>Des Bienveillantes aux Démon, l'effet retour</i>	65
B.	Fictions du mal subi : le point de vue des victimes et des témoins du scandale (Dostoïevski / Elsa Morante, Toni Morrison, Arundhati Roy)	67
1.	<i>Le refus de la « séduction du bourreau » : enjeux éthiques et politiques</i>	67
2.	<i>Le dialogue avec les sciences sociales : problématiser le point de vue</i>	70
III.	Les figures du mal dans <i>La Storia</i>, <i>Beloved</i> et <i>Le Dieu des petits riens</i>	73
A.	Trois récits de la souffrance (résumé synthétique des œuvres).....	73
1.	<i>La Storia (1974)</i>	73
2.	<i>Beloved (1987)</i>	77
3.	<i>Le Dieu des petits riens (1997)</i>	80
B.	Éléments d'un répertoire figuratif commun	82
1.	<i>Représenter la souffrance : le corps et la psyché</i>	82
2.	<i>Infortune et injustice : significations morales et politiques du mal</i>	84
3.	<i>Du Dieu injuste au Dieu cruel : significations métaphysiques du mal</i>	86
	Conclusion du chapitre 1	88
	CHAPITRE 2	91
	Le paradigme de la souffrance enfantine : les significations d'un intolérable	91
I.	Le discours d'Ivan : la construction d'un nouveau « problème du mal »	93
A.	Du juste souffrant à la victime innocente : Dostoïevski et le <i>Livre de Job</i>	93
1.	<i>Le paradigme de la souffrance du juste</i>	94
2.	<i>Variantes dostoïevskiennes : apaiser ou raviver le sentiment de choc</i>	96
3.	<i>Du mal intolérable à l'intolérable moral, l'effet de marqueur moral</i>	98
B.	Les interprétations de la souffrance enfantine : significations de l'émotion	100
1.	<i>« Un innocent ne doit pas souffrir pour un autre » : la figure de la victime innocente et la référence christique</i>	100
2.	<i>La polysémie de l'image : de l'innocence à la vulnérabilité de l'enfant</i>	101
II.	Paradigme 1 : la souffrance enfantine	104
A.	L'innocence de la victime : le legs du christianisme en question	104
1.	<i>Persistances de l'héritage chrétien et imaginaires de la souillure (A. Roy, E. Morante)</i>	105
2.	<i>Les ambivalences d'une émotion : pitié, compassion, « mercy »</i>	108
3.	<i>De L'œil le plus bleu aux Frères Karamazov, l'effet retour</i>	110
B.	Typologie des figures enfantines et formes de la vulnérabilité.....	111

1.	<i>L'expérience de la déréluction</i>	112
2.	<i>Des figures limites : l'adolescent, le nourrisson</i>	115
3.	<i>(Se) représenter l'enfant : Beloved, du texte à l'écran</i>	116
III.	Paradigme 2 : le deuil maternel	118
A.	Dostoïevski : figures de <i>klikuši</i>	119
1.	<i>L'ambivalence de la figure maternelle dans le discours d'Ivan</i>	119
2.	<i>La figure de la hurleuse (klikuša)</i>	120
3.	<i>Souffrance des mères et souffrance des pères dans Les Frères Karamazov</i>	123
B.	Le deuil de la mère dans <i>La Storia</i> , <i>Beloved</i> et <i>Le Dieu des petits riens</i>	125
1.	<i>Pères absents, pères effacés ?</i>	125
2.	<i>Le deuil de la mère : génitif objectif</i>	127
3.	<i>Le deuil de la mère : génitif subjectif</i>	129
	Conclusion du chapitre 2	132
	CHAPITRE 3	135
	Valeurs de l'indignation : quel savoir du mal pour les œuvres ?	135
I.	Qu'est-ce qu'un mal <i>intolérable</i> ?	136
A.	À propos de quelques distinctions sémantiques et notionnelles.....	137
1.	<i>Justifier, expliquer</i>	137
2.	<i>Tolérer, accepter, supporter</i>	139
B.	Face à l'argument du « mystère » du mal : valeur de la consolation, valeur de l'indignation	142
1.	<i>Le pari du pardon : mémoires conflictuelles de l'œuvre polyphonique</i>	143
2.	<i>La vocation de consolation : hériter de Dostoïevski contre Ivan (Claudel)</i>	146
3.	<i>La vocation d'indignation : hériter d'Ivan contre Dostoïevski (Faulkner, Camus)</i> 147	
II.	Formes de la consolation, de Dostoïevski au <i>Dieu des petits riens</i>	149
A.	De la dénonciation de « l'harmonie suprême » à l'Histoire comme « interminable assassinat », une persistance des théodicées ?	149
1.	<i>Le camarade Pillai, « Ayemenem's egg-breaker and professional omeletteer » : théodicées théistes et non théistes dans Le Dieu des petits riens</i>	150
2.	<i>« Le scandale qui dure depuis mille ans » : les significations du sous-titre de La Storia et la question morantienne de l'« irréalité »</i>	153
B.	Le risque du renoncement au sens : Baby Suggs, de l'indignation à l'indifférence	156

1.	<i>Au-delà des théodicées, la possibilité d'un discours religieux alternatif ?</i>	157
2.	<i>Après l'échec des interprétations religieuses, la tentation du renoncement au sens</i>	159
3.	<i>Un simple « pétillement au fond de l'œil de la Femme-Terre » : Formes et limites de l'indifférence, de Beloved au Dieu des petits riens</i>	160
III.	Points de vue hypersensibles : « penser » le mal avec l'enfant et la mère en deuil	162
A.	« Penser avec » : les formes de l'empathie narrative	162
1.	<i>Polyphonie et discours indirect libre dans Beloved : la fusion du point de vue représentant et des points de vue représentés</i>	163
2.	<i>Genre et affects de la voix narrative dans La Storia et Le Dieu des petits riens</i>	165
3.	<i>Les altérations de la perspective narrative dans La Storia : propositions d'interprétation</i>	167
B.	« C'est l'antique Rachel qui pleure ses enfants et ne veut pas être consolée » : le point de vue de la mère en deuil	169
1.	<i>L'héritage tragique : le refus du dénouement consolateur</i>	169
2.	<i>Au-delà du « paradigme » ou du « problème », la question de la singularité...</i>	172
C.	Hiérarchiser, relativiser ? Le point de vue de l'enfant	173
1.	<i>De la pitié pour l'enfant à la pitié de l'enfant : la souffrance animale dans La Storia</i>	174
2.	<i>Connaissance de l'enfant, connaissance du rêve : le cauchemar de la petite rosse dans Crime et châtement</i>	176
3.	<i>Les limites du point de vue enfantin ? Le cas du Dieu des petits riens</i>	179
	Conclusion du chapitre 3	181
	CHAPITRE 4	183
	Face à la mélancolie : puissance et impuissance de l'imagination romanesque	183
I.	« Face à un enfant qui meurt, La Nausée ne fait pas le poids » : la crise de la vocation d'indignation (J.-P. Sartre, E. Morante)	185
A.	La relecture sartrienne du discours d'Ivan	185
1.	<i>Désacraliser la littérature : la crise de 1964</i>	186
2.	<i>De l'indignation à la honte : impuissance de la littérature, indécence de la fiction</i>	187
B.	De Sartre à Elsa Morante : réponses mélancoliques	189
1.	<i>La tentation du silence</i>	189
2.	<i>Écritures mélancoliques</i>	192
3.	<i>Les significations du choix d'Elsa Morante : performativités de l'acte d'écriture</i> .	194

II. Pluralité des formes et des effets de la crise : au-delà de la réponse mélancolique (T. Morrison)	197
A. Une perte de foi ? De Sartre à Toni Morrison, la question de la « diminution des attentes ».....	197
1. <i>La relation à la littérature : formes de la honte et de l'impuissance</i>	198
2. <i>Écrire depuis la marge : le refus du silence</i>	201
B. La valorisation de l'imagination romanesque	203
1. <i>Du Black Book à Beloved</i>	204
2. <i>Au-delà de l'omniscience, un universel situé</i>	206
3. <i>Imagination de l'autrice, imagination du lecteur : à qui fait-on crédit ?</i>	208
III. Une moindre efficacité ? La fiction comme détour (Arundhati Roy).....	211
A. Écrire et agir : l'idée de littérature en question	211
1. <i>Écriture et militantisme</i>	212
2. <i>Du local au global : globaliser le dissentiment</i>	214
B. Fiction et non-fiction : continuité ontologique et différences d'usage.....	217
1. <i>La continuité ontologique entre fiction et non-fiction</i>	217
2. <i>Différences d'usage, différences d'effet ?</i>	219
Conclusion du chapitre 4	220
Conclusion de partie I : Dostoïevski et le cheval de Nietzsche	223
PARTIE II.....	227
Répondre à l'intolérable ? Les usages éthiques et politiques du choc moral.....	227
Introduction de la partie II : Fictions et expériences de pensée	229
CHAPITRE 5.....	233
De l'événement dans l'œuvre à l'événement de la lecture : scènes de prise de conscience ?	233
I. Décrire et analyser les effets du choc moral : un détour par <i>La Douce</i> (Dostoïevski).....	235
A. À propos d'un dispositif narratif	235
1. <i>De la lecture à l'écriture : penser le choc moral</i>	235
2. <i>« La fiction d'un sténographe » : représentations de l'intériorité en crise</i>	237
B. Du modèle de la conversion à la prise de conscience comme révélation négative	239

1.	<i>Le narrateur coupable ? Les dysfonctionnements de la lecture de l'événement</i>	240
2.	<i>Du fantasme de la toute-puissance au constat de l'impuissance : le double risque de l'expérience morale</i>	242
II.	L'actantialité de la scène lecture : le lecteur comme témoin au second degré	243
A.	Formes de la tension narrative : l'implication émotive du lecteur	244
1.	<i>Beloved et Le Dieu des petits riens : mises en intrigue par curiosité</i>	244
2.	<i>La Storia : « l'effet de mur »</i>	246
B.	L'effet de scène : un choc sensible et viscéral	247
1.	<i>Imaginer</i>	247
2.	<i>Écouter</i>	249
3.	<i>Éprouver</i>	251
C.	La pluralité des réponses à l'intolérable et les effets du multiperspectivisme moral...	252
1.	<i>La mobilité empathique de la narration romanesque</i>	253
2.	<i>Les usages de la polyphonie et la question du relativisme</i>	254
III.	Poétiques sensibles du questionnement moral	256
A.	Corps, affects et interprétations : de Dostoïevski à Arundhati Roy, la médiation du modernisme	256
1.	<i>Appropriation sensible et appropriation intellectuelle</i>	257
2.	<i>L'héritage de Virginia Woolf : la lecture comme « moment d'être »</i>	258
3.	<i>« Affects » ou « émotions », enjeux d'une distinction sémantique</i>	261
B.	La portée éthique et politique du questionnement moral : à propos d'une scène de <i>Beloved</i>	262
1.	<i>Éprouver ensemble ? Le lecteur, les lecteurs</i>	263
2.	<i>La lecture comme événement éthique et politique</i>	265
	Conclusion du chapitre 5	266
	CHAPITRE 6	269
	Les usages des cas limites : expériences sur les frontières de l'espace moral	269
I.	Qu'est-ce qu'un cas limite ? L'expérience de pensée de Raskolnikov	271
A.	Construire le meurtre comme un cas limite : la question de la dérogation à l'interdit de tuer	271
1.	<i>Le double héritage poétique et philosophique de l'expérience de pensée</i>	271
2.	<i>La visée intradiégétique du dispositif moral : fragiliser l'interdit du meurtre</i>	273
3.	<i>Raskolnikov réfuté ? Les limites de l'approche bakhtinienne</i>	275

B.	Une première proposition de lecture de l'expérience de pensée dostoïevskienne : de la dérogation à l'interdit de tuer aux seuils éthiques de la violence.....	278
1.	<i>Seuils et frontières morales : représentations de l'espace moral</i>	278
2.	<i>Raskolnikov, Kalinaev, Guitare : penser les risques de la fiction dostoïevskienne, interrompre la filiation mortifère</i>	281
3.	<i>La portée politique du questionnement moral : sanctuariser l'innocence</i>	283
II.	« Tuer et laisser mourir » : problématiser la position du témoin passif	285
A.	Une seconde proposition de lecture de l'expérience de pensée de Raskolnikov : savoir, tolérer, être complice	286
1.	<i>Le traitement littéraire de la « thèse de l'Équivalence » dans Crime et châtiment.</i>	286
2.	<i>Lecteurs passifs, lecteurs complices ? Sémiotique et pragmatique de la culpabilité dans La Storia</i>	288
3.	<i>Une question d'indifférence ? Comprendre la passivité du témoin (Beloved, Le Dieu des petits riens)</i>	291
B.	Complicité par la violence, complicité par la passivité : comment résoudre le dilemme de David Segre (<i>La Storia</i>) ?	293
1.	<i>Au-delà de l'aporie mélancolique : le cas de La Storia</i>	294
2.	<i>Élargir le répertoire moral et politique : du paradigme de la justice au paradigme du care</i>	296
3.	<i>Le féminin exemplaire ? L'écueil du roman à thèse</i>	298
III.	L'infanticide comme cas limite du care, de <i>Requiem pour une nonne</i> à <i>Beloved</i>..	300
A.	La médiation faulknérienne : un détour par <i>Requiem pour une nonne</i>	301
1.	<i>Dilemme de la mère, dilemme de la nourrice ?</i>	302
2.	<i>De la condamnation à la sidération : le trouble moral en héritage</i>	304
B.	L'infanticide comme don d'amour dans <i>Beloved</i> : voix active et voix passive	306
1.	<i>La question de la diathèse : « tuer ou laisser être esclave » ; « mourir ou être esclave »</i>	307
2.	<i>De l'effet de trouble à l'effet de conviction : au-delà de la suspension du jugement</i>	308
C.	Un cas particulier ? Le problème de la montée en généralité	311
1.	<i>La problématisation du geste de Sethe : définir « l'invivable »</i>	311
2.	<i>De Toni Morrison à Faulkner : l'effet retour</i>	312
	Conclusion du chapitre 6	314

CHAPITRE 7.....	317
Imaginer l'expérience de la mort : les limites de l'empathie.....	317
I. Déplacer le choc moral : la prise de conscience d'un nouvel intolérable	319
A. Penser l'intolérable de la perte d'humanité (Toni Morrison).....	319
1. Déplacer le choc de lecture.....	319
2. Le rôle de la mémoire de la Shoah dans la prise de conscience.....	321
3. La pluralité des expériences du mal et la question de la différence sexuelle	325
B. L'enfance en commun : enjeux éthiques et épistémologiques d'un dispositif énonciatif (Arundhati Roy)	327
1. « <i>A small price to pay</i> » ? Interprétations conflictuelles du dilemme des jumeaux.	328
2. Saisir et figurer les « émotions profondes ».....	330
3. Distance ou proximité ? La médiation du point de vue enfantin.....	333
II. La portée politique et philosophique de la prise de conscience.....	334
A. La visée éthique et politique : restaurer l'affectivité commune (Toni Morrison, Arundhati Roy).....	334
1. Des fictions anachroniques ? Rendre sensibles les survivances du mal au-delà du mal	335
2. Au-delà de la sidération : comprendre la souffrance subie.....	338
3. Au-delà de l'impassibilité ? La question des seuils d'inhumanité.....	340
B. La portée philosophique : au-delà de la mort comme « mal absolu » (Elsa Morante, Dostoïevski)	342
1. Du meurtre de Raskolnikov au meurtre de David dans <i>La Storia</i> , les effets d'une variation de point de vue.....	343
2. Un enjeu politique : penser la violence face à « l'héritage empoisonné » de la Seconde Guerre mondiale en Italie.....	345
3. Les enjeux philosophiques : poser la question du rapport à la mort.....	348
4. Relire le dilemme d'Ivan Karamazov à la lumière de <i>La Storia</i>	350
III. Une imagination amoral ? Représentations de l'agonie dans <i>Beloved</i> et <i>La Storia</i>	351
A. La scène de l'agonie de Giovannino dans <i>La Storia</i> : légitimer le travail de l'imagination morale	352
1. Le récit inaudible du survivant.....	352
2. Les modalités de l'empathie : l'usage du flux de conscience.....	355
3. Consoler le mourant, consoler les vivants ? L'ambiguïté de la visée thérapeutique de la fiction.....	357

4. <i>La mort comme moment de vérité : élargir les frontières de la communauté morale</i>	359
B. Le monologue de <i>Beloved</i> : les limites éthiques et cognitives de l'empathie	360
1. <i>Faire parler la morte : la déconstruction du cadre de l'énonciation</i>	360
2. <i>Un texte « tenace » : pluralité des lectures et des modes d'appropriation de l'expérience extrême</i>	362
3. <i>Un échec du partage ? À propos d'une expérience pédagogique</i>	366
Conclusion de chapitre 7	369
CHAPITRE 8	371
Puissance des mères ? Les limites de l'agentivité	371
I. La question de l'irréparable : expériences sur la compassion	372
A. La confession de Marméladov dans <i>Crime et châtiment</i> : l'élaboration d'une expérience de pensée	372
1. <i>Les effets affectifs et moraux du dispositif rhétorique</i>	372
2. <i>Une première interprétation de l'expérience de pensée : pitié et compassion</i> ..	374
3. <i>Formes de la compassion dostoïevskienne</i>	376
B. Au-delà de l'interprétation morale et religieuse de l'expérience de pensée de Marméladov : la question de l'épuisement compassionnel.....	378
1. <i>Une deuxième interprétation de l'expérience de pensée : fulgurance du choc, durée de l'affect</i>	378
2. <i>Impuissance de la pitié : à propos de La Storia</i>	381
C. Une réponse consolatrice ? L'exemplarité de Sonia en question.....	383
1. <i>Problématiser le modèle éthique [1] : la lecture chrétienne</i>	383
2. <i>Une comparaison intolérable ? Dostoïevski et Nabokov</i>	385
3. <i>Problématiser le modèle éthique [2] : la critique de Raskolnikov</i>	387
II. Figures de l'abnégation maternelle : la crise active d'un modèle éthique	388
A. Féminité et maternité : les origines d'un modèle éthique genré.....	389
1. <i>Ida et Sethe : Stabat Mater (Julia Kristeva)</i>	389
2. <i>Du modèle assigné au modèle revendiqué : le cas particulier de la mère esclave</i> ..	390
3. <i>Le premier axe de questionnement creusé par T. Morrison : la tension entre amour maternel et « amour-propre »</i>	392
B. Sethe, un deuil en excès ? La maternité comme métaphore.....	395
1. <i>Le second axe de questionnement creusé par T. Morrison : la fidélité au passé</i>	395
2. <i>L'expérience de lecture comme « rituel de guérison » ?</i>	397

C. Ida : l'échec de la puissance maternelle	399
1. <i>La mère comme sujet révolutionnaire ?</i>	399
2. <i>Interpréter l'échec du soin maternel</i>	402
III. La question de l'imputation de la responsabilité morale	405
A. « N'avoir plus nulle part où aller » : la réponse de Katérina Ivanovna (<i>Crime et châtiment</i>)	405
1. <i>Katérina Ivanovna, figure d'un soin en défaut</i>	406
2. <i>Le brouillage de l'évaluation morale</i>	408
B. Acte de résistance ou acte de désespoir : les lectures plurielles du geste de Sethe (<i>Beloved</i>)	410
1. <i>N'en plus pouvoir, est-ce encore pouvoir ?</i>	410
2. <i>La question de la justice poétique</i>	412
3. <i>Les représentations de l'acte : un choix conscient et rationnel ?</i>	414
C. Une faute d'amour ? Juger Ammu (<i>Le Dieu des petits riens</i>)	415
1. <i>Une mort de trop : Les enjeux d'un conflit interprétatif (A. Ahmad et B. Bose)</i>	415
2. <i>Les « petits riens » : l'expérience ordinaire de la fatalité</i>	418
3. <i>« Tendresse infinie de la mère, violence suicidaire du kamikaze » : de la « faute sexuelle » à la faute d'amour</i>	420
Conclusion du chapitre 8	422
Conclusion de la partie II : La question de l'exemplarité	425
PARTIE III.	429
Crises de la lisibilité morale : lectures intolérables.	429
Introduction de la partie III : Les échecs du partage affectif et moral	431
CHAPITRE 9.	435
Des confessions intolérables : théoriser l'illisibilité morale	435
I. La confession de Stavroguine : les formes plurielles de l'illisibilité morale (<i>Les Démons</i>)	437
A. Expier ou défier : visées ambiguës de la confession pédophile	437
1. <i>Créer le choc de lecture</i>	438
2. <i>Modes de lecture de la confession : le sens et le sensible</i>	440
B. Au-delà de l'intentionnalité de l'auteur : l'effet d'illisibilité morale	442

1.	« Nekrasivost' ». Première figure de l'illisibilité morale : au-delà de l'horreur, le dégoût.....	443
2.	« Nečto cmešnoe ». Deuxième figure de l'illisibilité morale : le ridicule du repentir.....	445
3.	« Obyknoennost' ». Troisième figure de l'illisibilité morale : la banalité.....	447
II.	Représenter le coût de la prise de conscience	448
A.	Comprendre le refus d'accepter : le témoignage inaudible d'Ammu	449
1.	Croire et accepter de croire	449
2.	« Une tentative visant à rétablir l'ordre dans un monde en désordre »	451
B.	Perdre ses concepts : théoriser et représenter les effets de la prise de conscience.....	455
1.	Face au choix de Sethe : analyser et évaluer les résistances de Paul D	456
2.	La représentation d'une apocalypse morale.....	457
3.	Au-delà de la déréluction, la question de la honte.....	459
III.	La portée pragmatique de la métatextualité.....	463
A.	L'hétérogénéité des espaces moraux : scène de réception fictionnalisée et scène de réception réelle	463
1.	Des espaces moraux homogènes ? À propos d'une lecture de la confession de Stavroguine.....	463
2.	Des espaces moraux hétérogènes : à propos d'une lecture du Dieu des petits riens	465
B.	Les enjeux éthiques et politiques de la traduction morale.....	466
1.	Comprendre.....	466
2.	Juger ?.....	469
C.	Lecteurs et lectrices sensibles : le mal que fait le roman (<i>La Storia</i>).....	471
1.	Affecter, guérir, contaminer : la valeur ambiguë du choc de lecture	472
2.	Interpréter la vulnérabilité morale, définir les sujets « sensibles » de la lecture....	473
		473
	Conclusion de chapitre 9.....	475
	CHAPITRE 10.....	477
	Face à l'effet d'illisibilité morale : les stratégies de lecture.....	477
I.	Le pathos en excès : la querelle de <i>La Storia</i>	479
A.	Un texte lacrymal : l'accusation de sentimentalisme	479
1.	Les larmes de Natalia Ginzburg : le détonateur du débat	479
2.	Faire signifier les larmes : une sémiologie des corps éplorés.....	481

B.	Les effets des expérimentations sur les limites de la compassion : le risque du malentendu moral	484
1.	<i>L'héritage empoisonné de Dostoïevski ? Le fatalisme comme stratégie de défense face à la mélancolie</i>	484
2.	« Le livre me tombe des mains » : pitié complaisante, lassitude, ennui	487
3.	<i>De l'apathie à l'antipathie : l'irritation, l'exaspération, la rage</i>	490
II.	Lieux communs de la critique : l'agentivité féminine en question	492
A.	Ammu, une femme trop faible ? Lectures marxistes	492
1.	<i>Héroïsme et « victimisation », les enjeux d'une révolution morale</i>	493
2.	<i>De La Storia au Dieu des petits riens, l'accusation récurrente de sentimentalisme</i>	494
B.	La réparation herméneutique : les enjeux d'une réponse féministe	497
1.	<i>De la victime au martyr, les enjeux d'une redescription héroïsante</i>	497
2.	<i>Hériter des victimes : l'intolérable de la lectrice</i>	499
C.	Ammu, une femme trop forte ? Lectures locales	501
1.	<i>Comprendre l'accusation d'obscénité</i>	502
2.	<i>Expurger le texte</i>	503
3.	<i>Un point de comparaison entre les expériences de lecture ? L'inceste des deux jumeaux dans Le Dieu des petits riens</i>	505
III.	Transmettre <i>Beloved</i> : enjeux éthiques, politiques et pédagogiques	506
A.	Un excès de lisibilité ? De la sidération au risque de l'insensibilisation (États-Unis)	507
1.	<i>Contester, bannir : le refus de la transmission</i>	507
2.	<i>L'autrice répond à ses lecteurs : la question de la pornographie</i>	508
B.	À propos d'une expérience d'enseignement : quelques pistes d'exploration (France)	512
1.	<i>L'exemplarité du texte : usages historiques et moraux de la lecture</i>	512
2.	<i>Débattre de l'infanticide : la réussite perlocutoire du projet T. Morrison</i>	514
3.	<i>Du geste au jugement intolérable : le déplacement de l'effet d'illisibilité</i>	517
	Conclusion de chapitre 10	521
	CHAPITRE 11	523
	Représentations fictionnelles du viol : négocier les limites de l'espace du lisible	523
I.	Rendre le viol intolérable : enjeux éthiques et effets pragmatiques d'un choix d'écriture	525
A.	Viol tolérable, fiction illisible ? À propos de l'incipit de <i>La Storia</i>	525

1.	<i>Nommer l'événement, définir la violence : la question du consentement.....</i>	525
2.	<i>Rendre le viol tolérable : le trouble jeu de la compassion.....</i>	527
3.	<i>Un texte moralement illisible ? Comprendre la violence sans effets</i>	529
B.	<i>Viol intolérable, fiction lisible : la mort de Mariulina dans <i>La Storia</i></i>	532
1.	<i>Rendre l'événement intolérable : le viol comme figure du mal</i>	532
2.	<i>Rendre la fiction lisible : le choix de l'ellipse.....</i>	534
II.	Le viol comme figure du mal : répondre au risque de la dépolitisation.....	536
A.	<i>Le refus de « l'exploitation » : de la théorie à la pratique littéraire</i>	537
1.	<i>La polémique de Bandit Queen : la théorisation d'un questionnement éthique et politique.....</i>	537
2.	<i>L'épisode du viol d'Estha dans <i>Le Dieu des petits riens</i> : une première tentative de mise en fiction.....</i>	539
B.	<i>Du <i>Dieu des petits riens</i> au <i>Ministère du Bonheur Suprême</i> : le parti-pris de la représentation</i>	542
1.	<i>La romancière comme porte-parole : traduire le témoignage fictif</i>	543
2.	<i>Le récit du viol : un partage minimal.....</i>	545
3.	<i>Au-delà du paradigme victimaire, le dilemme de Revathy.....</i>	546
III.	De l'extrême à l'ordinaire : les modalités de domestication de la violence.....	548
A.	<i>Le problème du rapport entre viol et maternité.....</i>	548
1.	<i>La Storia : l'extrême comme ordinaire</i>	549
2.	<i>Beloved : représentations alternatives et marginales de l'infanticide</i>	551
B.	<i>L'au-delà du partage : les silences du texte.....</i>	553
1.	<i>Étudier le hors texte : la question des « textes possibles »</i>	553
2.	<i>Les enjeux d'un arbitrage : les risques éthiques et politiques du malentendu moral</i>	554
3.	<i>En dire trop ou ne pas en dire assez : le dilemme de l'écrivaine.....</i>	557
	Conclusion de chapitre 11.....	559
	Conclusion de la partie III : La « faute » au roman ?.....	561
	CONCLUSION GÉNÉRALE	565
	BIBLIOGRAPHIE	573
I.	Œuvres étudiées.....	573
A.	<i>À titre principal</i>	573

B.	À titre secondaire.....	574
C.	Autres œuvres de Dostoïevski et des romancières	575
II.	Études sur les œuvres	578
A.	Autour de Dostoïevski.....	578
B.	Autour d'Elsa Morante.....	580
C.	Autour de Toni Morrison	581
D.	Autour d'Arundhati Roy	583
III.	Éléments de bibliographie générale.....	584
A.	Études littéraires	584
B.	Autres sciences humaines et sociales	590
C.	Dictionnaires et grammaires.....	596
TABLE DES MATIÈRES		597