

**REPRÉSENTATIONS LITTÉRAIRES ET
PICTURALES
DE LA DOULEUR
DU XIX^e AU XXI^e SIÈCLE**

Études réunies par Sébastien Baudoin, Céline Bricault et
Maya Hadeh,

Actes du colloque coordonné par Makki Rebai

Presses Universitaires Blaise Pascal
CLERMONT-FERRAND

Remerciements

Le colloque « Représentations littéraires et picturales de la douleur du XIX^{ème} au XXI^{ème} siècle » a été organisé en 2007 par les doctorants et les jeunes chercheurs du CRLMC et du CRRR de l'Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II), en collaboration avec l'École Doctorale LSHS. Nous tenons à remercier ici tous les étudiants et jeunes docteurs qui se sont impliqués dans ce projet, ainsi que le comité d'organisation – Mme Pascale Auraix-Jonchière, M. Montandon et M. Jean-Pierre Dubost – qui les a soutenu.

Le comité scientifique –

Sébastien Baudoin, Céline Bricault, Maya Hadeh, Makki Rebai.

Préface

Sébastien BAUDOIN

*Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille*¹.

La génération du « Mal du siècle » n'a de cesse de proclamer sa douleur existentielle et de faire résonner les grands textes du Romantisme des plaintes de ses héros, de René à Adolphe, tous « enfants du siècle » qui ne parviennent pas encore à assumer un bien lourd héritage, celui des Lumières où la quête du bonheur et l'enthousiasme intellectuel se sont trop vite heurtés aux soubresauts de l'Histoire. La fracture révolutionnaire a laissé place à une génération de désenchantés dont Chateaubriand désavouait la multiplication néfaste : « une famille de René poètes et de René prosateurs a pullulé ; on n'a plus entendu que des phrases lamentables et décousues »². Toute la gageure de la littérature romantique et de sa postérité sera d'exprimer et d'exorciser cette douleur à travers l'œuvre d'art : l'« alchimie de la douleur »³ si bien décrite par Charles Baudelaire trouve son expression dans *Les Fleurs du Mal* dont l'ambition – « extraire la beauté du Mal »⁴ – relève bien de la fonction cathartique mais aussi sublimante de la littérature. Là se situe le véritable enjeu de l'art confronté à la souffrance : proposer la restitution esthétique d'un sentiment qui, intrinsèquement, se dérobe à toute forme d'explicite. « Vague des passions », « mal du siècle », « spleen » ou mélancolie du désenchantement prennent le relais de l'*acedia* antique et trouvent un lointain écho dans la « nausée » sartrienne, ou le non-sens de l'absurde chez Camus, Beckett ou Ionesco. Du Romantisme à l'époque contemporaine, la douleur s'incarne et, peu à peu, la souffrance morale se double d'une souffrance physique : les corps torturés ou suppliciés des massacres de la Shoah ou les désastres nucléaires d'Hiroshima et Nagasaki font naître une nouvelle expression littéraire et artistique de la douleur où récits et images, arts visuels et chorégraphiques d'inspiration

¹ Charles Baudelaire, « Recueillement », *Les Fleurs du Mal* (édition de 1868).

² François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, Livre treizième – chapitre 10, Paris, La Pochothèque, 1989-1998, p. 641.

³ C'est le titre d'un poème des *Fleurs du Mal* (1857).

⁴ Cette ambition est formulée dans la préface, restée célèbre, du recueil de Baudelaire.

lazaréenne miment le démembrement des corps, illustrent les traumas conscients ou inconscients et renouvellent en profondeur les fondements de l'art.

C'est cet itinéraire en pointillées, cette transmutation perpétuelle de la douleur dans la littérature et les représentations picturales que tente de retracer ce volume à travers les siècles. Ses trois chapitres ont vocation à explorer thématiquement le rapport entre la douleur et les arts dans une progression qui va du travail créateur à la pensée du temps : « douleur et écriture », « douleur et imaginaire », « douleur et Histoire », autant d'étapes essentielles qui conduisent à inclure la douleur dans le cheminement de l'artiste, qui tient à distance la souffrance en l'exorcisant par l'activité littéraire, par la sublimation spirituelle ou l'appréhension plus large d'une chronologie en marche. La douleur en vient alors à se désincarner, prise en charge par une communauté souffrante qui dépasse le simple individu pour atteindre à l'atemporalité, autre moyen de la dissiper, voire de l'exorciser.

Le premier chapitre – « Douleur et écriture » - tend ainsi à montrer que, face à la douleur, la solution que trouve l'écrivain est celle, cathartique s'il en est, de la confier à l'espace de la page, ce buvard insatiable des amères désillusions. **Sébastien Baudoin** analyse tout d'abord comment la souffrance, dans l'œuvre de Chateaubriand, tend à s'atténuer dans une incorporation aux paysages et à l'espace, où elle demeure à distance du sujet écrivain qui adopte une posture de contemplateur. Cette méditation littéraire, éminemment romantique, passe, sous la plume de Barbey d'Aurevilly, par le détour du non-dit, comme le dévoile **Céline Bricault**, l'écrivain pratiquant une écriture « à l'aiguille et à l'épée » où la souffrance au féminin se dit au fil du texte littéraire. C'est que, face à l'écriture, l'auteur est souvent confronté à sa propre douleur, à laquelle il tente de se dérober : l'œuvre de Leopoldo Alas Clarin, étudiée par **Carole Fillière**, témoigne de la manière dont la souffrance est fondamentalement liée à l'isolement de l'artiste, donnant naissance à une véritable « poétique de la perte ». L'écrivain, cherchant à dire la douleur, en explore ainsi les détours et les sinuosités les plus profondes sans parvenir pour autant à éviter cette confrontation avec son propre mal.

C'est alors non plus dans la mise à distance mais au contraire par le biais d'une véritable immersion en son sein que l'écrivain va étudier sa douleur : Baudelaire ne fait pas que l'écrire, il cherche aussi à la penser, à l'évaluer, à la comprendre, créant une dynamique entre l'élan scriptural et la conceptualisation du mal, comme entend le montrer **Makki Rebaï**. L'étagement de la pensée et l'exploration « palimpseste » de la « souffrance moderne » se nourrissent ainsi des profondeurs analytiques

au prix d'évolutions manifestes, ce dont témoigne le passage « de la douleur fulgurante à la beauté convulsive » qu'étudie **Fanny Bérat-Esquier** chez le même poète. La transmutation esthétique de la douleur utilise le dénominateur commun de la soudaineté imprévue mais conduit également à sa mise en perspective, l'auteur se livrant à une véritable quête, à l'image de celle que mène Francisco Umbral dans *Mortal y Rosa*, illustrée par l'étude de **Karine Desroses**. Écrire la douleur conduit donc inévitablement à la penser sans possibilité aucune de s'en abstraire. Pour la contrôler et l'apaiser, le remède est tout trouvé : il s'agit de l'inclure dans son propre imaginaire.

Le second chapitre approfondit donc la pensée de la douleur en examinant les rapports qu'elle établit avec cet *imaginaire*. La douleur y est avant tout *tripalium*, travail au sens de torture, illustré par le devancier de la souffrance scripturale flaubertienne – Balzac – pour lequel **Gleya Maatallah** explore les liens entre « l'ascèse » et l'« enfantement dans la douleur ». Banni, écorché vif et acteur en marge de son temps, l'artiste brandit la douleur comme un étendard de sa singularité supérieure, au point d'en faire l'outil même d'une « provocation ». C'est la vision du monde que propose Magritte, étudié par **Daphné Le Sergent**. La douleur se désincorpore donc dès lors qu'elle touche à la création artistique : elle quitte le domaine du sujet pour atteindre celui de l'objet, donnant naissance à des doubles, « figures de la souffrance ».

Les personnages baudelairiens constituent ainsi un véritable « personnel de la douleur » que met au jour **Mayah Hadeh** à travers l'étude d'une galerie de portraits doloristes illustrant les faces diverses d'un mal qui nourrit la plume spleenétique du poète, déroulant la file ininterrompue des « figures poétiques » et des « figures mythiques ». Si la description prend en charge les souffrances du poète, la photographie les illustre de manière encore plus patente. Mais, comme le montre **Camille Pageard**, photographie ne rime pas nécessairement avec réalisme absolu : George Bataille l'utilise ainsi comme principe de « renversement » au moyen de la « photographie du supplicié chinois ». Des figures de transition permettent l'expression indirecte de la douleur par le filtre de l'imaginaire : la poésie, la photographie, mais aussi le pamphlet à l'image d'*Un Cadavre*, ouvrage de Bataille destiné à nourrir son animosité à l'égard d'André Breton, et dont **Frédéric Aribit** réalise l'« autopsie » pour en déceler toute la violence, associant « représentations littéraires et picturales de la douleur ». Le délitement du corps souffrant et déliquescent joue un rôle essentiel, au point que douleur rime souvent avec supplice et emprunte, dans le théâtre contemporain, le modèle christique de « l'homme des douleurs » pour s'exprimer de manière pleine et entière. L'analyse qu'en fait **Anaïs Bonnier** montre le pouvoir transfigurateur de l'imaginaire, faisant de l'archétype du Christ un pivot

essentiel de la représentation de la souffrance. Le théâtre contemporain rencontre donc, comme toute démarche artistique, les origines du mal qui ne peuvent se penser et se dépasser qu'en empruntant une vision historique qui le mette en perspective.

Le dernier chapitre de ce volume, intitulé « *Douleur et Histoire* », envisage donc la douleur dans une appréhension plus large. Au fondement même de son traitement scientifique, elle est tout d'abord à saisir dans la dynamique fondamentale de « l'artiste bourreau et médecin », l'art représentant la violence perpétrée à l'encontre d'un autre individu et ses conséquences doloristes – ce qu'examine **Dominic Alain Boariu** en étudiant les rapports entre « peinture » et « décapitation au XIXe siècle » - ou au contraire mettant en valeur sa dimension curative, à l'image de l'analyse menée par **Shane Lillis** au sujet de la médecine et de la « dissimulation de la douleur » dans *Une leçon clinique à la Salpêtrière* d'André Brouillet et *Les Joueurs de skat* d'Otto Dix. Ressaisie dans cette dimension pathologique, la douleur est à envisager dans toute son ambivalence, donnée ou reçue, « intériorisée ou collective ». Collective, elle donne lieu à des « représentations visuelles » comme celles de la « Grande Famine en Irlande » exposée par **Valérie Morisson** ou à la fantasmagorie du rêve comme enfermement et « prison », comme en témoigne **Fanny Déchanet Platz** à propos de la douleur « au propre » et « au figuré » dans les « rêves des rescapés de camps de concentration ». Individuelle, la douleur ne peut le rester qu'un temps, rejoignant le grand corps souffrant de l'Humanité à travers les périodes sombres qui ont marqué l'Histoire : famine, camps de concentration mais aussi « bombardements de Hiroshima et Nagasaki » où, comme le démontre **Julien Morello**, les « corps perclus d'août 1945 » s'illustrent principalement par « la figure de "la mère et l'enfant" dans les représentations picturales ». Il n'y a pas jusqu'à l'art chorégraphique qui ne s'empare des corps souffrants pour donner à la douleur une représentation mythologique et « picturale », à l'image des « chorégraphies de Lia Rodrigues » étudiées par **Mattia Scarpulla**.

Ecrite, imaginée, déformée, étendue à l'humaine nature ou cristallisée autour de symboles signifiants – madones sacrifiées, christs crucifiés ou figures mythologiques – la douleur se révèle un formidable catalyseur de la création artistique, littéraire, picturale, photographique ou chorégraphique, dénominateur commun d'un mal à dépasser par l'activité créatrice. Elle rejoint l'essence même de l'inspiration par son aspect insaisissable et ineffable chanté par Musset dialoguant dans *Les Nuits* avec sa Muse :

S'il fallait maintenant parler de ma souffrance,
Je ne sais trop quel nom elle devrait porter,
Si c'est amour, folie, orgueil, expérience [...] ⁵.

Sébastien Baudoin
(Université Blaise Pascal,
CELIS Clermont-Ferrand).

⁵ Alfred de Musset, « Nuit d'octobre », in *Les Nuits* (1835-1837), Paris, Larousse, 1973, p. 73.

Chapitre Premier. Douleur et écriture

Description et narration des maux

Espaces de la douleur : de la sublimation des paysages cathartiques dans l'œuvre de Chateaubriand

Sébastien BAUDOIN

Les « orages du cœur » : spatialiser la douleur

Les Aventures du dernier Abencérage s'ouvrent sur un tableau éminemment pathétique : les larmes de Boabdil quittant Grenade. Pour Chateaubriand, il s'agit d'une occasion pour construire un tableau bipartite de l'espace naturel perçu depuis le « sommet du mont Padul » : d'un côté, la regrettée Grenade, d'où il doit s'exiler contraint et forcé, de l'autre la mer, anticipation de l'Afrique, terre des origines muée en terre d'accueil. Ainsi, le retour aux sources ne se fait jamais sans larmes dans les œuvres de Chateaubriand⁶ : fils des vents et des flots, comme il aime tant à se représenter, l'immortel auteur des *Mémoires d'outre-tombe* est aussi fils de l'automne et de la mélancolie, de ce « vague des passions » qu'il a théorisé dans *Le Génie du Christianisme*.

Il n'est donc pas étonnant de percevoir, dans l'œuvre d'un déraciné perpétuel, voyageur infatigable en quête de l'unité de son moi, de nombreux personnages constellant ses récits comme autant de fragments de lui-même. Les héros chateaubrianesques sont ainsi des êtres larmoyants et errants, en proie à leurs démons intérieurs et Chactas synthétise parfaitement le problème qui fonde leur individualité en s'exclamant dans le récit *Atala* : « Qu'ils sont incompréhensibles les mortels agités par les passions ! »⁷.

⁶ Un passage d'*Atala* annonce déjà ce thème de la nostalgie du retour au pays natal lorsque le narrateur déclare, dans un élan lyrique : « Oh ! que de larmes sont répandues lorsqu'on abandonne ainsi la terre natale, lorsque du haut de la colline de l'exil on découvre pour la dernière fois le toit où l'on fut nourri et le fleuve de la cabane qui continue à couler tristement à travers les champs solitaires de la patrie ! », in François-René de Chateaubriand, *Atala*, « épilogue », in *Œuvres romanesques et Voyages*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 99.

⁷ *Atala*, *ibid.*, p. 45.

Pour tenter de cerner cette souffrance sentimentale et de l'apaiser, les personnages basculent dans un état contemplatif⁸, anticipant sur la figure hugolienne de Booz endormi, pensifs comme Rousseau face à un lac dont les eaux troublées ne sont qu'une projection de leur trouble intérieur. Ils recourent à de multiples métaphores météorologiques pour tenter de circonscrire les méandres insondables de leur douleur : de « l'orageux océan du monde » dans lequel René ne veut pas se noyer aux « orages du cœur » qu'il ressent au même titre que Chactas au contact d'une larme d'Atala, les sentiments tourmentés des personnages cherchent dans le paysage un espace analogique pour pouvoir se dire et enfin se sublimer.

Notre propos consistera à exposer les trois stades progressifs de l'immersion dans l'espace par le chemin de la douleur : la posture contemplative, l'espace analogique et cathartique puis l'espace transcendant, trois modes d'appréhension des paysages qui dessinent la trajectoire d'une projection hors de soi puis d'un retour à soi apaisé par l'expérience du monde comme sublimation.

La posture romantique : le contemplateur au rocher face à l'horizon.

Alors que confier ses tourments permet d'apaiser celui qui les ressent, le héros solitaire des récits de Chateaubriand ne peut se confier à personne, si ce n'est à lui-même : le paradoxe de bon nombre de ces œuvres est de représenter des personnages sombres et taciturnes, enfermés dans leur douleur, qui ne parviennent pas à la révéler à autrui, mais qui empruntent fréquemment le cadre du récit de confession, comme si le héros, devenu narrateur, parvenait enfin à se libérer de ses tourments et à revenir sur un passé de mutisme et de souffrances pour le mettre à distance. Cette confession dans le style rousseauiste, à ce détail près que le lecteur est désormais redoublé par la présence d'un personnage auditeur, est le moyen de peindre un être en proie au « vague des passions », et dont l'attitude est double, partagée entre les divagations de la promenade mélancolique et la position statique du contemplateur, qui entraîne l'errance unique de la perception visuelle. C'est cette dernière posture qui nous intéressera particulièrement en ce que la stabilité du sujet percevant permet une focalisation plus grande sur l'introspection spatiale menée par le regard, voie ouverte vers la rêverie transcendante sur l'espace.

⁸ Yvon Le Scanff, dans *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, parle de la « conversion de la contemplation en rêverie », Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 132.

Un rapide détour vers l'œuvre de Caspar David Friedrich, intitulée *Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages*⁹, permet de cerner les principaux éléments fondateurs de cette posture romantique du contemplateur : le personnage est en position dominante, sur une éminence rocheuse, il contemple un espace indéterminé, une « mer de nuages », intéressante en ce qu'elle est métaphorique et qu'elle appelle à la fois la notion d'inconsistance brumeuse liée au rêve, comme le rappelle le titre d'un célèbre essai d'Albert Béguin¹⁰, mais aussi en ce qu'elle se superpose par analogie à un autre espace très représenté dans le cadre de cette situation de contemplation chez Chateaubriand : la mer, l'océan ou le lac, autant de formes de l'expansion aquatique. L'essentiel est la constitution d'un espace vaste et assez indéterminé pour pouvoir servir d'écran vierge où projeter sa propre souffrance et la contempler avec le recul nécessaire. L'espace chimérique des brouillards du rêve se trouve ainsi matérialisé et mué en objet d'étude, le sujet se dédouble et le corps observe la psyché agitée par la douleur.

Cette posture est récurrente dans l'œuvre de Chateaubriand et nous prendrons quelques exemples caractéristiques qui nous permettront d'y voir plus clair dans cette investigation spatiale du champ des souffrances sentimentales.

Dans la filiation de Rousseau

Jean-Jacques Rousseau, comme le rappelle Marc Fumaroli¹¹, a été d'une grande influence sur le romantisme et sur Chateaubriand en particulier : si ses *Rêveries du promeneur solitaire* ont fait du rêveur errant et désabusé un archétype du solitaire romantique, René ou Oberman de Senancour en représentent les proches avatars. La posture du rêveur immobile et contemplatif des spectacles de la nature est un élément essentiel de la poétique des *Rêveries* et Chateaubriand tisse lui-même le parallèle, dans un passage du *Génie du Christianisme*, entre son expérience du murmure des forêts américaines et celle de Rousseau se représentant rêvant devant un lac apaisant : « Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île, et j'allais volontiers m'asseoir au bord du

⁹ Voir la reproduction du tableau à la suite de cet article. *Oberman* de Senancour semble anticiper cette posture dans le « Troisième fragment » : « Vous êtes assis sur la pente de la montagne, au-dessus de la grève du nord, que les flots quittent et recouvrent. », in Étienne de Senancour, *Oberman*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 173.

¹⁰ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Librairie José Corti, 1991, dont le titre lie les deux éléments comme étant fortement impliqués.

¹¹ Marc Fumaroli, *Chateaubriand, poésie et terreur*, chapitre « Chateaubriand et Rousseau », Paris, De Fallois, 2003, p. 97-136.

lac, sur la grève, dans quelque asile caché ».¹² La position du rêveur s'accompagne donc d'un retrait, d'un isolement à la marge du monde visible : bord, grève ou asile caché, la nature se révèle accueillante et riante à l'exilé qui s'y recueille comme dans un second foyer. Cette attitude se retrouve dans le personnage d'Outougamiz, double de son frère de sang René, qui se réfugie dans un lieu similaire dans l'épopée indienne des *Natchez* : « Outougamiz demeure sur la pointe du rocher, à l'endroit où le torrent, quittant la terre, s'élançait dans l'abîme »¹³. L'espace de la rêverie immobile est encore une fois un espace frontière, mais il n'est plus, comme chez Rousseau, un espace de l'apaisement : l'être romantique chateaubrianesque se situe davantage à la faille, là où le danger point et où la nature émerveille autant qu'elle effraie. Le risque de l'abîme contraste avec la stabilité des eaux du lac et avec la fixité du contemplateur, comme dans cet extrait de *René* où le héros éponyme se plaît à se décrire à la croisée des chemins :

Je m'assieds sur un rocher. D'un côté s'étendent les vagues étincelantes, de l'autre les murs sombres du monastère se perdent confusément dans les cieus. Une petite lumière paraissait à la fenêtre grillée. Était-ce toi, ô mon Amélie ! qui, prosternée au pied du crucifix, priais le Dieu des orages d'épargner ton malheureux frère?¹⁴

En position médiane entre la tempête et l'apaisement, le héros romantique se situe à la croisée des chemins : dans tous les cas se dessine une perspective, celle de l'expansion océanique ou de la fusion indistincte, trouvant une issue dans la lueur de l'espérance assimilée à la religion comme à la sœur aimée dans la figure de la priante. Paganisme et christianisme, calmes et tempêtes, à la fois météorologiques et psychologiques, tout converge depuis une position initiale stable, à l'origine de l'ordonnement dualiste d'un monde fracturé ayant perdu son unité.

René ou le renouveau doloriste du rêveur contemplatif

Ainsi, René est celui qui se confronte à l'« orageux océan du monde » et dont la contemplation n'est qu'une forme immobile de ses errances, un point d'arrêt où il constate avec amertume la destruction du

¹² Cité dans *Essai sur la Littérature Anglaise*, chapitre « Young », passage repris de Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, « Cinquième promenade », Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1045.

¹³ *Les Natchez*, « Suite », in *Œuvres romanesques et voyages*, op. cit., p. 490.

¹⁴ *René*, in *Œuvres romanesques et voyages*, op. cit., p. 143.

monde qui s'offre à son regard. Retraçant son parcours de dérélition en Europe, il renouvelle par deux fois la mention de la posture contemplative à la source de paysages de vanité, comme aux abords de Rome, devenu un espace fossilisé et en ruines :

[...] je m'en allai, m'asseyant sur les débris de Rome et de la Grèce, pays de forte et d'ingénieuse mémoire, où les palais sont ensevelis dans la poudre et les mausolées des rois cachés sous les ronces. [...]

Je méditai sur ces monuments dans tous les accidents et à toutes les heures de la journée. Tantôt ce même soleil qui avait vu jeter les fondements de ces cités se couchait majestueusement à mes yeux sur leurs ruines ; tantôt la lune se levant dans un ciel pur, entre deux urnes cinéraires à moitié brisées, me montrait les pâles tombeaux. Souvent, aux rayons de cet astre qui alimente les rêveries, j'ai cru voir le Génie des souvenirs assis tout pensif à mes côtés.¹⁵

Ce n'est donc plus l'observateur qui se cache dans le sein de la nature, mais le paysage qui se dérobe à la vue, comme annihilé et mort : ce cadre de vanité permet de relier un présent évanoui à un passé prestigieux que la mémoire du contemplateur ressuscite pour redonner un lustre disparu aux lieux qu'il observe. La lumière est un élément fondateur du paysage, comme l'indique Chateaubriand lui-même¹⁶, aussi permet-elle aux lieux observés de transcender le personnage observant en le faisant basculer dans une rêverie esthétique enclenchant des pensées toutes intérieures. La contemplation de l'espace entraîne ainsi un retour sur soi. Pour mieux s'appréhender soi-même, une distance est nécessaire avec le paysage contemplé, aussi les positions adoptées sont-elles souvent, comme celle du voyageur de Friedrich, des positions surplombantes : si Chateaubriand au sommet du Vésuve a l'impression de rejouer une scène de *René*, c'est que cette posture est autant caractéristique de sa propre nature que de celle qu'il confère à ses personnages, « projections » de lui-même.

Un passage de *René* est ainsi repris dans les *Mémoires d'outre-tombe* sur le mode autobiographique car il a une grande influence sur l'analyse introspective que mène le héros romantique. Le voici :

Un jour j'étais monté au sommet de l'Etna, volcan qui brûle au milieu d'une île. Je vis le soleil se lever dans l'immensité de l'horizon au-dessous de moi, la Sicile resserrée comme un point à mes pieds et la mer déroulée

¹⁵ *René*, op. cit., p. 122.

¹⁶ Voir François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Livre trente-cinquième, chapitre 16, Paris, Garnier, « La Pochothèque », 2005, p. 614 : « *Le paysage n'est créé que par le soleil ; c'est la lumière qui fait le paysage.* ».

au loin dans les espaces. Dans cette vue perpendiculaire du tableau, les fleuves ne me semblaient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte ; mais tandis que d'un côté mon œil apercevait ces objets, de l'autre il plongeait dans le cratère de l'Etna, dont je découvrais les entrailles brûlantes entre les bouffées d'une noire vapeur.¹⁷

La position élevée est une posture romantique par excellence car elle est proche d'une usurpation de la position divine : l'impression de cerner l'univers d'un regard est une prérogative de Dieu que s'arroge le personnage de René dont les regards scrutent la naissance du jour, comme l'étendue des flots, jusqu'aux limites de l'horizon. Mais la contemplation n'est pas péché d'*hybris* : elle tend aussi et surtout à se mesurer à l'aune de l'univers, une fois encore sous le signe de la faille. Le divorce exprimé entre les deux perspectives permet d'organiser un espace contrastif, entre un imaginaire paradisiaque et infernal, entre l'illimité divin et les abîmes infernaux du cratère. *In fine*, il s'agit de se situer soi-même entre le bien et le mal, entre la perte et le salut : contempler l'espace, c'est regarder au loin sa propre destinée et percevoir dans le paysage une image fidèle des choix qu'il incombe de faire pour mener à bien son existence.

Héros tourmenté, René trouve dans le paysage un moyen d'observer sa propre faille existentielle rendue visible dans les schismes géographiques. Se positionnant en conscience observatrice du monde, il préside à une investigation de l'espace. Cette recherche se place sous le signe de la rêverie post-rousseauiste, mais aussi d'un paysage des correspondances qu'il s'agit à présent d'envisager.

La nature, une chambre d'écho aux malheurs

« Le chant de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur »¹⁸, telle est la sentence qui résulte du fatalisme de René. Dès lors, que faire ? Se résoudre à traîner sa vie sur tous les continents comme un avatar du Juif Errant ou un Sisyphe ayant pour rocher le poids toujours plus lourd de ses peines ou se peut-il que le paysage contemplé, cet espace de la confiance, puisse répondre en écho à ses souffrances et permettre *in fine* de les apaiser par la confession et le partage doloriste ?

Jean-Pierre Richard, dans *Paysages de Chateaubriand*, a bien montré combien les paysages de l'auteur sont construits sur le modèle d'une chambre d'échos où l'individu devient le centre d'un réseau de correspondances poétiques. L'espace naturel est construit comme un

¹⁷ René, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸ René, *op. cit.*, p. 129.

« miroir de l'âme », selon le cliché romantique en vigueur. Ainsi, dans *Atala*, Chactas enseigne-t-il à René, par la métaphore du cœur éponge, qu'il faut se soustraire à son penchant solitaire qui n'a de cesse que de le renvoyer à son propre désespoir :

Le cœur de l'homme est comme l'éponge du fleuve, qui tantôt boit une onde pure dans les temps de sérénité, tantôt s'enfle d'une eau bourbeuse quand le ciel a troublé les eaux. [...] O René ! si tu crains les troubles du cœur, défie-toi de la solitude : les grandes passions sont solitaires, et les transporter au désert, c'est les rendre à leur empire.¹⁹

Mais la solitude est nécessaire au héros romantique pour que son cœur souffrant s'apaise dans un tête-à-tête avec la nature, seule capable de lui renvoyer une image apaisante de lui-même. La plupart du temps cependant, suivant le précepte de Chactas, la solitude renvoie le solitaire à ses malheurs : ainsi Outougamiz perçoit-il le lac auprès duquel il est assis comme une image de ses émotions tourmentées :

[...] la grandeur des sentiments que ce spectacle inspirait s'alliait avec la grandeur d'une amitié sublime et malheureuse. Les flots du lac, poussés par le vent, mordaient leurs rivages, dont ils emportaient les débris : partout des déserts autour de cette mer intérieure, elle-même solitude vaste et profonde [...].²⁰

Dans un premier temps, ce paysage illustre la relation amicale contrastée qui anime Outougamiz et René mais la suite de la description est univoque et n'est qu'une spatialisation du moi torturé qui convoque les images de la morsure et du délitement : la mention de la « mer intérieure » entourée de « déserts » reflète parfaitement la situation isolée du personnage dans une mise en abîme finale de l'espace sous la forme de l'écho des solitudes. Outougamiz semble se noyer dans un gouffre qui ne fait que répéter à l'infini ses propres tourments. Chateaubriand se plait ainsi, dans ses romans américains, à tisser les liens entre ses personnages et la nature sauvage et indomptée des étendues américaines.

Mais si l'analogie entre le cadre et la vie intérieure des personnages est souvent de mise, c'est que le héros aime à y reconnaître sa souffrance, rappelant le procédé de la gélocrye, ce rire-larme de la Renaissance qui associe les deux versants opposés de l'âme. René voyageur est une image de Chateaubriand, dont on sait les rapports étroits qui le rattachent à la mer ou aux espaces naturels sauvages et âpres, aussi n'est-il pas étonnant qu'une colonne isolée soit symboliquement observée comme détachée des

¹⁹ *Atala*, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ *Les Natchez*, « Suite », *op. cit.*, p. 490.

autres éléments du cadre : « Quelquefois une haute colonne se montrait seule debout dans un désert, comme une grande pensée s'élève par intervalles dans une âme que le temps et le malheur ont dévastée. »²¹ On ne peut mieux suggérer cette idée d'un paysage mental où le choix des éléments décrits est loin d'être fortuit. Le désert, à entendre au sens du XIXe siècle comme un espace vide, qu'aucune vie n'anime, lieu d'exil qui s'oppose au monde et mort symbolique de l'être de société héritier du XVIIIe siècle des salons, constitue au contraire une terre d'élection de l'être romantique, qui y voit un espace refuge, mais surtout une page blanche sur laquelle écrire le livre de ses destinées. Yvon Le Scanff, dans un ouvrage récent, parle de « poésie négative » en reprenant l'expression de Chateaubriand évoquant les « objets négatifs » qui nourrissent « les images des poètes enclins à la rêverie ». Pour Yvon Le Scanff, « la vacuité, la monotonie, le sentiment de l'infini accablent l'homme qui les contemple, mais la sublimité triste du paysage relève l'âme tout en la libérant des intérêts et des désirs circonscrits et bornés de l'égoïsme individuel. Le paysage négatif engendre donc une rêverie complexe qui ressemble à une sorte de renoncement au monde et à une acceptation de la nature. »²² Le personnage romantique, frappé de douleur, trouve dans la nature « négative » le lieu d'une ouverture salutaire au monde.

Ainsi, si le désert est une âme vide et dévastée, le moi est un volcan dont les sentiments bouillonnent, à l'image de René analysant les changements de ses états au moyen de cette métaphore :

Quelquefois je rougissais subitement, et je sentais couler dans mon cœur comme des ruisseaux d'une lave ardente ; quelquefois je poussais des cris involontaires, et la nuit était également troublée de mes songes et de mes veilles. Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence : je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future ; je l'embrassais dans les vents ; je croyais l'entendre dans les gémissements du fleuve ; tout était ce fantôme imaginaire, et les astres dans les cieus, et le principe même de vie dans l'univers.²³

« Flamme », « ruisseaux de lave ardente », « abîme de [l']existence », rougissements, autant de symptômes d'une éruption intérieure et d'un mal être lié à un sentiment d'incomplétude amoureuse. Si le « fantôme imaginaire », cette Sylphide qui reparait de temps à autre dans les *Mémoires d'outre-tombe*, semble figurer un instant une issue aux

²¹ René, *op. cit.*, p. 122.

²² Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, *op. cit.*, p. 140.

²³ René, *op. cit.*, p. 128.

souffrances, elle n'en demeure pas moins éphémère, par sa nature même de chimère inconsistante. La contemplation de la nature aboutit ainsi au constat fréquent de l'impossibilité du bonheur mais il place aussi le héros face au choix possible d'un ailleurs salvateur : René n'est-il qu'« un jeune homme, plein de passions, assis sur la bouche d'un volcan, et pleurant sur les mortels » ou au contraire en peignant un « tableau [à] l'image de son caractère et de son existence », n'a-t-il pas accès à cette vision dualiste du choix quasi cornélien qui se pose à lui, lorsqu'il déclare : « c'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible et un abîme ouvert à mes côtés »²⁴.

Or, pour un auteur « dont les songes sont enfants des vents et des tempêtes »²⁵, c'est dans un rapport passionné à l'espace que se trouve une issue possible au malheur d'exister. Du drame de l'adolescence incomprise à celui du vieil homme se retournant avec amertume sur le temps passé, une même ligne de fuite permet cette échappatoire et l'ancre au sein même de la contemplation des paysages. Les accents de René, dans le célèbre passage de l'appel de l'infini, semblent pourtant catégoriques : « Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert : on en jouit, mais on ne peut les peindre. »²⁶

Si les sentiments sont insaisissables, indescritibles, alors c'est le paysage qui va s'en faire l'écho fidèle et rassurant, construisant un espace de l'interaction où la douleur peut se dire et sortir de soi le temps de l'expérience contemplative. Bien plus, le paysage est chargé de sublimer la souffrance car si la joie se mêle à la tristesse dans l'expérience du paysage, c'est pour mieux figurer la destinée de l'homme dans sa capacité à transcender son existence par la médiation de l'espace.

Catharsis paysagère et sublimation de soi : horizons de la divinité salvatrice

Le promeneur rousseauïste s'absout totalement dans le spectacle de la nature apaisante et ses tourments s'y trouvent *de facto* annulés au profit de ce qu'il nomme une « rêverie délicieuse »²⁷ : c'est aussi la pente de la rêverie qu'emprunte le héros chateaubrianesque. Mais cette rêverie ne suffit pas à apaiser immédiatement: si René s'exclame « qu'il fallait peu

²⁴ René, *ibid.*, p. 124-125.

²⁵ François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Gallimard, Folio, 2007, p. 485.

²⁶ René, *op. cit.*, p. 129.

²⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *op. cit.*, p. 1045

de chose à [sa] rêverie »²⁸, c'est que cet état de vacance de l'esprit est un succédané, une échappatoire qui ne fait illusion qu'un temps et permet aux douleurs de se dissiper le temps d'une contemplation émerveillée de l'espace. La rêverie, lorsqu'elle s'accommode d'un paysage enivrant, toute à la contemplation des beautés esthétiques de la nature, peut sembler alors sublimer l'individu en l'emportant au-delà de lui-même :

La nuit, lorsque l'aquilon ébranlait ma chaumière, que les pluies tombaient en torrent sur mon toit, qu'à travers ma fenêtre je voyais la lune sillonner les nuages amoncelés, comme un pâle vaisseau qui laboure les vagues, il me semblait que la vie redoublait au fond de mon cœur, que j'aurais la puissance de créer des mondes.²⁹

Il n'est pas anodin que René trouve un plaisir qui surpasse ses souffrances dans l'expérience du beau paysage : il s'y trouve symboliquement dans cette position divine qui lui plaît tant en ce qu'elle permet une ressaisie du monde et l'illusion d'un contrôle démiurgique qui va au-delà de sa propre personne qui, elle, lui échappe, tourmentée par des sentiments contraires et violemment opposés. Or, c'est bien dans la perspective divine que se trouve la possibilité, pour le héros romantique chateaubrianesque, de sublimer sa propre condition marquée du sceau funeste du « *vague des passions* ». Dans cette Amérique sauvage des « champs primitifs de la nature », il ressent la présence salvatrice du divin comme nulle part ailleurs : dans *Les Natchez*, le narrateur y perçoit « [...] partout l'absence des hommes et la présence de Dieu dans ses œuvres »³⁰. *Le Génie du Christianisme*, qui entreprend de démontrer la présence divine dans les manifestations de la nature, fait du Nouveau-Monde le lieu propice d'une rencontre du divin par la médiation des paysages. La célèbre description de la nuit américaine aboutit à ce constat :

En vain dans nos champs cultivés l'imagination cherche à s'étendre ; elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes ; mais dans ces régions sauvages l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à

²⁸ René, *op. cit.*, p. 129.

²⁹ René, *op. cit.*, p. 130.

³⁰ *Les Natchez*, *op. cit.*, p. 490. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, le paysage, bien que voilé, révèle l'omniprésence divine comme une solution éclairante aux obscurités de l'existence souffrante : « *Misérable que je suis, à travers les brouillards qui roulent à mes pieds j'aperçois toujours la figure épanouie du monde. Mille toises gravies dans l'espace ne changent rien à ma vue du ciel. Dieu ne paraît pas plus grand de la montagne que du fond de la vallée.* », *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, p. 614.

planer sur le gouffre des cataractes, à méditer au bord des lacs et des fleuves, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu.³¹

Ainsi, un itinéraire se tisse dans l'appréhension de l'espace par le héros romantique : le refus rousseauïste de la société, dont il se sent rejeté, conduit au renouement avec la nature. Ce renouement nécessite un isolement contemplatif, une communion dans le silence, où le regard vient à la rencontre du divin sur le mode du transport de l'esprit. La rêverie n'apaise pas seulement, elle transcende et fait naître un espoir, celui de l'autre vie meilleure, de l'au-delà dont rêve René appelant de ses vœux la venue de l'orage. L'être corporel s'absout pour laisser place à un espace tout spirituel, où l'âme romantique et torturée rencontre l'esprit divin à l'œuvre dans la magnificence du paysage : contempler la nature, c'est déjà se transporter outre-tombe. Or, cette perspective est le seul salut possible pour le héros chateaubrianesque : lorsqu'il entend retentir les « chants monotones » des chauves-souris en Amérique, il perçoit « des glas continus ou le tintement funèbre d'une cloche » et conclut : « tout nous ramène à quelque idée de la mort, parce que cette idée est au fond de la vie »³².

La tempête comme le silence absolu sont ces moments extrêmes où la vie et la mort se rapprochent dangereusement, mais aussi ceux où l'être romantique se sent vivre le plus pleinement, lors même qu'il risque de mourir. *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* tire cette leçon de la confrontation aux tempêtes : « les nobles pensées naissent des grands spectacles »³³. Lorsque la nature déploie ce que Chateaubriand appelle sa « pompe extraordinaire »³⁴, soit par le déchaînement des éléments, soit au contraire par la solennité grandiose du silence et de ses murmures, l'individu entre de plein pied dans une sublimation cathartique du paysage et de lui-même : dès lors, le paysage devient le médian essentiel pour se penser à l'aune d'une divinité toute puissante.

Un nouvel espace se dessine, palimpseste de la nature observée, un espace où la rêverie du personnage souffrant reçoit le baume salvateur de la beauté des paysages pour mieux entretenir un secret discours, tout intérieur, avec la divinité qui met en œuvre sous cape tout ce déploiement magnifique du monde naturel.

³¹ François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, in *Essai sur les Révolutions, Génie du Christianisme*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, chapitre XII, 1969, p. 592.

³² François-René de Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome I, op. cit., p. 707.

³³ *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, op. cit., p. 483.

³⁴ *Voyage en Amérique*, *ibid.*, p. 716.

Une « certaine affinité secrète » : espaces de la confidence paysagère.

Lorsqu'il représente Rancé rencontrant l'espace vide de la Trappe, Chateaubriand le métamorphose en héros romantique, comme il a fait du Napoléon des *Mémoires d'outre-tombe* un rêveur errant sur les débris de Sainte-Hélène, abîmé dans la contemplation océanique. À La Trappe, Rancé semble faire l'expérience de cet espace de la sublimation du paysage, entrant en communion avec les lieux :

Il hésita entre cette profonde retraite et son prieuré de Boulogne-Chambor, qui lui plaisait, parce qu'il était dans des bois ; mais enfin il se décida pour La Trappe, à cause de certaine affinité secrète entre les solitudes de la religion et les solitudes du passé.³⁵

Gageons qu'il y a quelque chose de l'ordre de cette « affinité secrète » qui lie le héros chateaubrianesque à Dieu par la médiation de la contemplation paysagère. Tout semble sans espoir pour les avatars de René qui errent au fil des œuvres de l'Enchanteur. Leur douleur sans fond prend racine dans leur existence et ne semble pouvoir trouver d'issue qu'au-delà même de leur être propre, dans cet espace du divin appelé de ses vœux par René sous la forme des « régions inconnues que [son] cœur demande »³⁶ ou par François-René représenté en adolescent torturé qui s'exclame en soupirant, les yeux rivés sur l'astre lunaire : « j'aurais voulu habiter ce monde mort, qui réfléchissait la pâleur du sépulcre »³⁷.

Si la tentation du suicide est bien présente, la contemplation est cependant, à chacune de ses manifestations, une compensation fulgurante, elle est l'instant fugace où l'être entrevoit une issue par la perspective du divin. L'épiphanie paysagère ne soulage pas seulement le temps d'une contemplation, elle n'est pas annihilée par une sensation de bien-être envahissant comme chez le personnage rousseauïste : elle représente bien plus une conscience aiguë de l'existence, l'appréhension, par la communion avec le monde, d'une sortie possible du mal du siècle par la spiritualité du paysage. La posture contemplative peut alors se rapprocher d'une méditation religieuse panthéiste, où la nature n'est finalement que Dieu dans ses œuvres faisant signe à l'homme désespéré qu'outre-tombe, le salut est accessible, qu'une issue se dessine pour le martyr souffrant dans son purgatoire existentiel.

³⁵ François-René de Chateaubriand, *Vie de Rancé*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome I, *op. cit.*, p. 1049.

³⁶ *René*, *op. cit.*, p. 130.

³⁷ *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, Livre troisième, chapitre 12, p. 216.

Chateaubriand aime à se représenter comme celui à qui l'on a « inflig[é] la vie »³⁸ le jour d'une tempête, image de sa destinée, celle d'une existence déchirée entre deux siècles « comme au confluent de deux fleuves »³⁹ : ses héros sont fidèles à lui-même et nul doute que l'écriture, notamment celles des *Mémoires d'outre-tombe*, par la perspective transcendante de l'observateur *post-mortem* de son siècle, est le moyen de penser les paysages comme une porte ouverte sur la spiritualité, seule issue à la souffrance de vivre, seule perspective qui puisse lui donner un sens. Dès lors, la posture du voyageur devant la mer de nuages de Friedrich pourrait bien être celle de Chateaubriand face à son œuvre et à son existence, qui ne cesse de se représenter par des figures de transitions, personnages désenchantés et songeurs, en contemplation et attendant « le crucifix à la main »⁴⁰, le jugement de Dieu.

Sébastien BAUDOIN (Université Blaise Pascal, CELIS, Clermont II)

³⁸ *Ibid.*, tome I, p. 128.

³⁹ *Ibid.*, tome I, « Préface testamentaire », p. 1541.

⁴⁰ *Mémoires d'outre-tombe*, tome II, *op. cit.*, p. 1030.

Silences et non-dits de la douleur chez les héroïnes aurevilliennes : une écriture à l'aiguille et à l'épée

Céline BRICAULT

L'héroïne de Barbey d'Aurevilly, Lasthénie de Ferjol, a donné son nom à un syndrome reconnu et scientifiquement répertorié par la psychologie⁴¹ qui conduit de jeunes femmes à s'automutiler à l'aide d'aiguilles, manifestant ainsi une souffrance psychique qui ne sait trouver d'autre exutoire et qui demeure à bien des égards inexplicée. Or, le roman *Une histoire sans nom* (1882) ne fait que porter à son comble une représentation de la douleur féminine récurrente tout au long de l'œuvre. Cette douleur y est à la fois une douleur intérieure, source affective du mal dont souffrent les femmes aurevilliennes, et une douleur physique, seule solution envisagée et seule conséquence perceptible de ce même mal. Plus qu'à un syndrome médical diagnostiqué et étudié *a posteriori*, c'est donc à l'ensemble des manifestations littéraires d'une douleur paradoxale que nous voudrions nous intéresser ici, et plus particulièrement à leur symbolisme. Nous chercherons ainsi à comprendre comment et pourquoi le romancier offre une représentation scripturale d'une douleur féminine qui, par définition, ne peut être exprimée par des mots. Nous voudrions, pour répondre à cette problématique, montrer comment l'écrivain fait paradoxalement du silence, et du recours aux aiguilles qui en est le corollaire, la figuration par excellence d'une intériorité souffrante. Le choix de ce mode de représentation spécifique s'explique dans la mesure où non-dits et instruments de perforation sont les armes emblématiques des rapports conflictuels que ces jeunes femmes entretiennent avec leurs parents et des combats psychologiques que se livrent les personnages. Enfin, ils permettent à Barbey d'Aurevilly de doter la douleur d'une portée idéologique.

⁴¹ J. Bernard *et alii*, « Les anémies hypochromes dues à des hémorragies volontairement provoquées ; syndrome de Lasthénie de Ferjol », Paris, *Presse médicale*, 75, 1967, p. 2087 à 2090. Et N. Alby, « Syndrome de Lasthénie de Ferjol : étude psychologique », Paris, *Actualités hématologiques*, XV, 1982, p. 121 à 125.

Dire les silences d'une féminité douloureuse

L'héroïne aurevillienne mène une existence morale intense qui demeure presque toujours muette. Partant, la douleur psychique s'avère nécessairement inexprimée et inexprimable. La principale conséquence de cette impuissance verbale de la féminité est naturellement de priver l'auteur lui-même des mots qui sont son principal et même son unique moyen d'expression. Point de cris, de lamentations ou de déplorations dans ses textes. La douleur, comme les autres sensations féminines extrêmes, se doit d'être silencieuse : l'écriture, elle, se doit de dire ce silence.

Une douleur sans nom : l'asthénique privée de mots

Pierre Tranouez désigne par le terme d'« asthénique » un archétype féminin épisodique chez Barbey, défini par sa non-mixité sexuelle, sa non-sensualité et par sa dépendance. Elle est placée « sous le signe de la blancheur, de la douceur, de la fragilité et de la flétrissure »⁴². À ses caractéristiques primordiales s'ajoute l'incapacité fondamentale de nommer les sensations éprouvées, une condamnation au silence qui conduit précisément le romancier, par un renversement inévitable, à une véritable « écriture du silence »⁴³ quand vient le moment d'évoquer les mystérieuses maladies dont sont victimes ses personnages. Ainsi, alors que Lasthénie de Ferjol ignore encore tout de sa propre grossesse, elle commence déjà à taire sa douleur physique et psychique : « “Souffrez-vous, Mademoiselle ?” demandait souvent [Agathe] à Lasthénie, avec une inquiétude dans laquelle on sentait l'épouvante [...] ; et Lasthénie répondait toujours, avec une bouche pâle, qu'elle ne souffrait pas »⁴⁴. La pâleur des lèvres redouble, on le voit, l'impuissance de ces mêmes lèvres à articuler des mots libérateurs. À cette réponse par la négative succède d'ailleurs un véritable silence, unique écho apporté aux interrogations incessantes de Mme de Ferjol qui presse sa fille de lui avouer le nom du père de l'enfant à naître : l'auteur évoque alors « le mutisme de bête assommée dans lequel tomba et resta Lasthénie sous les coups infatigables des questions de sa mère »⁴⁵. Enfin, c'est un épanchement de

⁴² Pierre Tranouez, « L'asthénique, l'amazone et l'androgynisme », in *La Revue des lettres modernes, Barbey d'Aurevilly*, n°10. Sur Le Chevalier des Touches, 1977, p. 90 et 101.

⁴³ Jacques Durrenmath, « Écriture du silence dans *Une histoire sans nom* », in *Barbey d'Aurevilly, Ombre et lumière*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 1990, p. 183-193.

⁴⁴ Jules Barbey d'Aurevilly, *Une histoire sans nom*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 297. Toutes les références renvoient à cette édition.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 313.

larmes incoercible, d'« intarissables pleurs », qui permettent au romancier d'attirer l'attention sur les douleurs de la jeune femme⁴⁶. Le silence de l'asthénique revêt ainsi en 1882, dans *Une histoire sans nom*, les trois aspects déjà convoqués tout au long de l'œuvre aurevillienne : la négation de la souffrance, le mutisme et les larmes. En effet, l'héroïne éponyme de *Léa* est déjà « faible, malade, agonisante », les lèvres blanches⁴⁷ et reste silencieuse lorsqu'elle accompagne Réginald pour admirer le coucher du soleil⁴⁸. L'apparition de la douleur coïncide aussi dans *Une vieille maîtresse* avec ce type de manifestations puisque les « mortelles anxiétés » qui agitent Hermangarde au début de sa grossesse, la « compression sans bornes » qui l'accable, la conduisent à se taire devant son époux. « À une autre époque [...] elle eût murmuré câlinement le mot "Reste !" et il serait resté. Quand il l'embrassa au moment de partir, elle ne lui fit rien entendre, et il parti »⁴⁹. Après le départ de Ryno, la figure féminine s'abandonne à une « nerveuse pamoison de larmes »⁵⁰ qu'elle dissimule avec le même soin. Calixte Sombrevail enfin, dans *Un prêtre marié* est décrite comme une véritable allégorie de la « Douleur aveugle », la « tête renversée », les « yeux clos » et la « bouche à moitié entr'ouverte »⁵¹, silencieuse elle aussi, refusant explicitement d'évoquer devant son entourage les terribles crises dont elle souffre.

Tisser la douleur au texte : le rôle des aiguilles

Si les héroïnes aurevilliennes sont ainsi emmurées dans le silence, c'est parce que la douleur se concentre littéralement chez elles en un point névralgique qui leur demeure étranger : l'intériorité est une zone inaccessible à autrui bien sûr, mais aussi et surtout à soi. Barbey d'Aurevilly privilégie alors l'image du sang absorbé par le cœur pour figurer cette mystérieuse souffrance psychique. « [Il] arrive toujours un moment dans nos âmes où les sentiments qu'on y a contenus s'y résorbent et ne reparaissent plus quand on voudrait les voir reparaître, de même que le sang, qui, dans les cas mortels, s'épanche à l'intérieur et ne coule plus par la plaie ouverte »⁵². La comparaison convoquée dans *Une histoire sans nom* induit un rapport étroit entre blessure intérieure et blessure morale qui ne fait que reconduire une conception de la douleur développée tout au long de l'œuvre. Ainsi, la « maladie de Léa, en se

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 313.

⁴⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, *Léa*, I, p. 32.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, I, p. 437 et 438.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 439.

⁵¹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, I, p. 986 et 987.

⁵² Jules Barbey d'Aurevilly, *Une histoire sans nom*, p. 279.

développant, semblait avoir absorbé tout le sang de ses veines dans la région du cœur, et lui avait laissé une pâleur ingrate à travers laquelle l'émotion ne pouvait se faire jour »⁵³. Le personnage d'Aimée de Spens, dans *Le Chevalier des Touches*, permet à l'auteur de réactiver cette image frappante : Barbe de Percy dit métaphoriquement d'Aimée qu'elle possède un « cœur qui saignait et ne se plaignait pas »⁵⁴. L'écriture insiste ainsi sur les deux versants – physique et psychique – d'une douleur féminine silencieuse.

Or, lorsque Barbe de Percy mentionne cette blessure figurée dont souffre Aimée, c'est sur ses propres fonctions de « chirurgienne » et sur la nécessité de recoudre cette plaie béante qu'elle insiste. Il s'agit évidemment, là encore, d'une simple image. Mais cette image cesse d'être anodine ou topique dans la mesure où la narratrice conjugue en permanence récit et couture⁵⁵. Tout se passe comme si la douleur silencieuse pouvait laisser symboliquement sa trace sur une étoffe patiemment brodée et comme si les mots qui ne peuvent être prononcés par une féminité souffrante devaient l'être par une écriture alliant tissu et texte. De fait, dès lors que les romans mentionnent les mystérieuses douleurs que subissent les asthéniques aurevilliennes, ils les montrent également se livrant à des travaux de couture. Lorsqu'il est question des cruelles douleurs qui touchent le cœur de Léa, la jeune fille est ainsi en train de broder un voile⁵⁶. Calixte se livre également à cette « passive activité »⁵⁷. Et à l'instant précis où elle ressent pour la première fois le « coup de talon » de l'enfant qu'elle porte, Lasthénie est occupée elle aussi à son éternelle broderie⁵⁸. C'est dans *Une vieille maîtresse* que Barbey explicite ce rapport entre la concentration des sensations inexprimables et les travaux de couture auxquels se consacrent ses héroïnes. En effet, Hermangarde, soupçonnant l'infidélité de son mari, tente d'oublier ses inquiétudes en cousant : « Courageuse, elle prit son aiguille et sa broderie et elle essaya de vaincre par l'application au travail, les attendrissements qui la surmontaient. [...] Mais bien loin de distraire la pensée, les travaux des femmes la *concentrent*. [...] Pour qui a le sens de ces révélations infaillibles, il est évident que ce n'est pas dans ces délicats chiffons qu'elles cousent ou coupent, mais dans leur âme »⁵⁹. Ainsi, l'évocation de la broderie a bien valeur de représentation analogique d'une douleur morale. Elle permet aux personnages féminins

⁵³ Jules Barbey d'Aurevilly, *Léa*, p. 30.

⁵⁴ Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, I, p. 801.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 752.

⁵⁶ Jules Barbey d'Aurevilly, *Léa*, p. 33.

⁵⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, p. 984.

⁵⁸ Jules Barbey d'Aurevilly, *Une histoire sans nom*, p. 312.

⁵⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, p. 438. Je souligne volontairement.

de manifester cette douleur par ailleurs silencieuse et elle permet à l'auteur de la dire littérairement, de lui octroyer une matérialité et de lui conférer une figuration toutes artistiques. En revanche, l'exemple d'Hermangarde démontre le manque d'efficacité thérapeutique de cette activité : « [Elle] ne trouva point [...] dans l'ouvrage ce qu'elle y cherchait. [...] [Elle] fuyait ses pensées, et elle les fixait devant ses yeux, sous chaque point d'aiguille », souligne Barbey⁶⁰. Si le fait de coudre ainsi une douleur muette au récit permet à l'auteur d'en offrir une représentation, l'inscription indélébile des souffrances sur le texte/tissu semble interdire définitivement aux asthéniques de s'en défaire.

Cas particulier : la douleur de l'amazone

Si la broderie apparaît comme une activité attendue chez des figures féminines caractérisées par leur fragilité et par des accès de souffrance insurmontables, elle n'est pourtant pas réservée dans les récits aurevilliens aux asthéniques. Les personnages que Pierre Tranouez regroupe sous le nom d'« amazone » (un archétype féminin permanent, défini par sa mixité, sa sensualité et sa non-dépendance) se livrent aussi à des travaux d'aiguilles. La représentation de la douleur se voit alors modifiée par la masculinisation de la figure féminine et l'aiguille de la brodeuse peut céder la place à d'autres instruments de perforation. Cette modulation est annoncée par l'exemple d'Aimée de Spens et de Barbe de Percy. En effet, « tout porte en dedans » chez Aimée qui demeure imperturbablement concentrée sur ses travaux d'aiguille tout au long de l'histoire du chevalier des Touches. Mais la narratrice hommasse paraît relayer ses souffrances : « [Elle] rejeta les ciseaux dont elle avait gesticulé dans les tapisseries, empilées avec leur laine sur le guéridon »⁶¹. Au moment même où elle se remémore les blessures morales endurées par son amie, Barbe inflige une déchirure aux étoffes placées entre ses mains. Tout se passe comme si l'amazone possédait alors la faculté de ressentir et de partager la douleur de l'autre, comme si elle était chargée aussi de représenter cette double douleur, d'en être la médiatrice, en recourant aux lames tranchantes dont elle est armée. La figure de l'amazone use d'instruments de couture agressifs : elle ne se contente pas de chercher un vain exutoire à la douleur mais l'exprime par le biais d'une déchirure du tissu qui laisse aussi son empreinte funeste dans le texte. C'est ce que confirme le cas de Hauteclair dans « Le Bonheur dans le crime ». Après avoir découvert sa liaison avec le comte Serlon de Savigny, le narrateur de la nouvelle retrouve en effet l'orgueilleuse jeune femme au château,

⁶⁰ *Ibid.*, p. 438.

⁶¹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, p. 862.

déguisée en soubrette, « assise dans l'embrasure d'une des fenêtres du long corridor qui aboutissait à la chambre de sa maîtresse, une masse de linge et de chiffons sur une chaise devant elle, occupée à coudre et à tailler là-dedans »⁶². Cette courte scène semble désigner Hauteclaira comme cause des souffrances de la comtesse bafouée dont le lecteur apprend bientôt l'empoisonnement. En effet, quand le narrateur est appelé au chevet de la mourante « épuisée de douleur », il la décrit en recourant à une comparaison significative : « [son] visage rétracté ressemblait à un peloton de fil blanc tombé dans la teinture verte », dit-il⁶³. La mise en pièce des étoffes par Hauteclaira s'apparente alors fort à une mise en pièce par anticipation de ce fragile fil blanc et désigne la fausse servante comme responsable des douleurs de la comtesse agonisante. Le passage de l'aiguille aux ciseaux montre que chez l'amazone, le partage de la douleur peut consister à l'éprouver avec l'autre mais aussi à la lui infliger.

Les vaines tentatives des figures féminines pour enrayer la douleur ou leurs efforts pour la propager s'inscrivent littéralement dans le texte au fil des broderies et des déchirures. Reste à savoir où une telle douleur trouve sa source.

Non-dits psychologiques

Plusieurs articles consacrés à la psychologie des personnages aurevilliens ont déjà démontré l'importance des relations conflictuelles qu'entretiennent parents et enfants dans ces romans⁶⁴ : le refus de la blessure qu'est l'enfantement et de l'enfant lui-même, ainsi que la forclusion du nom du père constituent les fondements de liens familiaux mortifères qui prévalent chez Barbey d'Aurevilly. Or, les représentations de la douleur permettent de préciser la nature de ces rapports difficiles et soulignent en particulier la violence des réactions de figures féminines apparemment passives.

L'aiguille : une métonymie du mal de mère

⁶² Jules Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », *Les Diaboliques*, II, p. 113.

⁶³ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁴ Voir en particulier dans *La Revue des lettres modernes, Série Barbey d'Aurevilly*, 11. Le roman familial, 1981, les articles de Philippe Berthier, « La question du père dans les romans de Barbey d'Aurevilly », p. 7 à 48, Danièle Mounier-Dumas, « La maternité, blessure et désir de mort », p. 49 à 65 ; et Anny Detalle, « La paternité à travers trois romans de Barbey d'Aurevilly : *Un prêtre marié*, *L'Ensorcelée*, *Une histoire sans nom* », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXVIII, 2, Paris, 1978, p. 202-215.

En effet, si la broderie ne parvient pas à apaiser les douleurs incompréhensibles ressenties par les héroïnes, c'est, semble-t-il, parce que cette activité ne s'effectue pas dans un isolement susceptible d'apporter la quiétude à celles qui la pratiquent. Au contraire, il s'agit généralement de renforcer un lien mère-fille funeste. Les travaux d'aiguilles ne sont pas exécutés pour soi mais pour la mère et renforcent alors symboliquement le douloureux rapport de dépendance auquel sont soumises les asthéniques. Léa est ainsi « occupée à broder un voile pour sa mère »⁶⁵. Or ce travail apparaît comme l'unique manifestation d'une relation par ailleurs étouffée, étouffement où l'auteur discerne la source des souffrances de la jeune fille : « elle n'avait senti au sortir de l'enfance que la douleur qui commença sa maladie et qui la fixa auprès de sa mère [...]. Dans ses relations avec sa fille, [Mme de Saint-Séverin] empêcha toujours l'effusion de naître »⁶⁶. Dans sa volonté démesurée de protection, la mère renforce paradoxalement la compression mortelle qui affecte le cœur de sa fille. Cette relation subit une aggravation remarquable dans « Le Dessous de cartes d'une partie de whist » : Herminie est en train de broder une collerette pour sa mère quand sa toux violente et l'éclat du diamant maternel attirent l'attention de l'assistance⁶⁷. Un soupçon horrible naît alors dans l'esprit du narrateur : « La figure souffrante d'Herminie, sa pâleur, cette toux qui semblait sortir d'un poumon spongieux, ramolli [...]; cette bague qui par une coïncidence inexplicable, brillait tout à coup d'un éclat si étrange au moment où la jeune fille toussait, comme si le scintillement de la pierre homicide eût été la palpitation de joie du meurtrier »⁶⁸, telles sont les images qui affluent à son esprit, faisant de la mère l'assassin potentiel de sa propre fille, ou pour le moins la responsable de ses douleurs présentes. Enfin, *Une histoire sans nom* porte à l'extrême ce rapport mère-fille mortel : Mme de Ferjol et Lasthénie sont en effet en permanence montrées dans le resserrement étouffant d'une embrasure de fenêtre où elles se livrent ensemble à des travaux de couture qui se muent progressivement en une véritable torture. De manière emblématique, une courte scène, qui concentre toutes les caractéristiques de la douleur féminine, fait alterner les interrogations pressantes de Mme de Ferjol, les manifestations de souffrance de la part de Lasthénie (dénégation, larmes et mutisme), et la description des activités des deux couturières : la mère « [interrompt] de piquer son aiguille dans le linge qu'elle marquait » pour questionner sa

⁶⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, *Léa*, p. 32.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 29

⁶⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, « Le Dessous de cartes d'une partie de whist », *Les Diaboliques*, p. 159.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 163.

filles, qui suspend elle-même son travail, avant que « les deux aiguilles [ne] reprennent leur mouvement dans le silence qui [recommence] »⁶⁹. Ainsi, la perforation du tissu apparaît comme le relais symbolique d'un interrogatoire agressif qui s'intensifie dès lors que la grossesse de Lasthénie est avérée : métaphoriquement, l'aiguille cède la place aux lames tranchantes de l'amazone et Mme de Ferjol « [recommence] de hacher et de massacrer de la question éternellement acharnée cette fille au désespoir, à moitié morte de cette grossesse incompréhensible »⁷⁰. La présence de l'aiguille sert à révéler la douleur de l'héroïne mais aussi à désigner la mère comme la source de cette blessure intérieure par ailleurs passée sous silence.

Cas particulier : le mal de père

La mère n'est d'ailleurs pas la seule mise en cause dans ce processus qui consiste à intensifier un rapport de filiation douloureux. Les pères sont eux aussi impliqués dans le surgissement d'images de perforation, particulièrement les pères qui adoptent une attitude protectrice, voire maternelle, à l'égard de leurs enfants. C'est le cas de Sombrevail, dans *Un prêtre marié*, dont l'apostasie a causé les névroses de sa fille, et qui malgré tous les sacrifices et toutes les supplications de son enfant refuse obstinément de revenir à la religion. Lorsque par exception Barbey d'Aurevilly indique la nature du motif brodé par l'asthénique, c'est « la figure du Pélican, qui, pour ses petits, s'ouvre la poitrine, ce symbole de l'amour de Dieu pour les hommes » qui est convoqué. Le symbole chrétien du don de soi est double : il représente les douleurs que s'infligent réciproquement le père et la fille dans l'espoir de sauver respectivement le corps et l'âme de l'autre. Ce rapport sacrificiel aporétique est d'ailleurs explicité par Calixte : « mon père, pour qui je veux souffrir, c'est par moi cependant qu'il souffre », dit-elle⁷¹. La relation s'apparente, on le voit, à celle qui unit Mme de Ferjol et sa fille sans que, toutefois, l'affection réciproque soit ici étouffée pour mieux se muer en agressivité. C'est l'amour démesuré que se portent les deux personnages qui induit la douleur féminine, physique et spirituelle, dont le travail d'aiguille est l'emblème. Et même lorsque l'amour des héroïnes se porte sur un autre homme que le père, sa présence apparaît en filigrane à travers des souffrances passionnelles qui suggèrent des relations œdipiennes mal résolues. Le père de Hauteclair paraît lui transmettre sa capacité à infliger la douleur sans aucun scrupule. Cet ancien prévôt de

⁶⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Une histoire sans nom*, p. 306.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 313.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 1090 et 1091.

régiment devenu maître d'armes, surnommé *La Pointe-au-corps*, baptise sa fille Hauteclaire, du nom de l'épée d'Olivier, et lui enseigne l'art de l'escrime dès son plus jeune âge⁷². La transmission du nom de lame et de l'attribut viril qu'est l'épée, font d'emblée de Hauteclaire une source potentielle de douleur pour ceux qui l'entourent. Et de fait, c'est le fleuret de la jeune fille devenue « maîtresse d'armes » à son tour qui lui sert à infliger les premières souffrances de l'amour à Serlon venu prendre des leçons auprès d'elle: « Mlle Hauteclaire Stassin plia à plusieurs reprises son épée en faucille sur le cœur du beau Serlon, et elle ne fut pas touchée une seule fois »⁷³. La collusion de la blessure effective et de la blessure métaphorique portée au cœur montre une nouvelle fois Hauteclaire sous les traits du bourreau : l'unique héroïne de Barbey autorisée à connaître le bonheur, n'obtient ce privilège qu'au prix des douleurs d'autrui. De la même manière, le père de Vellini semble lui avoir transmis ses attributs et son agressivité douloureuse. Fille d'un toréador mort éventré par un taureau⁷⁴, la Malagaise recourt à une lame de poignard qui fait écho aux banderilles de son père. Reprochant à Ryno de Marigny une nouvelle liaison, elle se met à pleurer et ses pleurs ont toutes les caractéristiques de la douleur féminine aurevillienne : « C'étaient des larmes fières qui roulaient longtemps dans les cils, puis s'en allaient mourir silencieusement », dit-il⁷⁵. Mais ces larmes sont accompagnées des mouvements incessants de la lame de poignard que Vellini tient entre ses mains : « Elle se suspendit à mon cou [déclare Ryno] ; et comme elle tenait à la main le poignard [...], la lame nue, par la pose de son bras ramené, se trouva naturellement couchée sur mon cœur ». L'image du cœur blessé est dès lors à nouveau convoquée et dévoile les douleurs sous-jacentes à la liaison amoureuse. Plus loin l'agressivité de Vellini souffrante se révèle quand « se [précipitant] sur les jasmins, [elle les hache] de cents coups de poignard »⁷⁶. On le voit ici, la douleur ressentie et infligée à autrui emprunte aux figures paternelles ses manifestations extérieures : se sont autant d'images de perforations effectives et symboliques qui conjuguent l'amour et la douleur qu'il occasionne.

Intériorisation des conflits : la douleur auto-infligée

Asthéniques et amazones ne trouvent toutefois pas toujours des exutoires satisfaisants dans les travaux d'aiguilles ou les jeux de lame. Il

⁷² Jules Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », p. 90-93.

⁷³ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁴ Jules Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, p. 269.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 329.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 326 et 327.

arrive alors que la douleur qu'elles ressentent devienne insoutenable et qu'elles soient amenées à des actes d'auto-mutilation violents. La douleur provoque alors la douleur en un cercle vicieux irréversible. Les amours de Vellini et de Ryno s'instaurent ainsi sous le signe de l'auto-mutilation : utilisant ce petit poignard, euphémisation de l'épée du toréador, la Malagaise se laboure le bras pour faire boire un flot de sang à son amant, scellant ainsi le sort qui les uni à jamais. Or cette explosion de violence passionnée résulte, comme le souligne Ryno, d'un sentiment longtemps étouffé⁷⁷. De même, alors que son fiancé est parti chouanner avec les Douze, Aimée de Spens « [engloutit] ses tortures dans ce cœur qui a tout englouti ». « Une fois, pendant ces jours d'alarme où nous vivions dans l'ignorance et l'incertitude sur le destin de nos amis, je fus obligée de lui arracher son feston ; car elle coupait avec ses ciseaux dans la chair de ses doigts, croyant couper autour de sa broderie, et le sang coulait sur ses genoux sans qu'elle sentît, dans sa préoccupation hagarde, qu'elle massacrait ses belles mains ! »⁷⁸, indique la narratrice. L'automutilation a alors psychologiquement une « fonction de décharge, évacuant temporairement la souffrance psychique et court-circuitant une activité de pensée ». Plus encore, elle correspond à des « actes auto-punitifs, renvoyant à une symbolique de castration »⁷⁹. Cette symbolique liée au complexe de castration et à l'Œdipe féminin est prégnante dans deux autres œuvres où les jeunes filles sont précisément confrontées à des mères castratrices qui entravent, voire censurent, leurs désirs naissants. C'est le cas dans *Ce qui ne meurt pas* où la jeune Camille de Scudemor n'hésite pas à se frapper les yeux d'un poinçon d'acier lorsqu'Allan lui dit passionnément combien son regard est semblable à celui de sa mère. La pensée, longtemps comprimée, d'une éventuelle liaison entre Mme de Scudemor et Allan trouve ici à s'exprimer dans un acte sanglant de perforation qui substitue la douleur physique à une douleur morale devenue insupportable. Ce phénomène est porté à l'extrême dans *Une histoire sans nom* où, à la mort de Lasthénie, sa servante et sa mère découvrent les aiguilles fichées sous son sein : « Lasthénie s'était tuée, - lentement tuée, - en détail, et en combien de temps ? tous les jours un peu plus, - avec des épingles »⁸⁰. Aux questions torturantes et incompréhensibles de sa mère concernant le nom du père⁸¹, la jeune fille a

⁷⁷ *Ibid.*, p. 300.

⁷⁸ Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, p. 803.

⁷⁹ Voir « Automutilation chez l'enfant », in Alain De Mijolla, *Dictionnaire international de la psychanalyse, concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 165 à 167.

⁸⁰ Jules Barbey d'Aurevilly, *Une histoire sans nom*, p. 347.

⁸¹ Le texte établit un rapport explicite entre le nom du père de l'enfant et celui du propre père de Lasthénie, *ibid.*, p. 319.

ajouté le supplice d'une auto-mutilation progressive dont la durée reste énigmatique. « L'enfant que Lasthénie mit au monde avait sans doute épuisé, pendant qu'elle le portait, toutes les souffrances qu'il pouvait donner à sa mère. Il était mort quand il sortit d'elle »⁸² : cette remarque de l'auteur attire l'attention, *a posteriori*, sur l'influence mortifère de la mère castratrice. Les aiguilles de la mère couturière sont aussi et peut-être surtout celles d'une mère avorteuse qui perfore symboliquement et littéralement la matrice de sa propre fille pour lui interdire de devenir son égale⁸³.

La représentation de la douleur par le biais des aiguilles ou des lames permet aussi à l'auteur d'offrir une figuration des sources mêmes de la douleur, d'en révéler les fondements psychologiques refoulés. Nous pouvons cependant nous demander si ces représentations ne sont pas aussi mises au service d'une signification plus importante accordée à la douleur par l'auteur.

Non-dits idéologiques

En effet, les œuvres romanesques de Barbey d'Aurevilly sont empreintes de pensée réactionnaire : la défense constante de l'autel est contrebalancée par la critique virulente de son incapacité à refonder ses propres valeurs au lendemain de la Révolution française. Dès lors, la représentation de la douleur peut se voir investie d'une dimension idéologique, en particulier dans les œuvres postérieures à la conversion intellectuelle de l'auteur. Il s'agit alors pour lui d'exploiter et d'élargir le symbolisme de la douleur silencieuse.

La douleur muette : représentation d'une déperdition de la foi.

Fortement influencée par la pensée maistrienne, l'écriture aurevillienne lui emprunte notamment sa vision magnifiée et extrême de la souffrance. Joseph de Maistre cite en effet l'anecdote d'une jeune femme devenue célèbre par son malheur : « Elle a dix-huit ans, il y en a cinq qu'elle est tourmentée par un horrible cancer qui lui ronge la tête. Le mal s'avance comme un incendie qui dévore un palais. Une piété tendre et presque céleste semble la rendre inaccessible ou indifférente à la douleur. Elle ne dit pas comme le fameux stoïcien : Ô douleur ! tu ne me feras

⁸² *Ibid.*, p. 335.

⁸³ Mme de Ferjol ne peut s'empêcher d'espérer un avortement spontané de la part de sa fille, *ibid.*, p. 327.

jamais convenir que tu sois un mal ; elle fait bien mieux : elle n'en parle pas »⁸⁴. La doctrine de Zénon⁸⁵ paraît ici dépassée : l'attachement à Dieu et la dévotion religieuse sont explicitement à l'origine d'une posture morale supérieure qui consiste précisément pour la femme non pas à ignorer mais bien à taire sa douleur. Et ce détachement est justement celui que Barbey d'Aureville attribue à Lasthénie de Ferjol : « c'est l'histoire de toutes les jeunes filles, ces douces stoïques, de répondre qu'elles ne souffrent pas, quand elles souffrent »⁸⁶. L'on retrouve ici le mutisme stoïcien et maïstrien mais la portée axiologique de l'injonction « Souffre et abstiens-toi » se voit modifiée par les rapports complexes qu'entretient la jeune femme avec la religion. La piété est bien l'une des qualités prédominante de son caractère⁸⁷ mais le silence que la douleur impose à l'héroïne tend bientôt – contrairement à ce qui se passe chez de Maistre – à la couper de Dieu au lieu de l'en rapprocher. Refusant tout d'abord sous l'effet d'un sombre pressentiment de se confesser auprès du capucin qui va la violer dans son sommeil⁸⁸, Lasthénie ne peut ensuite que taire le nom du prêtre criminel : « Tu perds ton âme et tu perds la mienne, [l'accuse Mme de Ferjol]! Car te taire, c'est mentir, et tu me fais partager ton mensonge »⁸⁹. Le silence de la femme souffrante se mue progressivement en une atteinte à la religion qui induit une inévitable vengeance divine. Ayant elle-même dissimulé une grossesse antérieure à son mariage, c'est bien ainsi que l'envisage la mère de Lasthénie : « Ta faute, à toi, ma pauvre fille, est, sans doute, une punition et une expiation de la mienne. Dieu a de ces talions terribles ! J'ai épousé ton père. J'épousais mon Dieu ! Mais le Dieu du ciel ne veut pas qu'on lui préfère personne, et il m'en a punie en me le prenant et en faisant de toi une fille coupable comme je l'avais été »⁹⁰. La douleur muette est à la fois crime et châtement et s'inscrit en outre dans la perspective de la réversibilité des douleurs de l'innocence au profit des coupables, dogme que Barbey emprunte aux *Considérations sur la France*⁹¹ de de Maistre et qui implique que les enfants expient les fautes de leurs parents. Ainsi placée au centre d'un double cercle vicieux la douleur acquiert une valeur morale, ou pour mieux dire une valeur amoral : elle est le corollaire

⁸⁴ Joseph de Maistre, cité dans *Le Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1982, VI, p. 1162.

⁸⁵ L'insensibilité à la douleur comme à la volupté est la seule source du bonheur de l'âme et le vice le seul mal.

⁸⁶ Jules Barbey d'Aureville, *Une histoire sans nom*, p. 297.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 170. Mme et Mlle de Ferjol sont « pieuses comme des anges ».

⁸⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 319.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 319.

⁹¹ Voir Jacques Petit, « Notice » d'*Un prêtre marié*, p. 1420.

physique et psychique d'une faute sans pardon, au sens théologique du terme. C'est précisément le cas pour Calixte Sombreval, marquée par l'apostasie de son père : « ce que la douleur et le remords fixe de la *Femme du Prêtre* avait imprimé plus avant encore sur le fruit de son union réprouvée, c'était une croix, marquée dans le front de l'enfant – la croix méprisée, trahie, renversée par le prêtre impie, s'élevant entre les deux sourcils de sa fille, tatouait sa face, innocemment vengeresse, de l'idée de Dieu »⁹². Sombreval n'ignore pas que la « maladie de Calixte [est] venue d'une cause morale »⁹³ mais les deux personnages se refusent à évoquer les souffrances qu'ils s'infligent réciproquement et perpétuent ainsi le cercle vicieux de la douleur : « il n'essaya pour lui-même aucune justification, aucune explication de sa conduite. Elle aussi se tut. Et pourquoi auraient-ils parlé ? Ils se savaient tous les deux »⁹⁴. Or, comme dans le cas des dames de Ferjol, ce silence instaure entre les personnages et Dieu une rupture irrémédiable qui ne peut, dans la perspective aurevillienne, que prolonger indéfiniment la douleur punitive qui en résulte.

La douleur sacrificielle : représentation paradoxale du sacrilège.

Dès lors, les représentations de la douleur sacrificielle qui apparaissent dans ces romans s'avèrent ambivalentes. Il s'agit en effet de montrer les figures féminines en martyrs, mais aussi de dire l'inefficacité spirituelle et temporelle de leurs souffrances, de souligner l'insuffisance fondamentale de leurs gestes expiatoires. Le principe maistrien de réversibilité trouve alors ses limites et la douleur n'est plus convoquée que pour elle-même. Ainsi, Calixte, victime de l'une de ses terribles crises, « [en] marchant pieds nus sur le sable, où il y a parfois du verre pilé, et sur les tiges d'osier, taillées ras de terre [...] s'était cruellement blessée ». Les blessures de ses pieds peuvent alors, du fait de la comparaison explicite de la jeune femme avec « Notre-Seigneur Jésus-Christ », être assimilées aux stigmates christiques. Mais, comme le souligne Sombreval, « le sang est figé maintenant » et après avoir « traversé des milieux de douleur d'une épouvantable acuité », Calixte ne ressent plus rien⁹⁵. L'interruption de l'épanchement sanguin et des souffrances qui l'accompagnent signalent l'échec du sacrifice corporel de la jeune fille. Plus loin, au cours de la lente agonie provoquée par la double apostasie de son père « ses

⁹² Jules Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, p. 894.

⁹³ *Ibid.*, p. 1012.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 901.

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 1019.

souffrances nerveuses [...] se [réveillent] comme des tigresses endormies et la [rejetent] dans la vie intense des sensations. Chaque cheveu de cette tête blonde [devient] une aiguille de douleur »⁹⁶. Après l'image de la crucifixion et des clous enfoncés dans la chair des pieds, c'est celle de la couronne d'épines qui est ici convoquée : la perforation par les aiguilles symbolise bien le sacrifice christique mais un sacrifice inutile. En effet, si sur le front de Calixte moribonde, les « cheveux [rayonnent] comme une auréole »⁹⁷, quelques heures plus tard, « ses cheveux blonds, la gloire de sa tête, hérissés déjà, [...] [deviennent] entièrement blancs en quelques minutes ». L'héroïne est alors assimilée à une « [statue] effrayante » sculptée avec un amour féroce par « le génie de la Douleur »⁹⁸. D'abord sanctifiée, la figure féminine mourante se voit progressivement pétrifiée et littéralement réduite à une pure représentation de la douleur. Cet effacement de la valeur spirituelle de la représentation des souffrances réapparaît dans le cas de Lasthénie de Ferjol. Subissant tout au long du roman un véritable martyre, la jeune innocente se punit elle-même pour un crime qu'elle n'a pas commis et se suicide en se perçant la poitrine d'épingles : « Elle en enlevèrent dix-huit, fichées dans la région du cœur »⁹⁹. Cette ultime image du cœur perforé évoque celle du Sacré-Cœur mais en détourne le symbolisme. En effet, dans l'iconographie du Sacré-Cœur, les pointes enfoncées rappellent le coup de lance du soldat qui, au cours de la Passion, fit jaillir du flanc du Christ le sang et l'eau¹⁰⁰, signes de vitalité et de fécondité porteurs de purification et de rédemption pour l'homme. Mais le texte aurevillien, lui, insiste sur l'absence de tout jaillissement : Lasthénie est rongée par « un mal mystérieux », elle « se [meurt] comme elle [a] vécu, sans parler », et seules « quelques gouttes » de sang suintent sous son corsage. Le suicide, faute spirituelle contre l'Espérance, réduit à néant l'effort sacrificiel de la jeune fille et la douleur, révélée *post mortem*, alors même qu'elle ne peut plus être éprouvée, perd toute valeur purificatrice ou rédemptrice ; la douleur finit par s'annuler elle-même et par annuler sa propre portée spirituelle. En revanche, l'image du cœur perforé est réinvestie d'un symbolisme historique. En effet, avant de révéler les modalités du suicide de Lasthénie, Barbey précise : « il y avait, dans ce petit château d'Olonde, que la Révolution n'a pas détruit [...], trois âmes de femmes assez malheureuses pour oublier, dans ce nid de douleurs où elles s'étaient blotties, tout ce qui n'était pas leurs cœurs saignants. Pendant que le sang

⁹⁶ *Ibid.*, p. 1188.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1198.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1202.

⁹⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Une histoire sans nom*, p. 348.

¹⁰⁰ Jean, 19, 34-37.

des échafauds inondait la France, ces trois martyres d'une vie fatale ne voyaient que celui de leurs cœurs qui coulait... »¹⁰¹. La douleur féminine se trouve redoublée par la douleur historique : les pointes des aiguilles qui perforent littéralement et symboliquement le cœur des héroïnes ont pour corollaire les lames des guillotines révolutionnaires qui s'abattent sur le pays et qui le condamnent, au yeux de l'auteur catholique et réactionnaire, à une inévitable déchéance. Le fait que les héroïnes d'*Une histoire sans nom* soient montrées en adoration devant l'image métaphorique de leur propre douleur est d'ailleurs significatif : le culte rendu à l'image et non plus à Dieu met en lumière l'oubli de toute forme de spiritualité sous une Révolution envisagée elle-même comme un crime spirituel. Dans « Le Bonheur dans le crime », cette image du cœur perforé devient d'ailleurs proprement sacrilège lorsqu'Hauteclairre apporte l'encre et le papier demandés par la comtesse de Savigny pour que le docteur Torty rédige son ordonnance : « Elle vint, le dé d'acier au doigt, qu'elle ne prit pas le temps d'ôter, ayant piqué l'aiguille enfilée sur sa provocante poitrine, où elle en avait piqué une masse d'autres pressées les unes contre les autres et l'embellissant de leur acier »¹⁰². L'image du cœur percé d'aiguilles, exhibé par une femme diabolique et criminelle et non plus par une figure christique, se fait ici symbole de toutes les fautes morales de la figure féminine : adultère, meurtrière et par-dessus tout orgueilleuse, elle apporte à sa victime l'encre qu'elle va utiliser pour l'empoisonner et qui provoquera chez sa rivale la douleur de l'agonie. Le symbole du Sacré-Cœur est ici totalement renversé. Les représentations de la passion douloureuse empruntées à l'iconographie religieuse apparaissent ainsi chez Barbey sous une forme controuvée afin de mieux dire l'échec de toute forme de sacrifice : elles signent la victoire du sacrilège sur le sacrifice et la victoire de l'amoralité sur la morale.

Les images de la douleur féminine triomphent mais leur valeur religieuse est anéantie. Sur le plan idéologique, ce bouleversement signale une perte totale et irréparable du sens au sortir de la Révolution ; il annonce aussi et surtout que la douleur occasionnée par cette perte de sens sera une douleur perpétuelle et indépassable.

Pour palier au silence que la douleur impose à ses héroïnes, Barbey d'Aurevilly recourt aux images de l'aiguille et de l'épée qui lui permettent littéralement de tisser la douleur à même son texte. S'il privilégie de telles représentations, c'est qu'elles symbolisent parfaitement la nature aporétique des liens familiaux problématiques et des conflits psychologiques qui sont aux sources même des souffrances

¹⁰¹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Une histoire sans nom*, p. 346 et 347.

¹⁰² Jules Barbey d'Aurevilly, « Le Bonheur dans le crime », p. 115.

aurevilliennes. Elles permettent aussi à l'auteur d'inscrire dans son écriture ses propres inquiétudes idéologiques et de souligner une déperdition de sens spirituel qui ne peut que perpétuer les douleurs éprouvées par ses personnages. Aiguilles et épées servent de relais scripturaux à une douleur indicible : elles en sont la révélation métonymique, la source symbolique, le corollaire métaphorique. À la fois instruments de torture et exutoires insuffisants, elles inscrivent en lettres de fil ou de sang les mots de la douleur que le roman ne saurait autrement écrire.

Céline BRICAULT (IUT de Bourges,
Université d'Orléans, CELIS, Clermont II)

Solitude et poétique de la perte chez Leopoldo Alas Clarín

Carole FILLIERE

Leopoldo Alas Clarín (1852-1901) est extrêmement conscient de la difficulté qu'il y a à écrire sur la douleur : « Ne sait pas écrire des livres tristes et désolés qui veut »¹⁰³, affirme-t-il. Il distingue une littérature lacrymale et feuilletonesque, faite de clichés et d'effets rhétoriques, de la véritable littérature de la douleur qui relève d'une esthétique de la tristesse et d'un questionnement philosophique sur l'existence du mal :

Pour qu'un lecteur à l'âme raisonnablement trempée parvienne à être touché par la mélancolie de l'art, il faut atteindre la douleur métaphysique, je veux dire par là que l'artiste a dû pleurer d'abord dans de profondes peines, de valeur universelle, de ces peines dont ne console pas une philosophie peut-être incomplète. Il y a un monde entre arracher des larmes et éveiller la douleur.¹⁰⁴

Seul l'homme d'expérience est apte à représenter la douleur, en vertu du principe horacien *Si vis me flere, dolendum est*. L'esthétique de la tristesse est un savoir sentir qui trouve, dans la représentation réaliste de l'existence humaine, les moyens d'atteindre « le beau douloureux ».

Or, pour Clarín, le scandale du Mal est celui de la solitude. La douleur brise les liens que l'individu tisse péniblement avec ses semblables et avec le monde, et l'expérience de la maladie est révélatrice de la solitude ontologique. Sur le modèle de la douleur de Job, Clarín élabore une poétique de la perte : la douleur absolue est chez lui séparation et aliénation.

¹⁰³ Leopoldo Alas Clarín, « No sabe escribir libros tristes y desconsoladores el que quiere », « Lecturas, *La Terre* de Zola », 6 juin 1888, in *Ensayos y revistas, Obras Completas de Leopoldo Alas Clarín*, Ediciones Nobel, Oviedo, Tome IV, vol. 2, p. 1560.

¹⁰⁴ « Para que un lector de alma templada medianamente llegue a contagiarse con la melancolía del arte, hay que llegar al dolor metafísico, quiero decir que el artista ha tenido que llorar primero con penas hondas, de valor universal, de las que no consuela una filosofía tal vez incompleta. No es lo mismo arrancar lágrimas que despertar el dolor », *ibid.*

La poétique de la perte

Le sentiment de solitude est également réparti chez les créatures clariniennes : les égoïstes, ou Narcisses de l'existence, conçoivent la vie sans et contre autrui ; les Isolés forment une longue série de créatures en rupture de lien. Clarín multiplie les variations sur la douleur afin d'illustrer l'impossible contact réel et profond avec autrui, l'idéal déçu de la communion de l'être avec ses semblables. Les créatures sont conçues comme des « personnalités insulaires ». Chacun des textes renferme une vie individuelle vécue comme une trajectoire de douleur. L'existence est suivie dans ses pertes successives, et le mot *Isla* tient lieu de symbole pour cette conception de l'humanité souffrante, incarnée dans le protagoniste du récit « El Señor Isla ». Cet auteur dramatique très en vue à Madrid est, peu à peu, délaissé par son public. Bientôt mis à l'écart, profondément blessé, il décide, « pour se venger, pour insulter le monde », de s'installer loin de Madrid, libre de mépriser ce qu'auparavant il adorait. Il grossit alors chaque jour davantage « pour isoler son cœur et son esprit du monde »¹⁰⁵, et vieillit seul dans sa rancune, se trompant sur les raisons et les vertus de son isolement volontaire : « Il s'entêtait à se vouloir île, pour se croire, dans sa solitude, continent »¹⁰⁶.

L'épreuve de la douleur physique sert de catalyseur à cette insularité fondamentale de l'être. Le corps souffrant n'intéresse pas l'auteur pour sa présence physiologique, mais comme un média : sa représentation manifeste l'attente et la quête d'un lien à autrui.

Le corps en souffrance

Tourmenté lui-même par un corps malade¹⁰⁷, Clarín s'est extrêmement intéressé aux avancées médicales de son époque, et s'est toujours montré très au fait des explications physiologiques et psychologiques des principales maladies qu'il insère dans son œuvre. Cependant, et à la différence des descriptions de ses contemporains, Clarín n'abuse jamais

¹⁰⁵ « para vengarse, para insultar el mundo » ; « para aislar su corazón y su espíritu del mundo ambiente », « El señor Isla », in *Cuentos morales, O. C.*, Tome III, p. 677.

¹⁰⁶ « Se empeñaba en ser *isla*, para tomarse, a solas, por continente », *Ibid.*, p. 679.

¹⁰⁷ Clarín est mort d'une tuberculose intestinale très douloureuse et incapacitante, et a souffert toute sa vie de migraines et de douleurs de type hystérique qui l'ont porté à construire une image dégradante de son corps, et à se percevoir scindé, l'esprit emprisonné dans un corps faible. Il s'exclame, dans ses lettres à Benito Pérez Galdós : « Ce que c'est que d'être un esprit et un égoût ! » (« ¡Esto de ser un espíritu y una alcantarrilla! »), lettre du 28-IV-1900, in *Cartas a Galdós*, éd. de S. Ortega, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 209-297.

des termes techniques. Il échappe aux schémas purement organiques et se sert des connaissances médicales tout en les détournant. De manière frappante, il retient de l'hystérie sa représentation esthétique inspirée par les schémas de *l'Hysteria Major* de Jean-Marie Charcot et par l'iconographie théâtralisée de la Salpêtrière. Sa peinture du corps hystérisé fait disparaître quasiment toute trace de douleur, puisqu'il est soit aliéné, soit objet de désir.

Clarín s'intéresse peu à la fulgurance de la douleur physique : il s'attache à représenter la durée de la douleur et non le seul instant de la crise. Il ne sacrifie pas à la description plastique du corps supplicié, mais préfère installer le lecteur dans le lent vécu de la douleur qu'implique la séquence maladie, convalescence, guérison ou rechute. Dans son traitement de l'hystérie de la protagoniste de *La Regenta* (1884), Ana Ozores, Clarín parsème son texte d'allusions plus ou moins précises aux symptômes identifiables de cette maladie en fonction des critères de l'époque – douleurs de l'épigastre, faiblesse, exaltation, perte de contrôle des membres, diminution de la vision, palpitations, crises de nerfs, cauchemars, délires –, mais il n'offre aucun accès direct à ce corps souffrant. La maladie survient dans le texte au cours de deux crises et de trois longues séquences de douleurs. La première des crises est constituée par le récit d'une amie envieuse qui en fait un tableau érotique afin d'inciter le don juan de la ville à se jeter sur cette proie facile¹⁰⁸. Cette représentation médiante en dit plus long sur les désirs et les perversions du conteur et de celui qui l'écoute, que sur une maladie réduite à un cliché bachique. La deuxième crise n'est que vaguement évoquée par un souvenir flou de la malade elle-même. Par contre, les trois longues séquences de maladie, permettent au narrateur d'explorer l'« anatomie spirituelle »¹⁰⁹ de l'intimité souffrante.

Le seul corps dégradé que Clarín se complaît à décrire minutieusement est celui d'Emma Valcárcel, dans *Su único hijo* (1891). À la suite d'une fausse couche, elle est transformée de façon définitive : « cette crise la laissa les entrailles brisées, l'estomac très affaibli, elle perdit ses formes et dissimula des rides prématurées ». Son corps « maigrichon et fragile, plaintif et détraqué »¹¹⁰ accentue sa perversion morale et mentale. Emma se venge de ses douleurs et de sa dégradation physique en les exploitant. Elle impose à son mari un esclavage de l'alcôve qui suit ses caprices maladifs et ses plaisirs malsains. Ses

¹⁰⁸ Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, O. C., Tome I, p. 265.

¹⁰⁹ Leopoldo Alas Clarín, « Realidad. Revista literaria », *Ensayos y revistas*, O. C., Tome VII, p. 1684.

¹¹⁰ « salió de la crisis de la vida lisiada de las entrañas, con el estómago muy débil, y perdió carne y ocultó prematuras arrugas » ; « delgadocho y quebradizo, quejumbroso y desvencijado », in *Su único hijo*, O. C., Tome II, p. 105 et 173.

douleurs physiques exigent une multitude de soins prêtés par le faible époux qui baigne, masse, pétrit, huile un corps défait : un « édifice en ruines que son propriétaire défend des assauts de la pioche municipale à grand renfort de plâtre, de peinture et de tuiles »¹¹¹. Cependant, cette peinture du corps comme machine usée et disloquée ne devient pas le support d'une représentation de la douleur physique : il permet à Clarín d'explorer le domaine psychique de la perversion et du sadisme.

Les silences du corps

En effet, s'il faut chercher la douleur, c'est sous une chape de silence. René Leriche posait que le silence est la santé des organes¹¹², introduisant la perception subjective de la douleur dans l'étude médicale : Clarín opposerait que le silence est la douleur de l'homme souffrant. Lorsque Susan Sontag s'intéresse à la métaphorisation de la maladie¹¹³, elle recense ses images terribles. Chez Clarín, la douleur échappe à la métaphore, elle fait place au silence qui entoure la sensation et le sentiment. La douleur est le contresens de l'expression ; elle défie le langage, et renvoie le dire aux limites de ses capacités représentatives. Que dire de plus que « Je souffre », « J'ai mal », sauf à rajouter « ici, là », « beaucoup, moins », soit des critères d'intensité et de localisation. La douleur est le mal subi : elle implique son incompréhension par le sujet, ainsi qu'une réaction de perplexité face à l'injustice, qui suspend le langage. C'est pourquoi elle est vécue en silence : à l'exception d'Emma qui crie, qui vocifère et qui s'agite, alors même que la douleur est passée, tous se taisent. La douleur est vécue comme une solitude : incommunicable et incommunicable, elle est le signe de l'altérité absolue de l'être.

Les seules confidences d'Ana sont pour son médecin Benítez, mais le lecteur n'y a pas accès. La douleur est pour elle la forme par excellence de son intimité, du secret de son être. Ana s'identifie entièrement à elle, et quand il est question de la dire, l'innommé de la souffrance prend le dessus pour n'effleurer que « les douleurs ineffables qu'elle éprouvait au plus profond de son être »¹¹⁴. L'expression de la douleur se fait sur le

¹¹¹ « edificio ruinoso que el dueño defiende contra la piqueta municipal con fuerza de revolques de cal y manos de pintura y recomposición de tejas », *op. cit.*, p. 173.

¹¹² « La santé, c'est la vie dans le silence des organes », in René Leriche, *Introduction générale. De la Santé à la maladie, la douleur dans les maladies; où va la médecine. Encyclopédie française*, t.VI, 1936, cité par Georges Canguilhem, in *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 52.

¹¹³ Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2005.

¹¹⁴ Leopoldo Alas Clarín, *La Régente*, Paris, Fayard, 1987, p. 439 ; « los dolores inefabables que ella sentía en lo más suyo », in *La Regenta...*, *op. cit.*, p. 559.

mode de la rupture : les voix internes du corps retentissent¹¹⁵. Le langage du corps est celui des décharges violentes incontrôlées, des évanouissements, des syncopes, mais surtout des plaintes exhalées et des soupirs, qui sont autant de sourdines et de silences pour un cri impossible. La protestation du corps est refusée, voire interdite. Ceux qui crient sont assimilés à des fous, des ivrognes, des harpies. Ils sont dissonants, des accords faux dans un univers conventionnel qui suit une harmonie hypocrite. Le cri qui, péniblement, s'extraie du corps est dénaturé, inutile car ridiculisé par autrui. Il est un idéal distant et illusoire dans l'univers clarinien où la manifestation du malaise ou de l'horreur est impossible.

La passion de l'esprit

Si les voix du corps douloureux sont intériorisées, c'est aussi parce que Clarín a privilégié l'exploration de la passion de l'esprit. Il sait que l'homme est né « attristé »¹¹⁶ : sa conscience le place sous le signe de la séparation. L'écriture clarinienne s'infléchit volontiers vers une étude minutieuse de la conscience de la douleur. Clarín choisit d'explorer une mécanique psychique plus insidieuse que les seules douleurs physiques, et devance de beaucoup certaines des conclusions de Freud. Il déplace la représentation de la douleur vers celle de l'« obnubilation de l'intelligence » dont parlait Charcot, vers l'obsession. Il pénètre ce « travail mental »¹¹⁷ morbide, cette version pathologique de l'intimité sentante et pensante. La douleur de l'obsession réside dans cette perpétuelle traque de l'esprit qui malmène le sujet et le brise. Les thématiques jointes du désir et de la douleur permettent à l'auteur de peindre les fièvres du corps et de l'esprit. L'obsession est l'objet idoine de l'exploration littéraire des mécanismes psychiques de l'introspection. Cette voie royale de la douleur sert de support à une morphologie de l'intériorité souffrante qui combine les voix internes du corps et de l'inconscient, et la parole solitaire du sujet en proie au ressassement.

Les principaux motifs de la douleur psychique, source des douleurs corporelles de nombreux personnages, selon le mode de la conversion hystérique et du refoulement freudien dont Clarín a eu l'intuition, sont la

¹¹⁵ Roland Barthes, in *Fragments d'un discours amoureux*, définit le retentissement comme le « mode fondamental de la subjectivité amoureuse : un mot, une image retentissent douloureusement dans la conscience affective du sujet », Paris, Le Seuil, 1977, p. 247.

¹¹⁶ George Steiner, *Dix raisons (possibles) à la tristesse de pensée*, Paris, Albin Michel, 2005.

¹¹⁷ Pierre Janet définit l'obsession comme une pensée prévalente qui s'impose à l'attention et qui détermine un travail mental long et pénible au point de devenir angoissant, quoique le sujet en reconnaisse au moins en partie l'inutilité et l'absurdité, in *De l'angoisse à l'extase*, Paris, Société Pierre Janet, Laboratoire de psychologie, 1975.

tentation et le sacrifice. *La Regenta* est un roman qui expose un univers malade, rongé par des désirs souterrains contrariés. Deux combats solitaires contre la passion s'y déroulent : celui d'un prêtre, Fermín de Pas, amoureux d'une femme mariée, et celui de cette femme, Ana Ozores, séduite par le don juan de la ville. Offensive polymorphe de la pensée, de l'émotion et de la sensation, la tentation devient obsession, et fait le siège de l'intériorité. Elle provoque une série d'erreurs, de fuites et de pertes. Ana pense que sa propre Passion détruira la passion amoureuse. Elle s'oblige à des engagements sacrificiels, souvent symboliques et toujours invisibles aux yeux d'autrui : elle immole sa vie sur l'autel d'un mariage absurde, puis refoule son orgueil en défilant comme pénitente aux pieds nus, dans la procession de Semaine Sainte. Elle travestit son désir douloureux en une série d'élan et de passions secondaires, et se crée un réseau d'échappées erronées.

L'obsession cause une série de ruptures externes et internes au sujet. Elle lui impose une solitude totale et le renvoie à la clôture de son esprit : il se replie sur des lieux clos, symboles de la pensée obsédante. La rupture avec la réalité se déroule au cours d'un progressif isolement sonore. Les bruits du monde sont amortis, ils se subjectivent et n'existent plus que comme « appréhension des sens », ou illusions sensorielles. Ensuite survient la rupture sonore, annoncée par un symptôme : le bourdonnement. La vibration du monde dans l'être disparaît sous la vibration de l'être lui-même : un son intime et corporel couvre les bruits du monde comme la pensée obsédante vient couvrir la pensée logique. L'obsession annule, par l'écoute intime, l'écoute du monde et d'autrui ; parfaite illustration de l'entente brisée entre les êtres.

La douleur est enfin celle de la perte de la raison et du discernement : comme si les vertus séparatrices et liantes de la conscience disparaissaient. L'obsession s'empare de l'esprit, le scinde en des voix opposées en un dialogue sans fin. Les voltes faces de l'esprit malade mènent l'individu à la folie du doute. Il souffre du tourment de l'aliénation vécue ou pressentie, et est menacé de voir éclater sa conscience. Afin de dire cette déconstruction de l'unité, Clarín travaille la déformation de la matière. La désagrégation de l'être intérieur, telle que le sujet peut l'appréhender, est « tremblement de terre »¹¹⁸, l'identité est « un tas de sable qui s'effrite ». L'éclat de la conscience est irruption de failles qui ouvrent sur le vide : « je sens des crevasses dans ma vie... au fond de moi, je me brise... je me tasse, je m'anéantis »¹¹⁹.

¹¹⁸ « aprensión de los sentidos » ; « terremoto », in *La Regenta...*, p. 615 et 889.

¹¹⁹ Leopoldo Alas Clarín, *La Régente...*, op. cit., p. 430 ; « un montón de arena que se desmorona » ; « siento grietas en la vida... Me divido dentro de mí... me achico... me anulo », *La Regenta...*, *ibid.*, p. 550.

L'expérience de solitude

Le naufrage

La maladie est une épreuve d'isolement révélatrice de l'ontologique solitude. Elle est un naufrage : face à l'abandon du navire – le corps et l'esprit – surgit l'abandon d'autrui, qui « était un navire que le naufragé aperçoit à l'horizon... un espoir qui passait à plusieurs milles de ses douleurs »¹²⁰. L'expérience de la perte du corps est la première étape de la prise de conscience de la rupture des liens à autrui.

Clarín compose un récit sur la maladie et l'agonie de Mamerto Anchoriz, qui tous les ans vient égayer le séjour des malades d'une station thermale. Cet égoïste ignore le sentiment de deuil, mais découvre que la mort a plusieurs visages, que les souffrances du corps ne sont rien face aux douleurs de l'isolement de l'être-en-train-de-mourir. Sa chambre, devenue pour un temps lieu de désir, attire la curiosité des curistes, venus se repaître de son intimité déclinante. Cependant Mamerto assiste, impuissant, aux successives absences de ses visiteurs. La conscience de l'abandon prend alors le pas sur la maladie elle-même : « il en arriva à souffrir du manque de *société*, comme il disait, autant que de la maladie elle-même ». La douleur du corps est aggravée par l'indifférence égoïste de l'entourage : la perte d'autrui sanctionne la perte du monde.

Les personnages répondent à la marginalisation de la douleur soit par la révolte, soit par l'espoir, non en la guérison, mais en une possible consolation. La révolte est celle des Narcisses qui chérissent la solitude tant qu'ils l'ont choisie comme signe de leur différence supposée avec le monde, mais qui, dans la douleur, découvrent l'isolement destructeur. Incapables d'assumer l'idée de leur propre disparition, ils se rebellent, à l'instar d'Emma qui panique à l'idée de souffrir quand elle apprend qu'elle est à nouveau enceinte. Elle est envahie d'une terreur narcissique : « toutes les choses et tous les hommes la laissaient mourir seule (...) On meurt seul, complètement seul, les autres sont ravis, ils restent dans le monde et n'ont même pas la politesse de se proposer à mourir avec vous ! »¹²¹. Elle souhaite avorter ou faire une fausse couche, plutôt que de risquer de mourir dans les douleurs de l'enfantement. Aussi

¹²⁰ « era un barco que el náufrago ve en el horizonte... una esperanza que pasaba a muchas millas de sus ahogos », « El caballero de la mesa redonda », in *Cuentos morales, O. C.*, op. cit., Tome III, p. 709.

¹²¹ « todas las cosas y todos los hombres la dejaban morir sola (...) Se muere uno solo, los demás se quedan muy satisfechos en el mundo; ni por cumplido se ofrecerán en morirse también », in *Su único hijo...*, op. cit., p. 194.

s'accroche-t-elle féroce­ment de ses ongles au cou de son époux lors de l'accouchement, « résolue à ne pas mourir seule, si elle devait en mourir, décidée enfin à ne pas lâcher sa proie et à emporter dans l'autre monde le premier individu passant à sa portée »¹²².

Cette subjectivité révoltée est une manifestation de la perte d'« intérêt » de la vie individuelle au sein de la société moderne. La représentation de la douleur de l'Isolé va à l'encontre du mythe narcissique et romantique de la maladie comme « état intéressant ». Le malade comprend vite l'ampleur paradoxale de la banalité de la douleur, paradigmatique dans le cas de la phtisie, évoquée dans « El dúo de la tos ». La tuberculose était la maladie romantique par excellence, celle qui distinguait sa victime aux yeux du monde. Or, dans ce récit écrit en 1894, Clarín montre combien l'intérêt pour une maladie est fantasmé et sujet aux variations de la mode. Les douleurs du phtisique sont désormais traitées par le dédain et n'éveillent plus que l'indifférence. Mais si la tuberculose sombre dans l'oubli, les phtisiques, quant à eux, vivent encore des douleurs bien réelles. La mode du pathétique les rejette hors de l'actualité, et leur déplacement dans la société est désormais double : à leur errance et à leur mise à l'écart, dues aux particularités contagieuses et aériennes de la maladie, s'ajoute un isolement au sein du discours et de l'imaginaire social. La chambre n'a alors plus rien du centre d'un hypothétique foyer : les deux malades sont dans un hôtel, « coopération anonyme de l'indifférence »¹²³. Ils sont désignés par le numéro de leur chambre : « la 32 / le 36 ». La perte d'intérêt pour la douleur d'autrui est rendue sensible par la perte du nom qui singularise l'être, de la même façon que la représentation de la douleur physique passe par une perte du corps des personnages, réduits à deux « formes » qui souffrent. L'identité et le corps des malades sont de fait réduits à leur toux, à cette exhalaison douloureuse, à cet arrachement du souffle qui marque l'épuisement. Un élément infime qui acquiert la valeur d'un signe : il signifie et matérialise la présence d'autrui.

La quête d'autrui et du signe d'alliance

Dans la solitude, l'homme de douleurs recherche un consolateur. La quête d'un lien est un appel au dépassement grâce à un signe d'alliance, qui doit conserver un rapport physique au monde afin de rendre présent autrui, puisque « les idées abstraites fatiguaient [le malade], dépourvues d'une représentation visible, plastique, et son cerveau visait à symboliser

¹²² « dispuesta a no morir sola, si de aquello se moría; decidida a no soltar la presa esta vez y llevarse consigo al otro mundo al primero que cogiera a mano », *op. cit.*, p. 328 et 344.

¹²³ « cooperación anónima de la indiferencia », *ibid.*, p. 569.

tous les désirs de son âme »¹²⁴. Mamerto, reclus dans sa chambre, recherche les bruits faits par les curistes : il fait déplacer son lit, et n'entend que les noms des coups lancés par les joueurs de cartes. Chaque départ est pour lui une asphyxie, et alors qu'il perd son souffle, c'est dans le souffle d'autrui qu'il trouve un signe d'alliance. La solitude se traduit brutalement par l'irruption du silence, car les mots écoutés « étaient devenus des compagnons, il lui parlaient d'une *humanité* qui existait, bien que lointaine, très lointaine »¹²⁵.

Les deux malades du « Duo » traduisent la toux de l'autre en un chant dialogué. Cette parenthèse de rêverie et de fièvre nocturne « où tous les bruits sont des mots »¹²⁶ crée un appel, finalement déçu, à l'union dans la douleur. La toux de la femme est un *miserere* qui implore la pitié et offre la consolation, elle tousse de « l'art de la douleur ancienne, de la douleur vécue, de la douleur sage »¹²⁷. Elle est consciente de l'impossibilité de leur union ; à l'instant même où elle formule cet espoir, « un sourire pourrait naître, peut-être, de l'union de deux pleurs », elle sait qu'il est illusoire. Au matin, l'homme a déjà oublié cette fantaisie sonore et fuit l'hôtel. Elle souffre alors de sa tentative avortée de rompre, et constate l'absolue altérité des êtres : « Nous sommes deux pierres qui chutent vers l'abîme, qui se heurtent une fois dans leur descente et qui ne se disent rien, qui ne se voient même pas, et qui n'éprouvent aucune compassion l'une pour l'autre »¹²⁸.

Ce que découvrent les « êtres séparés »¹²⁹ dans leurs pertes successives, c'est que lorsque tout est perdu, il reste la douleur. Ana Ozores parvient au constat de cet absolu :

Non, rien n'existe, se disait cet esprit tourmenté, mis à part ce jeu de souffrances, cet enchevêtrement de contradictions qui peuvent te faire mal à l'infini ; il n'y a aucune raison pour que cesse cette torture mentale où l'on doute de tout, même de soi-même, mais pas de la douleur, seule chose qui atteigne encore ton dernier point sensible, dont on ne sait ni comme il est, ni où il est, mais qui souffre, puisque tu souffres.¹³⁰

¹²⁴ « le fatigaban las ideas abstractas, sin representación visible, plástica, y su cerebro tendía a simbolizar todos los anhelos del alma », « Boroña », in *Cuentos morales, O. C.*, Tome III, p. 548-49.

¹²⁵ « habían llegado a hacerle compañía, le hablaban de una *humanidad*, que existía, aunque muy lejana, muy lejana », « El caballero... », *ibid.*, p. 709.

¹²⁶ « en que todos los ruidos tienen palabras », « El dúo... », *ibid.*, p. 571.

¹²⁷ « arte del dolor antiguo, sufrido, sabio », *Ibid.*, p. 571.

¹²⁸ « tal vez de la unión de dos llantos naciera una sonrisa » ; « Somos dos piedras que caen al abismo, que chocan una vez al bajar y nada se dicen, ni se ven, ni se compadecen... », *Ibid.*, p. 573.

¹²⁹ Louis Lavelle, *Tous les êtres séparés et unis*, Bouère, Dominique Martin Morin, 2000.

¹³⁰ Leopoldo Alas Clarín, *La Régente...*, *op. cit.*, p. 722. « No hay nada – decía aquel tormento del cerebro –, no hay más que un juego de dolores, un choque de contrasentidos

Un chien, le Quin, est symbole de l'horreur de la douleur. Il est abandonné dans une ferme par son maître mais lui reste fidèle jusque dans la terrible douleur de la perte de la conscience : la vie végétative à laquelle il est voué, sans aucune excitation sensorielle, lui fait perdre la mémoire. La lente destruction de ses souvenirs, et donc de l'existence même du maître en son esprit, symbolise pour Clarín le degré le plus élevé de la douleur, puisque le dépassement de la douleur de la perte est possible grâce aux « souvenirs des liens du cœur et de l'intelligence »¹³¹. La perte de la mémoire n'efface pas la douleur, qui persiste après la perte des sentiments :

Il ne cessa pas de l'aimer ; il cessa de se souvenir de lui, de le voir, de sentir qu'il l'aimait ; peu à peu, son cerveau fut recouvert par des voiles d'oubli (...) Mais il lui resta la douleur de son désenchantement ; de ce qu'il avait perdu. Il continua à souffrir sans savoir pourquoi. Il lui manquait quelque chose et il ne savait pas que c'était son maître¹³².

Ce chien représente l'insupportable douleur inconsciente et informulée du manque. La perte étant la conscience de ce qu'on a perdu, la douleur du manque, de ce « quelque chose », récurrente chez les créatures de Clarín, est quant à elle cet ineffable et incompris sentiment d'incomplétude de l'être qui est cause de son infinie tristesse.

La foi dans la douleur

La prégnance de la douleur appelle une fragile transcendance, soumise à l'inquiétude. La quête d'un lien reste chez Clarín tributaire du doute, et s'incarne dans les figures de la paternité souffrante, qui allient l'exaltation de la création à l'angoisse de la perte. Le pathos du père, et non celui du fils, est le renversement par lequel Clarín fait accéder ses créatures à la religiosité : l'homme atteint Dieu par ses enfants.

que pueden hacer que padezcas infinitamente; no hay razón para que tenga límites esta tortura del espíritu, que duda de todo, de sí mismo también, pero no del dolor que es lo único que llega al que dentro de ti siente, que no se sabe cómo es ni lo que es, pero que padece, pues padece », in *La Regenta...*, op. cit., p. 889.

¹³¹ « las memorias de las relaciones de corazón y de inteligencia que se hayan tenido con el muerto », « Camús », in *Ensayos y revistas, O. C.*, Tome IV, vol. 2, p. 1541.

¹³² « No fue que dejara de quererle; dejó de acordarse de él, de verle, de sentir lo que le quería; velo sobre velo, en su cerebro fueron cayendo cendales de olvido (...) Pero le quedó el dolor de su desencanto; de lo que había perdido. Siguió padeciendo sin saber por qué. Le faltaba algo y no sabía que era su amo », « El Quin », in *Cuentos morales, O. C.*, Tome III, p. 634.

Le docteur Glauben est un professeur de philosophie qui s'efforce de prouver l'existence de Dieu, mais qui est rongé par la « maladie du doute ». Son angoisse est liée à l'idée de la solitude ontologique. Père de trois enfants privés de mère, il tombe un jour par hasard sur une gravure intitulée « Orphelins », face à laquelle il entre en un état de contemplation terrifiée : « il insistait à vouloir regarder, souffrir, comprendre, deviner la douleur possible de la vie, à vouloir l'approfondir, l'augmenter en imagination¹³³ ». Le média pictural le pénètre d'une véritable compassion, et le rend conscient de l'existence possible du Mal : « l'idée de la réalité, de l'univers sans tendresse *paternelle* était trop horriblement misérable pour ne pas être fausse ». La conséquence nécessaire de son besoin de croire en une présence protectrice paternelle est de croire en Dieu : « la création (...) avait besoin d'un père »¹³⁴.

Le doute clarinien est le fondement du seul dépassement possible de la douleur. Il repose sur la conscience de la solitude et s'exprime dans cette alternative si simple : « Si Dieu existe, tout va bien ; si Dieu n'existe pas, tout va mal »¹³⁵. L'absence de paternité divine signifie la prégnance de la de la douleur du vide, du dépouillement et de l'abandon total qui renvoient au néant de l'angoisse métaphysique. L'idée de Dieu implique au contraire la possibilité d'un espoir transcendant. Une alternative qui, à sa façon, répond au pari pascalien, mais dont le fond douloureux est davantage sensible. Cette « foi dans le doute »¹³⁶, ou foi dans la douleur, est primordiale chez Clarín : elle est le signe de l'indestructibilité du lien entre l'homme et l'idée de divinité, un lien qui, pour être réel, doit d'abord exister, ne serait-ce que sous forme d'appel, entre les êtres. Comme le rappelle une voix divine, la douleur vécue par l'être fini est religieuse : « La douleur et Moi somme partout »¹³⁷.

Carole FILLIÈRE (Paris III, Sorbonne Nouvelle)

¹³³ « (...) insistía en mirar, en padecer, en comprender, en adivinar el dolor posible de la vida, en ahondarlo, en aumentarlo con la fantasía », « Un grabado », in *Cuentos morales, O. C.*, Tome III, p. 592.

¹³⁴ « la idea de la realidad, del universo sin cariño *paternal*, era demasiado horrorosamente miserable para no ser falsa » ; « la creación (...) necesitaba padre », *ibid.*, p. 593.

¹³⁵ « Si hay Dios, todo está bien; si no hay Dios, todo está mal », « Cambio de luz », in *El Señor y los demás... son cuentos, O. C.*, Tome III, p. 416.

¹³⁶ « Doña Berta finit par sentir la joie sublime et austère de la *foi dans le doute*. Se sacrifier pour une évidence, vous parlez d'une gloire! D'un triomphe ! La bravoure résidait en un don total, non au nom de la foi, mais au nom du *doute* » ; « Doña Berta acabó por sentir la sublime y austera alegría de la *fe en la duda*. Sacrificarse por lo evidente, ¡vaya una gloria! ¡vaya un triunfo! La valentía estaba en darlo todo, no por su fe... sino por su *duda* », in *Doña Berta, O. C.*, Tome III, p. 317.

¹³⁷ « El dolor y Yo estamos en todas partes », « El Señor », in *El Señor y los demás...*, *op. cit.*, p. 437.

Palimpsestes d'une souffrance moderne

Écriture et pensée de la douleur chez Baudelaire

Makki REBAI

L'œuvre poétique de Baudelaire peut apparaître comme un véritable théâtre de la douleur. Si le terme « douleur » n'est pas fréquemment utilisé par le poète, il reste qu'un climat de souffrance imprègne toute l'œuvre, sans parler de la correspondance, en particulier, celle adressée à sa mère et à son ami de toujours Charles Asselineau.

Notre article portera sur l'écriture et la pensée de la douleur chez Baudelaire, telle qu'elle se manifeste essentiellement dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*. Il s'agira de montrer que son expression repose sur un certain nombre de stratégies énonciatives et discursives, oscillant entre introversion narcissique et projection imaginaire dans des destins anonymes, et que la douleur, loin de se réduire à une présence thématique, aussi obsédante soit-elle, est l'objet d'une profonde appréhension d'ordre à la fois poétique, esthétique et métaphysique. Mais avant cela, nous tenterons, sinon de définir la douleur baudelairienne, du moins d'en examiner les traits les plus saillants.

La douleur chez Baudelaire : de quelques traits caractéristiques

La douleur chez Baudelaire a d'abord ceci de particulier qu'elle opère au sein du sujet poétique une confusion remarquable et inextricable entre le ressenti physique et le ressenti moral. La distinction *critique* entre la douleur et la souffrance, qui, *a priori*, renvoient respectivement au physique et au moral, ou encore à l'objectif et au subjectif, n'a guère lieu d'être dans le cas précis de Baudelaire. S'il peut sembler tentant de prime abord de distinguer ici ce qui relève du physique de ce qui procède du moral ou du psychique, force est de reconnaître qu'une telle entreprise est condamnée à l'avance à l'échec en raison de sa dimension fortement aléatoire. Comme l'écrit très justement Roselyne Rey, « la douleur, quand elle est intense, durable ou simplement chronique, implique toujours l'être tout entier : elle ne se limite pas à la partie dolente, mais c'est alors l'individu dans son unité qui est atteint, son caractère qui est assombri, sa lucidité intellectuelle qui est émoussée »¹³⁸. De plus, à supposer même

¹³⁸ Roselyne Rey, *Histoire de la douleur*, Paris, Éd. La Découverte, 1993, p. 7.

qu'une telle distinction puisse être opérée, elle serait cependant très peu pertinente, voire caduque, compte tenu de l'expérience de la maladie, très tôt éprouvée par le poète, de la manière la plus tragique qui soit¹³⁹. Cette confusion entre les ressentis physique et moral de la douleur est d'ailleurs manifeste dans la correspondance de Baudelaire. Citons ici ce passage extrait de la lettre du 6 mai 1861 (sans doute la plus émouvante et poignante de toutes) que le poète envoie à sa mère et qui témoigne d'une douleur intenable, s'aggravant de jour en jour avec les progrès irrémédiables du mal :

Mais ma santé physique, dont j'ai besoin pour toi, pour moi, pour mes devoirs, voilà encore une question ! Il faut que je t'en parle, bien que tu y fasses bien peu attention. Je ne veux pas parler de ces affections nerveuses qui me détruisent jour à jour, et qui annulent le courage, vomissements, insomnies, cauchemars, défaillances. Je t'en ai trop souvent parlé. Mais il est inutile d'avoir de la pudeur avec toi. Tu sais qu'étant très jeune j'ai eu une affection vérolique, que plus tard j'ai crue totalement guérie. À Dijon, après 1848, elle a fait une nouvelle explosion. Elle a été de nouveau palliée. Maintenant elle revient et elle prend une nouvelle forme, des taches sur la peau, et une lassitude extraordinaire dans toutes les articulations. Tu peux me croire ; je m'y connais. Peut-être dans la tristesse où je suis plongé, ma terreur grossit-elle le mal. Mais il me faut un régime sévère, et ce n'est pas dans la vie que je mène que je pourrai le trouver¹⁴⁰.

Ces lignes sont tout à fait emblématiques du rapport étroit, presque viscéral, qui s'instaure chez le sujet baudelairien entre le ressenti physique et le ressenti moral de la douleur ; cette coïncidence (ou cette confusion) s'exprime au moins à deux reprises, d'abord dans la première phrase : « Mais ma santé physique, dont j'ai besoin pour toi, pour moi, pour mes devoirs, voilà encore une question ! ». On le voit bien, outre le fait de tourmenter sa mère, ce qui inquiète d'abord le poète souffrant, c'est l'incapacité à produire et à créer, c'est l'impossibilité d'accomplir ce qu'il appelle « [ses] devoirs ». De manière tout aussi symptomatique, lorsque Baudelaire s'arrête ensuite sur les détails physiques de sa maladie, c'est pour les mettre en rapport avec ce qu'ils peuvent avoir de dramatique pour la suite de sa carrière : ainsi, « les affections nerveuses »,

¹³⁹ Voir sur ce point dans Claude Pichois, *Retour à Baudelaire*, Genève, Slatkine, 2005 le chapitre intitulé « La maladie de Baudelaire ».

¹⁴⁰ Charles Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, tome II, p. 152-153.

écrit le poète, « annulent le courage »¹⁴¹, autrement dit, empêchent le déploiement du génie créateur. La douleur physique est ainsi perçue comme le signe annonciateur d'une douleur bien plus tragique, que le poète redoute au plus haut point, celle de faillir à son devoir d'écrivain et d'artiste.

D'autre part, la douleur baudelairienne se conjugue très souvent – et très tôt¹⁴² – avec un sentiment de solitude et de détresse irrémédiables, qui imprègne et fédère de nombreux poèmes des *Fleurs du Mal*. Dans « Le Mauvais Moine », par exemple, la solitude du moine auquel s'identifie imaginativement le poète n'a d'égal que le dénuement lugubre du « cloître odieux », comme si la solitude intérieure était aggravée par l'austérité mortifère des lieux :

– Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite ;
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux. (v. 9-11)¹⁴³

Pareil isolement tragique est à l'œuvre dans « L'Ennemi », renforcé par l'emploi de la restriction et de la négation :

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé ça et là par de brillants soleils ;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils. (v. 1-4)¹⁴⁴

La douleur intérieure est de nouveau reflétée imaginativement dans un « paysage » extérieur, plus précisément ici, dans un jardin ravagé où ne persistent que « bien peu de fruits vermeils ». Les « fleurs nouvelles » que rêve mélancoliquement le poète à la fin de « L'Ennemi » se retrouvent,

¹⁴¹ Fût-ce celui d'écrire une simple lettre : « J'ai beaucoup à te dire et à t'expliquer. Une lettre me coûte plus à écrire qu'un volume », Lettre à sa mère du 16 décembre 1847, *Correspondance*, I, *op. cit.*, p. 148 ; « Voilà plusieurs mois que j'ai résolu de vous écrire. Plusieurs fois déjà j'ai essayé, et plusieurs fois j'ai été obligé de renoncer à ce travail. Mes douleurs incessantes et la solitude de ma pensée m'ont rendu un peu dur et sans doute aussi très maladroit », Lettre à sa mère du 9 janvier 1851, *Correspondance*, I, *ibid.*, p. 168). Les « douleurs incessantes » sont très probablement ici d'ordre physique.

¹⁴² Si l'on se rappelle l'aveu déchirant de *Mon cœur mis à nu* où le terme « solitude » est significativement souligné : « Sentiment de *solitude*, dès mon enfance. Malgré la famille, – et au milieu des camarades, surtout, – sentiment de destinée éternellement solitaire ». Le texte de Baudelaire est cité dans l'édition de Claude Pichois, *Œuvres complètes* (désormais *OC*), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol. La référence est donnée immédiatement après la citation, le chiffre romain renvoyant au tome, le chiffre arabe à la page, I, p. 680.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁴ *Ibid.*

toujours aussi solitaires et hypothétiques, dans « Le Guignon », pièce où le poids de la douleur morale est accentuée par l'image d'une souffrance concrète, physique, qui réactualise le mythe de Sisyphe aux prises avec la roche écrasante :

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphe, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court. (v. 1-4)¹⁴⁵

L'invocation initiale à Sisyphe ne fait que renforcer, par effet de contraste, l'impuissance tragique du sujet lyrique, qui se déploie dans la suite du poème : Sisyphe est l'emblème d'une douleur écrasante certes, mais héroïquement éprouvée et acceptée, à l'inverse d'un poète insuffisamment courageux (« *il faudrait* ton courage », v. 2). Le motif de la solitude est, encore une fois, nettement souligné, d'abord de manière littérale (« Loin des sépultures célèbres), avant d'être plus amplement développé dans les deux tercets :

– Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes. (v. 11-14)¹⁴⁶

Le motif floral, déjà manifeste dans « L'Ennemi » (« les fleurs nouvelles que je rêve », v. 9), se renouvelle ici, mais toujours de manière déceptive : la fleur (tout comme le joyau) demeure inaccessible, irrémédiablement solitaire et enfouie. Et les exemples de ce sentiment de solitude indépassable, constitutif de la douleur baudelairienne, foisonnent encore dans « *De profundis clamavi* » et dans « L'Irréparable », pour ne citer que ces poèmes.

Un profond sentiment de solitude et une hantise de l'impuissance à créer – aggravés par la terrible épreuve de la maladie et ressentis de manière particulièrement tragique – marquent ainsi intimement la douleur baudelairienne. Reste désormais à examiner les modalités d'écriture de la douleur dans l'œuvre poétique de Baudelaire, et à analyser la pensée poétique, esthétique et métaphysique que le poète fonde à partir de cette « réalité » de prime abord négative et paralysante.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁶ *Ibid.*

L'écriture de la douleur

Elle repose sur un certain nombre de stratégies énonciatives et discursives qui oscillent chez Baudelaire entre introversion et extraversion, entre un repli narcissique sur sa propre douleur et un élan ou une projection vers (ou plutôt *dans*) celle d'autrui.

Le sujet lyrique aux prises avec sa douleur ou une douleur qui dit « je »

Ce premier mode introverti et foncièrement subjectif de l'expression de la douleur est très fréquent chez Baudelaire. Dans *Les Fleurs du Mal*, il est frappant de constater combien le « je » lyrique se démarque pour exprimer et donner à imaginer sa propre douleur. Dans « L'Ennemi », « Le Guignon », tout comme dans la série des quatre « Spleen », le sujet se met lui-même en scène, en particulier, sur le mode allégorique.

En empruntant les chemins tortueux de l'allégorie, cette sorte d'exhibition du sujet passe souvent par une « auto-spatialisation » déceptive. Idée obsédante qui structure les poèmes déjà évoqués, qu'elle soit suggérée par l'image du « jardin dévasté », du « tombeau » obscur, du « gros tiroir encombré de bilans », de la « cloche fêlée » ou encore du « tombeau abhorré de la lune ». Cette auto-spatialisation dysphorique, typique du mode allégorique chez Baudelaire, va de pair avec une fragmentation, avec un effet d'éclatement qui affecte l'intégrité même du sujet lyrique ; sensible dans « L'Ennemi » et dans « Spleen » II, cette idée de fragmentation cède le pas dans « Le Mauvais Moine » à une idée tout aussi lugubre d'enfermement et de claustration, et dans « La Cloche fêlée » à une impression de fêlure dans l'être intime du sujet lyrique. Sur le plan stylistique, la répétition de la même construction syntaxique sur plusieurs vers dans « Spleen » II crée un effet de ressassement des plus douloureux. De même, la fréquence, dans « *De profundis clamavi* », de formules hyperboliques et anaphoriques telles que « C'est un univers morne à l'horizon plombé » ; « C'est un pays plus nu que la terre polaire » et d'images extrêmement angoissantes comme ce « soleil de glace » oxymorique (v. 10) ou « cette immense nuit semblable au vieux Chaos » (v. 11) aggrave le potentiel maléfique de la douleur et trahit chez le sujet lyrique une souffrance superlative et indicible.

Cette première manière d'évoquer la douleur s'inscrit souvent chez Baudelaire dans une référentialité spatio-temporelle fondamentalement déceptive.

Plus précisément, l'on observe dans tous les exemples précités un *rétrécissement* considérable du champ spatial : l'espace de poèmes tels que « L'Ennemi », « Le Mauvais Moine », « Châtiment de l'orgueil » ou encore « *De profundis clamavi* » se resserre, tel un étau, pour mieux étouffer le sujet en plein désarroi : l'espace vital du « je » poétique se réduit dans « L'Ennemi » à un jardin ravagé par la fureur des éléments et dans « Le Mauvais Moine » à un « tombeau » étouffant et lugubre ; dans « Châtiment de l'orgueil », l'esprit naguère créatif du savant vaniteux, symbole du poète fécond et brillant, se dégrade de manière saisissante en un « caveau » chaotique, emblématique de l'impuissance créatrice. De même dans « *De profundis clamavi* », la souffrance du poète déchu s'inscrit sur le fond d'un « gouffre obscur » « à l'horizon plombé » tandis que dans « Spleen » IV, la pluie elle-même devient, à travers une image fantastique et particulièrement effrayante¹⁴⁷, une « prison » hostile, une toile d'araignée perfide s'employant à piéger l'humaine créature. Si les exemples de cette spatialité *bornée*, réduite à sa plus simple expression, abondent encore dans d'autres poèmes, le comble de ce processus est atteint dans le deuxième « Spleen » où toute l'existence du poète est tragiquement ravalée au rang d'objet inutile, aux dimensions dérisoires d'un « gros meuble à tiroirs encombré de bilans » (v. 2).

Tandis qu'un rétrécissement superlatif affecte l'espace de la douleur chez Baudelaire, des effets analogues, tout aussi dysphoriques, d'immobilité, de stagnation ou encore de ralentissement – selon les poèmes – en imprègnent la temporalité. Dans « L'Ennemi », le vœu de voir éclore « les fleurs nouvelles » est impitoyablement miné par le retour despotique et désespérant du présent dans les tout derniers vers du sonnet. À la temporalité stagnante de « L'Ennemi » répond, dans la série des quatre « Spleen », une temporalité fonctionnant littéralement au ralenti. Cet effet est surtout sensible dans « Spleen » I où tous les éléments décrits contribuent à installer une sorte de faux rythme temporel, une temporalité stagnante : les mouvements du chat comme ceux du bourdon et de la bûche sont frappés d'une forte répétitivité, d'une prostration par ailleurs emblématique du mode d'être mélancolique. Et c'est en définitive moins à un mouvement qu'à une illusion du mouvement que l'on est ici confronté. De même, dans « Spleen » II, la répétition qui affecte la construction syntaxique des métaphores (« Un gros meuble à tiroirs... », « Je suis un cimetière abhorré de la lune » ; « Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées »), conjuguée à un riche lexique de la désolation et

¹⁴⁷ Qui, dans la littérature du XX^e siècle, se déploie de manière éclatante dans *L'Écume des jours* de Boris Vian.

du dénuement (« triste cerveau », « immense caveau », « roses fanées », « fouillis de modes surannées », « pastels plaintifs », « pâles Boucher », etc), suggère une temporalité « boiteuse » – le mot de Baudelaire est d'une justesse implacable – à l'image des journées elles-mêmes (v. 15) :

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité. (v. 15-18)¹⁴⁸

La négativité de cet espace-temps de la douleur s'aggrave encore de la présence d'une noirceur tenace, d'une sorte de chape de plomb qui referme et écrase de tout son poids l'horizon imaginaire du « je » lyrique. « L'Ennemi » (tout comme « Chant d'automne ») s'ouvre sous le signe des ténèbres ; le tombeau qu'habite le poète, « mauvais moine », dans le poème éponyme, est profondément plongé dans une obscurité opaque que rien ne vient éclairer ou « embellir » (v. 11) ; dans cet autre poème particulièrement désespéré qu'est « L'Irréparable », si l'espace imaginaire de la douleur semble de prime abord échapper à cette « loi » du rétrécissement, il se révèle néanmoins particulièrement ténébreux et étouffant pour le sujet lyrique :

Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ?
Peut-on déchirer des ténèbres
Plus denses que la poix, sans matin et sans soir,
Sans astres, sans éclairs funèbres ?
Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ? (v. 21-25)¹⁴⁹

C'est ce même ciel tragique qui « pèse comme un couvercle » (v. 1) sur l'âme du poète dans « Spleen » IV, l'étendue et l'ouverture du ciel devenant ici paradoxalement sources de menace et d'angoisse.

Ainsi, chez Baudelaire, « auto-allégorisation » déceptive du sujet lyrique, effets de fragmentation et d'éclatement, spatialité bornée, temporalité ressassante et obscurité étouffante dominent cette manière directe et assumée de dire sa propre douleur. Cela étant, il est dans l'œuvre poétique une autre manière de « dire » la douleur, une manière non plus introvertie, mais au contraire *projective* qui voit le sujet lyrique recourir à nombre d'*alter ego* et de doublets affectifs ou psychologiques.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 73.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

« Souffrir dans d'autres que moi-même »¹⁵⁰ ou la douleur par projection : de la compensation à l'identification

Dans des poèmes tout aussi imprégnés de la présence du thème, le sujet lyrique, loin de s'offrir en spectacle, se projette imaginativement dans des destins d'*alter ego*, vers lesquels il se sent fraternellement attiré. À l'immédiateté caractéristique du premier mode d'expression de la douleur se substitue ici un autre mode, reposant essentiellement sur une prise de distance de la part du sujet lyrique vis-à-vis de la réalité strictement personnelle et subjective de la douleur et lui permettant peut-être de mieux en mesurer les implications existentielles et la signification symbolique. Cette manière *projective* de dire la douleur passe chez Baudelaire par des figures privilégiées. En effet, dès que l'on pense à ce mode particulier de saisie repassent à notre horizon les figures des vieillards, des petites vieilles, des aveugles, dans *Les Fleurs du Mal*, celles encore des veuves et du vieux saltimbanque dans *Le Spleen de Paris*.

La projection imaginaire dans des destins fictifs aurait ainsi pour effet de soulager partiellement le poète du poids de sa propre douleur : le simple fait de tenir ce poste d'observateur de la misère quotidienne, offerte par les rues de la capitale parisienne, et de constater combien la douleur est universelle serait déjà pour Baudelaire une manière de mieux accepter la sienne. Les figures de la marge et de l'écart que constituent dans *Les Fleurs du Mal* et dans *Le Spleen de Paris* les vieux, les aveugles, les saltimbanques et les veuves sont pour le poète autant de miroirs où il reconnaît, peut-être atténuée du fait même qu'elle est partagée, la douleur qui le mine lui-même de l'intérieur. En cela, ces figures de l'altérité souffrante sont fondamentalement « bénéfiques » pour le « je » lyrique et l'on s'étonnera dès lors beaucoup moins de les voir tant accablées de malheur et même de ridicule par le poète qui les observe impitoyablement. L'apparent cynisme de Baudelaire, qui se déploie surtout dans « Les Petites Vieilles » et, à un moindre degré, dans « Les Aveugles » et dans « Les Sept Vieillards » devrait ainsi être lu comme la contrepartie ou encore l'*envers* d'une meilleure *compréhension* et d'une meilleure maîtrise de la douleur qui l'habite. Du reste, ce cynisme de façade n'est pas toujours présent et il est bien des poèmes de la douleur, en vers comme en prose, où la description de la souffrance d'autrui débouche avant tout sur un élan de compassion et de tendresse, loin de tout accent de dérision. Ainsi dans « Le Vieux Saltimbanque » où le poète observateur est bouleversé par la pauvreté absolue du vieil homme et par

¹⁵⁰ « La Solitude », *Le Spleen de Paris*, OC, I, op. cit., p. 339.

le dénuement total de son existence de paria, en parfait décalage avec le luxe et le faste ambiants. Ce qui est remarquable dans ce texte, c'est le processus d'*identification* qu'entraîne irrésistiblement, chez Baudelaire, la constatation de la douleur d'autrui : le poème en prose dit admirablement la *sensation* du poète littéralement *pris à la gorge*, par l'emprise d'une vision si accablante que même les larmes (pouvant être celles du vieil homme comme celles du poète lui-même) restent comme *interdites* :

Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber¹⁵¹.

Le poète, « obsédé par cette vision », est pris d'une « soudaine douleur », qui lui fait découvrir, en l'espace d'un instant, la communauté de destin et de souffrance qui l'unit au vieux saltimbanque décrépité et livré à lui-même :

Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer !¹⁵²

À défaut de compassion, la douleur d'autrui peut susciter chez Baudelaire des interrogations amères, mêlées de scepticisme, d'incompréhension, voire d'indifférence, comme dans le poème en prose « Chacun sa chimère » :

Et pendant quelques instants je m'obstinaï à vouloir comprendre ce mystère ; mais bientôt l'irrésistible Indifférence s'abattit sur moi, et j'en fus plus lourdement accablé qu'ils ne l'étaient eux-mêmes par leurs écrasantes Chimères¹⁵³.

Tel est encore le cas dans « Les Aveugles » qui, au-delà d'une ironie apparente (ou d'un cynisme superficiel comme dans les tout premiers vers : « affreux », « pareils à des mannequins ; « vaguement ridicules »), atteste d'abord chez le poète la présence d'une inquiétude réelle et d'un authentique désir de *compréhension*, au sens fort du terme :

Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel. Ô cité !

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 296.

¹⁵² *Ibid.*, p. 297.

¹⁵³ *Op. cit.*, p. 283.

Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,

Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété,
Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ? (v. 9-14)¹⁵⁴

L'efficacité psychologique de cette manière projective et indirecte de dire la douleur peut évidemment être questionnée ; est-il certain que la projection imaginaire dans des *alter ego* souffrants parvienne à soulager la douleur du sujet ? Ne peut-elle pas aboutir, à l'inverse, en particulier par le processus d'identification qu'elle favorise, à l'attiser et à l'aggraver ?

Mais au-delà de cette interrogation, il semble que ce mode projectif d'expression de la douleur soit plus apte que le premier à susciter chez Baudelaire une réflexion profonde, qui en interroge à la fois la portée poétique, esthétique et métaphysique.

La pensée de la douleur

Une véritable pensée de la douleur est à l'œuvre chez Baudelaire qui se décline sur plusieurs plans, selon une complémentarité et une cohérence éminemment caractéristiques de l'univers baudelairien. Chez le poète des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, la perception strictement poétique de la douleur est en effet inséparable de son appréhension esthétique et de son approfondissement métaphysique.

La douleur comme source de création poétique

Peu présent dans l'œuvre poétique, le terme « douleur » est cependant le mot clé d'une pièce magnifique apportée par l'édition de 1868 des *Fleurs du Mal*, « Recueillement ». La Douleur y est un personnage à part entière dont la majuscule dit implicitement la puissance et la gloire¹⁵⁵. Au prix d'un dédoublement remarquable, le sujet lyrique s'adresse à *sa* Douleur, l'invite à « se tenir plus tranquille », à « lui donner la main » et à le « suivre » loin de la vaine agitation et du fourmillement sans fin de « la multitude vile ». Tout le poème pourrait ainsi être lu comme une mise en scène effective de la mission et du pouvoir poétique, créateur, que Baudelaire accorde à la douleur. Plus précisément, le dialogue intime

¹⁵⁴ *Les Fleurs du Mal*, OC, I, *op. cit.*, p. 92. Noter l'idée, récurrente, de décalage avec le vacarme festif de la cité, qui accentue ici la douleur des aveugles.

¹⁵⁵ Pareille majuscule se rencontre dans « Le Cygne » et désigne une douleur bénéfique.

entre le sujet lyrique et sa propre douleur aboutit, dans les deux tercets, à une *remémoration* miraculeuse et ô combien poétique lorsque l'on sait la place qu'occupe le souvenir dans la vision esthétique d'un poète pour qui « l'art est une mnémotechnie du beau »¹⁵⁶.

Le Spleen de Paris témoigne à son tour de cette réflexion poétique autour de la douleur ; les vertus poétiques de cette démarche projective qui consiste à se glisser imaginativement dans les destins d'autrui (peu importe ici de savoir si ces destins sont heureux ou malheureux) sont soumises à examen, notamment dans le poème en prose « Les Foules » qui pose d'une manière on ne peut plus explicite les termes de la question qui nous préoccupe ici :

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées¹⁵⁷.

Un autre poème en prose, « Les Fenêtres », précise et approfondit la question ; la démarche projective ou ce que le poète appelle dans « La Solitude » la prostitution « *fraternitaire* »¹⁵⁸ est au cœur de la pièce ; mais, surtout, cette projection se colore des teintes de la souffrance et de la douleur :

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, déjà ridée, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.
Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.
Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.
Peut-être me diriez-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? »
Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?¹⁵⁹

La fonction poétique, créatrice, proprement matricielle¹⁶⁰ que peut admettre la douleur dès lors qu'elle est ressentie et revécue chez autrui est

¹⁵⁶ *Salon de 1846, OC, II, op. cit.*, p. 455. Ce qui explique, dans une grande partie, la grande fascination qu'il éprouve pour un Constantin Guys qui dessine presque toujours de mémoire.

¹⁵⁷ *Le Spleen de Paris, OC, I, op. cit.*, p. 291.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 314.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 339.

ici nettement soulignée. Conscient des infinies possibilités d'invention (poétique) que peut offrir la projection imaginaire dans des destins anonymes, Baudelaire n'a pas manqué de l'exploiter aussi bien dans *Les Fleurs du Mal* que dans *Le Spleen de Paris* ; mais il s'est si souvent projeté dans des destins marqués par la douleur qu'on a parfois voulu voir en lui un parfait cynique. C'est oublier que cette projection est moins la manifestation d'un choix que d'une *nécessité* où se mêlent, inextricables, les données de sa propre psychologie tourmentée et de ses convictions de poète et d'esthète. D'une certaine manière, Baudelaire était à la fois psychologiquement et esthétiquement prédisposé à se projeter inlassablement dans des destins endeuillés et solitaires. L'on ne saurait trop insister sur la cohérence intime qu'il y a chez lui entre le ressenti personnel de la douleur, ses implications existentielles et ses fondements poétiques et esthétiques. Il serait dès lors instructif de s'interroger, sur un plan esthétique, à partir des textes, sur *ce qui fascine* réellement le poète dans cette « réalité » *a priori* inquiétante et dysphorique.

« *L'aristocratique beauté de la douleur* »¹⁶¹

Dans l'univers de Baudelaire, la douleur est en voisinage immédiat avec le malheur et la mélancolie ; à ce titre, elle est centrale dans sa vision de la Beauté idéale, telle qu'elle se manifeste en particulier dans *Fusées* (X) : le Malheur, que le poète souligne significativement, est investi de la dignité esthétique :

Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires ; tandis que la mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. – Appuyé sur, – d'autres diraient : obsédé par – ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas

¹⁶⁰ Fonction matricielle et même maternelle qui est au cœur de ces vers admirables du « Cygne » :

*Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique [...]
 À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
 Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
 Et têtent la Douleur comme une bonne louve !
 Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !*

(v. 41-48, *ibid.*, p. 87. Nous soulignons)

¹⁶¹ *Réflexions sur quelques uns de mes contemporains*, « Hégésippe Moreau », *OC*, II, *op. cit.*, p. 160.

conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan, – à la manière de Milton »¹⁶².

Si le personnage du Satan miltonien obsède tant l'imagination de Baudelaire, c'est que jusque dans sa déchéance il garde une dimension de gloire et de grandeur. C'est cette coexistence des contraires, de la gloire et de la chute, du remords et du désir de vengeance, qui semble si profondément émouvoir la sensibilité de Baudelaire. C'est justement une telle douleur « ambivalente » qui étreint le flâneur parisien dans le poème en prose « Les Veuves ». Deux traits essentiels le retiennent et l'obsèdent dans la figure de la veuve endeuillée : sa situation en parfait décalage avec « la trivialité environnante » et la douloureuse mélancolie qui se dégage de tout son être :

C'était une femme grande, majestueuse, et si noble dans tout son air, que je n'ai pas souvenir d'avoir vu sa pareille dans les collections des aristocratiques beautés du passé. Un parfum de hautaine vertu émanait de toute sa personne. Son visage, triste et amaigri, était en parfaite accordance avec le grand deuil dont elle était revêtue. Elle aussi, comme la plèbe à laquelle elle s'était mêlée et qu'elle ne voyait pas, elle regardait le monde lumineux avec un œil profond, et elle écoutait en hochant la tête¹⁶³.

La fascination qu'éprouve le poète pour cette scène de la douleur est d'abord d'ordre esthétique. L'horreur et la répulsion que celle-ci pourrait normalement inspirer s'estompe au profit de la dimension d'écart et de différence qu'elle recèle en profondeur, confrontée qu'elle est à la médiocrité d'un réel et d'un monde totalement déceptifs, ressentis par le poète comme étant hostiles, voire agressifs.

C'est ainsi en toute logique que le Baudelaire critique reproche à Hégésippe Moreau de s'être laissé aller au larmoyant et ne pas avoir compris la beauté cachée de la douleur :

Hégésippe donna dans ce grand travers antipoétique. Il parla de lui-même beaucoup, et pleura beaucoup sur lui-même. Il singea plus d'une fois les attitudes des Antony et des Didier, mais il y joignait ce qu'il croyait une grâce de plus, le regard courroucé et grognon du démocrate [...] Moreau n'aimait pas la douleur ; il ne la reconnaissait pas comme un bienfait et il n'en devinait pas l'aristocratique beauté¹⁶⁴.

¹⁶² *OC*, I, *op. cit.*, p. 657-658.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 294.

¹⁶⁴ *Réflexions sur quelques uns de mes contemporains*, « Hégésippe Moreau », *OC*, II, *op. cit.*, p. 160. « L'aristocratique beauté » : l'expression était déjà présente dans « Les Veuves ».

Tout en étant au cœur d'une appréhension poétique et esthétique, la douleur est par ailleurs chez Baudelaire l'objet d'un questionnement métaphysique d'autant plus profond qu'il y a chez lui entre la réflexion esthétique et la question métaphysique une cohérence aiguë, une continuité avérée et un passage constant de l'une à l'autre.

La douleur sur le plan métaphysique : catharsis et lucidité

De ce passage subtil, le poème en prose « Le Vieux Saltimbanque », déjà évoqué, fournit un exemple des plus révélateurs. La douleur du vieil homme abandonné suscite presque physiquement celle du poète flâneur, qui saisit intuitivement la marque tragique qui unit leurs deux destins.

De cette valorisation métaphysique de la douleur, « Un voyage à Cythère », dans *Les Fleurs du Mal*, fournit une illustration tout aussi éclairante. Le poète, de nouveau observateur, reconnaît dans le calvaire du supplicié ses propres douleurs et ses propres fautes :

Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes !
Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
Comme un vomissement, remonter vers mes dents
Le long fleuve des douleurs anciennes (v. 45-48)¹⁶⁵.

Les images physiques (« membres flottants », « vomissement », « dents ») accentuent cette idée, centrale, d'une communication *instantanée*, déchirante et quasi *physique* de la douleur. De même, dans « Bénédiction », la douleur est au cœur d'une évocation qui la rehausse d'une *noblesse* d'ordre, non plus esthétique comme dans le texte précité de *Fusées*, mais cette fois-ci spirituel et métaphysique :

– Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés ! (v. 57-60)

Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers. (v. 65-68)¹⁶⁶

¹⁶⁵ *Les Fleurs du Mal*, OC, I, op. cit., p. 119.

¹⁶⁶ Op. cit., p. 9 pour les deux citations.

Ces vers sont une authentique profession de foi, sans le sens religieux originellement contenu dans l'expression : la douleur et la souffrance sont proclamées condition de pureté et source de noblesse pour l'homme patient qui sait les supporter et les sublimer. Dans « Bénédiction », le poète opère, à partir de la douleur et de la solitude irrémédiable, une confusion entre les considérations poétiques et métaphysiques¹⁶⁷. Si la critique est unanime à reconnaître avant tout dans la pièce « les éléments bien attestés d'un thème romantique : le génie, le poète sont maudits par la société ; cette malédiction est le signe de la vocation, donc de la bénédiction »¹⁶⁸, il ne faudrait pas pour autant mésestimer la prédominance dans ces vers en particulier de tout un lexique aux fortes résonances métaphysiques, sinon religieuses, même si l'on peut toujours invoquer que ce qui guide avant tout Baudelaire, ici comme ailleurs, est un souci, une exigence d'abord poétiques.

Il ne faudrait pas non plus minorer l'influence des sombres réflexions rigoristes de Joseph de Maistre sur la vision baudelairienne de la vie et de la condition humaine. La douleur est chez Baudelaire l'objet d'un profond investissement à la fois métaphysique et philosophique : conçue comme une marque, mieux, comme une source de noblesse, la douleur est chez lui à l'origine d'un parcours initiatique, au terme duquel serait atteinte une pureté à la fois morale et poético-esthétique. Sans parler du poème « Alchimie de la douleur », plusieurs autres exemples de cette veine initiatique ou *alchimique* de la douleur se rencontrent sous la plume de Baudelaire – celui de la maturité comme celui de la jeunesse :

Toutes m'enivrent ! mais parmi ces êtres frêles
Il en est qui, faisant de la douleur un miel,
Ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses ailes :
Hippogriffe puissant, mène-moi jusqu'au ciel !
(« Les Petites Vieilles », v. 41-44)¹⁶⁹

Et, devant le miroir, j'ai perfectionné
L'art cruel qu'un démon, en naissant, m'a donné,
– De la douleur pour faire une volupté vraie. –
D'ensanglanter un mal et de gratter sa plaie.
(Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de chêne, v. 68-71)¹⁷⁰

¹⁶⁷ À la douleur comme « remède » répond significativement dans le texte de Baudelaire sur Hégésippe Moreau l'idée de la douleur comme « bienfait ». Voir *supra*, p. 14.

¹⁶⁸ « Notice, notes et variantes », *OC*, I, *op. cit.*, p. 833.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 90.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 208

Dès lors l'on ne s'étonnera pas de le voir fustiger dans des projets de lettres « l'imbécillité heureuse » et béate d'un Jules Janin :

Vous êtes un homme heureux. Je vous plains, monsieur, d'être si facilement heureux. Faut-il qu'un homme soit tombé bas pour se croire heureux ! [...] Ah ! vous êtes heureux, monsieur [...] Je vous plains et j'estime ma mauvaise humeur plus distinguée que votre béatitude. – J'irai jusque-là que je vous demanderai si les spectacles de la terre vous suffisent. Quoi ! jamais vous n'avez eu envie de vous en aller, rien que pour changer de spectacle. J'ai de très sérieuses raisons pour plaindre celui qui n'aime pas la Mort¹⁷¹.

Ces lignes révèlent combien la douleur est étroitement liée, dans la pensée de l'auteur, à la question métaphysique. S'il y a pour Baudelaire une supériorité, une excellence de la douleur, c'est que, fondamentalement, il y a chez lui un primat de la faute et de la damnation. Loin de relever d'une « malchance » ou d'un *guignon* banal, la douleur obéit à une nécessité ontologique : elle vise à une purification de l'âme humaine, souillée par le péché originel. Dans *Les Fleurs du Mal*, le poème « Bénédiction » révèle déjà cette fonction proprement cathartique de la douleur : selon une inversion tout à fait significative, la douleur cesse d'être nuisible pour devenir un gage de la valeur morale et esthétique, respectivement de l'artiste et de l'œuvre de création. S'il se mêle sans doute dans cette vision des traits plus ou moins romantiques, il reste que Baudelaire a une conscience extrêmement aiguë de l'utilité poétique de la douleur et largement exempte de la complaisance dans la souffrance chère à certains romantiques, que Baudelaire dénonce par ailleurs, comme Musset, jugé larmoyant et, partant, insincère.

Pour Baudelaire, l'être souffrant est infiniment plus *humain* ; l'élan fraternel qui le pousse vers les déshérités, les aveugles, les petites vieilles ou les veuves solitaires et endeuillées doit quelque chose à cette idée ou à cette intuition. Ce qui le fascine d'abord dans le « spectacle » si désolé de ces personnages de l'écart et de la marge, c'est sans doute cette fêlure qui gît en eux, et ce décalage criant qu'ils accusent par rapport à un monde indifférent, mais auquel ils continuent tant bien que mal d'appartenir. Enfin, Baudelaire est aussi intrigué par cette sombre lucidité que la douleur dispense souvent à tous ceux qui ne voient pas en elle qu'une tare ou un fardeau, mais également une source d'humilité et de sagesse.

En définitive, la douleur apparaît chez Baudelaire comme une notion charnière, située à la fois au cœur de l'œuvre et au cœur de la réflexion poétique, esthétique et métaphysique. Qu'elle s'exprime sur un mode

¹⁷¹ [Lettre à Jules Janin], *OC*, II, *op. cit.*, p. 233-237.

direct, introverti ou sur un mode indirect, projectif, la douleur est toujours chez lui dans une situation *limite*, placée qu'elle est au carrefour de l'individuel et du collectif, de l'existential et du métaphysique, du poétique et de l'esthétique. L'examen de la pensée de la douleur chez le poète des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, à travers ces angles de vue à la fois différents et complémentaires, amène à nuancer l'impression de négativité qui se dégage de nombre de poèmes et incite à cerner dans la douleur baudelairienne une ambivalence irréductible, inséparable de l'ambivalence même de l'être que fut le poète.

Makki REBAI (Université de Sfax, Tunisie)

De la douleur fulgurante à la beauté convulsive

Fanny BERAT-ESQUIER

La douleur comme phénomène culturel et social a une histoire, et celle-ci se confond avec le domaine religieux pendant une longue période, de par son installation au cœur des textes chrétiens, notamment à travers l'expérience paradoxale d'une douleur christique sublimée. Mais cette douleur exceptionnelle et extraordinaire tend à se transformer en expérience plus intime, comme l'a montré le travail de thèse d'Antoinette Gimaret, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, en expérience individuelle, objet d'investigation médicale et de récit ou de témoignage individuel¹⁷². C'est alors que se tissent des liens privilégiés entre douleur et littérature, notamment au sein du lyrisme. À cet égard, la posture de Baudelaire prenant sa douleur pour interlocutrice – « Sois sage ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille »¹⁷³ – n'a rien d'exceptionnel et le compagnonnage du poète et de son malaise occupe largement la période romantique en particulier. L'étude de la phénoménologie de la douleur baudelairienne n'est pas exactement l'objet de cette communication. C'est plutôt le lien entre la douleur et la modernité qui nous retient, et nous souhaiterions montrer comment l'expérience de la douleur va servir à Baudelaire pour constituer la notion de modernité, dans les textes critiques d'abord, puis dans la poésie en prose qui semble à bien des égards « traduire » la pensée critique de la modernité baudelairienne. C'est pourquoi nous concentrerons nos exemples dans *Le Spleen de Paris*.

Le cheminement que nous voulons établir a besoin d'insister de manière préalable sur la place que réserve le classicisme – entendu ici de manière large au sens de ce qui s'oppose à la modernité telle que Baudelaire va l'inventer – à la notion d'harmonie. Elle est un principe classique en tant qu'elle participe de l'idéalisation qui caractérise cette esthétique. Il est loisible de s'interroger sur la place que peut occuper la

¹⁷² Antoinette Gimaret, *Extraordinaire et ordinaire des croix. Les représentations du corps souffrant, 1580-1650*, thèse soutenue le 13 décembre 2004 à l'Université de Lettres et Sciences humaines de Nantes, à paraître chez Champion.

¹⁷³ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Recueillement », in *Œuvres complètes*, Texte établi par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, tome I, p. 140. Par la suite, nos références à Baudelaire seront données dans cette édition grâce à l'abréviation *O-C*, suivie du tome et du numéro de page.

douleur dans cette conception de la beauté et à cet égard, le dialogue qui s'établit entre Lessing et Falconet à propos de la figure du Laocoon nous retient. Si l'objet de leur querelle consiste surtout à établir les mérites comparés de la peinture et de la sculpture, le problème posé par Laocoon n'en est pas moins celui de l'accord ou du désaccord de la douleur et de la beauté. En effet, le groupe antique sculpté, inspiré de l'*Enéide*, pose la question de la tension de l'œuvre et de son objet. Comment la douleur peut-elle engendrer la beauté ? Le beau idéal n'implique-t-il pas nécessairement l'atténuation de la douleur, et donc la correction de la vérité ? La doctrine classique craint la douleur car elle défait les formes, et une polémique va s'engager entre Lessing et Falconet au sujet du cri de Laocoon, un « débat sur la bouche ouverte » pourrait-on dire. Dans son *Laocoon* de 1766, Lessing évoque Timanthe et son tableau du Sacrifice d'Iphigénie où il a voilé le visage d'Agamemnon pour cacher sa douleur à cause des « bornes que les Grâces assignaient à son art » :

Il savait que le désespoir qui convenait à Agamemnon, comme père, devait se traduire en des grimaces toujours hideuses. Il a poussé l'expression aussi loin que possible sans déroger à la beauté ni à la dignité. Il eût volontiers omis la laideur, il l'eût volontiers adoucie ; mais puisque son sujet ne le lui permettait pas, que lui restait-il à faire sinon la voiler ? Ce qu'il n'osait peindre, il le laissait deviner. Bref, ce faisant, l'artiste a sacrifié à la beauté. C'est un exemple qui montre non pas comment on doit pousser l'expression au-delà des limites de l'art, mais comment on doit la soumettre à la première loi de l'art : la loi de la beauté.¹⁷⁴

La figure de Laocoon pose le problème précis du cri, présent chez Virgile. Il s'agit pour Lessing de « représenter la beauté la plus grande compatible avec la douleur physique. Celle-ci, dans toute sa violence déformatrice, ne pouvant s'allier avec celle-là »¹⁷⁵. En effet, le cri donne au visage un aspect repoussant ; et de poursuivre :

Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture un creux qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant.¹⁷⁶

Falconet rédige un article sur le même sujet intitulé « Sur une opinion de M. Lessing », dans lequel il s'indigne contre la proscription des

¹⁷⁴ Lessing, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann, collection Savoir sur l'art, 1990, p. 49-50.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷⁶ *Ibid.*

bouches ouvertes. Il invoque une « Cléopâtre mourante et *la bouche ouverte* » :

J'oublie devant elle que c'est une peinture : la vérité de la couleur, de l'effet, du caractère, ma place près d'un être qui, dans l'instant, va cesser de souffrir pour expirer, et je frémis. S'il y a une tache dans cette bouche ouverte, est-ce que je la vois ? L'expression d'une bouche qui, avec toute la tête, peint la mort quand elle s'empare de la beauté, s'empare aussi de mon imagination ; et ni là, ni sur la table où j'écris, il ne me vient que cette bouche dût être fermée.¹⁷⁷

À propos de la figure de Laocoon, « ce père désespéré, doublement souffrant et par la perte de ses deux fils, et par ses propres douleurs », Falconet se demande si, « comme le dit Winckelmann, le *Laocoon* ne nous offre pas le spectacle de la nature humaine dans la plus grande douleur dont elle soit susceptible, dans un homme qui tâche de rassembler contre elle toute la force de l'esprit ; si là où est le siège de la plus grande douleur ne se trouve pas aussi la plus sublime beauté »¹⁷⁸. Si Baudelaire se plaît à traiter Winckelmann dans sa critique d'art de « doctrinaire du beau », il n'en demeure pas moins que cette intégration de la douleur à la représentation de la beauté va dans le sens de la modernité telle que va l'élaborer Baudelaire, c'est-à-dire suivant une logique de l'inversion qui fait de la défiguration la garante de la spiritualité dans l'art, et ce faisant, accorde une place centrale à l'expérience de la douleur, car celle-ci est un principe de défiguration et d'altération de l'idéal, au sein de la beauté moderne.

La question de la bouche ouverte, qui est aussi celle de la grimace, peut paraître au premier abord anecdotique, mais elle occupe en réalité une place importante dans l'élaboration de la modernité baudelairienne, notamment à travers l'expérience fondatrice du rire, autre déformation de la régularité des traits. On connaît l'importance de la réflexion sur le comique, mais peut-être n'a-t-on pas assez insisté sur la manière dont celle-ci est corrélée à la modernité. Dans *De l'essence du rire*, la réflexion introductive met en avant le caractère satanique du comique – on le sait – et insiste, d'un point de vue phénoménologique, sur la convulsion produite par le rire :

Le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire ; et c'est pour cela qu'il y a convulsion.¹⁷⁹

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 232.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 232-233.

¹⁷⁹ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, in *O-C*, II, p. 534.

Ou encore :

J'ai dit qu'il y avait symptôme de faiblesse dans le rire ; et, en effet, quel signe plus marquant de débilité qu'une convulsion nerveuse, un spasme involontaire comparable à l'éternuement, et causé par la vue du malheur d'autrui ? [...] Pour prendre un des exemples les plus vulgaires de la vie, qu'y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d'un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé, qui trébuche au bout d'un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte d'une façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à ressorts ?¹⁸⁰

Le rire est une grimace, un principe de désunion et de déchirure, et dans le cas de Melmoth, il est « l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance »¹⁸¹. N'oublions pas non plus que Baudelaire souligne la grandeur d'Edgar Poe, « l'écrivain des nerfs »¹⁸², comme « caricature » ou comme « farceur »¹⁸³, mettant ainsi en avant ses liens avec le comique. Ce que Poe a montré, dit-il encore, c'est « l'hystérie usurpant la place de la volonté, la contradiction établie entre les nerfs et l'esprit, et l'homme désaccordé au point d'exprimer la douleur par le rire. »¹⁸⁴ Cet « homme désaccordé » est très certainement le même que celui de « L'Héautontimorouménos », à savoir l'homme qui subit la déchirure de la « vorace ironie », cette ironie qui est un « faux accord/Dans la divine symphonie », celle qui est « criarde », qui « secoue et mord », qui désunit et qui disloque. Afin de renforcer la présence de ce champ sémantique qui mêle rire et douleur, nerf et convulsion, on peut encore alléguer le « rire de Melmoth », qui « déch[re] et brûl[e] les lèvres du rieur irrémis[si]ble. »¹⁸⁵. L'expérience moderne est donc définie par sa contradiction essentielle, par l'« expression d'un sentiment double et contradictoire »¹⁸⁶ résultant du « choc perpétuel de deux infinis : la grandeur infinie et la misère infinie. »¹⁸⁷ Et c'est ici sur le choc, sur la brutalité de l'expérience que nous voudrions insister. La douleur que Baudelaire place au centre de l'expérience de la modernité est une douleur fulgurante, fracassante, violente et explosive, et non pas lancinante et insinuante, ce qui aura des conséquences esthétiques que

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 530-531.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 351.

¹⁸² Charles Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, in *O-C*, II, p. 316.

¹⁸³ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *O-C*, II, p. 321.

¹⁸⁴ Charles Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, in *O-C*, II, p. 317.

¹⁸⁵ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, in *O-C*, II, p. 531.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 534.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 532.

nous analyserons ensuite. Il y a quelque chose d'électrique dans ce qui va s'avérer être la rencontre de la douleur et de la beauté modernes.

Le principe électrique – on peut le rappeler – se définit comme une énergie à l'œuvre dans la matière, résultant d'une tension au sein de celle-ci entre une polarité positive et une polarité négative. Quand, dans l'atmosphère, ciel et terre se chargent de forces opposées, la résolution de cette tension passe par une crise, le phénomène orageux, qui engendre la foudre et les éclairs, le fracas et les lignes brisées qui serpentent entre le haut et le bas. Edgar Poe s'est intéressé au phénomène électrique dans *Eureka*, sous-titré *Poème en prose ou Essai sur l'univers matériel et spirituel*, traduit par Baudelaire. Notons au passage que comme dans les *Fusées* baudelairiennes, un accent est mis dès le titre sur l'idée d'intuition fulgurante, ce qui va dans le sens de notre propos. Pour Poe, l'électricité semble être ce qui vient perturber l'Unité originelle de la matière, que celle-ci tendrait à retrouver si elle n'en était empêchée par un principe de diffusion, d'éparpillement, par « ce que nous avons jusqu'à présent désigné tantôt comme chaleur, tantôt comme magnétisme, tantôt comme électricité, montrant ainsi dans les vacillations de la phraséologie [...] l'ignorance où nous sommes de son caractère mystérieux et terrible. »¹⁸⁸ Tout ce qui rompt l'unité, tout ce qui sépare peut être considéré comme l'expression du principe électrique, fondamentalement moderne en ce qu'il désaccorde, déforme, brise et sépare. Dans ce contexte, il peut être intéressant de revenir à la « Passante », dont l'œil méduséen produit la secousse électrique :

Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,¹⁸⁹

On tient souvent ce poème comme fondateur du mythe de l'époque moderne, et la rencontre avec la beauté y est fugitive, fulgurante, tout en mouvement heurté. La discordance s'impose (« la rue assourdissante autour de moi hurlait ») et la rupture se produit, rupture physique de l'alexandrin qui commence à boiter : on note la césure hérétique du vers 5 : « Agile et noble, avec// sa jambe de statue ». Le poète est « crispé comme un extravagant » et la rencontre avec cette nouvelle forme de beauté va produire la commotion, la secousse, l'explosion, la convulsion,

¹⁸⁸ Edgar Poe, *Eureka*, in *Œuvres complètes* traduites par Baudelaire, éd. Y-G Le Dantec, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 728.

¹⁸⁹ Charles Baudelaire, « À une passante », in *Les Fleurs du Mal*, O-C, I, p. 92-93.

la fulgurance réalisée dans l'éclair. Au même instant mort et naissance, cette beauté est de l'ordre de l'électrochoc, de la saccade. La rencontre avec la passante semble se rejouer dans *Le Spleen de Paris* avec celle que le poète a « le désir de peindre » :

Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite. [...] Elle est belle et plus que belle, elle est surprenante. En elle, le noir abonde. [...] Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair ; c'est une explosion dans les ténèbres.¹⁹⁰

Même apparition furtive, qui cause la surprise, le choc, et même regard explosif. L'éclair naît « au fond d'une nuit orageuse, et bousculée par les nuées qui courent. »¹⁹¹ L'évocation se termine sur « le rire d'une grande bouche, rouge et blanche, et qui fait rêver au miracle d'une superbe fleur éclore sur un terrain volcanique. »¹⁹² Le rire se détache, seul, et la béance n'est évidemment pas repoussée, non plus que la grimace. Ce rire qui gagne son autonomie rappelle celui du Pierrot anglais, qui « faisait trembler la salle » :

Ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre [...] C'était le vertige de l'hyperbole [...]. C'était vraiment une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible.¹⁹³

L'association douleur/jouissance/convulsion est particulièrement à l'œuvre dans « Le Mauvais vitrier », poème en prose de la discordance s'il en est. Le geste du poète est évoqué par les termes suivants : « impulsion mystérieuse », « force irrésistible », « espèce d'énergie ». L'acte est décrit comme une « plaisanterie nerveuse ». Que se passe-t-il au juste dans le texte ? Le poète jette un pot de fleurs sur « la première personne [...] [aperçue] dans la rue, [...] un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à [lui] à travers la lourde et sale atmosphère parisienne. »¹⁹⁴ Assurément, on peut suivre Jérôme Thélot¹⁹⁵ lorsqu'il dit qu'avec « le petit pot de fleurs », c'est la beauté de l'Idéal, celle de l'harmonie, et partiellement celle encore à l'œuvre dans les *Fleurs du Mal*, ne serait-ce que par l'emploi des vers, que le poète jette par la fenêtre, sur...du verre, ou des vers, qui explosent. Ce qu'il reproche au

¹⁹⁰ Charles Baudelaire, « Le désir de peindre », in *Le Spleen de Paris*, O-C, I, p. 340.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, in O-C, II, p. 538-539.

¹⁹⁴ Charles Baudelaire, « Le mauvais vitrier », in *Le Spleen de Paris*, O-C, I, p. 286.

¹⁹⁵ Jérôme Thélot, *Baudelaire, Violence et poésie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1993.

vitrier, c'est justement sa discordance, son impudence, lui qui « [ose]se promener dans des quartiers pauvres, et [qui n'a] pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! » Au paroxysme de la crise, le vitrier « [achève] de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire, qui [rend] le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre. » Dans l'explosion se réalise une vue déchirante de la beauté, de nature convulsive, qui ramasse « dans une seconde l'infini de la jouissance ». Une poétique du choc est ici à l'œuvre, qui défait la poétique de l'Idéal et impose l'expérience de la douleur fulgurante. Les conséquences esthétiques de ce choc douloureux sont particulièrement lisibles dans *Le Spleen de Paris*, et ce dès la lettre-préface à Arsène Houssaye – auteur lui aussi d'une « Chanson du vitrier », tentative assez malheureuse de poème en prose qui utilise le cri comme refrain, ce cri qui envoie des « désolantes suggestions jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue » –. Le texte liminaire des petits poèmes en prose évoque des « heurts » et des « soubresauts de la conscience », c'est-à-dire autant de lignes brisées qui disent la souffrance moderne. L'abandon de la poésie en vers et de l'harmonie qu'elle incarnait traduit cette douleur qui fait grimacer le texte et le « déforme », par rapport à un « idéal » encore présent dans *Les Fleurs du Mal*. Les *Petits Poèmes en prose* ne sont plus que « Spleen », c'est-à-dire expérience douloureuse, et Baudelaire ne cache pas la réécriture, en affirmant à leur propos dans sa correspondance que « c'est encore *Les Fleurs du Mal*, mais avec beaucoup plus de liberté et de détail, et de raillerie. »¹⁹⁶ Livre grimaçant et douloureux, il doit également provoquer la souffrance par ses « morales désagréables » et les « horreurs et monstruosité qui feraient avorter [des] lectrices enceintes »¹⁹⁷, comme il se plaît à l'écrire à Louis Marcelin, fondateur du journal *La Vie parisienne*. Insister sur la dimension railleuse, c'est mettre en avant l'ironie mais aussi ce type de comique bien particulier à l'œuvre dans *Le Spleen de Paris* qu'est la caricature. C'est sur cet aspect que nous voudrions maintenant nous arrêter.

On connaît l'importance des textes sur la caricature dans la critique d'art de Baudelaire, et celle-ci prend place au premier rang de l'art moderne. Or la caricature inflige une souffrance à celui qui la contemple. Il n'est pour le prouver que de rappeler le texte qui évoque Virginie dans *De l'essence du rire* :

Prenons pour exemple la grande et typique figure de Virginie, qui symbolise parfaitement la pureté et la naïveté absolues. Virginie arrive à

¹⁹⁶ Charles Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, tome II, lettre du 19 février 1866, p. 615.

¹⁹⁷ Charles Baudelaire, *ibid.*, lettre du 15 janvier 1865, p. 465.

Paris encore toute trempée des brumes de la mer et dorée par le soleil des tropiques, les yeux pleins des grandes images primitives des vagues, des montagnes et des forêts. Elle tombe ici en pleine civilisation turbulente, débordante et méphitique, elle, tout imprégnée des pures et riches senteurs de l'Inde ; [...]

Or, un jour, Virginie rencontre par hasard, innocemment, au Palais-Royal, aux carreaux d'un vitrier, sur une table, dans un lieu public, une caricature ! une caricature bien appétissante pour nous, grosse de fiel et de rancune, comme sait les faire une civilisation perspicace et ennuyée. Supposons quelque bonne farce de boxeurs, quelque énormité britannique, pleine de sang caillé et assaisonnée de quelques monstrueux goddam ; ou, si cela sourit davantage à votre imagination curieuse, supposons devant l'œil de notre virginale Virginie quelque charmante et agaçante impureté, un Gavarni de ce temps-là, et des meilleurs, quelque satire insultante contre des folies royales, quelque diatribe plastique contre le Parc-aux-Cerfs, ou les précédents fangeux d'une grande favorite, ou les escapades nocturnes de la proverbiale Autrichienne. La caricature est double, le dessin et l'idée : le dessin violent, l'idée mordante et voilée ; complication d'éléments pénibles pour un esprit naïf, accoutumé à comprendre d'intuition des choses simples comme lui. Virginie a vu ; maintenant elle regarde. Pourquoi ? Elle regarde l'inconnu. Du reste, elle ne comprend guère ni ce que cela veut dire, ni à quoi cela sert. Et pourtant, voyez-vous ce repliement d'ailes subit, ce frémissement d'une âme qui se voile et veut se retirer ? L'ange a senti que le scandale était là. Et, en vérité, je vous le dis, qu'elle ait compris ou qu'elle n'ait pas compris, il lui restera de cette impression je ne sais quel malaise, quelque chose qui ressemble à la peur. Sans doute, que Virginie reste à Paris et que la science lui vienne, le rire lui viendra ; nous verrons pourquoi. Mais, pour le moment, nous, analyste et critique, qui n'oserions pas affirmer que notre intelligence est supérieure à celle de Virginie, constatons la crainte et la souffrance de l'ange immaculé devant la caricature.¹⁹⁸

Sur Virginie, la caricature agit comme un viol pratiqué par le diable sur un ange, elle est une agression : elle mord et pique. Son effet est intense, violent, de l'ordre du spasme, de la « commotion vive », comme Baudelaire l'écrit à propos de Goya¹⁹⁹. Le terme de « contes cruels » est souvent retenu par les critiques du *Spleen de Paris* à propos de certains textes à l'humour féroce. On pense évidemment en premier lieu au texte dont le titre est manifestement provocateur : « Assommons les pauvres ! », exercice de pédagogie paradoxale qui vise à réveiller l'honneur perdu d'un pauvre vieux mendiant par une technique quelque peu musclée. D'une manière plus générale, Baudelaire s'acharne sur les discours lénifiants, sur « toutes les élucubrations des entrepreneurs de

¹⁹⁸ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, in *O-C*, II, p. 528-530.

¹⁹⁹ Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, in *O-C*, II, p. 568.

bonheur public »²⁰⁰, préférant exercer son agressivité sur « un homme épouvantable [qui] entre et se regarde dans la glace »²⁰¹, ou bien sur le public, comparé à un chien scatophage²⁰². Ces deux derniers cas sont signalés entre tous comme des textes où Baudelaire se rapproche de la technique caricaturale, car ce sont des textes brefs, simples, aux messages univoques. La construction du « Miroir » est en effet aussi simple que la structure de son titre (article défini et nom) et le texte se compose de quatre paragraphes, avec une phrase de mise en place au début et une phrase de morale à la fin, qui encadrent deux répliques au style direct. C'est l'économie de moyens, comme dans la caricature, qui préside ici. Le lieu est indéfini, le temps utilisé est le présent, et l'homme se regarde dans *la glace*²⁰³ : tout est fait pour créer des conditions prototypiques. Le narrateur se pose en raisonneur, détenteur de la logique. « L'homme épouvantable » adopte lui aussi un discours construit, qui s'appuie sur les « immortels principes de 89 », syntagme figé de journal²⁰⁴, dont on devine qu'ils sont mis dans la bouche du personnage avec une ironie perceptible également dans l'emploi ampoulé de l'archaïsme « se mirer ». L'homme s'exprime pompeusement, et accomplit une syllepse de sens sur le verbe « regarder », passant du propre au figuré. Le texte s'achève sur une morale bien balancée, qui prend la forme d'une phrase construite symétriquement sur l'opposition du « bon sens » et de « la loi », de la « raison » et du « tort », phrase elle aussi marquée ironiquement par un usage emphatique de la rhétorique, de la belle langue, qui dissimule à peine la violence de la moquerie, au moins équivalente à la « violence extravagante du geste et du mouvement »²⁰⁵ observée dans les caricatures de Cruikshank. Nous avons là un exemple de la technique utilisée par Baudelaire pour proposer une forme écrite de la caricature, marquée par l'emploi de l'ironie, de la syllepse et par la simplicité de construction du texte. L'utilisation d'éléments du langage parlé entre aussi en ligne de compte : l'immédiateté de certains titres – l'injonctif « Assommons les pauvres ! » ou l'interrogateur « Laquelle est la vraie ? » par exemple – évoque les légendes de caricatures, ainsi que la concentration sur des formules figées prises à la lettre de manière absurde²⁰⁶. Et si pour Baudelaire, le rire et la caricature procèdent de la chute originelle, il faut

²⁰⁰ Charles Baudelaire, « Assommons les pauvres », in *Le Spleen de Paris, O-C*, I, p. 357.

²⁰¹ *Ibid.*, « Le miroir », p. 344.

²⁰² *Ibid.*, « Le chien et le flacon », p. 284.

²⁰³ C'est moi qui souligne.

²⁰⁴ On trouve dans le *Figaro* du 12 mars 1865 un article d'Adolphe Court qui porte très exactement ce titre.

²⁰⁵ Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, in *O-C*, II, p. 566.

²⁰⁶ C'est le cas du « Mauvais vitrier » qui joue sur le sens propre de l'expression « voir la vie en beau », ou du « Galant tireur » qui cherche à « tuer le temps » à coups de fusil.

noter qu'un certain nombre de textes s'organisent autour de la mise de la mise en scène de cette chute en changeant brusquement de ton ou d'orientation. C'est le cas de « La chambre double », du « Désespoir de la vieille » ou du « Chien et le flacon », que James Hiddleston²⁰⁷ qualifie de « poèmes à soubresauts » et qui illustrent un mouvement du haut vers le bas, une chute dans la réalité et la prose qui caractérisent la caricature, esthétique du choc, « explosion de l'expression »²⁰⁸. Baudelaire enfin n'hésite pas investir le fonds thématique de la caricature telle qu'elle s'est développée depuis son installation dans la presse, à travers par exemple le personnage du bourgeois cher à Monnier, et mis en scène dans « La fausse monnaie » au travers de l'ami qui tente de tromper Dieu et le mendiant en lui donnant une pièce contrefaite. Gestes, expressions et langage sont exagérés dans le texte : tant le « soigneux triage de sa monnaie » par l'homme « charitable », que « les yeux larmoyants des chiens qu'on fouette » du mendiant, et que la phrase prononcée par le trompeur²⁰⁹ qui montre toute la sincérité de son hypocrisie, trait bourgeois par excellence. « Un plaisant » caricature aussi le bourgeois, « magnifique imbécile » qui concentre en lui « tout l'esprit de la France »²¹⁰. La caricature apparaît donc comme une forme de la « poésie du mal », liée à la chute et « au noir océan de l'immonde cité », ce qui est également clair lorsque Baudelaire évoque Daumier :

Feuilletez son œuvre, et vous verrez défiler devant vos yeux, dans sa réalité fantastique et saisissante, tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités. Tout ce qu'elle renferme de trésors effrayants, grotesques, sinistres et bouffons, Daumier le connaît. Le cadavre vivant et affamé, le cadavre repu et gras, les misères ridicules du ménage, toutes les sottises, tous les orgueils, tous les enthousiasmes, tous les désespoirs du bourgeois, rien n'y manque.²¹¹

L'art de Daumier met à nu, dévoile le squelette et Champfleury, dans sa préface aux *Excentriques*, se revendique de l'œuvre du caricaturiste à qui il dédicace sa préface en insistant sur la réduction à l'armature qu'opère la caricature, comparable en cela à la pratique anatomique :

²⁰⁷ James Hiddleston, « Les poèmes de Baudelaire et la caricature », *Romantisme*, n°74, Paris, Flammarion, 1991.

²⁰⁸ Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, in *O-C*, II, p. 566.

²⁰⁹ « [Il] n'est pas de plaisir plus doux que de surprendre un homme en lui donnant plus qu'il n'espère. ».

²¹⁰ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, in *O-C*, I, p. 279.

²¹¹ Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, in *O-C*, II, p. 554-555.

Ils [les modèles] se déshabillent sans se faire prier, vous avez l'homme nu. Ils enlèvent complaisamment l'épiderme, vous avez l'écorché. Ils font bon marché de leur chair, de leur sang, de leurs veines, vous avez le squelette. Quand on a bien vu ces drôles qui semblent des pièces artificielles d'anatomie artistement construites, ils remettent leurs veines, leur sang, leur chair, leur épiderme, leurs habits. Ils sont charmants. On les quitte, la tête pleine de notes précieuses, on les rencontre dans la rue, et on ne les salue pas.²¹²

La caricature a donc une vocation corrosive de réduction au trait et elle évoque par conséquent cet autre art prisé par Baudelaire comme un art éminemment moderne, celui de la gravure à l'eau-forte. Dans le *Salon de 1859*, une place de choix est faite à Méryon pour son travail dans le genre du « paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie »²¹³. Il poursuit :

Il y a quelques années, un homme puissant et singulier, un officier de marine dit-on, avait commencé une série d'études à l'eau-forte d'après les points de vue les plus pittoresques de Paris. Par l'âpreté, la finesse et la certitude de son dessin, M. Méryon rappelait les vieux et excellents aquafortistes. J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié²¹⁴.

Le travail de Méryon n'est pas sans points communs avec celui de Daumier : il est le peintre de « la noire majesté de la plus inquiétante des capitales » et la technique de morsure par l'acide de l'eau-forte semble toute désignée pour peindre l'inquiétude qui se dégage de la ville et le « douloureux et glorieux décor de la civilisation. »

Fanny BÉRAT-ESQUIER (Lille III)

²¹² Jules Husson dit Champfleury, *Les Excentriques*, Paris, Michel Lévy frères, 1852, p. 7.

²¹³ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *O-C*, II, p. 666.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 667.

L'écriture de la douleur dans *Mortal y rosa* de Francisco Umbral

Karine DESROSES

L'époque postmoderne, caractérisée entre autres par un culte du moi exacerbé et la remise en question des genres littéraires considérés comme majeurs, donne véritablement ses lettres de noblesse à l'écriture du moi, voie royale vers l'expression de la douleur. L'écrivain espagnol Francisco Umbral (1932 – 2007), dont l'existence a été profondément marquée par le sceau de la douleur, explore les modalités d'expression de cette émotion à travers une littérature du moi foisonnante et hautement métaphorique. Issu d'une union illégitime, Umbral n'a guère connu son père, a été informé tardivement de l'identité de sa mère et tenu éloigné d'elle ; la mort de cette dernière et celle de son enfant, décédé d'une leucémie à l'âge de cinq ans en juillet 1974, ne feront qu'aggraver ces profondes blessures. La disparition de son fils lui inspirera l'écriture de *Mortal y rosa* (1975).

Oeuvre d'un genre hybride, à la fois essai, poème en prose, roman et journal « personnel » selon la terminologie de Philippe Lejeune²¹⁵, elle évoque la vie intime et « extime »²¹⁶ d'Umbral, de l'été 1973 à l'été 1974. Nous verrons comment les modalités d'expression de la douleur dans *Mortal y rosa* laissent transparaître un existentialisme empreint d'une « foi » en la création et la renaissance à travers l'enfant et l'acte d'écriture. Il s'agit de démontrer dans quelle mesure l'esthétique d'Umbral se fonde sur une représentation de la matérialité et de la corporéité de la douleur. Nous tenterons alors d'analyser en quoi cette représentation d'une douleur profondément immanente évoque en filigrane la perspective d'un monde régi par une force vitale aveugle et destructrice. Ceci conduit à s'interroger sur la perspective d'une quête inhérente à l'écriture de la douleur : celle d'un principe de continuité, de cohérence de l'existence.

²¹⁵ Philippe, Lejeune. *Cher écran, journal personnel, ordinateur, internet*. Paris : Le Seuil, 2000, 443 p.

²¹⁶ Françoise Simonet-Tenant précise à ce sujet : « [Michel Tournier] avoue [...] la tenue d'un journal "extime", "tourné vers le dehors, primaire, extraverti, ponctué par les saisons et la lecture des livres et des journaux, par l'irruption chez [lui] des amis, des inconnus, des images de la télévision". Ce journal "extime" recoupe largement ce que Georges Gusdorf et Alain Girard nomment "journal externe", chronique de l'actualité, écho des sollicitations extérieures, journal des autres plus que de soi. » (*Le journal intime*, Paris, Nathan, collection 128, 2001, p. 10-11).

« Corporéité » de la douleur

L'écriture hautement métaphorique d'Umbral revêt une dimension picturale qui confère une véritable matérialité, une « corporéité » à la douleur. La douleur va notamment s'exprimer à travers l'évocation d'objets. Tout au long de cette oeuvre, Umbral ne cesse de projeter sa douleur sur les jouets de son enfant, les objets de la maison en les personnifiant. Inversement, il attribue une texture, une matière, une couleur, une odeur à la douleur :

La maison froide, les chambres esseulées, un foyer qui s'est échoué, une solitude pareille à un naufrage, des vêtements tristes, des manteaux semblables à des victimes [...] le désespoir d'une veste sur une chaise [...].²¹⁷

La douleur bourdonne dans des cours intérieures [...] et le monde exhale l'odeur d'une plaie infectée.²¹⁸

Cette matérialité devient également « corporéité », « incarnation », « chair » de la douleur. Ainsi, à travers la métaphore filée du mort vivant, du cadavre ambulante, du squelette qui se dessine en filigrane sous la peau, Umbral évoque la prégnance de la mort, du néant sur l'être :

[...] nous ne sommes qu'une succession d'esquisses, et derrière l'ultime esquisse apparaît le masque, le crâne. [...] Ce qui est terrifiant dans ce crâne c'est de découvrir qu'il est également un masque, le masque que porte le néant, le masque à travers lequel nous observe la figure de l'absence.²¹⁹

Par ce langage métaphorique, Umbral cherche à « incarner » la douleur car elle revêt à ses yeux un caractère profondément immanent : elle n'a pas de sens au-delà de la matière, ne répond pas à la volonté d'une entité transcendante et n'existe qu'à travers une conscience qui tente d'organiser

²¹⁷ « La casa fría, las habitaciones solas, un hogar encallado, una soledad como un naufragio, ropas tristes, abrigos como víctimas [...] la desesperanza de la chaqueta en una silla [...] ». Francisco, Umbral. *Mortal y rosa*. Madrid : Cátedra, 2003. p. 174. A partir de maintenant, toutes les citations extraites de cette oeuvre et traduites en français dans le corps du texte seront accompagnées des citations originales en note de bas de page.

²¹⁸ « Zumba el dolor en patios interiores [...] y huele el mundo a herida infectada. ». *Idem*, p. 170.

²¹⁹ « [...] no somos sino una sucesión de esbozos, y tras el último esbozo viene la máscara, la calavera. [...] Lo que nos aterra de la calavera es descubrir que es también una máscara, la máscara que se pone la nada, el disfraz con que nos mira nadie. ». *Idem*, p. 59.

le monde et appréhende celui-ci en fonction de l'état d'esprit du moi. Une douleur à l'image de la réalité extérieure, sans cause première ni but, dépourvue de sens *a priori*. Par ailleurs, cette esthétique de l'« incarnation » de la douleur ne cesse de rappeler qu'il s'agit là d'une émotion viscérale, semblable à un réflexe instinctif, primitif :

Je souffre en tant qu'être humain, à la mesure de l'être humain, avec mes moyens et ma mécanique d'être humain, mais à l'intérieur de moi, à l'intérieur de cette souffrance se trouve quelque chose de plus douloureux, une chair de sanglots presque sous-marine, un fond ultime et rétractile de douleur.²²⁰

Umbral évoque également *une souffrance plus ou moins végétale, le gémissement de la fleur coupée*²²¹, *une peur antérieure à l'homme, une méduse de l'effroi*²²², *le cartilage marin et végétal, sans autre conscience que la douleur, où quelque chose bat à l'infini [...]*²²³. En outre, il se réfère régulièrement à certaines substances ou sécrétions corporelles comme la sueur, l'urine, les excréments pour évoquer cette douleur « viscérale ». Ici, la douleur se décline sur le mode de la peur car il s'agit d'une douleur « animale », « primitive ». Umbral réaffirme ainsi l'immanence de la douleur qui s'enracine dans la chair et devient réflexe vital.

Si la douleur se fait objet et corps, elle se fait également paysage, climat, élément naturel. Umbral évoque par exemple le vide affectif dont il souffre à travers la métaphore filée du froid :

Le froid, mon enfant, le froid, compagnon glacé de l'enfance pauvre, griffures d'un chat répugnant qui fut ma seule amitié durant tant d'années, qui tout au long de la vie a fait croître son lierre dans l'hiver de ma chair.²²⁴

L'image du froid traduit l'immense vide affectif lié à la mort de son enfant et qui ne cesse de lui rappeler sa propre enfance marquée par la solitude, l'éloignement de la mère, l'absence du père. Cette tourmente intérieure

²²⁰ « Sufro como hombre, a la medida del hombre, con mis recursos y mi mecánica de hombre, pero dentro de mí, dentro de ese sufrimiento, hay algo más sufriente, una pulpa casi submarina de sollozo, un fondo último y retráctil de dolor. ». *Idem*, p. 199.

²²¹ « [...] un sufrimiento como vegetal, el gemido de la flor rota [...] ». *Ibidem*.

²²² « [...] un miedo anterior al hombre, una medusa del espanto [...] ». *Ibidem*.

²²³ « [...] el cartilago marino y vegetal, sin otra conciencia que el dolor, donde algo pulsa infinitamente [...] ». *Ibidem*.

²²⁴ « El frío, hijo, el frío, compañero helado de la infancia pobre, gato sucio y arañador que fue mi única amistad durante tantos años, que toda la vida ha ido haciendo crecer su yedra por mi cuerpo invernal. ». *Idem*, p. 227.

face à la maladie de son fils s'exprime également à travers la métaphore du vent :

Le profil immense et sévère du vent, cet au-delà vers lequel il pousse toute chose, cette crevasse mortelle dans laquelle il les dépose. [...] Le vent, navire qui naufrage dans la nuit, misérable drapeau qui comble toutes les absences, voix d'un absent qui comble le monde.²²⁵

La nature devient alors reflet de l'âme et renvoie ainsi à la littérature romantique, émaillée de multiples références à la mythologie panthéiste évoquant le souffle de la vie qui anime le monde. Cependant, l'affirmation de l'immanence de la douleur et le rejet de l'existence de toute forme de transcendance semblent entrer en contradiction avec une conception panthéiste du monde si l'on s'en tient à la définition stricte du panthéisme en tant que doctrine. Il serait donc abusif d'évoquer une véritable croyance en une conception panthéiste de l'univers chez Umbral. Lui-même se définit comme athée et affirme avant tout sa foi en l'existence en tant que corporéité, extériorité. Cette matérialité de la douleur tour à tour objet, corps, paysage devient alors la « matière première » de l'œuvre d'Umbral, à la fois littérature et peinture, écriture du moi et autoportrait :

Le peintre, face à moi, croit aveuglément aux contours et fouette la toile, la punit pour qu'elle reste vivante, pour qu'elle ne meure pas entre ses mains, pour que saigne noir le sang et vertes les blessures.²²⁶

Au-delà de cette représentation picturale d'une douleur immanente, *Mortal y rosa* laisse transparaître une conception métaphysique fondée sur l'omniprésence d'une violence gratuite, aléatoire.

La douleur : lien « viscéral » entre l'individu et le *continuum* des générations

La maladie et la mort de son enfant confrontent Umbral au mécanisme aveugle du cycle universel de la vie et de la mort. Si l'univers est rythmé par un cycle de création, il ne repose pas sur un principe d'harmonie, d'équilibre qui pourrait s'apparenter à une conception panthéiste, mais

²²⁵ « El perfil inmenso y adusto del viento, ese más allá a que empuja a todas las cosas, ese hendimiento de muerte en que las pone. [...] El viento, barco que naufraga en la noche, bandera mala llenando todas las ausencias, voz de nadie llenando el mundo. ». *Idem*, p. 189.

²²⁶ « El pintor, ante mí, cree ciegamente en los contornos y azota el lienzo, lo castiga para que esté vivo, para que no se le muera, para que la sangre sangre negra y heridas verdes. ». *Idem*, p. 139.

représente, au contraire une source de douleur dans la mesure où il agit de façon totalement mécanique et aveugle :

L'univers est une géométrie inutile, une mathématique obstinée et folle, qui s'accomplit aveuglément [...]. Il fonctionne avec la douleur et la mort des enfants, lubrifié du sang frais d'enfant.²²⁷

Umbral se réfère également à une *grande absurdité organisée*²²⁸. L'emprisonnement des êtres dans les rouages d'un cycle universel aveugle rend plus intense encore la douleur née de l'expérience du néant. Le paroxysme de la douleur se fonde sur la confrontation à un monde dans lequel le miracle de la création et l'absurdité de la mort se côtoient et semblent inhérents l'un à l'autre. Ce qui s'avère insupportable, c'est donc d'assumer sa condition humaine, celle d'un esprit incarné écartelé entre le miracle de la vie, l'espace infini de liberté dans lequel la conscience peut se « projeter », se construire, et la matérialité du corps, sa fragilité, sa finitude, dont dépend nécessairement l'esprit. Chez Umbral, la mort de l'enfant renvoie à la manifestation la plus violente de ce paradoxe qu'est le miracle de la vie, une vie inéluctablement fauchée par ce mécanisme aveugle de l'univers :

L'autre jour, un après-midi, j'ai vu un petit cochon, un porcelet, pendu par le museau à l'entrée d'une charcuterie [...]. Mais c'est ton âme, maintenant, qui est suspendue innocemment à un crochet. Si tu n'étais pas un enfant, je te lirais ce que je viens de voir dans un livre: « Nous sommes tous au fond d'un enfer dont chaque instant est un miracle. »²²⁹

Umbral met donc en évidence ce paradoxe de l'existence qui se résume à lutter dans la souffrance au nom d'une vie qui se révèle n'être que douleur. Il semble alors légitime de se demander si l'expression de la douleur dans *Mortal y rosa* s'inscrit dans une perspective nihiliste du monde.

Certes Umbral nie l'existence de toute forme d'entité transcendante et conçoit l'univers et les êtres comme un fragment de vie sans cause première ni but, n'ayant pour seule logique que la reproduction inlassable

²²⁷ « El universo es una geometría inútil, una matemática obstinada y loca, que se cumple ciegamente [...]. Funciona con el dolor y la muerte de los niños, lubricado de sangre niña y fresca. ». *Idem*, p. 142.

²²⁸ « [...] gran absurdo organizado [...] ». *Idem*, p. 143.

²²⁹ « La otra tarde vi un cerdo pequeño, una cría, colgado del morro a la puerta de una charcutería [...]. Pero es tu alma, ahora, la que cuelga inocente de un gancho frío. Si no fueses un niño te leería esto que acabo de ver en un libro: □ Estamos todos en el fondo de un infierno cada uno de cuyos instantes es un milagro. □ ». *Idem*, p. 229.

et mécanique du miracle de la vie. L'enfant, la vie et la douleur représentent respectivement pour lui *cette goutte de sang caillée de l'existence*²³⁰, *cette chair de lumière qui se trouve dans l'air*²³¹, *une chair de sanglot presque sous-marine*²³². Mais c'est précisément ce miracle de la vie, ce *continuum* de générations à travers le temps qui, selon lui, permet à l'homme de prendre place dans le cycle de l'univers. Sur le plan de la vie affective, douleur et plaisir constituent les deux pôles des émotions qui relie l'homme à ce cycle vital de la création. En effet, douleur et plaisir relèvent à la fois du domaine des émotions et des sensations, du spirituel et du corporel, cristallisent la dualité de la nature humaine et rappellent ainsi à l'homme qu'il est esprit mais esprit incarné, dépendant de la matière, donc de la physique et de la biologie, des lois du cycle universel de la création. Souffrir signifie donc aussi pour Umbral apprendre à vivre et à mourir. Rappelons que les métaphores citées précédemment soulignent en quoi la vie, l'enfant, la douleur naissent d'une même essence, de ce qu'Umbral appelle *pulpa, cuajaron*, à la fois chair, substance vitale et matière première de la vie. Si les différentes manifestations de la douleur représentent autant de variantes d'un même « mal », l'angoisse existentielle, et constituent donc le produit d'une conscience qui fait l'expérience du néant, cette émotion prend également racine dans une douleur viscérale, animale, comme nous l'avons souligné précédemment. Des événements tragiques comme la maladie et la mort, et à plus forte raison la mort de l'enfant vont nécessairement réveiller cette douleur animale, instinctive car ils remettent en question le lien viscéral, originel qui lie le père à ses enfants ou à ses propres parents. Umbral va donc exprimer sa douleur en tant que parent, et celle des autres parents, en faisant référence au cycle universel de la nature. Il dresse en ces termes le portrait des parents présents à l'hôpital, au chevet de leur enfant malade :

[...] des mères jeunes et sombres telles des monts calcinés, des hommes semblables à des oiseaux affamés croissant tristement.²³³

[...] des mères aux yeux fauves comme des louves du village [...].²³⁴

Vie, mort et douleur unissent donc les êtres dans le *continuum* des générations. Elles ne font que rappeler à l'homme sa condition, sa place

²³⁰ « [...] este cuajaron de existencia [...] ». *Idem*, p. 75.

²³¹ « [...] esa pulpa de luz que hay en el aire [...] ». *Idem*, p. 192.

²³² « [...] una pulpa casi submarina de sollozo [...] ». *Idem*, p. 199.

²³³ « [...] madres jóvenes y oscuras como montes calcinados, hombres como pájaros hambrientos, de graznido triste [...] ». *Idem*, p. 170.

²³⁴ « [...] madres con los ojos pardos como lobas del pueblo [...] ». *Ibidem*.

dans ce *continuum* et transforment alors ce dernier en un principe de continuité autour duquel le moi tente de structurer son existence.

L'enfant et l'écriture : créer dans la douleur pour exister

L'expression de la douleur chez Umbral ne s'inscrit donc pas dans une perspective nihiliste. Elle met en évidence le seul principe autour duquel la vie peut se construire dans ce monde régi par le cycle imperturbable de la vie et de la mort : le principe de continuité dont l'enfant constitue la dynamique. C'est précisément le sens que l'on peut donner au titre de l'œuvre *Mortal y rosa* extrait de *La voz a ti debida* du poète espagnol Pedro Salinas. Cette expression figure en épigraphe de l'œuvre :

...cette corporéité mortelle et rose
où l'amour invente son infini.²³⁵

Les deux adjectifs *mortal* et *rosa* condensent toute la dimension tragique de l'existence humaine, à la fois infinie, sublime et altérable, éphémère. L'enfant incarne donc pleinement ce paradoxe de la nature humaine : à la fois *corporeidad mortal y rosa*, être fragile de chair et de sang, et amour recréé à l'infini, force vitale par laquelle se prolonge indéfiniment le cycle des générations. La seule forme de cohérence de l'univers renvoie à ce principe de continuité présent dans tous les enfants, réincarnations du fils d'Umbral, et donc incarnations multiples et variées de l'Enfance, c'est-à-dire de l'enfant perdu, disparu, que chaque homme a été un jour :

[...] j'ai découvert en frémissant, mon enfant, que tu me regardes depuis la profondeur de tous les enfants.
Ce n'est pas toi, ce n'est pas toi, mais le fond commun de l'enfance, l'eau obscure et propre de l'enfance coule remplie par des yeux purs, et des prunelles se dilatent tour à tour, celles de l'enfant timide, celles de l'enfant joyeux, celles de l'enfant triste, celles de l'enfant hostile, celles de l'enfant inconnu, celles de la petite fille, et au terme de cette succession tes yeux me regardent, comme depuis le fond d'un fleuve clair et profond.²³⁶

²³⁵ « ...esta corporeidad mortal y rosa
donde el amor inventa su infinito. »

²³⁶ « [...] he descubierto con estremecimiento, hijo, que me miras desde el fondo de todos los niños.

No eres tú, no eres tú, pero el fondo común de la infancia, el agua oscura y limpia de la niñez trascurre llena de ojos puros, y hay un abrirse de pupilas sucesivas, las del niño tímido, las del niño alegre, las del niño triste, las del niño hostil, las del niño desconocido, las de la niña, y al final de esa sucesión me miran tus ojos, como desde el fondo de un río claro y profundo. » *Idem*, p. 229.

La douleur liée à la mort de l'enfant s'exprime d'autant plus intensément chez Umbral que sa propre enfance porte le sceau de la solitude et de la honte lié à sa situation d'enfant « bâtard », à l'absence du père et l'éloignement de la mère. La naissance de son fils représente pour lui une deuxième enfance et lui renvoie l'image de la figure maternelle, dans la mesure où, lui-même, en tant que parent, s'identifie à sa mère, avec laquelle il entretenait malgré tout un lien extrêmement fort. Quant à la mort de son fils, elle le renvoie également au cycle des générations : cette disparition fait écho à celle de sa mère, à la « mort » symbolique de son enfance, par définition éphémère, passagère, mais également détruite, volée puisque le jeune Umbral n'a cessé de porter le poids de la honte lié à son statut d'enfant « bâtard ». Affronter la mort de son enfant et toute la douleur qu'elle génère signifie pour Umbral accéder à ce principe de continuité de la vie, renouer avec le lien vital et infini de l'enfance :

L'enfant que j'ai été est l'enfant que j'ai perdu. On est le père de soi-même. Cet enfant orphelin de mon enfance, cet enfant que j'ai été, a bien un père qui est moi-même. Et je confonds cet enfant mort avec un autre enfant mort, parce qu'ils sont le même enfant, et en parlant de l'un ou de l'autre dans mon livre, je parle de l'enfant, du noyau essentiel d'enfance dont je suis fait, de la glaise dorée et tendre que je fus, que je suis, que j'ai été, que je suis encore, que je serai.²³⁷

Notons également l'importance de l'acte d'écriture dans cette citation : chez Umbral chaque ligne de l'oeuvre représente autant de liens qui tissent le « fil d'Ariane » qui le guide dans le « labyrinthe » de la douleur.

L'abondance de son oeuvre, le choix d'une écriture du moi et de l'« immédiateté » traduisent un besoin viscéral de construire son existence à travers la littérature. Umbral tente en effet de saisir ce moi morcelé à travers une écriture qui oscille perpétuellement entre fragmentation et continuité, silences, non-dits et discours intarissable, angoisse du vide et besoin de combler les « blancs » de la « page » sur laquelle s'écrit son existence :

La raison ultime de ce livre est la discipline qu'il m'impose, la continuité qu'il me donne, puisque nous sommes tous discontinus [...].²³⁸

²³⁷ « El niño que fui es el niño que he perdido. Se es padre de uno mismo. Aquel niño huérfano de mi infancia, aquel niño que fui, tiene ya un padre que soy yo. Y ese niño muerto se me confunde con otro niño muerto, porque son el mismo niño, y escribiendo de uno o del otro, estoy escribiendo del niño, del núcleo esencial de infancia en que consisto, del légame dorado y tierno que fui, que soy, que he sido, que estoy siendo, que seré. ». *Idem*, p. 216.

²³⁸ « La razón última de este libro es la disciplina que a mí me da, la continuidad que pone en mi vida, ya que todos somos discontinuos [...] ». *Idem*, p. 210.

Quand je termine un livre, j'en commence aussitôt un autre. On ne peut tolérer l'hémorragie du temps. [...] Ne pas rester sans écrire un livre, ne pas rester sans projet, ne pas rester exposé aux intempéries, dans le flot torrentiel des jours. [...] Le sang de l'écrivain est temps. Le sang du peintre est lumière.²³⁹

L'abondance de sa production littéraire et son caractère profondément narcissique sont à l'image de son expérience de la douleur, intense et précoce. Ces caractéristiques de l'œuvre umbralienne soulignent en quoi l'écriture vient combler les failles profondes de son ego, devient un prolongement d'un moi amputé, anéanti, renié. L'écriture représente une reconquête du moi, la construction d'une nouvelle identité, d'un nom qu'Umbral peut, par sa réussite dans le milieu littéraire, imposer à l'autre, à la société qui l'avait tant rejeté durant son enfance. La douleur liée à l'absence — absence du père, éloignement de la mère, puis mort de cette dernière, mort de son fils, et surtout absence d'identité de l'enfant « bâtard » — constitue une des clés de l'écriture d'Umbral et de cette quête de la continuité à travers l'écriture. Certes, sa vocation d'écrivain n'a pas été motivée par cette expérience de la douleur, mais il convient toutefois de ne pas négliger le poids des blessures de son enfance dans le cadre de l'analyse de cette relation particulière à l'écriture. Selon Marthe Robert à qui Umbral fait implicitement référence dans *Mortal y rosa*²⁴⁰, il est possible d'analyser certains genres littéraires et d'envisager une classification du roman à la lumière de la psychanalyse, et plus précisément de deux schèmes psychanalytiques, celui de l'enfant trouvé et celui de l'enfant « bâtard ». Le premier se traduit sur le plan littéraire par un besoin de la part du héros de fuir une réalité triviale en se réfugiant dans la construction d'un monde imaginaire. Le deuxième renvoie au « bâtard » oedipien qui après avoir tué symboliquement son père veut le remplacer en affirmant sa puissance à travers sa volonté d'agir sur le monde. Or, dans le cas d'Umbral, il ne s'agit pas simplement de schèmes psychanalytiques ou du destin d'un personnage de roman mais de son vécu. On peut interpréter ainsi ce besoin chez cet écrivain de construire une autre réalité, un « moi » parallèle, une continuité du moi en se réfugiant dans l'écriture, la littérature mais aussi son besoin d'agir, de conquérir l'autre, la société qui l'avait rejeté, de transformer la réalité.

²³⁹ « Cuando yo termino un libro, empiezo otro enseguida. No se puede permitir la sangría del tiempo. [...] No quedarse sin libro, no quedarse sin proyecto, no quedarse a la intemperie, en la torrentada de los días. [...] La sangre del escritor es tiempo. La sangre del pintor es luz. ». *Idem*, p. 140 – 141.

²⁴⁰ *Idem*, p. 171.

La quête de ce principe de continuité apparaît également à travers l'esthétique de cette oeuvre. *Mortal y rosa* s'élabore dans le cadre d'une tension perpétuelle entre fragmentation et continuité. Fragmentation, éclatement, démantèlement de tout élément structurant qui se traduit par l'absence de cadre spatial et temporel précis, une grande hétérogénéité tant par le contenu — diversité des thèmes abordés, tour à tour thèmes principaux puis secondaires selon les fragments, thèmes traités en fin de fragment et de nouveau abordés dans les premières lignes du fragment suivant, cadre événementiel dilué dans le discours — que par la forme — longueur très variable des fragments et des chapitres, multiplicité des genres tels que la prose poétique, le journal, l'essai, etc. L'expression de la douleur, émotion par définition difficile à communiquer, semble ici épurée, dépouillée des artifices d'une oeuvre « préméditée »²⁴¹. Certes, il serait absurde d'invoquer une expression « authentique », « sincère » de la douleur dans le cadre d'une oeuvre littéraire relevant par définition de la fiction, c'est-à-dire nécessairement subjective et volontairement fictionnalisée, où le moi qui s'exprime est avant tout un moi littéraire, stylisé. Mais les éléments structurants — le cadre spatio-temporel, la trame du récit, etc. — qui « incarnent » l'oeuvre, lui donnent corps habituellement, s'effacent ici au profit de la « corporéité », de la dimension picturale des sentiments et des émotions saisis dans leur « immédiateté ». Cette succession, cette superposition de portraits de l'âme, de « paysages intérieurs », appréhendés dans leur spontanéité et leur « corporéité » cristallise peu à peu cette continuité du moi dans l'existence. Si la littérarité du texte ne prend pas forme à travers d'éventuels éléments structurants de l'oeuvre, mais à travers cette esthétique d'une « corporéité » du ressenti, des émotions, c'est précisément pour mieux jouer sur les frontières entre fiction et réalité. Umbral tente ainsi, de manière paradoxale, de s'extraire du pacte d'écriture sans abolir la « littérarité » de l'oeuvre afin de laisser s'exprimer pleinement l'homme, le père anéanti, l'orphelin :

Lisez-moi simplement, à coeur ouvert, abolissant entre l'écriture et la lecture tout protocole illusoire. Ni le grand spectacle de la philosophie ni les conventions du récit. Seulement l'écriture d'un homme qui tient son journal inlassablement. Le minimum vital pour ne pas mourir, mais aussi pour ne pas vivre.²⁴²

²⁴¹ Umbral fait référence à Breton qui « dénonce » dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 l'odieuse « préméditation » du roman.

²⁴² « Leedme sencillamente, de frente, anulando entre escritura y lectura todo protocolo falsario. Ni el gran espectáculo de la filosofía ni el convencionalismo de la narración. Sólo la escritura de un hombre que hace interminablemente su diario. Lo imprescindible para no morir, pero también para no vivir. ». *Idem*, p. 198.

Selon Umbral, la seule alternative possible dans le cadre de l'écriture littéraire pour exprimer le plus spontanément ses sentiments et en particulier la douleur, émotion par définition difficile à communiquer, consiste soit à éliminer ou réduire au maximum les éléments structurants de l'oeuvre pour donner corps aux émotions, aux sentiments, soit à ne rien écrire, puisqu'il n'existe selon lui aucun genre littéraire « direct », qui permette d'abolir totalement le caractère fictionnel de l'oeuvre. Cela suppose également que la douleur s'exprime dans les silences, les non-dits, les blancs de l'oeuvre :

Le journal intime, en revanche, c'est l'immediateité, le présent intensifié, la confession non seulement sincère, mais aussi urgente. Le problème ensuite, [...] c'est que nous ne sommes pas capables de faire preuve de simplicité, de sobriété. [...] Si bien que Shakespeare se confie plus à travers toute sa rhétorique, Baudelaire à travers son chant poétique, Quevedo à travers tout son baroque. Il n'existe pas de genres directs. Le plus direct serait de ne pas écrire. Puisqu'il en est ainsi, je dois me résigner à faire de la littérature dans mon journal intime et à faire en sorte qu'il devienne un peu le poème en prose de quelques mois tragiques de ma vie, ou le roman d'un mauvais romancier.²⁴³

Cette perpétuelle tension entre discours intarissable qui « incarne » la douleur et silence, absence n'est pas sans rappeler la thématique de l'anthropophagie sous-jacente à l'oeuvre d'Umbral et très significative d'un point de vue de son expérience de la douleur. Qu'il s'agisse d'« incarner », de « donner corps », d'attribuer une « corporéité » aux émotions ou au contraire de se replier dans le silence, le vide, l'esthétique umbralienne ne cesse d'évoquer cette dialectique qui consiste à dévorer, se nourrir de la « chair » — « dévorer » la littérature, « dévorer » l'autre et la société par la gloire littéraire, se « nourrir » de la « chair de sa chair » —, ou au contraire à être à son tour dévoré — l'écrivain dévoré par l'homme, par ses lecteurs, par la douleur. Umbral tente alors, dans la violence et la souffrance certes, d'aboutir à l'unité, la totalité, la renaissance, ou pour le moins, d'« incarner » la douleur, de « se nourrir »

²⁴³ « El diario íntimo, en cambio, es lo inmediato, el presente exasperado, la confesión no sólo sincera, sino urgente. Lo que pasa luego [...] es que no somos capaces ya de sencillez, de elementalidad. [...] Resulta que se confiesa más Shakespeare a través de toda su retórica, Baudelaire a través de toda su música, Quevedo a través de todo su barroquismo. No existen géneros directos. Lo más directo sería no escribir.

Así las cosas, tengo que resignarme a hacer literatura en mi diario íntimo y a que vaya resultando un poco el poema en prosa de unos graves meses de mi vida, o la novela de un mal novelista. ». *Idem*, p. 210.

d'elle afin qu'elle ne le ronge pas à son tour ; il s'agit d' « ex-sister »²⁴⁴ à travers elle, de convertir le vide qu'elle laisse en « chair », « corporéité » de la douleur :

Je bois encore et encore. Le poison me foudroiera ou je le boirai jusqu'à la dernière goutte. Je ne veux pas avaler des gorgées de souffrance avec une cuillère en argent. Au goulot, directement, je bois à pleine gorgée du sang d'enfant, de la mort d'enfant, j'absorbe l'hémorragie absurde et douce du monde.²⁴⁵

Réduit à ma condition fécale, ma vie en équilibre sur un amoncellement fétide d'hypothèses, entraîné vers le flux diarrhéique de la mort, me voilà assis sur le trône excrémental couronné par la gloire des latrines, en contact avec le tremblement intestinal du monde, je me suis mis face à la mer, et la mer était un insecte vert et malin qui agitait deux ailes cruelles, translucides, sous le soleil d'un été sordide.²⁴⁶

L'analyse de la représentation littéraire de la douleur chez Umbral démontre en quoi cette dernière est à la fois écriture et peinture : la douleur se fait objet, corps, paysage, elle habite les choses et les êtres et semble donc immanente au monde. Si elle confronte l'écrivain à un monde régi par un cycle universel mécanique et aveugle, elle relie ainsi l'homme au *continuum* des générations, à cette substance vitale, cette matière première de l'existence.

L'expérience de la douleur mène donc Umbral vers une quête de ce principe de continuité, seul « fil conducteur » de l'existence qui fait sens dans le monde. Ce principe s'incarne à travers l'enfant, miracle de la vie et donc dynamique du *continuum* des générations, mais aussi à travers l'écriture. Cette dernière devient la colonne vertébrale de son existence, double sa vie d'une autre existence, fictionnelle, à travers laquelle il se reconstruit et conquiert l'identité qui lui a été reniée étant enfant. Enfin l'esthétique de l'oeuvre *Mortal y rosa* s'inscrit dans cette tension entre fragmentation et continuité : déstructurer l'oeuvre pour mieux donner corps aux émotions, en particulier à la douleur et saisir ainsi à travers ces

²⁴⁴ *Exister*, au sens étymologique du terme, *exsistere*, « être placé hors de ».

²⁴⁵ « Bebo y bebo. Me fulminará el veneno o lo agotará. No quiero cucharaditas de plata para sufrir. A morro, directamente, bebo a borbotones sangre de niño, muerte de niño, la hemorragia necia y dulce del mundo. ». *Idem*, p. 194.

²⁴⁶ « Reducido a mi condición fecal, insegura mi vida sobre un supuesto de heces, encaminado en la dirección diarreaica de la muerte, sentado yo en el pódium excremental con gloria de retetes, en contacto con el temblor intestinal del mundo, me he puesto frente al mar y el mar era un insecto verde y maligno que movía dos alas de crueldad, traslúcidas, al sol de un verano sórdido. ». *Idem*, p. 201.

représentations successives de paysages intérieurs la continuité du moi dans l'existence. Amoindrir ou effacer les éléments structurants de l'oeuvre et en condenser toute la littérarité ou presque dans l'expression des émotions permet également à Umbral de déjouer momentanément les règles établies par le pacte de lecture et de rendre plus ambiguë la frontière entre réalité et fiction. Cette dialectique entre vide, absence, blancs, à la fois origine, essence et corollaire de la douleur et « incarnation », « corporéité » de la douleur fait écho à la dimension « anthropophage » de l'écriture umbralienne : le moi se « nourrit » de sa douleur afin d'exister par elle et de combler l'immense vide intérieur qu'elle suppose. Indissociables chez Umbral, douleur et écriture maintiennent le moi dans ce subtil et délicat équilibre qui consiste à « ne pas mourir mais aussi à ne pas vivre »²⁴⁷, à prolonger en quelque sorte le *continuo presente* de l'enfance, cette forme d'atemporalité, cette période de l'existence où la temporalité humaine et donc la fuite du temps, le néant ne font pas encore sens.

Karine DESROSES (Université du Mans)

²⁴⁷ *Idem*, p. 198.

Chapitre 2. Douleur et imaginaire

Affres de la création

La création balzacienne: ascèse et enfantement dans la douleur

Gleya MAÂTALLAH

Dans un article consacré au processus créateur, Balzac évoque le caractère fugitif de l'inspiration et en analyse l'effet saisissant:

Un soir, au milieu de la rue, un matin en se levant, [...] il arrive qu'un charbon ardent touche ce crâne [de l'artiste], ces mains [...]: tout à coup, un mot réveille les idées; elles naissent, grandissent[...]. Une tragédie [...] une comédie montrent leurs poignards [...]. C'est une vision aussi passagère aussi brève que la vie et la mort c'est profond comme un précipice [...] le travail est là, tenant ses fourneaux allumés le silence et la solitude ouvrent leurs trésors.²⁴⁸

Dans la profusion des images caractérisant la naissance de la première idée qui déclenche tout le processus, l'expression métaphorique dans les termes «charbon ardent», «poignards», «fourneaux allumés», auxquels s'ajoute l'idée d'un danger croissant dans «précipice» et «mort», révèle la force et la violence du phénomène. Elle rend aussi compte de la nouvelle situation de l'artiste : pris à son insu par la puissance des idées, arraché au bonheur, il devient prisonnier d'un mécanisme mental qui doit aboutir au travail proprement dit. Pour l'expression de ce travail, Balzac, exploitant la métaphore de la maternité, assimile la conception à la lente génération et les durs travaux de l'exécution aux longues peines de l'enfantement. C'est, dit-il, «l'extase de la conception voilant les déchirantes douleurs de l'enfantement.»²⁴⁹

Du divin plaisir à l'ascèse

²⁴⁸ Honoré de Balzac, *La Silhouette* (1830), cité par Pierre Laubriet in *L'Intelligence de l'art chez Balzac, d'une esthétique balzacienne*, Genève / Paris, Slatkine Reprints, 1980, p. 154

²⁴⁹ *Ibid.*

La vision de la création dans ses deux aspects contrastés revient dans de nombreux écrits sur l'Art (littérature, peinture, musique) tels que *La Peau de chagrin*, *La Cousine Bette*, *Gambara*. D'un ouvrage à l'autre, cette vision s'enrichit de toutes les nuances concernant le mode d'être de l'artiste placé sous le signe de la souffrance physique et morale: à l'enchantement des premiers instants, succède une nouvelle existence où, soumis à une discipline rigoureuse, l'artiste n'est plus maître de sa vie. Aux sévères exigences de la conception, à la torture de l'exécution, à la loi de l'œuvre expansive et à ses corrections interminables s'ajoutent le sentiment d'impuissance et la paresse de l'esprit, menaçant achèvement et perfection de la création. Dans *La Peau de chagrin*, Raphaël évoque l'extase de la conception en ces termes:

Voir une idée qui point dans le champ des abstractions humaines comme le soleil au matin et s'élève comme lui, qui, mieux encore grandit comme un enfant, arrive à la puberté, se fait lentement virile, est une joie supérieure aux joies terrestres ou plutôt c'est un divin plaisir.²⁵⁰

Le plaisir sans égal provenant de la première idée qui «point» est comme l'illumination autour de laquelle se forme le noyau de l'œuvre. L'euphorie psychosomatique commune à l'artiste et à la mère est cette «joie supérieure» au cours de laquelle l'un et l'autre sentent l'être embryonnaire se développer petit à petit en eux, le nourrissant de leur substance vitale jusqu'à lui donner jour. Elle contraste par sa douceur avec la brûlure du «charbon ardent», des «fourneaux allumés» et s'exprime dans un champ métaphorique dominé par l'eau et la lumière ; et Balzac de décrire la singularité de ces sensations:

Le plaisir de nager dans un lac d'eau pure, [...] seul et caressé par une brise tiède, donnerait [...] une bien faible image du bonheur que j'éprouvais quand mon âme baignait dans les lueurs de je ne sais quelle lumière, quand d'une source inconnue, les images ruisselaient dans mon cerveau palpitant.²⁵¹

Gambara, le musicien, décrit autrement ce plaisir, où, «sans être ivre, le compositeur [est] dans cette situation où toutes les forces intellectuelles sont surexcitées [...] où l'âme voltige dans le monde des esprits.»²⁵²

²⁵⁰ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, in *Oeuvres complètes*, t. IX, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 137

²⁵¹ *Ibid.*, p. 134.

²⁵² Honoré de Balzac, *Gambara*, in *Oeuvres complètes*, t. IX, *ibid.*, p. 495.

Cette situation d'extase par laquelle l'artiste se détache du monde des hommes pour s'élever vers le monde supérieur des idées s'exprime dans ce développement exalté de *La Cousine Bette*:

Penser, rêver, concevoir de belles œuvres est une délicieuse occupation. C'est fumer des cigares enchantés. [...]L'œuvre apparaît alors dans toute la grâce de l'enfance, dans la joie folle de la génération, avec les couleurs embaumées de la fleur. [...]Telle est la conception et ses plaisirs.²⁵³

Néanmoins, cette étape indispensable à toute création est synonyme d'absence totale à la vie : dans la situation méditative, le créateur (poète, peintre, chercheur...) esclave de sa pensée, est réduit à l'isolement total : vivant en dehors de la durée humaine, il perd jusqu'à sa conscience de lui-même : « L'on raconte que Newton qui s'était mis à méditer un matin, fut trouvé le lendemain à la même heure dans la même attitude et il croyait être à la veille. L'on raconte un fait semblable de la Fontaine. »²⁵⁴ L'exercice mental doit, pour ne pas dégénérer en rêverie stérile, se traduire par une grande détermination dans la pratique régulière et la méditation doit aboutir au travail, autrement, l'artiste risque, comme Steinbock, de perdre courage et de rester prisonnier de la nonchalance, ennemie de la création. Ce sculpteur qui perd « cinq heures sur sept » à parler de son œuvre « au lieu de la faire », finit par contracter une aversion pour le travail. Ce qui menace l'œuvre d'art d'imperfection ou d'inachèvement, c'est donc la procrastination et le manque de volonté. Balzac met en garde contre ce double danger:

Que les ignorants le sachent! Si l'artiste ne se précipite pas dans son œuvre comme Curtius dans le gouffre, comme le soldat dans la redoute [...] et si dans ce cratère, il ne travaille pas comme le mineur enfoui sous un éboulement [...] l'œuvre reste inachevée et l'artiste assiste au suicide de son talent.²⁵⁵

Le champ métaphorique à nouveau dominé par le feu dans le mot «cratère» et la fosse dans les termes «gouffre», «éboulement», «suicide», rend compte des sacrifices, et tout en renforçant le sens de la peine physique et morale, il présente la création comme une bataille à perdre ou à gagner. Dans *La Cousine Bette*, Balzac montre que l'artiste impuissant à mener la lutte du mineur tue son talent : en deux ans et demi, faute de volonté, Steinbock a produit une seule pièce et elle fut «une statue [...]

²⁵³ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, p. 263.

²⁵⁴ Cité in *L'Intelligence de l'art*, op. cit., p. 152.

²⁵⁵ *Ibid*, p. 264.

détestable»²⁵⁶. Le succès nécessite donc un rythme strict où l'artiste doit combattre ses faiblesses en forçant sa main et son esprit afin que « toutes les difficultés [soient] vaincues » et que « la main prête et obéissante » se plie à la volonté. Et, si c'est la volonté renouvelée qui détermine le cerveau réticent à donner forme à l'idée, à l'élaborer patiemment, le manque de volonté réduit la puissance créatrice. C'est dans situation que se trouve Steinbock: « Il apercevait toutes les difficultés de l'œuvre en voulant la commencer et le découragement qui s'ensuivait, faisait mollir chez lui la volonté. »²⁵⁷ Pour maintenir l'esprit en éveil, se préserver contre la force de la paresse, il n'est qu'un moyen : le travail continu, exigence sur laquelle Balzac est catégorique : « Le travail constant est la loi de l'artiste et celle de la vie. »²⁵⁸ Cette loi a déterminé la conduite des créateurs illustres de tous les temps et, les isolant du monde, elle les poussait à vivre pour leur travail : « Canova vivait dans son atelier comme Voltaire a vécu dans son cabinet. Homère et Phidias ont dû vivre ainsi. »²⁵⁹ Balzac, suivant le modèle de ses prédécesseurs, s'isolait dans sa « manufacture d'idées »,²⁶⁰ pour y faire du travail une seconde vie: « Il n'y a, écrit-il, qu'une puissance qui me fasse accepter ma vie actuelle: le travail. »²⁶¹

Vivre enfermé dans son cabinet est une forme de mort, le créateur étant soumis à une discipline sévère, à l'ascèse du corps et du cœur: il s'agit à la fois, de « dompter la paresse »²⁶², et des « se refuser aux plaisirs énervants. »²⁶³

Se définissant comme « un galérien de plume et d'encre »²⁶⁴, Balzac ne cesse d'écrire que son dans son existence de misère, non seulement il reste « chaste comme une jeune fille »²⁶⁵, mais aussi qu'il mène une vie de paria: « Je suis seul, je suis maintenant enfermé chez moi pour longtemps [...] J'ai subi ces incarcérations volontaires au nom de la science et de la pauvreté. »²⁶⁶

La discipline monacale est la loi de tous les ambitieux de *La Comédie humaine*. D'Arthez, persuadé qu' « on ne peut pas être grand homme à bon

²⁵⁶ *Op. cit.*, p. 266.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 270.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 268.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 268.

²⁶⁰ Expression par laquelle Honoré de Balzac désignait son atelier de travail, in *Correspondance*, Paris, Garnier, 1964 tome II, p. 217.

²⁶¹ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, 1967, Tome I, p. 108.

²⁶² Honoré de Balzac, *Massimila Doni*, in *Oeuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 231.

²⁶³ *Ibid.*, p. 231.

²⁶⁴ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, *op. cit.*, p. 325.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 318.

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 425.

marché»,²⁶⁷ dira que, «le génie arrose ses œuvres de ses larmes.»²⁶⁸ Aussi, pour réussir, fait-il du travail une seconde vie : « L'existence de d'Arthez est entièrement consacrée au travail, [...] sa maison est un couvent où il mène la vie d'un bénédictin, même sobriété dans le régime, même régularité dans les occupations. »²⁶⁹ La sobriété indispensable à la gloire est également la règle de vie des hommes de science : Desplein, ayant adopté la même ascèse, «vit de pain et de cerises»²⁷⁰. Bianchon, à son tour, «sobre comme un chameau, [...] ferme dans ses idées et dans sa conduite»,²⁷¹ est présenté comme un modèle de patience et de persévérance.

Dans ce nouveau mode d'être, le luxe constitue un véritable danger. Aussi les «Grands» de *La Comédie humaine* font-ils dans leurs débuts un double apprentissage : la tyrannie de la misère et les affres de la création. Raphaël, «reclus dans son sépulcre aérien»²⁷², s'exprime clairement sur la misère génératrice du talent: «Un homme qui pressent un bel avenir, marche dans la vie de misère comme un innocent conduit au supplice.»²⁷³ En goûtant au luxe, ce dernier contracte l'habitude de la paresse, oublie son ambition et délaisse son travail. *La Théorie de la volonté*, création inachevée, fut abandonnée et la gloire que son auteur ambitionnait d'en tirer ne fut plus qu'une illusion.

La présence de la femme est un autre danger pour l'ascèse génératrice de la pensée car «les caresses d'une femme [...] font évanouir la Muse et fléchir la féroce la brutale fermeté du travail.»²⁷⁴ À travers les nombreuses expériences de ses créateurs, Balzac démontre que la femme est généralement ennemie de l'œuvre : dans *La Cousine Bette*, l'artiste, s'abandonnant aux étreintes de la sa campagne, oublie sa statue et «Hortense fut alors la première à dispenser Wenceslas de tout travail, orgueilleuse de triompher ainsi de sa rivale, la Sculpture.»²⁷⁵ Lucien connaît le même sort en partageant la sensualité excessive de Coralie et d'Esther. «La Muse a fui» pour Raphaël qui a dissipé son énergie dans la course désespérée derrière Fœdora et dans les longues parties de plaisir. Steinbock réussit dans ses débuts à produire en travaillant «sous la direction despotique de Lisbeth»²⁷⁶. En partageant la vie d'Hortense,

²⁶⁷ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Lire et voir les Classiques, 1996, p. 323.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 322.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 322.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 297.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 343.

²⁷² Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 210.

²⁷³ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *ibid.*, p. 97.

²⁷⁴ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 265.

²⁷⁵ Op. cit., p. 232.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 264.

femme sensuelle et insensible à l'art, il sombre dans la médiocrité. Ainsi l'artiste est-il appelé à lutter sans cesse contre «l'insurrection des sens»²⁷⁷, à résister à toutes les formes de gaspillage afin de concentrer son entière énergie dans l'effort mental et préserver la «maternité cérébrale si difficile à conquérir»²⁷⁸.

L'ascèse n'est pas seulement présente dans le mode d'être matériel et social, elle s'inscrit également dans la sérénité de l'esprit indispensable à la synthèse. Exprimant le caractère universel de l'œuvre d'art, Balzac écrit que «le génie ressemble à tout le monde.»²⁷⁹

Pour atteindre cette universalité, le créateur doit s'élever au-delà de sa sensibilité individuelle. Il doit aussi pour cela être un grand observateur qui possède, en plus du savoir commun, les qualités de discernement et de synthèse. La démarche scientifique qui commence par le goût de l'observation intègre la connaissance comme base de tout travail littéraire ou artistique: «Un homme qui veut tout peindre, dit Lucien, doit tout connaître.»²⁸⁰

Le savoir encyclopédique doit précéder la production: avant de se mettre à l'exécution sa *Théorie de la volonté*, Raphaël a consacré la plus grande partie de son temps au savoir: « Depuis l'âge de raison jusqu'au jour où j'eus terminé ma théorie, j'ai observé, appris, écrit, lu sans relâche et ma vie fut comme un long pensum. »²⁸¹ La nécessité du savoir encyclopédique et universel concerne l'écrivain, l'homme de science, le peintre... Joseph Bridau se soumet à cette exigence : tout en perfectionnant ses tableaux, il améliore ses connaissances en littérature, philosophie.... D'Arthez, pour qui « les connaissances profondes»²⁸² sont incontournables, fait de même : «Il procéd (e) au dépouillement de toutes les richesses philosophiques des temps anciens et modernes.»²⁸³

Les déchirantes douleurs de l'enfantement

Si la conception est une «faculté (que) tous les artistes et les écrivains possèdent»²⁸⁴, le talent véritable garantissant le succès «consiste dans la réunion de la puissance de concevoir et de celle d'exécuter».²⁸⁵ Pour

²⁷⁷ Honoré de Balzac, *Massimila Doni*, op. cit., p. 565.

²⁷⁸ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 265

²⁷⁹ Honoré de Balzac, *Le Curé de village*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome IX, p. 680

²⁸⁰ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit., p. 326.

²⁸¹ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 139.

²⁸² Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, op. cit, p. 232.

²⁸³ *Ibid.*, p. 117.

²⁸⁴ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 263.

²⁸⁵ Honoré de Balzac, *La Physiologie du mariage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome XII, p. 121.

accéder au rang de créateur, l'écrivain «doit donner à son œuvre un corps littéraire, faire lire avec intérêt les doctrines les plus ardues, et parer la science.»²⁸⁶ Ce travail de mise en forme de la pensée constitue l'étape la plus dure de la création. Balzac, puisant sa métaphore dans le domaine de la maternité, l'assimile à celui de la mère élevant patiemment son enfant:

Mais produire! Mais accoucher! Mais élever laborieusement l'enfant [...] mais ne pas rebuter les convulsifs bons de cette folle vie et en faire le chef-d'œuvre animé qui parle à tous les regards en sculpture, à toutes les intelligences en littérature, [...] à tous les cœurs en musique, c'est l'Exécution et ses travaux.²⁸⁷

La jouissance du premier âge de la pensée se dissipe donc devant la force de l'activité génératrice, qui, elle, est la véritable souffrance. Quand l'idée «point», une première possibilité s'offre au créateur : saisi par la fureur de créer, il s'abandonne à la poussée des images suscitées par la pensée mère. C'est dans cette situation que se trouve Gambara: il interrompt subitement son interlocuteur pour dire: « Je vois une mélodie qui m'invite, elle passe et danse devant moi frissonnante.»²⁸⁸ L'artiste doit, avant que cette mélodie ne «se sauve », la saisir et passer à l'exécution. Balzac a lui-même dû travailler ainsi et écrire d'un seul jet des chapitres ou même des ouvrages entiers. Persuadé que «l'Inspiration c'est l'Occasion du Génie»²⁸⁹ mais qu'elle peut «s'envoler» avant que l'écrivain ne «la puisse prendre», il s'est souvent lancé dans des productions intenses. Mais de telles productions épuisent l'énergie et elles sont souvent vouées à l'échec. En 1819, *Cromwell* fut une œuvre médiocre qui, suscitant des critiques sévères, provoqua le désespoir de son auteur. Raphaël écrit aussi une pièce de théâtre sans succès. Dans sa Préface au *Cabinet des Antiques*, Balzac distingue le sort de la création rapide de celui de la création mûrie par une longue réflexion et aux ouvrages « mort-nés », il oppose ceux qui « obtiennent les honneurs de la longévité »²⁹⁰. En prenant le temps nécessaire, ces derniers laissent la pensée s'élaborer avant de lui donner sa forme définitive. Entre la première illumination et l'exécution, le temps de la « stagnation apparente »²⁹¹ est donc une période de gestation où l'artiste se livre au processus d'enrichissement de sa pensée primitive par l'observation et la

²⁸⁶ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 263-264.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 267.

²⁸⁸ Honoré de Balzac, *Gambara*, op. cit., p. 462.

²⁸⁹ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 267.

²⁹⁰ Cité par Bernard Guyon, in *La création littéraire chez Balzac: la genèse du Médecin de campagne*, Paris, A. Colin, 1951, p. 116.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 117.

documentation. Bref, c'est tout le travail mental de la conception qui doit se couronner par une exécution sereine et réfléchie. C'est à cette conviction qu'aboutit le musicien « Je vois les mélodies face à face, [...] colorées comme des fleurs, elles retentissent et j'écoute mais il faut un temps infini pour les reproduire ».²⁹²

L'artiste doit ainsi porter son œuvre embryonnaire aussi patiemment que la mère porte son enfant. La métaphore balzacienne de la maternité cérébrale lente et dure sera reprise par A. Maurois:

L'œuvre grandit dans l'esprit du romancier exactement, [...] comme un enfant [...] Telles les ombres venues des Enfers celles [les idées] qui vivent dans l'esprit du romancier boivent son propre sang, c'est-à-dire ses souffrances, ses joies et elles prennent lentement forme humaine. [...] Ce n'est pas au lendemain du moment où un écrivain a trouvé un beau sujet, qu'il peut l'écrire. Il faut laisser l'enfant grandir.²⁹³

Un autre aspect de l'enfantement douloureux se révèle dans le drame de l'artiste souffrant d'être à la fois seul et incompris des siens. Dans *La Cousine Bette*, Balzac écrit que «les grands hommes appartiennent à leurs œuvres.»²⁹⁴ L'idée d'esclavage de la pensée revient dans *Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin* où l'être social n'a de vie ni pour lui ni pour les autres:

L'écrivain seul n'a point de trêves. À toute heure, la pensée l'assiège et le tourmente : elle s'assoit près de lui aux repas [...] il la retrouve le soir blottie sous son oreiller. L'homme qui fait un livre n'appartient ni à ses amis, ni à sa famille, ni à sa maîtresse, il appartient à l'art.²⁹⁵

Exprimant la même solitude Balzac écrit: «Je ne suis plus ni frère, ni fils, ni ami, je suis un cerveau.»²⁹⁶ Dans *Illusions perdues*, Lucien doit supporter les humiliations d'un milieu insensible à l'art et Louise lui donne la leçon : «Il n'y a pas de gloire à bon marché. Souffrez, souffrez, mon ami, vous serez grand; vos douleurs sont le prix de votre immortalité.»²⁹⁷

La subordination du moi social au moi créateur, tout en étant une autre forme de souffrance, est une règle de conduite indispensable au succès. Le sacrifice de Claës en est la meilleure illustration: ce chercheur

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Cité par Bernard Guyon in *La Création littéraire...*, *ibid.*, p. 151.

²⁹⁴ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, *op. cit.*, p. 264.

²⁹⁵ Cité par Thierry Bodin, in *Les Métamorphoses d'Horace ou quelques avatars romanesques de Jules Sandeau*, Paris, L'Année balzacienne, 1987, p. 21-22.

²⁹⁶ Honoré de Balzac, *Correspondance*, *op. cit.*, tome III, p. 209.

²⁹⁷ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 122.

d'absolu renon- ce à tout (amour, famille, fortune) pour devenir prisonnier de son idée. Évoquant le jour où il a commencé sa recherche pour aussitôt oublier ses responsabilités, sa femme lui dit: «Depuis ce jour, tu n'as plus été ni père ni époux ni chef de famille.»²⁹⁸ Aussi lui reproche-t-elle en tant qu'épouse abandonnée son indifférence. La famille est ruinée, la femme meurt de désespoir mais le mari n'abandonne pas son projet. Ainsi, la souffrance de l'artiste générant celle des siens, aboutit-elle à une situation de drame généralisé. Commentant l'incompatibilité entre les exigences de la recherche et les exigences de la vie familiale et sociale, Geneviève Ambrière écrit au sujet de ce personnage détruit par son œuvre mais obstiné à la finir à tout prix: «Amoindri physiquement, diminué intellectuellement, Claës a peu à peu cessé de vivre au monde [...] Ayant abdiqué son rôle de chef de famille, [...] il a face aux siens le comportement d'un enfant tyrannique et irresponsable.»²⁹⁹

Dans *Modeste Mignon*, Balzac va plus loin : dans sa solitude, l'artiste, esclave de sa pensée, consume sa propre vie : «Ni Lord Byron, ni Goethe, [...] ni l'inventeur, ne s'appartiennent, ils sont esclaves de leur idée et cette puissance mystérieuse est plus jalouse qu'une femme, elle les absorbe, elle les fait vivre et les tue à son profit.»³⁰⁰ Et, décrivant l'ambiance de l'exécution où le rythme de travail ininterrompu devient une usure mortelle, Balzac aboutit à l'expression d'une mort lente:

Je n'espère pas pouvoir résister à d'aussi rudes travaux. On est considérablement crevé d'efforts violents dans les arts [...] Du travail, toujours du travail, des nuits embrasées succèdent à des nuits embrasées, des jours de méditation à des jours de méditation, de l'exécution à la conception et de la conception à l'exécution.³⁰¹

Dans cette misère, l'artiste, ayant comme l'enfant un «besoin de tendresse exagérée»,³⁰² se sent abandonné de tous: «Dans ce redoublement de travaux [...] rien ne me soutient»,³⁰³ écrit Balzac. Donc, au moment même où il se sent écrasé par l'œuvre vampire, l'artiste souffre des jugements cruels d'un entourage pour qui «leur détachement [des artistes] de toute chose, leur dévouement au travail les constituent

²⁹⁸ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, Paris Gallimard, 1979, La Pléiade, tome X, p. 718.

²⁹⁹ Introduction à *La Recherche de l'absolu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, op. cit., tome IX, p. 639.

³⁰⁰ Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*, in *Oeuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, op. cit., p. 101.

³⁰¹ Honoré de Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, tome I, op. cit., p. 350.

³⁰² *Ibid.*, p. 350.

³⁰³ *Ibid.*, p. 350.

égoïstes.»³⁰⁴ La condamnation de la femme de Claës va dans ce sens : elle considère les créateurs comme des êtres sans cœur, qui ne doivent avoir ni femme ni enfants : « [...] Vous ne saurez appartenir ni à une femme ni à une famille»,³⁰⁵ dit-elle à son mari.

La récompense, elle, est toujours en deçà des efforts : «Peu d'argent en comparaison avec ce qu'il m'en faut»³⁰⁶, écrit Balzac et Claës de confirmer que le prix des sacrifices est «une niaiserie». Ayant détruit la paix de son ménage, ce chercheur est réduit à la plus grande dépendance, sans même parvenir à communiquer au monde scientifique le résultat de ses travaux. Et, si dans le cas de Claës, la recherche devient une forme de monomanie conduisant à la mort, Frenhover, lui, se donnera réellement la mort le jour où sa toile atteint la perfection, ce sculpteur ne trouve plus de raison de vivre.

Une deuxième métaphore balzacienne sur la génération assimile l'œuvre d'art à la plante qui a besoin de pousser lentement avant d'arriver à maturité: «Les ouvrages se forment peut-être dans les âmes aussi mystérieusement que poussent les truffes au milieu des plaines du Périgord.»³⁰⁷

Pour sa part, Gide confirme cette idée:

Le livre semble parfois doué d'une vie propre. On dirait d'une plante qui se développe et le cerveau n'est plus guère que le vase plein de terreau qui l'alimente [...] Même, il ne paraît pas habile de chercher à forcer la plante, qu'il vaut mieux en laisser [...] les fruits se sucrer lentement.³⁰⁸

Donc, emporté par la «vie propre » de sa création, l'écrivain est, dans l'étape de l'exécution, soumis à la loi de l'œuvre: s'agrandissant d'elle-même, elle impose un rythme de travail aux dépens de la volonté de son auteur. Le caractère expansif (autre aspect de l'enfantement dans la douleur) sera repris par Proust qui, lui aussi souffrira de la création échappant au plan initial par de nouveaux développements au point de tripler le volume final. Chez Balzac, ce phénomène constituant «une loi essentielle de la création littéraire»,³⁰⁹ préside dans la genèse de nombreux ouvrages : pour *La Peau de chagrin*, il annonce un conte fantastique où le sujet est une peau qui se rétrécit à la mesure des désirs de son possesseur. Au cours de la rédaction, l'auteur, emporté par la

³⁰⁴ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, op. cit., p. 268.

³⁰⁵ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome IX, p. 749.

³⁰⁶ Honoré de Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, tome I, op. cit., p. 350.

³⁰⁷ Honoré de Balzac, *La Physiologie du mariage*, op. cit., p. 346.

³⁰⁸ Cité par Bernard Guyon in *La Création littéraire*, op. cit., p. 150.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 978.

logique propre du texte, transforme le conte en un grand roman philosophique. Commentant la loi de l'œuvre à propos du *Médecin de campagne*, Balzac dira qu'«à l'exécution tout a changé.»³¹⁰ Dans sa conception de cette scène de la vie de campagne, il annonce un «petit *in dix-huit*». Au cours de la rédaction, l'ouvrage s'agrandit d'importants développements qui n'étaient pas prévus dans le plan initial. Le format subit à son tour des transformations énormes aboutissant à un ouvrage en deux volumes. Dans sa correspondance, Balzac signale l'ambiance dans laquelle il travaille sans pouvoir aboutir à la version définitive de sa pensée: «Je vous assure que je vis dans une atmosphère de pensées, d'idées, de plans... de conceptions qui bouillent et pétillent dans ma tête à me rendre fou.»³¹¹ Le phénomène d'accroissement progressif préside également dans la genèse d'*Illusions perdues*, roman qui, à son tour, prend à l'exécution des proportions inattendues : dans sa conception primitive, l'ouvrage était envisagé comme une nouvelle. Le projet aboutit à une trilogie réalisée à plusieurs années d'intervalle et formée de trois épisodes dont chacun est lui-même un roman et, là aussi, «le champ s'est agrandi malgré l'auteur.»³¹²

À la loi de l'œuvre s'ajoute la durée. Pour s'élever au rang des «grands conteurs Esope, Boccace, Rabelais...»³¹³ et rivaliser avec les «colosses»³¹⁴ de l'érudition, tout écrivain doit consacrer «une douzaine d'années de travaux herculéens»³¹⁵ à sa création. La même idée sur la période indispensable à la maîtrise de l'art revient dans la correspondance où Balzac écrit : «En littérature, en musique, en sculpture, il faut dix ans de travaux avant de comprendre la synthèse de l'art en même temps que son analyse matérielle.»³¹⁶ Dix ans est la période que le romancier a lui-même mise entre ses débuts littéraires et la parution de son premier grand ouvrage (*Les Chouans*, 1829) pour s'engager dans une production d'autant plus intense qu'elle adopte une méthode où l'œuvre est constamment reprise, modifiée et augmentée : *Sténie* est remis «sur le métier pendant quatre ans»,³¹⁷ *Les Chouans* réécrit en entier. Soumis à la loi de la reprise, cet ouvrage de transition entre l'anonymat et la reconnaissance de son œuvre par l'auteur, passe par trois étapes avec des titres différents : *l'Avertissement du Gars* (attribué à Victor Morillon,

³¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

³¹¹ Honoré de Balzac, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 118.

³¹² Cité in *La Création littéraire*, *op. cit.*, p. 152-153.

³¹³ Honoré de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome VI, p. 977-978.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

³¹⁶ Honoré de Balzac, *Correspondance*, tome III, *op. cit.*, p. 231.

³¹⁷ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, tome I, *op. cit.*, p. 453.

pseudonyme de Balzac) puis *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800* œuvre «d'un écrivain mûri» qui deviendra, dans sa version finale, *Les Chouans*.

Un autre aspect de l'enfantement douloureux, contraire à l'enthousiasme primitif et aux proportions inattendues, provient de l'accumulation des projets et de la lourdeur des engagements auxquelles s'oppose parfois la réticence du cerveau ou son épuisement. En 1832, Balzac note sur son Album : « Janvier La Bataille, Février, 2e éd. de La Physiologie. Mars, 2e éd. des Chouans. Avril, Etudes de Femmes, Etudes de la Vie de Paris et la 3e éd. des Scènes de la vie privée, puis les articles aux journaux. »³¹⁸ Pris entre tant de travaux à réaliser en même temps, le romancier doit lutter «corps à corps» avec la création sans aboutir aux résultats espérés. L'exemple de *La Bataille*, «le plus éclatant des échecs»³¹⁹ subis par Balzac est très significatif à ce sujet. Depuis sa période d'apprentissage, il ambitionnait d'écrire une série de romans sur l'Histoire de France Le projet élaboré en 1824-1825 est repris et abandonné à plusieurs reprises, au grand désespoir de l'auteur. Dans son *Album*, Balzac note ce projet : « Faire un roman intitulé La Bataille où l'on entend à la première page gronder le canon et à la dernière, le cri de victoire et pendant lequel le lecteur croit assister à une véritable bataille. »³²⁰ Dans son plan de travail pour l'été 1832, ce roman doit être fini en un mois mais sa correspondance révèle une grande impuissance devant le sujet, en dépit de la grande documentation qui l'a précédé. Balzac, décrivant toutes les étapes du roman (comme s'il était déjà fait) annonce même sa parution: «La Bataille sera bientôt prête.»³²¹ Et, se vantant d'avoir fait un « bien beau livre »³²², il en évalue les sacrifices : «Il m'aura bien coûté de travaux et de peines.»³²³ Le 10 octobre, Balzac révèle le drame : le grand roman n'était qu'une illusion, car «il n'y a pas une ligne d'écrite sur La Bataille».³²⁴

Que reste-t-il de *La Bataille*. Au verso d'un feuillet du *Médecin de campagne*, le romancier a écrit ceci:

LA BATAILLE

CHAPITRE PREMIER:Gross-Aspern.

*Le 16 mai 1809, vers le milieu de la journée...*³²⁵

³¹⁸ *Album*, cité par Bernard Guyon, in *La Création littéraire*, op. cit., p. 148-149.

³¹⁹ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, tome I, op. cit., p. 359.

³²⁰ *Album*, cité par Bernard Guyon in *La Création littéraire*, op. cit., p. 37.

³²¹ *Ibid.*, p. 43.

³²² *Ibid.*, p. 44.

³²³ *Ibid.*, p. 48.

³²⁴ *Op. cit.*, p. 54.

³²⁵ *Ibid.*, p. 44.

Commentant ce phénomène psychologique qu'il qualifie d'«hallucination créatrice» et d'«imagination défaillante» qui refuse de se plier à la volonté, Bernard Guyon écrit:

Il faut bien à son sujet [Balzac] parler d'une sorte d'impuissance assez semblable à celle dont Baudelaire fut victime. L'histoire de *La Bataille* prend ici valeur exemplaire. Pendant des mois, il s'est colleté avec ce sujet comme s'il voulait conjurer le sort, il a affirmé à ses confidents les plus proches que l'œuvre était commencée [...] qu'il y travaillait de longues heures par jour [...] tout cela pour aboutir le 10 octobre à cet aveu de totale impuissance : pas une ligne d'écrite. Cas exemplaire mais non unique.³²⁶

L'extase de la conception, par l'enthousiasme des idées, peut donc se heurter à la réaction de l'esprit fourbe et de la main impuissante à avancer. Dans cette situation, le créateur assiste dans le désespoir à l'avortement de son œuvre, à son inachèvement ou à une réalisation inférieure au projet, comme le donne à lire la déception ressentie à la parution de *Louis Lambert*: «J'ai un regret, c'est de vous avoir vanté Louis Lambert, le plus triste de tous les avortons. Voici près de trois mois que j'ai employé à refaire ce livre, et il a paru ces jours-ci en un petit volume in-18.»³²⁷ Cette impuissance menaçant l'œuvre atteint parfois les proportions d'une véritable torture comme le montre la situation de Horace de Saint-Aubin : cet *alter ego* de Balzac soumet son «moi» créateur refusant de s'éveiller pour remplir ses engagements à une sorte de harcèlement vain:

Ecris, travaille, creuse ton cerveau, fouille ton cœur, fouette ton esprit [...] Ah! Tu pleures, mon pauvre enfant! Ton front s'appuie découragé sur tes papiers épars et tes larmes coulent silencieuses. Qu'as-tu? [...] Tu as épuisé les trésors de ton cœur et l'inspiration te délaisse. [...] Ton imagination est affaissée, réveille-là. Que le café embrase tes veines et ranime tes sens alanguis.³²⁸

La correspondance de Balzac porte de nombreuses traces sur les moments de découragement et d'abattement qui succèdent aux moments de grande excitation, comme le donne à lire cette lettre du 1^{er} juillet 1835: «Je n'ai aucune force [...].je n'ai ni inspiration ni rien de fécondateur.

³²⁶ Bernard Guyon, *La Création littéraire*, op. cit., p. 44

³²⁷ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, op. cit., p. 149.

³²⁸ Cité par Thierry Bodin in *Les Métamorphoses d'Horace*, in *L'Année balzacienne*, Paris, Garnier, 1987, p. 22.

[...] Quand on n'a aucune illusion sur la gloire et qu'on a mis ailleurs ses récompenses, il est bien chagrinant d'être seul avec son travail. »³²⁹ Par opposition à cette impuissance dramatique, la pléthore est elle-même ressentie comme une forme de mort : le cerveau épuisé par les longues journées de travail et les corrections interminables, l'œuvre devient une véritable usure du corps et de l'esprit. Tel est le cas de *Séraphita*: « Cette œuvre à finir, me tue et m'écrase. J'ai tous les jours de la fièvre. Jamais conception si grande ne s'est dressée devant un homme. Il n'y a que moi qui sais ce que j'y mets, j'y mets ma vie. »³³⁰ L'exemple de *Séraphita* n'est pas unique. En 1836, année de production effrénée, Balzac écrit: « Serai-je vivant [...] en 1836? J'en doute. Parfois, il me semble que mon cerveau s'enflamme. »³³¹ Pendant cette année où, concevant plusieurs ouvrages à la fois, il écrit dans *Illusions perdues* quarante feuillets en quatre jours et en reçoit un coup de sang. En plus de la conception, il s'engage dans un immense chantier de corrections qui, à son tour, nécessite de nouveaux sacrifices: «Ce qui me tue, c'est les corrections»,³³² écrit-il.

Reprise et transformation ne se limitent pas à la première publication : à chaque édition, l'ouvrage subit de nouveaux remaniements. Balzac parle de « métaphysique littéraire »³³³ au cours de laquelle « d'inspiration déroul[ant] des transfigurations sans nombre »³³⁴ entraîne l'artiste de force. Ce phénomène apparaît lors de la genèse du *Lys*, où certains épisodes sont repris huit fois. Travaillant jusqu'à vingt heures par jour, l'auteur aurait voulu avoir «deux cerveaux» et écrire «des deux mains»³³⁵ pour maîtriser sa pensée.

De l'étape des «cochonneries littéraires»³³⁶ des années d'apprentissage aux ouvrages de grande maturité artistique, la genèse de l'œuvre balzacienne se confond avec l'expression d'une longue souffrance volontaire mais difficile à admettre, car elle est constamment ressentie comme une absence à la vie: «Ce sont, jour et nuit, des larmes amères versées dans le silence: ce sont des douleurs inexprimables [...] mes travaux ne vont pas sans pleurs.»³³⁷

³²⁹ Honoré de Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, op. cit., p. 344.

³³⁰ Cité par A. Wurmser in *La Comédie inhumaine*, op. cit., p. 399.

³³¹ Honoré de Balzac, *Correspondance*, tome II, op. cit., p. 213.

³³² Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, op. cit., p. 446.

³³³ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, préface de la première édition, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome X, p. 54.

³³⁴ *Ibid.*, p. 53.

³³⁵ Les deux expressions apparaissent dans sa *Correspondance* (tome I, op. cit., p. 324).

³³⁶ C'est en ces termes que Balzac désignait, au sujet de *Wann Chlore*, sa création.

³³⁷ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, op. cit., p. 290-291.

Aussi, dans ses romans comme dans sa correspondance, Balzac développe-t-il toute une littérature de la douleur portant en elle sa propre négation: la jouissance. Ainsi, tous les antagonismes sont-ils présents : extase/douleur ; misère/ bonheur ; sacrifice / égoïsme... Cette expérience, dans sa duplicité, s'exprime dans un champ métaphorique à la fois riche et varié; de la maternité heureuse au plaisir de la solitude, au combat acharné du soldat... Confirmant le double aspect de l'œuvre concernant la vie de l'artiste et son avenir, Balzac écrit: « Je me vois [...] errant, persécuté, martyr de Dame Vérité mais Melle la Gloire me récompensera.»³³⁸

Lucien, son double romanesque, est découragé par la misère à laquelle il est réduit mais Louise lui dit que sa «lutte sera glorieuse» et que le prix des sacrifices sera «la sphère impériale où trônent les grandes intelligences»³³⁹.

Gleya MAATALLAH (La Manouba, Tunis)

³³⁸ *Ibid.*, p. 305.

³³⁹ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 137.

René Magritte, le centre infigurable de l'espace pictural

Daphné LE SERGENT

L'alchimie de la création est souvent ce qui transforme, métamorphose une intensité vécue, parfois une douleur, en image poétique, sonore ou visuelle. Au travers des différentes opérations du *poïen*, du faire, de l'exécution artistique et de l'enchaînement des idées qu'elles engendrent, l'artiste trace une distance avec sa propre vie, éloignerait l'œuvre et donc lui-même de l'expérience de la douleur. Ce qui est frappant, lorsqu'on se penche sur l'œuvre peinte de René Magritte – ainsi que sur ces écrits –, c'est l'ambivalence que l'artiste entretient avec le souvenir de sa mère défunte : d'une part, on y décèle des images qui semblent mnémoniques par rapport à la dernière vision qu'a eu l'artiste, encore adolescent, du décès de sa mère, de l'autre on assiste à la construction d'une figure picturale qui paraît se substituer à cet objet de souffrance afin de le faire disparaître. Il y aurait d'un côté une œuvre qui se placerait dans l'extension de ce souvenir, dans la constitution d'une trace, de ce qui pourrait même être reconnu comme la préservation d'un lien et de l'autre l'étoilement d'un dispositif pictural qui en éparpillerait les forces.

La question qui se pose serait celle de la figure dans l'art : se tient-on face à l'apparition d'une figure au sens classique et hégélien du terme, d'une représentation figurative, ou assiste-t-on à la mise en place d'une figure deleuzienne, dans la constitution d'un système « figural » ? Pour Philippe Lacoue-Labarthe, la figure est définie par Hegel comme « manifestation possible de l'Absolu ou de l'Esprit »³⁴⁰ trouvant son incarnation la plus appropriée dans la statuaire grecque. « [...] l'art grec, la statuaire grecque, offre la manifestation sensible de l'Esprit la plus adéquate qui puisse être : le corps humain qui, du moins dans sa beauté ou sa perfection, rend visible la nature spirituelle de l'homme et le caractère idéal de sa vocation. »³⁴¹ Cette figure occupe l'espace figuratif de la peinture jusqu'à l'arrivée de l'art moderne et de son abstraction au début

³⁴⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, « La figure (humaine) », in *La Figure dans l'art*, Antibes, éditions du Musée Picasso et éditions William Blake, 2008, p. 14.

³⁴¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *ibid.*, p. 14.

du 20^{ème} siècle. Gilles Deleuze, dans une étude de l'œuvre du peintre Francis Bacon, fait émerger un autre type de figure humaine : le figural en opposition au figuratif (dans le sens hégélien). « [...] la Figure est encore figurative, elle représente encore quelqu'un, un homme qui crie, un homme qui sourit, un homme assis, elle raconte encore quelque chose, même si c'est un conte surréaliste, tête-parapluie-viande, viande qui hurle, etc. [...] Mais il y a un second figuratif : celui que le peintre obtient cette fois comme résultat de la Figure, comme effet de l'acte pictural. »³⁴². Deleuze poursuit plus loin : « L'acte de peindre, c'est l'unité de ces traits manuels libres et de leur réaction, de leur réinjection dans l'ensemble visuel. »³⁴³

Il ne s'agit pas ici, dans l'analyse de l'œuvre de Magritte, de retracer la rupture qu'a instauré l'art moderne et son abstraction avec le figuratif – bien que Magritte ait été contemporain de certaines avant-gardes –, mais de comprendre quelles forces, dans sa vie et dans son œuvre, ont pu briser cette figure en milles éclats : voyage immobile dans sa peinture qui ne chercherait pas à atteindre un lieu donné mais qui jouerait de la métamorphose des formes comme de balises marquant la frontière toujours mouvante entre soi et le monde.

De l'action surréaliste de Magritte à son engagement politique

Dans une conférence donnée en 1938, René Magritte donne la clé d'un tableau déconcertant, *L'Invention collective*, de 1935, où un être – dont on ne sait s'il est issu du règne humain ou animal – est échoué sur une plage. Doté de jambes de femmes et d'un corps de poisson, que signifie ce monstre sinon l'interdit ou la sidération ? Aucun mythe ni légende n'en rend compte. Ce Y mou qu'est son corps est le point de chute qu'a choisi Magritte pour nous parler de la sirène et de la mer : « Je couchais sur la plage une sirène encore inconnue, dont la partie supérieure est faite de la tête et du haut du corps d'un poisson et l'inférieure du ventre et des jambes de femmes. »³⁴⁴ Dans ses recherches, dans la saisie de l'effet poétique visuel, il peint des objets, de 1925 à 1936, qu'il déplace systématiquement de leurs environnements perceptifs. C'est l'image d'une table Louis-Philippe sur la banquise qui, par exemple,

³⁴² Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, L'ordre Philosophique, 2002, p. 91.

³⁴³ Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 92.

³⁴⁴ Texte inédit d'une conférence donnée par Magritte, le 20 novembre 1938, au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers in René Magritte, *Ecrits complets, René Magritte*, Paris, Flammarion, Tout l'art, 2001, p. 78.

illustre ce qu'il désigne par « dépaysement des objets »³⁴⁵. Mais c'est le réveil d'un rêve qui lui souffle, raconte-t-il dans cette même conférence, les nouvelles règles de son jeu. Se méprenant, et voyant à la place d'un oiseau en cage un œuf en cage, il ressent un choc tel qu'il décide de procéder dans ses peintures par affinités. Dans cette toile, *L'Invention collective*, il répond à une association d'idées, celle de la mer et de la sirène, et participe alors à un mouvement plus large, entraîné par Paul Nougé et Marcel Mariën, celui du surréalisme belge. Le titre de cette œuvre, d'ailleurs trouvé par Paul Nougé, est repris début 1940 pour le compte d'une revue-manifeste. Magritte, pour le numéro un, écrit :

On obtient le consentement des exécutants en faisant usage de menaces et de mots qui paraissent légitimer d'indispensables réalités. Le monde est aveuglé par ce chantage et cependant il manifeste une inquiétude légitime, vite apaisée il est vrai par l'espoir assez vague que les désirs vont se réaliser tant bien que mal. Aussi longtemps que nous en aurons les moyens, nous ne pouvons, nous surréalistes, cesser notre action qui nous oppose absolument aux mythes, aux idées, aux sentiments et aux comportements de ce monde équivoque³⁴⁶.

Envers ce qui obstrue la montée des images intérieures, contre le mythe qui reproduit à l'identique et surtout contre les valeurs bourgeoises, idéologiques et sociales qui en maintiennent l'ordre, Magritte s'engage dans la lutte surréaliste.

Mais, derrière cette chimère qu'est *L'Invention collective*, derrière cette inversion de la sirène, derrière ce combat contre l'ordre sémiotique, ne se trouve-t-on pas face à la montée d'une sensation réelle, intime, que Magritte place dans ce corps de femme ? Car, nous rappelle Paul Valéry,

l'art concerne toujours un devenir, et s'appliquer à un art, c'est considérer la façon d'amener à l'existence une de ces choses qui sont susceptibles d'être ou de n'être pas, mais dont le principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite³⁴⁷.

³⁴⁵ Texte inédit d'une conférence donnée par Magritte, le 20 novembre 1938, au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers in René Magritte, *Ecrits complets, René Magritte*, p. 78.

³⁴⁶ Texte destiné au premier numéro de *L'Invention collective*, mais qui ne fut pas publié, et tiré d'une lettre adressée à Jean Scutenaire, 12 décembre 1939 in René Magritte, *Ecrits complets, René Magritte*, p. 90.

³⁴⁷ Paul Valéry, « Discours au collège de France », in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1957, p. 1014.

La perte de sa mère : un drame où il se trouve au centre

Revenons en arrière, là où sa déclaration commence, là où il dit exactement : « *L'Invention collective* est la réponse au problème de la mer. »³⁴⁸ Doit-on alors substituer, au mot « mer », celui de « mère », Régina Magritte qu'il a perdue à l'âge de 14 ans ? Louis Scutenaire raconte qu'on repêcha son cadavre le 12 mars 1912, dans les eaux de la Sambre, le visage couvert par sa chemise de nuit, après avoir disparu le 24 février de la même année. Mais dit-il, « on n'a jamais su si elle s'en était cachée les yeux pour ne point voir la mort qu'elle avait choisie ou si les remous l'avaient ainsi voilée. »³⁴⁹ René Magritte est présent, il a vu cette apparition morbide pourtant, poursuit Scutenaire : « Le seul sentiment, à propos de cet événement, dont il se souvienne – ou imagine se souvenir – est celui d'une vive fierté à la pensée d'être le centre pitoyable d'un drame. »³⁵⁰ Ce drame, pour Georges Bloess³⁵¹, devient le point nodal de sa peinture, quand il crée *L'Histoire centrale*, en 1928, où une femme voilée retient de sa main gauche le linge qui lui sert de masque. Deux objets sur une table devant elle : une valise et un instrument de musique, un trombone. Cette femme, que l'on sent sur le départ, n'est-elle pas le souvenir de cette mère dont l'absence laisse au jeune adolescent le goût amer d'être l'objet de toutes les attentions ?

Ainsi, il y aurait constitution d'une figure dans une *mimesis* avec l'événement passé, comme copie d'une image latente et rémanente. La figure de *L'Invention collective* relèverait d'une vision passée et serait édifiée selon le régime d'imitation propre à tout espace figuratif classique.

La déclinaison d'une même figure

Une année avant *L'Histoire centrale*, la peinture *La Déesse des environs* (1927) est le lieu d'une scène absolument étrange : un être phallique, juché sur des jambes de femme se détache d'un paysage

³⁴⁸ Texte inédit d'une conférence donnée par Magritte, le 20 novembre 1938, au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers in René Magritte, *Ecrits complets, Magritte*, p. 78.

³⁴⁹ David Sylvester, *René Magritte, catalogue raisonné*, Paris, Flammarion/Fonds Mercator, 1992, p. 9.

³⁵⁰ David Sylvester, *ibid.*, p. 9.

³⁵¹ Georges Bloess, « L'image, le mot, la voix chez Magritte ou l'impossible « histoire centrale » », in *Peintures – Ecritures 3, Frontières éclatées*, Paris, La Différence, 2000.

paisible. À ses côtés, un rideau reprend, dans ses plis, la même inclinaison que ce corps hybridé. Sa peau est lisse et donne uniquement à voir la rondeur de sa forme. Ni visage, ni pilosité. Comme un œuf, cette figure a jailli de l'imagination de l'artiste, aussi sûrement qu'une production mécanique de l'esprit. Cependant, entre la tête voilée de la femme de *L'Histoire centrale* et cet embryon de vie doté d'un sexe féminin dans *La déesse des environs* ne peut-on pas déceler une similitude ? Cette similitude, selon Michel Foucault³⁵², se décline dans le travail de Magritte en séries. Il y aurait dans l'œuvre de Magritte l'établissement d'un motif, un être solitaire aux jambes de femmes et au buste d'un seul bloc, dont ces trois tableaux, *L'Invention collective*, *L'Histoire centrale* et *La Déesse des environs* reprendraient la déclinaison, réponse déguisée et sérielle de l'artiste face à la perte de sa mère.

Magritte s'en explique et se défend de l'influence de la mort de sa mère dans son œuvre :

Bien sûr, ce sont des choses qu'on n'oublie pas. Oui, cela m'a marqué mais pas dans le sens que vous pensez. Ce fut un choc. Mais je ne crois pas à la psychologie, pas plus que je ne crois à la volonté qui est une faculté imaginaire. La psychologie ne m'intéresse pas. Elle prétend révéler le cours de notre pensée et de nos émotions, ses tentatives s'opposent à ce que je sais, elle veut expliquer un mystère. Un seul mystère : le monde. La psychologie s'occupe de faux mystères. On ne peut pas dire si la mort de ma mère a eu une influence ou non.³⁵³

C'est, nous suggère l'artiste, non pas vers les mystères de l'être mais vers « le monde » qu'il faut se retourner pour comprendre l'image poétique.

³⁵² « Désormais, la similitude est renvoyée à elle-même, – dépliée à partir de soi et repliée sur soi. Elle n'est plus l'index qui traverse à la perpendiculaire la surface de la toile pour renvoyer à autre chose. Elle inaugure un jeu de transferts qui courent, prolifèrent, se propagent, se répondent dans le plan du tableau, sans rien affirmer ni représenter. De là, chez Magritte, ces jeux infinis de la similitude purifiée qui ne déborde jamais à l'extérieur du tableau. Ils fondent des métamorphoses : mais dans quel sens ? [...] Est-ce la femme qui « prend la bouteille » ou la bouteille qui se féminise en se faisant « corps nu » ? », in Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 71-72.

³⁵³ David Sylvester, *René Magritte, catalogue raisonné*, op. cit., p. 9.

La mer comme « coefficient d'adversité »³⁵⁴

Ce que la déclinaison de cette figure fait ressortir, c'est sa partielle autonomie par rapport au régime de l'imitation. Elle engage une répétition de sa division en deux moitiés : apparente/voilée (*L'Histoire centrale*), masculine/féminine (*La Déesse des environs*), animale/humaine (*L'Invention collective*). Il n'y aurait pas tant figuration du souvenir de la perte de sa mère qu'édification d'une structure mettant en tension deux éléments opposés. La figure représentant Régina Magritte semble s'être retirée au profit d'un espace bipartite. Et, lorsqu'on se tourne vers l'organisation de sa peinture, on remarque la disparition fréquente du point de fuite (permettant d'ouvrir l'illusionnisme de la profondeur à la surface de la toile) en faveur d'une ligne d'horizon séparant la terre du ciel, la mer du ciel, en deux parties planes.

L'hypothèse avancée ici serait de comprendre cette figure maternelle (image mimétique) dans une dissolution, donnant jour à une organisation spécifique de l'espace en même temps qu'à une nouvelle figure (au sens deleuzien). La figure maternelle aurait été transportée au gré du champ métaphorique de l'acte de création : la mère devenant mer.

Pour Gaston Bachelard, on ne peut assimiler l'élément liquide à la mère que si la description que l'on en fait est un hymne qui se soulève d'un « cœur sincère ». « L'eau est un lait dès qu'elle est chantée avec ferveur, dès que le sentiment d'adoration pour la maternité des eaux est passionné et sincère. »³⁵⁵ L'eau présente dans *L'Invention collective* est réduite à une simple ligne. Il ne s'agit pas tant d'une eau nourricière que d'une ligne de partage. Ce qui semble unir la figure de cette toile (la mère) avec l'élément marin (la mer), c'est la coïncidence qui retentit entre cette ligne distribuant terre et mer et la ligne scindant le corps – cette inversion de la sirène – en deux. Elle marque une analogie entre la structure de la figure et celle du milieu qui l'accueille. De plus, cette chimère, entre poisson et femme, se tient sur la ligne entre terre (le monde de la femme) et mer (le monde de l'animal), comme si elle en était la tangente. Elle a vraisemblablement échoué sur la plage, rejetée par le courant marin.

Cette ligne apparaîtrait alors comme la symbolisation d'une division, à la fois présente dans la figure et projetée dans le paysage. Et cette division

³⁵⁴ René Magritte, « Le graduel de l'eureka », in *Les Mots et les Images, choix d'écrits de René Magritte*, Bruxelles, Labor, Espace Nord, 1994, p. 133.

³⁵⁵ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination et la matière*, Paris, José Corti, 1993, p. 160.

semble le témoin d'une rupture violente puisque radicale, de quelque chose qui sépare l'individu de lui-même. Serait-ce le souvenir douloureux de la perte de sa mère ? *L'Invention collective* semble pointer l'intériorisation d'une fêlure en l'artiste. La figure chez Magritte ne serait plus tant mimétique que rendant compte, dans la polarisation d'opposés, de l'intériorisation d'un choc séparant l'artiste de sa mère, brisant le lien primordial que tout être a avec le monde.

Qu'est ce que l'image ? Avant d'être une expression de l'homme qui s'imprime dans le monde extérieur, depuis les premiers dessins pariétaux des cavernes jusqu'aux films cinématographiques, elle est image mentale, c'est-à-dire, en quelque sorte, une expression du monde qui s'imprime au fond de nous. Mais avant même cette apparition d'un double du milieu dans un champ de conscience, l'image est une réplique encore plus primitive et sommaire, parce que d'abord concrète et matérielle : elle est un lambeau de cosmos intériorisé par l'être vivant. On peut même dire qu'il s'agit d'un lambeau *arraché* au cosmos, car cet arrachement deviendra notre déchirure. Condition d'accès à notre joie, la schize (séparation) sera aussi notre douleur.³⁵⁶

Cette eau, cette mer, n'est donc pas le tendre lait maternel, gras et nourrissant, décrit par Bachelard, mais serait au contraire « l'eau *violente* », occupant dans la psychologie dynamique de l'auteur, la place d'un « *coefficient d'adversité* ». « Plus exactement, la mer n'est pas un corps qu'on voit, pas même un corps qu'on étreint. C'est un milieu dynamique qui répond à la dynamique de nos offenses. »³⁵⁷ Pour Bachelard, se référant à Schopenhauer :

Dans la bataille de l'homme et du monde, ce n'est pas le monde qui commence. [...] *Le monde est ma provocation*. Je comprends le monde parce que je le *surprends* avec mes forces incisives, avec mes forces dirigées, dans la juste hiérarchie de mes offenses, comme des réalisations de ma joyeuse colère, de ma colère toujours victorieuse, toujours conquérante. En tant que source d'énergie, l'être est une colère *a priori*.³⁵⁸

Cette mer, qui paraît peu agitée dans *L'Invention collective*, s'est peu à peu apaisée dans les représentations qu'en a faites l'artiste au fil des ans. Dans une de ses premières toiles *La traversée difficile* (1926), la mer

³⁵⁶ André Virel, *Vocabulaire des psychothérapies*, Paris, Fayard, 1977, p. 147.

³⁵⁷ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination et la matière*, op. cit., p. 225.

³⁵⁸ Gaston Bachelard, *ibid.*, p. 214.

déchaînée, engloutit un navire. Et les flots tumultueux de terrasser, par la fascination, un œil juché sur une quille. La même année, cette quille, mais cette fois-ci dotée d'un bras, se retrouve sur une plate-forme au milieu de vagues grondantes dans *La Naissance de l'idole*.

Le cours des choses

La ligne semble celle d'un front que l'artiste présente de façon singulière dans un texte traitant de « l'abordage du problème par le cerveau » :

Le problème du bouchon [flottant dans un cours d'eau] évoque la lutte d'un nageur, au milieu des épaves arrachées aux rives, dans une atmosphère inquiétante de déluge moderne. Cette vision, d'un lyrisme discutable, propose à l'attention les qualités morale et physique d'un héros nautique.³⁵⁹

Dans ce court texte, Magritte en vient à la conclusion d'une exacte corrélation, pour une durée égale, entre l'effort fourni par le nageur allant à contre-courant et le mouvement de flottaison du bouchon descendant la rivière. Ainsi, devons-nous tempérer notre sentiment d'« admiration » devant la performance du nageur et nous pencher sur ces considérations pseudo-scientifiques. Il n'y a pas plus de mérite à affronter l'adversité qu'à se laisser porter par le courant général puisque « Tout est à notre disposition : il suffit de s'en servir. »³⁶⁰

Il y a chez Magritte une volonté tenace de soumettre l'œuvre à des lois qui échappent à tout psychisme, à l'extraire des conditions premières de l'atelier de la conscience. Si le créateur est comparable à ce bouchon allant au gré du courant, il est aussi chercheur d'or et l'œuvre doit alors suivre « *la réalisation d'un désir réel, sinon conscient pour la plupart des hommes.* »³⁶¹. L'œuvre est l'expression de ce qui malgré tout, au détriment de tout, doit advenir.

Si la pesanteur prouve son existence réelle par ses lois, que tout son corps doit subir, « ce qui peut déclencher l'émotion esthétique » semble, au contraire, n'avoir d'existence que dans l'imagination de l'homme et être créé par celui-ci de toute pièce ; aussi pour découvrir cette chose il faut

³⁵⁹ René Magritte, « Le graduel de l'eureka », in *Les Mots et les Images, choix d'écrits de René Magritte*, Bruxelles, Labor, Espace Nord, 1994, p. 133.

³⁶⁰ René Magritte, *ibid.*, p. 104.

³⁶¹ *L'Invention collective*, Bruxelles, n°2, Février 1940, in René Magritte, *Écrits complets, Magritte, op. cit.*, p. 245.

être un chercheur d'une autre nature que les chercheurs d'or, il faut CREER CE QUE L'ON CHERCHE ; l'artiste possède l'aptitude naturelle à cette activité. »³⁶², écrit-il en 1922.

Magritte nous fait savoir que ce qu'on cherche n'est jamais un objet unique, pièce manquante du puzzle d'un douloureux souvenir. Bien au contraire, tout corps dont la structure – propriétés physiques comme il le souligne – a été conçu par l'artiste, agréerait son désir. Magritte, ne chercherait pas à faire sourdre ce souvenir morbide mais à faire émerger de lui du neuf, du contingent, du singulier. Il n'y est plus question de Régina Magritte mais de l'établissement d'une structure, figure hybride changeant de termes (jambes de femmes et buste lissé du poisson, de l'œuf ou du drap) tout en gardant le même squelette.

La boucle bouclée d'une résistance face au monde

Cette structure est figure composite. Femme-poisson ou phallus-jambes, ce motif est toujours la proie d'une division. Cependant, s'en dégage un sentiment d'« auto-suffisance ». Entre ces jambes féminines et ce galbe phallique, un cercle se ferme. Doit-on y reconnaître le symbole de l'origine, de la fécondation, ouverture évoquée du sexe féminin et présence saillante du sexe masculin ? Ou bien doit-on y déceler le signe d'une clôture, d'un enfermement ?

Il y a dans un tableau dénommé *L'Explication*, de 1951, un processus identique, l'hybridation de deux objets, l'un naturel, l'autre manufacturé. Sur une pierre plate, se tiennent une bouteille, une carotte, et un objet intrigant qui résulte de leur croisement, une bouteille-carotte. Le contenant qu'est la bouteille est devenu masse impénétrable, obstruée en son goulot par le légume. Rassemblés, ils semblent présenter ce qui est inutile, ce qui est de trop. La composition, si étrange soit-elle, dessine néanmoins un circuit fermé. L'introduction de la carotte dans le goulot de la bouteille a pu se faire grâce à la coïncidence des deux formes.

Un équilibre s'établit entre deux forces : pour l'un, une femme et un poisson, pour l'autre, une carotte et une bouteille. C'est dans cette perspective que s'éclaire alors *Le monde perdu* (1928) où deux zones de vide, liées l'une à l'autre comme des poumons, laissent parler chacune un mot. On lit : « personnage perdant la mémoire » dans une des antres creusées dans l'aplat de couleur de la toile, et dans la seconde, on y

³⁶² « L'Art pur, défense de l'esthétique », par Victor Sevrancx et René Magritte, manuscrit inédit, in René Magritte, *Écrits complets, Magritte*, p. 13.

trouve : « corps de femme ». Une trachée vient relier cette espace à l'extérieur, dans le coin droit de la toile, hors de l'aplat de couleur.

N'y aurait-il pas au travers de ces différents exemple, la mise en exergue de l'acte pictural, du jeu formel venant, selon Deleuze, déchirer la figure et instaurant un « diagramme »³⁶³ ? Ainsi il ne semble plus question d'une figure mimétique invoquant le deuil mais d'une constellation de forces se neutralisant dans un espace optique rythmé par les formes et le geste pictural.

La douleur pourrait ainsi être perçue dans l'œuvre de Magritte comme rendant manifeste un agencement, une occupation particulière de l'espace. Elle laisse la trace impérissable d'un choc, d'une ligne de front qui devient charnière, pivot qui en basculant, plutôt que d'opposer l'être et le monde, les conduit dans le même flux. Dans cette articulation semble résider toute la plasticité de l'espace pictural, son potentiel à faire advenir un monde nouveau. La question qui oppose figure hégélienne et figure deleuzienne dans la peinture de Magritte a impliqué leur articulation et leur lien au travers d'un souvenir de deuil. Le système pictural mise en place, le diagramme, ne trouverait fondement que vis-à-vis d'une image mnémonique de douleur comme si elle était devenue l'infigurable centre de ce dispositif. Il n'est plus question du mouvement de l'espace figuratif qui transpose le réel en images mais de la motion d'un diagramme où le monde résonne en soi.

C'est, comme l'écrit Henri Michaux, non plus un mouvement mais mille motions, péripéties exaltantes du « sur place », démangeaisons de la surface-épiderme à chaque nouveau mot, éclatement de l'unique dans l'univers prismatique de l'œuvre :

Mouvements d'écartèlements et d'exaspération intérieure plus que
mouvements de la marche
mouvements d'explosion, de refus, d'étirement en tous sens
d'attractions malsaines, d'envie impossibles
d'assouissements de la chair frappée à la nuque³⁶⁴

Les virgules dessinées à l'encre de Chine par l'artiste se gonflent, comme si le pinceau, arrêté sur ce point fixe, gouttait à n'en plus finir. Peu à peu, ces caractères se font moins statiques et la main s'envole pour

³⁶³ « Le diagramme, c'est donc l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des tâches asignifiants et non représentatifs. Et l'opération du diagramme, sa fonction, dit Bacon, c'est de « suggérer ». », in Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, p. 95.

³⁶⁴ Henri Michaux, *Face aux verrous*, Paris, RNF, Poésie/Gallimard, 1992, p. 13.

tracer une aile, une patte de papillon ou bien une gueule de loup. L'envol d'un aigle est tour à tour Pégase, ange, voile, emblème, perroquet, redevient encore oiseau et se crispe en araignée. Chaque signe est une explosion autant qu'une implosion, « mouvements de replis et des enroulements sur soi-même »³⁶⁵. Chaque dessin à l'encre est une réponse de l'artiste aux sensations qui l'assaillent. Chaque dessin est le contre-mouvement, la trêve de l'écrivain et du monde :

on a huit pattes s'il faut courir
 on a dix bras s'il faut faire front
 on est toujours enraciné, quand il s'agit de tenir³⁶⁶

À l'instar du nageur à contre-courant de Magritte, le signe de l'œuvre serait l'esquisse d'une réponse à toutes ces agressions, pressions, compressions qui contraignent le sujet à chercher sa liberté d'action dans la création. Mais pour Henri Michaux, le signe semble tout simplement celui d'un départ :

animal ou homme
 immédiat, sans pause
 déjà reparti
 déjà vient le suivant
 instantané
 comme en des milliers et des milliers de secondes
 une lente journée s'accomplit.³⁶⁷

Seule subsiste une « envie cinétique », une « vie motrice », une « vitesse » qui annonce le triomphe du poète face à la déferlante ruine des milles éclatements de l'être que provoque à chaque fois tout choc, toute douleur et toute relation conflictuelle avec le monde.

Daphné LE SERGENT (Paris VIII)

³⁶⁵ Henri Michaux, *Face aux verrous*, op. cit., p. 14.

³⁶⁶ Henri Michaux, *ibid.*, p. 15.

³⁶⁷ Henri Michaux, *ibid.*, p. 17.

Figures de la souffrance

Figures Poétiques, figures mythiques : le personnel de la douleur dans la poésie de Baudelaire

Maya HADEH

Dès le premier contact avec les gémissements des *Fleurs du Mal* ou des *Petits poèmes en Prose*, avec les implorations pathétiques, dans les journaux intimes ou dans les correspondances de Baudelaire, nous remarquons que la douleur est une composante majeure de sa poésie puisque son œuvre ainsi que sa vie se présentent comme une longue initiation aux mystères de la souffrance. Cependant, c'est la nature ambivalente et ambiguë de cette douleur, et sa perception comme le « spectacle d'un labyrinthe sans issue »³⁶⁸, qui lui confèrent son originalité.

Physique ou morale, ontologique et métaphysique, cette douleur se décline sous différentes formes et se trouve dotée de plusieurs fonctions. Soit elle est assumée et saisie intérieurement comme une marque unique de « noblesse »³⁶⁹ et de grandeur pour l'homme, « un divin remède à nos impuretés »³⁷⁰, soit elle est déplorée et vécue comme une damnation sans remède, une expérience fondamentalement désespérante et paralysante redéfinie par le Spleen et l'Ennui.

Or, pour bien présenter la douleur et cerner ses différents aspects, Baudelaire a recours au mythe. En effet, sa poésie nous offre un grand tableau où de multiples figures mythiques, issues de la tradition biblique, comme Caïn, ou gréco-latine, comme Icare, surgissent et s'entremêlent dans un parfait syncrétisme. S'y ajoutent aussi d'autres personnages qui incarnent la douleur. Il s'agit là des figures poétiques, des « répondants

³⁶⁸ Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Editions du Seuil, 1958, p. 41.

Les références renvoient à l'Édition des *Œuvres Complètes*, textes établis, présentés et annotés par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque la Pléiade, 1975-1976, tome I et II.

³⁶⁹ Charles Baudelaire, « Bénédiction », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 9. Voir aussi Jean Massin, « Baudelaire devant la douleur » in *Hier et demain*, n°10, Paris, Editions Sequana, 1944, p. 16 : « Toute âme qui ne saisit pas la douleur avec empressement est basse ».

³⁷⁰ *Ibid.*

allégoriques »³⁷¹ qui, si on emploie le terme de Jean Starobinski, reflètent la figure mythique et en constituent des avatars ou se réduisent à des entités abstraites à part. Ces figures mythiques et poétiques peuvent dédoubler la figure du poète qui, pour surmonter l'horreur de sa condition personnelle, se fige en une figure impersonnelle et cherche à circonscrire ses douleurs à celles d'un *alter ego*.

Nous proposons, dans ce travail, une typologie de ce personnel mythique par le biais des différentes formes de la douleur qu'il recèle.

Figures de la douleur de la déchéance et de l'exil : Sapho et Andromaque

« Homère féminin »³⁷² ou « Dixième Muse », Sapho est désignée par Baudelaire comme un « éternel martyr »³⁷³. Toutefois et en se situant plus près du texte de notre écrivain, nous remarquons que non seulement Sapho incarne la femme tourmentée, mais qu'elle renvoie aussi par son mal d'existence à d'autres figures de la douleur.

Selon la légende, Sapho tombe amoureuse du jeune Phaon lorsqu'elle le rencontre lors des jeux olympiques de Mytilène. Émerveillée par sa beauté, elle éprouve pour lui une passion irrévocable et incontrôlable dont elle décrit les symptômes dans un registre pathétique et émouvant :

Il me paraît, celui là-bas, égal aux dieux, qui face à toi est assis, et tout près écoute ta voix suave et ton rire charmeur qui a frappé mon cœur d'effroi, dans ma poitrine ; tant il est vrai que si peu que je te regarde, alors il ne m'est plus possible de parler, pas même une parole ; mais voici que ma langue se brise, et que subtil aussitôt sous ma peau court le feu ; dans mes yeux il n'y a plus un seul regard, mes oreilles bourdonnent ; la sueur coule sur moi ; le tremblement me saisit toute ; je suis plus verte que la prairie ; et je semble presque morte³⁷⁴.

C'est dans « La Parodie de Sapho », texte antérieur au poème « Lesbos »³⁷⁵ que Baudelaire avait composé en commun avec Banville,

³⁷¹ Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète » in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°2, Paris, Armand Colin, avril-juin 1976, p. 402.

³⁷² Claude Pichois, *L'Atelier de Baudelaire : « Les Fleurs du Mal »*, Edition diplomatique, *op.cit.*, p. 675.

³⁷³ Charles Baudelaire, « Lesbos », *Les Fleurs du Mal*, p. 151.

³⁷⁴ Sappho, *Poèmes*, traduit du grec et présenté par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages poche, 2004, Fr. 31, p. 115.

³⁷⁵ « La Parodie de Sapho » est parue dans *Le Corsaire-Satan* le 25 novembre 1845.

Pierre Dupont et Vitu, que l'on retrouve à nouveau cette imagerie de la souffrance caractérisée par l'absence de « *la force* » et de « *la voix* » de l'amante :

Oui, Phaon, je vous aime ; et lorsque je vous vois,
Je perds le sentiment et la force et la voix.
Je souffre tout le jour le mal de votre absence,
Mal qui n'égale pas l'heur de votre présence³⁷⁶;

Or, si cette parodie relate les propos pitoyables de la maîtresse de Lesbos en mettant l'accent sur l'altération qui contamine sa vie et sa poésie³⁷⁷, le malheur de Sapho devient d'autant plus frappant dans la pièce condamnée des *Fleurs du Mal* qu'il débouchera sur un véritable drame intensifié par son acte de suicide :

De Sapho qui mourut le jour de son blasphème,
Quand, insultant le rite et le culte inventé,
Elle fit son beau corps la pâture suprême
D'un brutal dont l'orgueil punit l'impiété
De celle qui mourut le jour de son blasphème³⁷⁸.

Afin de bien cerner les différentes modalités d'inscription de l'épisode relatif à la mort de la poétesse antique dans le texte baudelairien, il est indispensable de se référer au récit source qui relate cet événement tragique. La poésie saphique nous informe que l'écrivaine, victime de l'infidélité de son amant qui lui préfère les Siciliennes³⁷⁹, et désespérée

³⁷⁶ Charles Baudelaire, « Parodie de Sapho. Fragments Littéraires », *Critique littéraire*, tome II, p. 5.

³⁷⁷ Voir aussi Ovide, *Les Héroïdes*, éd. Henri Bornecques, trad. Marcel Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 91 : « La douleur est un obstacle à l'art, et mes malheurs compriment tout mon génie : mes forces d'autrefois ne me soutiennent plus dans mes chants ; la douleur impose silence à mon luth, la douleur rend muette ma lyre. » Voir aussi Alphonse de Lamartine, « Sapho. Elégie antique », *Œuvres Poétiques Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, v. 29-34, p. 114 : « Je chantais sur la lyre un hymne à la déesse : / Aux pieds de ses autels, soudain je t'aperçus ! / Dieux ! Quels transports nouveaux ! ô dieux ! comment décrire / Tous les feux dont mon sein se remplit à la fois ? / Ma langue se glaça, je demeurai sans voix, / Et ma tremblante main laissa tomber ma lyre ! »

³⁷⁸ Charles Baudelaire, « Lesbos », *op.cit.*, p. 152.

³⁷⁹ Voir à ce sujet Sapphô, *Odes et fragments*, traduction et présentation d'Yves Battistini, édition bilingue, Paris, Gallimard, 2005, Fr.95-96, p. 53 : « Les Siciliennes t'offrent maintenant de nouvelles conquêtes. Qu'ai-je à faire à Lesbos, te dis-tu ? Je veux rester Sicilien. Renvoyez un infidèle de votre territoire, ô femmes, ô filles de Nisée. Ne vous laissez pas tromper par les doux mensonges de sa bouche. Ce qu'il vous dit, il me l'avait dit auparavant. »

par le fait de ne pas être aimée, décide de mettre fin à sa vie : elle cède aux ordres de la Naïade et se lance du haut du rocher de Leucade.

Oui, nymphe, je t'obéirai, et j'irai chercher le rocher que tu m'as indiqué : loin de moi la crainte, dont triomphait un fol amour. Mon sort, quoi qu'il arrive, sera plus doux que maintenant. Air, soutiens-moi : le poids de mon corps est léger. Et toi, tendre Amour, étends sur moi tes ailes pendant ma chute ; que ma mort ne soit pas le crime des eaux de Leucade³⁸⁰.

Toutefois, il existe une autre version de la légende qui justifie autrement le suicide de Sapho : habitante de *Lesbos*, son amour hétérosexuel pour Phaon est considéré comme un crime. Et c'est ainsi que la douleur du suicide s'avère être expiatrice et purificatrice. Ce crime trouve son corollaire dans un autre texte intitulé « Femmes damnées ». Dans cette pièce condamnée de l'édition 1857 des *Fleurs du Mal*, comme « Lesbos », Hippolyte souffre d'avoir offert « l'holocauste sacré de ses premières roses ». Elle recevra en contrepartie les baisers de son amant qui « passeront sur [elle] comme un lourd attelage »³⁸¹. Mais si le suicide en tant qu'acte attisé par une douleur fulgurante met en quelque sorte fin à la douleur de Sapho, celle d'Hippolyte n'est qu'à l'état préliminaire car elle sera majorée et attisée par sa sœur Delphine, son bourreau et le « commencement de sa perdition ».

Une autre figure issue de l'Antiquité classique fait son apparition dans la poésie baudelairienne. Il s'agit d'Andromaque, personnage emblématique de la douleur de l'exil et dont le nom a été traduit par « Combat d'hommes ». En effet, la douleur d'Andromaque s'avère frappante car elle est causée par la perte de son père Eition, le roi de Thèbes ainsi que la mort de son mari Hector et de ses sept frères, tous tués par Achille. C'est dans le chant XXIV de l'*Iliade* qu'elle fait entendre son lamento sur le cadavre de son époux, un lamento mêlé aux plaintes funèbres :

Époux, tu quittes la vie et pérís bien jeune, me laissant veuve en ta maison. Et il est bien petit encore, le fils que toi et moi, nous avons mis au monde, malheureux que nous sommes ! [...] A tes parents, Hector, tu auras coûté des sanglots et un deuil abominable, tandis qu'à moi surtout rien ne restera plus que d'affreuses douleurs. Tu n'auras pas de ton lit

³⁸⁰ *Ibid.*, Fr.169, p. 92.

³⁸¹ Charles Baudelaire, « Femmes damnées, Delphine et Hippolyte », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 153.

tendu vers moi tes bras mourants ! Tu ne m'auras pas dit un mot chargé de sens, que je puisse me rappeler, jour et nuit, en versant des larmes !³⁸²

Après la guerre de Troie, Andromaque fut exilée de la ville conjugale et emmenée en captivité par le fils d'Achille dans son royaume en Epire. C'est dans « Le Cygne » qu'on assiste à un tableau émouvant représentant cette célèbre veuve accablée par la douleur.

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversai le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus³⁸³.

Le souvenir de la veuve antique chez notre poète vient essentiellement de l'*Enéide* de Virgile³⁸⁴, lieu commun des études « humanistes », et que lui, excellent latiniste, connaissait sans doute depuis ses années de collège. Car hormis l'épigraphe³⁸⁵ qu'accompagne la première version de

³⁸² Homère, *Illiade*, Chant XXIV, tome III, Paris, Editions Les Belles Lettres, 2002, p. 373-375.

³⁸³ Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 85-86.

³⁸⁴ Voir Lowry Nelson, « Baudelaire and Virgil : A reading of « Le Cygne » in *Comparative Literature*, Vol. 13, No. 4, Autumn 1961, Eugene, Or, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, (<http://www.jstor.org/stable/1768663>), consulté le 17/12/2010, p. 332 où il écrit que Baudelaire n'emprunte pas uniquement des mots et des phrases de l'*Enéide* mais intègre, dans son texte, toutes les résonances renvoyant à l'épisode virgilien d'Andromaque : « He [Baudelaire] not only borrows words and phrases from the *Aeneid*, but incorporates all the resonance of the episode to which he alludes into his own poem. » Et aussi la note n°2 p. 333 : « Il y a, évidemment, une ressemblance entre l'Andromaque de Racine et celle de Virgile mais l'on peut uniquement reconnaître chez Baudelaire la présence de l'Andromaque virgilienne: « There are of course general resemblances between Virgil's and Racine's Andromache; still, in Baudelaire, only Virgil can be discerned. » Nous traduisons.

³⁸⁵ Il s'agit du vers 302 du Chant III de l'*Enéide* « *falsi Simoentis ad undam* », Voir Virgile, *L'Enéide*, *op.cit.*, p. 93. Cette épigraphe sera remplacée par la dédicace à Hugo dans la deuxième publication du poème en 1861 où elle fut ajoutée aux autres poèmes des *Fleurs du*

ce poème paru le 22 janvier 1860 dans *La Causerie*, l'Andromaque baudelairienne, parallèlement à celle de Virgile, déplore la disparition de son mari devant un cénotaphe, un « *falsi* tombeau » comme l'est déjà « *ce Simoïs menteur* » puisque, le récit homérique rapporte que les mânes d'Hector se trouvent à Troie et non pas à Buthrote.

Mais il importe de signaler que le récit Baudelairien se démarque du passage virgilien par cette « représentation visuelle » de la douleur d'Andromaque, un des mythes majeurs qui confère au récit sa dynamique³⁸⁶ et qui, par la suite, ne fait qu'aiguïser les nostalgies du poète dans une prise de conscience de l'irréversible. Car tout comme la figure antique, l'écrivain s'attriste devant l'ancien Paris qui n'existe plus. En effet, dans la quatrième strophe, la discontinuité du rythme et des vers traduit cette rupture d'identité d'un narrateur qui est en quête de soi dans une antériorité disparue remplacée par une modernité en plein désordre : « baraques », « chapiteaux » et « fûts » s'entassent pour former un « bric-à-brac confus ». Or ce « bric-à-brac » est aussi celui de la mémoire poétique déclenchée au milieu d'un paysage urbain dans lequel le poète ne trouve aucun repère.

Tout au long de la pièce, nous remarquons que la structure du poème évolue du mythe antique au mythe moderne ou en d'autres termes d'Andromaque au Cygne. Le mouvement qui, du couple solidaire d'Andromaque et du « je » (strophe 1-3), se dirige d'abord vers le cygne (strophe 4-7) par l'entremise du sujet, revient encore une fois vers Andromaque (strophe 8-10). Baudelaire transforme le mythe à son gré afin de l'adapter à la cohérence symbolique du poème : Andromaque ici n'est plus la locutrice mais devient plutôt une interlocutrice.

Un autre élément participe aussi de la palingénésie de ce mythe à savoir le fleuve Simoïs. Ce faux Simoïs ou *falsi simoentis*, qui reprend l'image du fleuve de Troie, est reproduit par Andromaque comme un signe commémoratif de son passé perdu puisqu'il fait allusion à son fils Astyanax qu'elle a eu de son union avec Hector, assassiné lui aussi et à qui le père défunt préfère donner le nom d'un des fleuves de Troie, Scamandrios. Mais ce qui importe à notre sens est que ce Simoïs menteur n'est pas seulement le miroir des souvenirs d'Andromaque et de son destin. Car déplacé à côté du Carrousel, il ranime les souvenirs du poète

Mal dans la section des « Tableaux Parisiens ». Il en est de même pour la troisième parution de 1868.

³⁸⁶ Voir Pascale Auraix-Jonchière, « Voix de femmes, voies du mythe chez Barbey d'Aurevilly » in *La Voix dans la culture et la littérature françaises 1713-1875*, études réunies et présentées par Jacques Wagner, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 335 : « [...] La notion de "syntagme" comme celle de "mythème", empruntée à Lévi-Strauss, font également appel à une dynamique, et favorisent *a priori* une représentation visuelle ».

dans le vieux Paris. Son champ référentiel s'élargit pour encadrer la Seine de l'écrivain et le lac natal du Cygne.

La tristesse d'Andromaque, tout à sa pieuse fidélité aux mânes d'Hector, se trouve valorisée d'emblée par l'analogie entre la douleur et la majesté ; entre le veuvage et la noblesse. De plus, à l'instar de la statue du poème « Le Masque » dont « le magnifique fleuve » des pleurs « aboutit dans le cœur soucieux » du sujet ou encore de la passante « en grand deuil » frappée par une douleur majestueuse³⁸⁷, Andromaque « grandit » le « petit fleuve » où se reflète sa « figure penchée »³⁸⁸ de toute l'immensité de sa douleur.

Nous pouvons déceler toute une chaîne thématique qui relie le petit fleuve grossi par la crue des larmes à « ceux qui s'abreuvent de pleurs ». Ainsi, dans une sorte de circularité interne, les pleurs versés étancheraient mystérieusement la soif spirituelle des êtres comme s'ils se nourrissaient du malheur même qui les exténue.

La « bonne louve », dont le souvenir ramène aux fondateurs de la cité romaine, s'allégorise en une sorte de charité parisienne qui n'est autre que la douleur en contraste avec la louve romaine « abreuvant l'univers à ses tétines brunes »³⁸⁹. Cette douleur nourrit de son lait maternel les « orphelins » de la cité moderne, laissées pour compte, eux aussi, sur le « pavé sec », le « sol raboteux » et la « poudre » de la ville, comme l'est l'exemple du Cygne. Dire de la douleur qu'elle allaite, c'est comme réunifier sous sa bannière ceux qui, nègres, matelots, captifs, vaincus, et autres, n'ont rien en commun que la perte qui les accable. La circularité formelle que nous avons constatée entre les figures se doublerait ainsi d'une autre circularité placée sous le signe de l'exil, une circularité entre la figure ambivalente et composite du Cygne, figure dédoublée et dédoublante dont les différentes émergences se répondent en écho.

Ainsi, entre le Cygne-Baudelaire comparé dans le reste de la pièce aux exilés, le cygne vu par le flâneur parisien exilé sur « un sol raboteux », le « cygne » d'Ovide « chassé du paradis latin » et enfin Victor Hugo exilé par Napoléon III et destinataire de cette pièce³⁹⁰, le poème crée le lien d'une douleur fraternelle et universelle donnée pour l'emblème de la

³⁸⁷ Charles Baudelaire, « A une passante », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 92.

³⁸⁸ J'emprunte le terme à Jean Starobinski. Voir *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Alençon, éditions Julliard, 1989, p. 49.

³⁸⁹ Charles Baudelaire, « J'aime le souvenir de ces époques nues », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 12.

³⁹⁰ Voir la lettre envoyée à Hugo le 7 décembre 1859 et qui est antérieure à la 1^{ère} parution du poème : « Voici des vers faits pour vous et en pensant à vous.[...]. Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable ». Charles Baudelaire, *Correspondances*, tome I, p. 622-623.

condition du poète et de la poésie sous le second empire. Cette douleur qui émane de la déchéance du statut du poète prend sens à la fin de ce morceau puisque les deux derniers vers³⁹¹ font à nouveau allusion à l'exil de Victor Hugo à l'île de Guernesey.

La douleur de l'exil d'Andromaque est d'autant plus frappante si l'on se réfère encore une fois à la réécriture du mythe chez notre poète. En effet, l'ancrage de ses trois maris, personnages de l'Antiquité classique, a permis de déchiffrer le mythe qui, selon Danièle Chauvin, est « l'origine et l'horizon du texte »³⁹². On comprend ainsi que son exil est aussi un exil du foyer matrimonial qui est redit à travers l'image de la chute des bras de son grand époux Hector. Et si l'expérience de la douleur chez Hugo se déroule sur une île, celle d'Andromaque a lieu hors de Troie et entre différents foyers. Quant à Paris, la terre d'exil du Cygne, elle est assimilée par Baudelaire à l'Enfer de la *Divine Comédie* à cause de sa structure labyrinthique et de ses habitants, ces suppliciés qui cohabitent dans ce grand théâtre de la douleur comme le cortège infernal du vieillard « voûté mais cassé »³⁹³ dans « Les Sept Vieillards », du Saltimbanque³⁹⁴ ; incarnation du vieux poète sans amis, des petites vieilles « monstres disloqués »³⁹⁵, qui, désirant mettre fin à leur souffrance et fuir cet enfer citadin, partagent avec Icare sa rêverie de vol :

[...] mais parmi ces êtres frêles
Il en est qui, faisant de la douleur un miel
Ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses ailes :
Hippogriffe puissant, mène moi jusqu'au Ciel³⁹⁶ !

Figures de l'hybris et du Châtiment : Icare, Sisyphe, et Caïn

Chez Ovide, Icare est une figure de l'*Hybris* dont le terme veut dire à la fois l'excès et le mal ou peut-être l'excès dans le mal. *Les Métamorphoses* nous livrent le récit fondateur de cette douleur qui résulte

³⁹¹ « Je pense aux matelots oubliés dans une île /Aux captifs, aux vaincus ! ... à bien d'autres encor ! »

³⁹² Danièle Chauvin, « Le mythique et le descriptif, l'exemple des cités bibliques » in *Frontières et passages, les échanges culturels et littéraires*, Actes du XXVIIIe congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, textes réunis et présentés par Chantal Foucrier et Daniel Mortier, Rouen, publications de l'Université de Rouen, 1999, p. 392.

³⁹³ Charles Baudelaire, « Les Sept Vieillards », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 88.

³⁹⁴ Charles Baudelaire, « Le vieux saltimbanque », *Petits Poèmes en Prose*, tome I, p. 295.

³⁹⁵ Charles Baudelaire, « Les Petites vieilles », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 89.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 90.

de la démesure³⁹⁷. Fasciné par la lumière solaire, Icare transgresse les lois de la nature et celles de son père, il franchit les frontières assignées à la condition humaine. Par conséquent, son entreprise se heurte à un interdit pour avoir violé les règles qui régissent le comportement dans le monde et ses ailes de cire fondent sous l'action du soleil. Il est, donc, en proie à une chute et se noie dans la mer. Dante, pour sa part, le voue aux Enfers parce qu'il a choisi « une mauvaise voie » en désobéissant aux ordres de Dédale comme l'illustrent parfaitement ces vers :

Quand le triste Icare à ses épaules
Sentit fondre la cire et choir ses plumes,
Et son père criait : « A mort t'en vas »³⁹⁸.

Qu'en est-il de la figure d'Icare chez Baudelaire ? Et de quelles composantes du mythe, le poète fera-t-il l'usage ?

Profitant de la plasticité et de l'ambivalence de la figure mythique, l'écrivain procède à une réécriture du mythe icarien : il modifie les composants de la légende afin de répondre à ses exigences poétiques. Dans « Les Plaintes d'un Icare », ce dernier est confondu avec Ixion qui, voulant séduire Héra, embrasse un amas de nuages que Zeus lui avait substitué :

Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées³⁹⁹.

Et ce n'est que dans la troisième strophe que l'on peut découvrir la figure d'Icare.

Sous je ne sais quel œil de feu
Je sens mon aile qui se casse⁴⁰⁰

L'énumération des organes dans les deux exemples précédents : « bras » ; « œil » et « aile », ainsi que l'emploi des verbes « rompre » et « casser » imprègnent les instances du moi de négativité et de menace et font surgir un véritable registre de la douleur. Ajoutons aussi que l'Icare traditionnel avait pour objectif l'ascension vers l'astre solaire, traduisant ainsi une rêverie chère à Baudelaire, celle du vol et de l'ascension. Or, la

³⁹⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamond, Paris, Editions Flammarion, 1966, VIII/192-230, p. 208-210.

³⁹⁸ Dante, *Divine Comédie*, Chant XVII, v.109-111, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 990.

³⁹⁹ Charles Baudelaire, « Les Plaintes d'un Icare », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 143.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

lecture de cette pièce nous permet de voir que celui-ci mène ici une double quête. La première est une quête métaphysique ayant pour but la conquête de l'infini :

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu⁴⁰¹

Quant à la deuxième, elle s'avère être artistique puisque Baudelaire transforme le projet d'Icare en un projet esthétique. Notons que dans *Les Fleurs du Mal*, Icare n'est pas consumé par une énergie cosmique mais « brûlé par l'amour du beau » ou en d'autres termes par une passion qu'il porte en lui et qui reflète l'idée transcendante de la beauté et de sa perfection absolue et inaccessible. Selon le récit de la légende, ce sont les ailes de cire, fondus par l'action des rayons du soleil, qui provoquent la chute d'Icare⁴⁰² alors qu'ici, le texte attribue la chute du héros à une rupture des ailes. Ainsi, nous pouvons avancer avec Baudelaire que « l'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu »⁴⁰³ et qu'il vaut mieux fuir éternellement le beau plutôt que de souffrir.

Enfin, on pourrait bien voir dans Icare une figure mythique du poète déchu que ressuscite en sa mémoire sa (més)aventure de la quête de l'idéal et dont la dégradation rappelle celle de « L'Albatros »⁴⁰⁴ « roi de l'Azur, maladroit et honteux ». Mais, de tout ce qui précède, ne pourrions-nous pas rapprocher la plainte d'Icare de la douleur d'Andromaque ? ou encore du malheur de Sapho ? En effet, il existe un lien intrinsèque entre les trois cas puisqu'il s'agit bien des douleurs qui relèvent de l'ordre de ce qui est privé ou interdit. Notre hypothèse pourrait être plausible si l'on se réfère à la privation de l'espace mortuaire, baptisé sous la plume du poète « Confident du rêve d'infini »⁴⁰⁵, systématiquement dans les trois récits mythiques. Car contrairement à la légende, où la mer remplit la fonction de l'abîme et du tombeau pour Icare, celui-ci se trouve privé de

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² « Le voisinage du soleil dévorant amollit la cire odorante, qui retenait les plumes. La cire ayant fondu, l'enfant n'agit plus que ses bras nus, et, manquant désormais de tout moyen de fendre l'espace, il n'a plus d'appui sur l'air », Voir Ovide, *Les Métamorphoses, op.cit.*, VIII/229, p. 209.

⁴⁰³ Charles Baudelaire, « Confiteur de l'artiste », *Petits Poèmes en Prose*, tome I, p. 279.

⁴⁰⁴ Charles Baudelaire, « L'Albatros », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 9.

⁴⁰⁵ Charles Baudelaire, « Remords posthumes », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 35.

[...] l'honneur sublime
De donner [s] on nom à l'abîme
Qui [lui] servira de tombeau »⁴⁰⁶

C'est pourquoi, dans « Le Voyage », le poète-Icare effectue un long périple pour chercher son Icarie. Alors que dans le cas Sapho, son cadavre ne connaîtra pas le repos de l'âme puisqu'il est perdu dans la mer. Quant à Andromaque, le tombeau de son mari représente l'objet de sa douleur, mais malheureusement, ce tombeau est vide. S'y ajoute aussi l'image du pendu de Cythère dont

[...] [l'] expiation des infâmes cultes
Et des péchés [...] [lui] ont interdit le tombeau »⁴⁰⁷.

Ainsi et à partir de ces exemples, nous constatons que la souffrance de ces figures ne se limite pas seulement à leur vie terrestre mais qu'elle se poursuit dans l'au-delà. L'absence de l'espace tombal, en fin de compte, n'est qu'un châtement qui revivifie le supplice même après la mort.

Or, le mythe de Sisyphe relève d'un cas tout à fait contraire puisqu'au moment de descendre dans l'Hadès, il ordonne à Méropé, son épouse, de laisser son cadavre sans sépulture. Et c'est grâce à cette ruse que Sisyphe peut sortir de l'Hadès, prétendant vouloir punir sa femme. Chez Baudelaire, cette figure mythique est placée sous les auspices d'une souffrance perpétuelle. Et même si l'évocation du mythe se limite au surgissement du nom de Sisyphe, Celle si « ouvre la possibilité de parler du moi »⁴⁰⁸ comme l'explique Pierre Brunel.

Pour Soulever un poids si lourd
Sisyphe il faudrait ton courage ⁴⁰⁹ !

Ce passage est assez révélateur puisqu'il souligne la faiblesse de ce moi à partir de l'exclamation au vers 2 qui est un soupir d'infériorité. Cette imagerie de la souffrance répond en écho avec celles des hommes courbés dans une pièce en prose intitulée « Chacun sa chimère »⁴¹⁰. Une lecture parallèle de ces deux textes atteste de la présence d'une analogie frappante entre Sisyphe et ces hommes puisqu'ils subissent, tous les deux, le même sort : le premier est écrasé par un rocher gigantesque qu'il

⁴⁰⁶ Charles Baudelaire, « Les Plaintes d'un Icare », p. 143.

⁴⁰⁷ Charles Baudelaire, « Un voyage à Cythère », p. 119.

⁴⁰⁸ « L'écho du nom mythologique en lui est ce qu'il appelle « allégorie ». Ce nom de l'autre ouvre la possibilité de parler du moi ». Voir Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 147.

⁴⁰⁹ Charles Baudelaire, « Le Guignon », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 17.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 282.

cherche vainement à pousser vers le sommet et qui, une fois soulevé, retombe à nouveau, tandis que les autres sont écrasés par une bête qui « enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants. »⁴¹¹.

Cependant, il importe de souligner que la douleur de Sisyphe est d'autant plus patente qu'elle relève d'un ordre métaphysique rendant sa situation encore plus tragique. c'est dans le vers 3 de la pièce en vers « Le Guignon » où « L'art est long mais le temps est court »⁴¹² qu'on assiste à un des aspects essentiels du drame de Baudelaire, lui, qui a écrit dans une lettre à sa mère « qu'il n'a pas encore exécuté le tiers de ce qu'il a à faire dans ce monde »⁴¹³. C'est le temps, personnifié, qui se dresse cette fois-ci comme une force aveugle, lourde et hostile comme le rocher de Sisyphe et qui oblige sa victime à recommencer son labeur sans cesse :

Ô douleur ! Ô douleur le temps mange la vie
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le Cœur
Du sang que nous perdons se croit et se fortifie⁴¹⁴ !

Mais ce rocher, source de la douleur de Sisyphe ne rappelle-t-il pas celui de Moïse dans « l'Héautontimorouménos »⁴¹⁵ où le bourreau cherche à faire jaillir de sa victime « les eaux de la souffrance » ? De plus, ne pourrait-il pas encore représenter le poids de l'existence qui nous accable comme le ciel du « Spleen LXXVIII », « bas et lourd qui tombe comme un couvercle »⁴¹⁶ ? Cette interprétation nous semble la plus cohérente avec l'ensemble du poème puisque « le secret que la fleur épanche à tout regret » n'est que « le secret douloureux qui faisait [...] languir »⁴¹⁷ le poète dans un autre texte. C'est encore ce même poète qui nous dévoile enfin dans « *Semper Eadem* » que : « Vivre est un mal/C'est un secret de tous connu. »⁴¹⁸.

De tout ce qui précède, nous concluons que le mal devient intense s'il est perçu comme un acte de répétition, une opération sans fin, ou enfin comme une révélation purement pathétique de la souffrance. On peut en déduire que la douleur de Sisyphe est suscitée par l'absurdité de son acte, dont il est conscient. Sa souffrance est porteuse de sens dans la mesure où, de manière tragique, elle fait naître la conscience de soi.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Charles Baudelaire, « Le Guignon », p. 17.

⁴¹³ Charles Baudelaire, lettre à Mme Aupick datée du 6 mai 1861, *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 154.

⁴¹⁴ Charles Baudelaire, « L'Ennemi », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 16.

⁴¹⁵ Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 78.

⁴¹⁶ Charles Baudelaire, « Spleen LXXVIII », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 74.

⁴¹⁷ Charles Baudelaire, « La Vie antérieure », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 18.

⁴¹⁸ Charles Baudelaire, « *Semper eadem* », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 41.

Chez Baudelaire, la douleur interminable et perpétuelle de Sisyphe répond en écho à celle de Caïn. Fratricide chassé, il est condamné à une errance perpétuelle puisqu'il est marqué d'un signe mystérieux pour éviter que le premier venu ne le tue. Dans la pièce éponyme, nous assistons à un changement de tonalité entre Abel et Caïn qui passe de la pure souffrance de l'un au bonheur et à la quiétude de l'autre :

Race d'Abel, dors, bois et mange :
 Dieu te sourit complaisamment,
 Race de Caïn, dans la fange
 Rampe et meurs misérablement⁴¹⁹

Ce premier distique consacré à Caïn retourne la leçon biblique puisque le Dieu de la Genèse est bien loin de condamner Caïn à mort. Au contraire, il lui confère un signe discriminant pour écarter de lui les meurtriers. Ainsi, On assiste à un nouveau renversement du mythe dans un autre vers où la race d'Abel est en train de « voire ses semailles ». Dans la Genèse, c'est Abel qui est le pasteur et Caïn le laboureur⁴²⁰. La modification apportée à leur situation est révélatrice de la transformation du mythe qui atteint son point culminant dans les troisième et quatrième distiques :

Race D'Abel, ton sacrifice
 Flatte le nez du Séraphin !
 Race de Caïn, ton supplice
 Aura -t-il jamais une fin⁴²¹ ?

La rime de « supplice » avec « sacrifice » suggère que c'est précisément de ce sacrifice dont Dieu est nourri comme l'est Abel, et que Caïn est le supplicié. De sorte que Caïn, maintenant, devient le nom de la victime et non pas celui de son frère, ce qui constitue un renversement complet du récit de la Genèse. Dans ce récit, Abel n'est pas mort de mort naturelle, Caïn l'ayant tué. Or, ce crime est ignoré dans le poème, qui ne retient du texte biblique que la préférence préalable accordée par Dieu aux immolations d'Abel et qui, ce faisant, fait de Caïn la victime de celles-ci.

⁴¹⁹ Charles Baudelaire, « Abel et Caïn », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 122.

⁴²⁰ « Abel faisait paître les moutons, Caïn cultivait le sol. À la fin de la saison, Caïn apporta au Seigneur une offrande de fruits de la terre ; Abel apporta lui aussi des prémices de ses bêtes et leur graisse », *La Bible*, Genèse 4/1, Paris, Société biblique française & éditions du Cerf, 1988, p. 24.

⁴²¹ Charles Baudelaire, « Abel et Caïn », p. 122.

À travers l'opposition binaire entre les distiques alternativement consacrés au frère bourreau puis à l'autre, sa victime, ainsi que par la composition du poème en deux parties, dont la seconde s'oppose thématiquement à la première, nous sommes face à une construction obstinément bipartite qui illustre une anthropologie dualiste réduisant les rapports humains au conflit fratricide, conflit qui rappelle ironiquement celui du petit poème en prose intitulé « Le Gâteau »⁴²².

Ainsi et à partir ces différents exemples qui attestent de la présence d'un personnel mythique de la douleur chez l'écrivain des *Fleurs du Mal*, Baudelaire nous révèle-t-il une « Alchimie de la douleur »⁴²³ ? Une technique ou une solution pour mettre fin à la douleur ? Et si c'est le cas, qui sera donc l'Alchimiste ? S'agirait-il de Baudelaire lui-même, qui dans une lettre adressée à sa mère parle des « composées d'opium de Valériane, de digitale et de belladone »⁴²⁴ qu'il avait l'habitude de composer et de prendre pour soulager ses propres douleurs ? Ou serait-il le poète, double de Midas, qui « change l'or en fer et le Paradis en Enfers »⁴²⁵ ? Enfin, ne serait-il pas aussi Satan qui « mêle le Salpêtre et le souffre »⁴²⁶ ? Peu importe l'identité de l'Alchimiste : l'essentiel est d'appliquer « l'Alchimie de la douleur » comme Baudelaire l'exige, de rendre sage sa douleur et de la tenir plus tranquille .

Maya HADEH (Clermont II)

⁴²² Charles Baudelaire, « Le Gâteau », *Petits Poèmes en Prose*, tome I, p. 297.

⁴²³ Il s'agit du titre d'un poème. Voir Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 77.

⁴²⁴ Charles Baudelaire, Lettre à Mme Aupick, datée du 17 février 1866, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 603.

⁴²⁵ Charles Baudelaire, « Alchimie de la douleur », *op. cit.*, p. 77.

⁴²⁶ Charles Baudelaire, « Les Litanies de Satan », *Les Fleurs du Mal*, tome I, p. 125.

Georges Bataille et l'observation de la douleur comme « renversement » : l'exemple du supplicié chinois

Camille PAGEARD

Dans les textes de Georges Bataille, la douleur, autant que le rire ou le plaisir, est un des états humains liés aux grands concepts qui jalonnent l'œuvre, à savoir le sacré, la souveraineté, la transgression, le sacrifice, l'érotisme ou encore la mort. L'ensemble de ces notions se trouve réuni dans *Les Larmes d'Eros*, ouvrage publié en 1961 chez l'éditeur Jean-Jacques Pauvert. Pour accompagner ce court texte, Bataille publie près de deux cent cinquante illustrations dont la grande majorité est composée de reproductions d'œuvres d'art.

Observant que Bataille y reprenait idées et illustrations d'autres ouvrages et qu'il s'agissait du dernier livre publié de son vivant, certains critiques ont écrit qu'il s'agissait d'un livre testamentaire⁴²⁷. Mais le terme excède vraisemblablement la volonté de l'auteur. Tout au plus est-il possible de dire qu'il s'agit d'un ouvrage récapitulatif. Pourtant, le qualificatif « testamentaire » peut se justifier si on observe le fait que Bataille utilise un certain nombre d'illustrations qu'il n'avait jusque-là pas publiées, comme s'il livrait ici certaines images obsessionnelles. Parmi elles se trouvent cinq photographies qui semblent bien illustrer le sens de la douleur pour l'auteur. Il s'agit du groupe de photographies dit du « supplicié chinois ».

Si l'étude de ces dernières est déjà conséquente, il faut préciser qu'ici, afin d'interroger la place, le sens et les implications de ces images, pour l'auteur et pour le lecteur-spectateur, un détour sera nécessaire par l'observation de leur « dynamique » et de leur iconographie⁴²⁸.

⁴²⁷ Joseph-Marie Lo Duca, « Georges Bataille, au loin... », in *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1981, p. V.

⁴²⁸ Cette approche s'appuie sur le constat que l'utilisation de l'image par Bataille, même s'il ne l'a pas théorisée lui-même, est des plus significatives dans ses textes. Georges Didi-Huberman, in *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*,

Michel Surya, dans la biographie qu'il consacre à l'auteur, écrit à propos du grand nombre de textes posthumes de Georges Bataille que certains « [...] des plus beaux de ses livres de cette époque [1945-1962] ne furent pas publiés quand l'étaient – à défaut ? – des livres d'un intérêt moindre (*Lascaux, Les Larmes d'Eros...*)⁴²⁹. ».

Si, en bien des points, *Les Larmes d'Eros* est un ouvrage original, il est vrai que ses qualités littéraires et théoriques sont moindres que celles de textes antérieurs, comme *L'Expérience intérieure*⁴³⁰, ou posthumes, comme *La Souveraineté*⁴³¹. On peut en effet trouver dans cet ouvrage certains paragraphes recopiés mot pour mot à partir d'autres ouvrages, des répétitions entre certaines parties, des renvois récurrents à des textes déjà publiés ou en cours d'élaboration et des développements parfois succincts. Pourtant, ce livre ne manque pas d'intérêt, tant par son texte que par son illustration.

Dans son avant-propos et sa conclusion, deux phrases spécifient la nature du projet et l'intention qui a présidé à la réalisation de l'ouvrage : « Le sens de ce livre est, *en un premier pas*, d'ouvrir la conscience à l'identité de la "petite mort" et d'une mort définitive. De la volupté, du délire à l'horreur sans limite⁴³² », « J'ai voulu [...] rendre sensible le glissement de l'érotisme sans mesure à l'érotisme conscient⁴³³. ».

Dans ce livre divisé en deux parties, « Le Commencement (La naissance d'Eros) » et « La fin (De l'Antiquité à nos jours) », Bataille observe le changement de statut de l'érotisme dans l'histoire face à la conscience de la mort, aux pratiques sacrificielles, aux interdits religieux ou encore au monde du travail régi par la règle de l'utilité...

Ainsi, les illustrations suivent l'argumentation chronologique du texte. Elles concernent les représentations érotiques de peintures, gravures et statuettes préhistoriques, celles liées au culte de Dionysos dans l'Antiquité, celles présentes dans des peintures, dessins et gravures de ce qu'il nomme l'époque chrétienne, du XV^e siècle à « La fin », c'est-à-dire l'époque au cours de laquelle Bataille écrit le livre, à la fin des années 1950.

Paris, éd. Macula, 1995, a par ailleurs déjà montré que l'étude de l'agencement et des réseaux iconographiques des illustrations de la revue *Documents* (1929-1930) était susceptible de révéler visuellement certains des concepts fondamentaux de l'auteur.

⁴²⁹ Michel Surya, *La Mort à l'œuvre*, Paris, éd. Gallimard, 1992, p. 579.

⁴³⁰ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, éd. Gallimard, 1943.

⁴³¹ Georges Bataille, *La Souveraineté*, in *O. C.*, T. VIII, Paris, éd. Gallimard, 1976.

⁴³² Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1961, p. XXII.

⁴³³ *Ibid.*, p. 188.

Les clichés du supplicé chinois forment la conclusion de ce parcours illustratif. Plus précisément, ils se situent dans un chapitre intitulé « En guise de conclusion » et qui comprend trois parties : « Personnages fascinants », « Le sacrifice vaudou » et « Supplice chinois ».

Elles représentent le supplice chinois dit du *Leng-Tch'e* (découpage en morceau). Les photographies montrent différentes étapes de l'exécution publique de Fou-Tchou-Li, coupable du meurtre du prince Ao-Han-Ouan. On y voit donc Fou-Tchou-Li maintenu par une corde sur deux morceaux de bois. La foule entoure le supplicé et les bourreaux découpent son corps morceau après morceau à l'aide de couteaux et de scies. Le public est concentré sur la tâche des bourreaux et l'on peut même en observer certains qui se penchent pour apprécier au mieux leur ouvrage. Les visages sont impassibles, en opposition avec l'action effectuée et avec l'expression « extasiée » du supplicé.

Grâce aux indications de Bataille, on sait comment les clichés sont arrivés en sa possession. Il en aurait reçu un exemplaire lors d'une séance avec son psychanalyste, Adrien Borel, en 1925. Une fois en possession de ce cliché, Bataille ne s'en départira pas⁴³⁴.

En observant les différentes publications et allusions à cette image en France depuis la fin du XIX^e siècle, Claire Margat⁴³⁵ a pu mettre en évidence plusieurs de ses caractéristiques, mais surtout un fort changement de statut de cette dernière.

Ainsi, la première utilisation de cette image est scientifique. On la retrouve dans des ouvrages d'études sociologiques des mœurs chinoises du XIX^e siècle et dans des études psychologiques, comme celle du *Traité de Psychologie* de Georges Dumas publié en 1923⁴³⁶. C'est de cet ouvrage que l'aurait tirée Borel.

Mais, en contraste avec la manière dont Bataille la garde « secrète » tout au long de sa vie, elle est ensuite largement diffusée et est alors considérée comme une image à sensation forte. La possibilité de détacher ou de décoller l'image de certains des ouvrages⁴³⁷ dans lesquels elle est insérée et sa diffusion sous forme de carte postale illustrent à la fois la

⁴³⁴ Sur les circonstances de prises de vue, l'identification du supplicé et la découverte des clichés par Bataille, nous nous plaçons du côté de ce qui est généralement accepté. Cependant de récentes recherches montrent que celles-ci peuvent être discutées. Voir Jérôme Bourgon, « Bataille et le supplicé chinois : erreurs sur la personne », in <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=27>, consulté le 06-12-08.

⁴³⁵ Claire Margat, *Esthétique de l'horreur du Jardin des supplices d'Octave Mirebeau (1899) aux Larmes d'Eros (1961) de Georges Bataille*, Thèse de doctorat, Paris I, 1998, p. 261.

⁴³⁶ Georges Dumas, *Traité de Psychologie*, Paris, éd. Alcan, 1923.

⁴³⁷ Commandant Harfeld, *Opinions chinoises sur les barbares d'Occident*, Bruxelles, éd. A. Dewit, 1909.

possibilité de préserver les « âmes sensibles », mais aussi de la faire circuler plus facilement. Ainsi, comme l'écrit Margat, du fait de sa représentation horrible et de sa publication, la photographie du supplice peut se situer au même rang que les photographies de nus ou les *curiosa*.

Il semble que ce soit, en partie, le rôle que lui attribue Bataille. En effet, si, dans le *Traité de Psychologie* de Dumas, elle sert d'interprétation à « l'horripilation » comme corrélatif de la douleur, Bataille s'y réfère dans *Les Larmes d'Eros* pour en réfuter le propos :

Mais l'auteur, bien à tort, [...] en parle pour donner l'exemple de l'*horripilation* : les cheveux dressés sur la tête ! Je me suis fait dire qu'afin de prolonger le supplice, le condamné recevait une dose d'opium. Dumas insiste sur l'apparence extatique des traits de la victime. Il est bien entendu, je l'ajoute, qu'une indéniable apparence, sans doute, en partie du moins, liée à l'opium, ajoute à ce qu'a d'angoissant l'image photographique⁴³⁸.

L'intérêt de Bataille ne porte donc pas particulièrement sur l'horripilation, mais sur l'image elle-même. Il privilégie une approche esthétique et s'intéresse plus précisément à l'angoisse que cette dernière provoque chez lui.

Celle-ci semble être due à deux éléments principaux. Le premier est la représentation d'un acte horrible, d'un corps souffrant qu'on découpe morceau après morceau, de la destruction de l'intégrité physique du corps humain. Le deuxième réside dans le fait que l'on a affaire ici à une image qui peut être qualifiée de contradictoire ou de paradoxale. Il y a en effet une opposition évidente entre le visage qui semble esquisser un sourire, visage « extasié » selon l'auteur, et la douleur que doit ressentir le supplicié lors de l'acte qu'il subit. Cette opposition provoque indéniablement une forme de malaise.

Au vu de leur situation dans l'ouvrage, il serait aisé de dire simplement que ces cinq clichés forment en quelque sorte son « apogée ». Mais l'utilisation du terme « apogée » induit le fait que les illustrations des *Larmes d'Eros* soient agencées de telle manière qu'elles orientent le lecteur vers un point paroxystique. C'est cet agencement qu'il faut prendre en compte pour en mesurer l'effet. D'ailleurs, différentes lettres de Bataille à Lo Duca, directeur de la collection *Bibliothèque Internationale d'Erotologie* dans laquelle s'insère *Les Larmes d'Eros*, marquent un attachement tout particulier de l'auteur à l'arrangement des

⁴³⁸ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1961, p. 236-239.

illustrations, parfois contre Lo Duca lui-même⁴³⁹. Il semble qu'ici Bataille ménage une forme d'effet visuel.

Mais, s'il est clair que la progression historique des illustrations trouve sa résolution dans ces clichés, leur statut d'apogée se manifeste aussi par le médium utilisé (la photographie) et leur iconographie. Chacun de ces éléments illustre le projet de l'ouvrage et les liens qui unissent pour l'auteur l'érotisme, la jouissance, la mort ainsi que l'observation de l'horreur et de la douleur.

Cela se traduit donc d'abord par l'utilisation de la photographie. Ce sont en effet les seules illustrations, avec les photographies du sacrifice vaudou haïtien, qui utilisent la photographie comme témoignage d'un acte réel et en partie présent⁴⁴⁰. En effet, si la reproduction d'œuvres d'art, peintures, gravures, dessins ou sculptures, est réalisée grâce à la photographie, les ensembles du sacrifice et du supplice sont de *pures* photographies. Elles acquièrent de ce fait une valeur d'authenticité et d'actualité que n'avaient pas les autres illustrations.

Agissant ainsi, Bataille intègre des éléments de réalité, d'« expériences vécues » dans un univers de représentations fictives. Si, jusque-là, on avait pu voir des sacrifices, des meurtres et des représentations érotiques, elles appartenaient au monde de l'art, à la représentation « imaginaire », bien que Bataille utilise parfois les œuvres d'art comme des documents. Mais ces photographies, quant à elles, témoignent d'activités réelles, en un certain sens contemporaines et, de plus, particulièrement violentes.

Pourtant, du point de vue de l'actualité, ces deux ensembles photographiques renferment un paradoxe. En effet, Bataille n'a jusque-là présenté que des œuvres appartenant au monde occidental. Se rapprochant de l'époque pendant laquelle il écrit, les années 1950, finissant par la présentation d'œuvres modernes, il réalise en définitive un écart avec des représentations géographiquement et historiquement éloignées, Haïti et la Chine de la fin du XIX^e siècle. Mais ce paradoxe est résolu à la fois par

⁴³⁹ « [...] c'est même vraiment impossible la place de Capuletti que vous avez installé au milieu d'horreurs, de supplices qui ne peuvent être interrompus de cette façon. Cela interrompt absolument la logique de ces illustrations. Il faut absolument changer cela. [...] De toutes façons, il faut trouver un moyen de placer Capuletti avant la séquence " sacrifice vaudou – supplice chinois – illustrations finales " en tout cas avant la p. 224. », lettre du 22 mai 1961 de Georges Bataille à J.-M. Lo Duca, in *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1981, p. XIX-XX.

⁴⁴⁰ Il faut ici mettre de côté les photographies des châteaux de Gilles de Rais, du marquis de Sade et d'Erzsébet Bathory qui sont des photographies au statut plus documentaire, bien que les évocations des scènes qui s'y sont déroulées soient susceptibles de provoquer une certaine angoisse.

l'« actualité » de la photographie et par la charge visuelle et émotionnelle que la vue des clichés provoque.

En nous donnant à voir cette série d'images, Bataille reste fidèle à un principe de révélation et de dévoilement qui jalonne son œuvre, comme il le montre lui-même dans son livre en insistant, par exemple, sur l'enfant montrant son sexe dans la *Bacchanale* de Titien, en plaçant le détail à côté de l'œuvre ou en publiant la fresque de Pompéi dite du « *Dévoilement du Phallus* ».

De même, si l'on observe la fin de la séquence relative à l'art moderne, on peut voir qu'elle montre effectivement, comme annoncé dans l'avant-propos, des œuvres dans lesquelles les sujets illustrent l'identité de la « petite mort » et de la mort définitive. Cette séquence se termine par deux reproductions d'œuvres de Clovis Trouille. La première, *Le Tombeau*, met bien en relation l'érotisme et la mort dans la présentation de femmes nues dans un caveau. La seconde, *Première classe*, présente deux femmes détournant le regard du postérieur d'une troisième qui se situe dans l'ouverture faite entre deux rideaux.

Cette dernière illustration semble être là pour faire la transition avec les deux ensembles photographiques. Comme pour une représentation théâtrale, après le développement de l'action, les rideaux s'ouvrent sur l'acte final, ici un événement visuel. Bataille nous révèle les images les plus difficiles, les plus réelles et les plus représentatives de « l'identité de la “petite mort” et de la mort définitive ». Il s'agit en effet de représentations liant la mise à mort animale, puis humaine, à la représentation de l'extase, de la transe du sacrifiant haïtien et du « sourire » du supplicié chinois.

Lors de la lecture de l'ouvrage, le lecteur progresse vers l'image la plus difficile mais aussi la plus représentative de sa conception d'un érotisme « sadique ».

Le second point qui permet de comprendre cette image comme le point paroxystique de l'ouvrage est la « résonance » des éléments iconographiques qui jalonne l'ensemble de l'ouvrage.

On sait que des correspondances entre deux images peuvent s'établir lorsqu'elles sont jointes, mais aussi lorsqu'elles sont disjointes, dans un même ouvrage, dans deux ouvrages différents, voire dans deux ouvrages d'auteurs différents, ou même lorsqu'elles appartiennent à deux mondes historiques et/ou géographiques différents.

Alain Jouffroy, dans une série d'entretiens avec Pierre Klossowski, dont plusieurs œuvres sont reproduites dans *Les Larmes d'Eros*, remarque qu'un grand nombre des œuvres de l'écrivain-dessinateur contiennent un détail – la main à demi ouverte dans un geste autant de rejet que

d'acceptation – qui fait que, au-delà du style et des scènes présentées, elles se répondent les unes les autres et, de ce fait, se trouvent liées entre elles. Pour Jouffroy, la récurrence de ce détail dans l'œuvre dessinée de Klossowski montre que « [...] sa signification déborde en quelque sorte du cadre [...]. C'est par ce « détail » que s'établit la *communication* avec le spectateur⁴⁴¹. ».

Pour l'auteur, s'appuyant sur la définition du détail *particolare* défini par Daniel Arasse⁴⁴², chez Klossowski, ce détail produit deux mouvements : le premier attire le spectateur sur la scène et l'état intérieur des personnages, et le second, par sa répétition d'œuvre en œuvre, attire le spectateur sur le lien avec d'autres tableaux. Le détail « dépasse » le tableau et communique avec les autres œuvres par l'intermédiaire de l'artiste et du spectateur.

Cette définition peut s'appliquer aux illustrations des *Larmes d'Eros*. La répétition et la « communication » d'éléments iconographiques y mettent particulièrement en action le regard, la mémoire et la sensibilité du spectateur-lecteur.

Dans le cliché du supplicé chinois, trois principaux éléments iconographiques sont à mettre en avant, chacun communiquant avec la *quasi* totalité des illustrations. Le premier est celui de la mise à mort et du supplice qui répond, par exemple, à la flagellation des fresques de Pompéi, au *Massacre des Proscriptions romaines* de Caron, aux *Massacres* de Masson ou au sacrifice humain aztèque... Le second est celui du corps nu qui, dans l'ouvrage, se divise lui-même en deux sections. La première est le corps dans son intégrité comme dans les représentations érotiques et idéalisées du *Paradis terrestre* de Cranach ou des nus du Titien. Mais ce qui nous préoccupe ici est le corps déformé, démembré, déchiré ou décomposé comme dans *La Scie* de Cranach, les représentations de la mort par Baldung Grien, l'*Anatomie* d'Agoty ou *La Poupée* et les gravures de Bellmer...

Rappelons que pour Gilbert Lascault⁴⁴³, l'iconographie de la blessure, se rapportant au champ du corps touché dans son intégrité, est l'iconographie principale des *Larmes d'Eros*. La grande majorité des illustrations s'y retrouve en effet, car il la met en parallèle avec celles de l'orifice, de la béance, de la perforation, de la fente, du sourire ou encore du sexe féminin.

⁴⁴¹ Alain Jouffroy, Pierre Klossowski, *Le Secret pouvoir du sens*, Paris, éd. Ecriture, 1994, p. 100.

⁴⁴² Daniel Arasse, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, éd. Flammarion, 1992.

⁴⁴³ Gilbert Lascault, « Notules pour les larmes », in *L'Arc*, n° 44, 1971, p. 71-76.

Enfin, le troisième élément iconographique est celui se rapportant à l'extase. Lui aussi se divise en deux sections. On trouve, bien sûr, dans le livre, une série de représentations de l'extase amoureuse, de la jouissance, comme dans *Jupiter et Io* du Corrège. Mais, par sa figuration de l'expression du visage ou des postures des corps, elle est à mettre en relation avec l'iconographie de la douleur comme dans *La Mort de Sardanapale* de Delacroix, *Phrosine et Mélidore* de Prud'hon, certains des *Caprices* de Goya...

Mais là où le supplicé chinois trouve une plus grande résonance, c'est dans le parallèle avec deux illustrations de *L'Erotisme*. En effet, ces deux illustrations sont elles aussi des images « contradictoires » ou « paradoxales », car elles présentent aussi des figures alliant extase et douleur. Ainsi, le Christ de Grünewald semble esquisser un rictus et le visage de la Sainte Thérèse du Bernin est extatique alors qu'ils subissent pour l'un une crucifixion et pour l'autre le martyre d'une flèche brûlante dans le cœur.

C'est à ce fonctionnement des illustrations, à ces « résonances », que Lascault se réfère lorsqu'il écrit que Bataille cherchait à « obtenir du lecteur une lecture où celui-ci se perd, où le déroulement chronologique des images est simultanément reconnu et remis en question. Le pas en avant exige que le lecteur tourne en rond⁴⁴⁴. ». En effet, chacune des illustrations se rapporte à un ou plusieurs éléments iconographiques et, de ce fait, annule ou dépasse son insertion historique. Par ces résonances, selon l'expression de Lascault, *Les Larmes d'Eros* devient un livre « labyrinthique ». Le sens de ce labyrinthe iconographique, de cette perte de repère annulant la progression historique, semble être à l'image du sens de la douleur extatique, de l'extase mystique et de la jouissance érotique pour Bataille. En effet, pour lui, la jouissance et l'extase se rejoignent, entre autres points, sur le fait que tous deux permettent, lors de leur expérience, d'approcher la mort.

Dans son livre *L'Erotisme* de 1957⁴⁴⁵, Bataille écrit que celui-ci nécessite le « silence » de la volonté et de la conscience. Ainsi, lors de l'activité sexuelle, les individus « discontinus » retrouvent une « continuité » car, pour lui, lors de l'acte érotique, la jouissance occasionne une disparition momentanée de l'individualité. La jouissance les mène à la « petite mort », espace de « continuité ». Ainsi, pour Bataille, la jouissance érotique, de même que l'extase mystique, est une forme de transgression de la conscience, de l'individualité discontinue, proche de ce qui selon lui peut définir la mort.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴⁵ Georges Bataille, *L'Erotisme*, Paris, éd. de Minuit, 1957.

De la même manière, par ces rapports iconographiques, par la lecture labyrinthique que provoquent les illustrations des *Larmes d'Eros*, Bataille semble vouloir permettre au lecteur de dépasser la discontinuité historique, la séparation en style et en époque, comme la discontinuité géographique.

L'image du supplicé chinois regroupe donc une part importante des éléments iconographiques des illustrations de l'ouvrage et se place à la fin momentanée de l'histoire. Elle est le lieu de résolution, le point extatique. D'ailleurs, après elle, il n'y a plus de chronologie. On passe ensuite à une présentation « désordonnée » des œuvres : *La Leçon de guitare* de Balthus, le sacrifice aztèque, les gravures de Luiken... pour finir sur un dessin de Masson accompagné d'une note renvoyant à une illustration du début de l'ouvrage, *Le Triomphe de Priape* de Salviati. Arrivée à la fin de l'ouvrage, la lecture recommence et se prolonge indéfiniment.

Au vu de ces modes de fonctionnement des illustrations, la progression du livre semble être celle d'un chemin qui mène à l'horreur, la douleur et l'extase, à la fois dans sa représentation et dans sa manifestation. Dans chacun des cas, l'image du supplicé chinois a une place centrale. Mais si ces propositions de lecture permettent d'approcher la place et le sens de cette image, elles ne permettent pas de comprendre précisément les propos de Bataille dans le texte qui l'accompagne :

Ce cliché a eu un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique et intolérable. [...] Bien plus tard, en 1938, un ami m'initia à la pratique du yoga. Ce fut à cette occasion que je discernai, dans la violence de cette image, une valeur de renversement. À partir de cette violence – je ne puis, encore aujourd'hui, m'en proposer une autre plus folle, plus affreuse – je fus si renversé que j'accédai à l'extase⁴⁴⁶.

Revenant sur les circonstances d'obtention du cliché par Bataille, Margat écrit que, lorsque Bataille consulta Borel en 1925, il était alors « maladivement angoissé ». Il cherchait, d'une manière générale, une « conversion possible, mais très énigmatique, de l'angoisse et de la souffrance en joie ou même en extase⁴⁴⁷ ». C'est bien là le sens de la « valeur de renversement » que Bataille attribue au cliché.

Dans *L'Expérience intérieure*, dont le projet est d'enseigner « l'art de tourner l'angoisse en délice⁴⁴⁸ », Bataille, bien que s'interrogeant

⁴⁴⁶ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1961, p. 238-237.

⁴⁴⁷ Claire Margat, *Esthétique de l'horreur*, Thèse de doctorat, Paris 1, 1998, p. 261.

⁴⁴⁸ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, in *O. C.*, T. V, Paris, éd. Gallimard, 1973, p. 47.

davantage sur le langage que sur l'image, revient à plusieurs reprises sur le cliché du supplicié. Ce dernier intervient lors de l'exposition d'une pratique religieuse privée. Et, lorsqu'il traite du cliché, il s'inspire, entre autres, des *Exercices spirituels* de Saint Ignace de Loyola.

Dans ces derniers, le disciple ignacien doit se représenter des scènes de la vie du Christ ou de l'Enfer afin d'en ressentir la douleur et l'angoisse. Bataille procède de même et fixe l'image du supplicié⁴⁴⁹ lors d'expériences « contemplatives ».

Bataille agit comme le disciple de Saint Ignace qui « composait un lieu » par l'imagination afin, par exemple, de ressentir les douleurs du Christ lors de la Passion. Chacun doit se concentrer sur une image, matérielle ou mentale, dans le but d'en ressentir tous les effets par « dramatisation⁴⁵⁰ ». Ainsi, il écrit : « Le jeune et séduisant Chinois dont j'ai parlé, [...] me communiquait sa douleur ou plutôt l'excès de sa douleur et c'était ce que je cherchais, non pour en jouir, mais pour ruiner en moi ce qui s'oppose à la ruine »⁴⁵¹. Comme on peut le lire, si l'imagination d'une scène par le disciple ignacien doit permettre d'arriver à une certaine félicité, à un apaisement « extatique », la fixation de l'image du supplicié chinois et les « exercices » de Bataille n'ont pas le même sens.

Plus précisément, selon les mots de Margat, Bataille semble utiliser l'image du supplicié comme « médiation contagieuse ». Ainsi, pour lui, l'observation de l'horreur et de la douleur du supplicié ne conduit pas à un état extatique apaisant. S'il fait coïncider l'extase et la douleur, il ne se produit pas de transcendance comme chez les mystiques chrétiens mais une contagion de Bataille par l'image.

Cette même recherche se retrouve dans son article « L'art, exercice de la cruauté ». Analysant ce qui est en jeu dans le plaisir que le spectateur éprouve lors de la contemplation de représentations horribles, il écrit que ce qui l'attire est : « [Le] dérangement de l'ordre où nous étouffons. [...] ce qui nous attire dans l'objet détruit (dans le moment même de la destruction) c'est qu'il a le pouvoir de mettre en cause – et de ruiner – la solidité du sujet »⁴⁵². Le rôle de l'art de la cruauté, de la représentation de l'horrible et de la violence est donc pour Bataille d'amener le spectateur au plus près de la plus grande destruction, dans le « voisinage » de la mort de l'individu, de la ruine de son intégrité mentale et physique : « [Si l'art]

⁴⁴⁹ *Op. cit.*, p. 139.

⁴⁵⁰ Margat C., *op. cit.*, p. 287-294.

⁴⁵¹ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁵² Georges Bataille, « L'Art, exercice de la cruauté », in *Médecine de France*, n° 4, juin 1949, p. 25.

ne nous convie pas, cruel, à mourir dans le ravissement, du moins a-t-il la vertu de vouer un moment de notre bonheur à l'égalité de la mort »⁴⁵³. Ainsi, en ce qui concerne le supplicé chinois, la coexistence de deux états, de la jouissance et de la douleur dans l'image comme dans la dramatisation « contagieuse » qu'il faut réaliser pour en ressentir les effets, doit aboutir, pour Bataille, à ce qu'il nomme la « sensibilité souveraine ». Cette sensibilité existe au moment de la contemplation de l'image, conduisant à un état qui n'est subordonné à aucun ordre extérieur, aucun but, aucune finalité. C'est l'inverse d'une *catharsis* ou d'une extase mystique qui vise le salut.

Cet état est celui de l'extase selon sa propre définition : une « finalité sans fin », quelque chose d'inabouti, sans cesse en mouvements, en constante tension, à l'image des mouvements iconographiques dans l'ouvrage, de la progression chronologique sans cesse contrariée, de sa définition du sacré ou de ce qu'il nomme l'« hétérologie », c'est-à-dire « le domaine propre de la polarisation »⁴⁵⁴.

C'est bien le sens que donne Bataille au supplicé chinois lorsqu'il écrit dans les dernières phrases de l'ouvrage :

*Telle est selon moi, l'inévitable conclusion d'une histoire de l'érotisme. [...] Mais un seul détour interminable a permis d'accéder à l'instant où, visiblement, les contraires paraissent liés, où l'horreur religieuse, donnée, nous le savions dans le sacrifice, se lie à l'abîme de l'érotisme, aux derniers sanglots que seul l'érotisme illumine*⁴⁵⁵.

Bataille accorde, nous l'avons dit, un intérêt particulier à l'agencement des illustrations⁴⁵⁶. Ainsi, leur progression et leurs rapports iconographiques mettent en avant le sens de l'érotisme et de l'extase pour l'auteur, ordonné par lui mais perçu par le lecteur-spectateur. Mais une question se pose : le lecteur-spectateur peut-il lui aussi être « renversé » par l'observation du supplicé chinois ?

En effet, les citations de Bataille issues de l'ouvrage révèlent une contradiction entre son rapport extrêmement intime à cette image et leur publication. Si l'ensemble de l'ouvrage se présente comme une étude de l'érotisme et veut en même temps « ouvrir » la conscience du lecteur, la séquence du supplicé est entièrement tournée vers son propre rapport à cette image. Bien que l'intention de Bataille semble permettre au lecteur-

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵⁴ Georges Bataille, « La polarité humaine », in *O. C.*, T. II, Paris, éd. Gallimard, 1970, p. 167.

⁴⁵⁵ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1961, p. 239.

⁴⁵⁶ Lettre du 22 mai 1961 de Georges Bataille à Joseph-Marie Lo Duca, in *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1981, p. XIX-XX.

spectateur d'approcher ce « renversement » par la conjugaison du texte et de l'illustration de l'ouvrage, ce dernier reste témoin de ce « renversement ». D'ailleurs, une phrase met en doute la possibilité pour le lecteur d'y accéder : « Ce livre n'est pas donné dans l'expérience limitée qu'est celle de tous les hommes »⁴⁵⁷. Bataille cherche donc à retranscrire ce que cette image provoque en lui. Mais, si le lecteur-spectateur est ici actif dans le sens où son « regard » circule entre le texte et l'image, se focalise sur une image et en « reconnaît » une autre, pouvant être éprouvé par la vue de l'image, il n'en sera pas nécessairement « renversé », du moins dans le sens où l'entend Bataille.

Camille PAGEARD (Rennes II)

⁴⁵⁷ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1961, p. 237.

André Breton, Georges Bataille : autopsie du Cadavre

Frédéric ARIBIT

En 1925, Bataille offrait une contribution anonyme à *La Révolution surréaliste*, revue dirigée par Breton. Moins de cinq ans plus tard, il ne restait plus rien de cette collaboration occasionnelle, et la tension entre les deux hommes, qui n'avait fait que croître dans l'intervalle, allait culminer avec le pamphlet *Un Cadavre*, que Bataille orchestrait alors contre Breton. Le document, véritable cas d'école pour l'analyse des représentations littéraires et picturales de la douleur, est d'une violence inouïe. Il a jusqu'à présent moins retenu l'attention critique que servi, contre tout questionnement circonstancié, d'enseigne visible à l'hostilité réciproque et définitive qu'on s'est souvent accordé à leur prêter. Les cadavres pourtant sont toujours plus bavards qu'il n'y paraît. De sorte que c'est toute une archéologie personnelle et relationnelle qui se révèle à l'autopsie, et qui incite à faire de ce pamphlet le moment d'une communication unique, étrangement paradoxale et intensément douloureuse, entre Georges Bataille et André Breton.

Après les innombrables attaques implicites de Breton dans la revue *Documents*, et découvrant la riposte dont il fait nommément l'objet dans le *Second manifeste*, Bataille ne met pas longtemps à affûter ses couteaux de boucher. Il ne semble pourtant pas que ce pamphlet ait été élaboré « à l'initiative de Bataille »⁴⁵⁸ mais plutôt à celle de Desnos : c'est en tout cas ce que Bataille lui-même affirmera quelques années plus tard⁴⁵⁹. Desnos aurait donc voulu régler ses comptes avec Breton en reprenant l'idée du pamphlet que le groupe surréaliste avait lui-même rédigé en 1924 lors de la mort d'Anatole France⁴⁶⁰. Mais s'avisant soudain de ce que l'opération

⁴⁵⁸ Mark Polizzotti, *André Breton*, Paris, Gallimard, « Biographies », 1999, p. 773.

⁴⁵⁹ Voir Georges Bataille, « La publication d'*Un Cadavre* » (1954), in *Georges Bataille, Michel Leiris. Échanges et correspondances*, Paris, Gallimard, « les Inédits de Doucet », 2004, p. 73-sq.

⁴⁶⁰ Voir « Un Cadavre » (1924), in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le Terrain vague, 1982, p. 19-26. Toutes nos citations de l'article ont cette même référence. José Pierre note que le

pourrait faire de Breton un « martyr » et finalement contribuer à le conforter plutôt qu'à le défaire, Desnos se serait rétracté et Bataille aurait alors pris la relève. Quoi qu'il en soit, le 15 janvier 1930, un mois à peine après le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* contenant la première version du *Second manifeste*, paraît le pamphlet *Un Cadavre*. « Autant que je me rappelle, [il] fut tiré à 500 exemplaires. Mais je suis sûr d'en avoir détruit environ 200 pour m'en débarrasser avant un déménagement », précisera son nouveau coordinateur⁴⁶¹. À l'en croire, ce sont donc trois cents exemplaires qui sont diffusés, et qui rendent (relativement) publique la mise à mort de Breton dans les abattoirs de Bataille.

On ne sait pas à quoi ressemblait le projet initial de Desnos : il fait cependant peu de doute que sa forme finale doit beaucoup à Bataille⁴⁶². Sous le titre, en une, l'exergue emprunte à Breton une phrase de sa propre contribution au *Cadavre* de 1924 contre Anatole France : « Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière »⁴⁶³. Difficile de dire s'il est plus odieux d'énoncer cette injonction négative à l'égard d'un mort comme l'avait fait Breton ou d'un vivant comme le fait Bataille. Il s'agit en effet là, à première vue, d'insulter en l'homme le « futur mort », le « mort en puissance » qu'il est. Cette stratégie fonctionne comme un piège que Breton aurait lui-même tendu et qui se serait finalement refermé sur sa propre personne. C'est ce que souligne par ailleurs le montage d'une autre citation toujours en une, extraite cette fois du premier *Manifeste* et surtitrée du mot « Auto-prophétie », où Breton

Cadavre contre France « réédite en somme l'ambition du "procès Barrès" mais avec plus de succès », p. 375. Le pamphlet, qui se signalait alors par son extrême violence, réunissait les signatures de Soupault, Éluard, Drieu La Rochelle, Delteil, Breton et Aragon (Desnos n'y participa pas). Les surréalistes exécraient Anatole France, en qui ils voyaient un prosateur arriviste, sottement révééré, aux complaisances politiques démagogiques.

⁴⁶¹ Georges Bataille, « La publication d'*Un Cadavre* » (1954), in *Georges Bataille, Michel Leiris. Échanges et correspondances*, op. cit., p. 73. *Un Cadavre* est intégralement reproduit, y compris avec le photomontage de Boiffard, dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), op. cit., p. 132-148. Emplacement pour le moins paradoxal, mais assurément pratique...

⁴⁶² Surya pour sa part incline à penser que Desnos joua un rôle assez important avant de se rétracter, et que Bataille ne fut d'abord qu'un relais. Voir Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 167.

⁴⁶³ André Breton, « Refus d'inhumer » (1924), *OC II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 281. Bataille ne joue nulle part sur l'ironie tragique qui voyait aussi les surréalistes terminer leur pamphlet par l'avertissement : « À LA PROCHAINE OCCASION IL Y AURA UN NOUVEAU CADAVRE ». Voir *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), op. cit., p. 26.

feignait d'annoncer la fin de la voix surréaliste⁴⁶⁴. Par l'emploi de ces seules deux citations, le stratagème réfute toute rhétorique et bascule dans l'outrage. À la volonté de s'expliquer, de se défendre par la parole, de piéger l'autre dans les tours de son propre langage repris et commenté, donc réintroduit dans une nouvelle dynamique argumentative, comme on pouvait encore la lire chez Breton (voir le *Second manifeste*), succède ici le refus d'entrer dans le débat, et la volonté d'en terminer avec l'autre, avec toute discussion possible, en découpant le corps de son texte comme un corps démembré. Ainsi, plus encore qu'un pastiche, le *Cadavre* est un palimpseste écrit sur le corps mort (l'œuvre *achevée*, elle-même *morcelée, décomposée*) de Breton. Observons alors combien cette épigraphe, qui prend plutôt valeur d'épithaphe sur le tombeau du pamphlet, contredit en un sens l'orientation générale donnée par le matérialisme nietzschéen de Bataille à la matière même du monde, matière forcément décadente, où « la poussière [...] commencera probablement à gagner sur les servantes, envahissant d'immenses décombres des bâtisses abandonnées, des docks déserts »⁴⁶⁵. Contre un envahissement général du monde par la « poussière », décomposition ultime de l'objet et du sujet vivants dont Bataille puise la vérité dans la Bible aussi bien que chez Nietzsche (« Tu es poussière, et tu retourneras à la poussière »), l'épithaphe prétend dénier à Breton, en un paroxysme de dégoût, la faculté du vivant d'entrer dans le mouvement de putréfaction. Ce qui revient à dire ceci : même vivant, Breton (et son œuvre avec lui) est *déjà mort*. Matière inerte, il n'entre donc pas (plus) dans la vérité putride qui régit la matière vivante. Il ne faut plus, *parce que* déjà mort, que cet homme fasse de la poussière.

Indéniablement, l'empreinte de Bataille se ressent encore ailleurs dans cette une. Dans la colonne centrale, en effet, un photomontage de Boiffard montre un Breton « enchristé », le front ceint d'une couronne d'épines : l'image détourne, par découpage puis montage, une

⁴⁶⁴ « Ce monde dans lequel je subis ce que je subis (n'y allez pas voir), ce monde moderne, enfin, diable ! que voulez-vous que j'y fasse ? La voix surréaliste se taira peut-être, je n'en suis plus à compter mes disparitions. Je n'entrerai plus, si peu que ce soit, dans le décompte merveilleux de mes années et de mes jours. Je serai comme Nijinski, qu'on conduisit l'an dernier aux Ballets russes et qui ne comprit pas à quel spectacle il assistait ». Dans le *Manifeste du surréalisme*, cette citation intervient à la fin du texte, lorsque Breton entend observer « les applications du surréalisme à l'action », André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in *OC I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 345. Bataille se garde bien de relever quelques lignes à peine plus haut : « je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste », affirmation que Breton lui-même a pu contredire parfois.

⁴⁶⁵ Georges Bataille, « Poussière » (*Documents* n°5, octobre 1929), in *OC I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 197.

composition de Magritte publiée dans le dernier numéro de la revue surréaliste, où les photos d'identité des membres du groupe, les yeux clos, entourent un tableau représentant une femme nue (on reconnaît Breton en haut, au centre)⁴⁶⁶. On peut suggérer que le montage de Boiffard vient prendre place chez Bataille dans la série des substitutions traumatiques depuis l'image infantile et originelle du père supplicié sur son fauteuil, jusqu'à celle, biblique, du Christ crucifié, puis celle enfin, horrible, du supplicié chinois offerte par le psychanalyste Borel : on peut même légitimement supposer qu'elle est la troisième iconographie qui actualise la projection traumatique œdipienne de Bataille. On sait déjà, en effet, comment, dans une manœuvre thérapeutique habilement (ou involontairement ?) orchestrée par Borel, l'image du supplicié chinois signifiait pour Bataille le retournement de celle du Christ en croix : déjà, en un sens, de la peinture ou de la statuaire à la photographie, l'iconographie religieuse laissait place au « document » du réel, qui mettait brutalement fin au « mensonge » de l'idéalisme chrétien en objectivant l'angoisse existentielle. « Christianisant » Breton (par la couronne d'épines certes, mais aussi par le biais d'une allusion simple : Breton, pour quelques petites semaines encore, a *trente-trois ans*), Boiffard vise à parodier l'imagerie biblique de la passion de Jésus, et à faire ironiquement du premier un avatar moderne du second. Cette stratégie réactive ainsi à la fois les accusations récentes de Bataille à l'encontre de l'« idéalisme » surréaliste, toujours empreint selon lui de quelque remugle chrétien, mais aussi celles, plus anciennes, de « pape du surréalisme » prononcées à son égard par Yvan Goll dès 1924, accusations périodiquement relancées contre lui, encore aujourd'hui, pour épingleur son prétendu jésuitisme et son prosélytisme sévère⁴⁶⁷. Il semble cependant beaucoup plus intéressant de remarquer ici que le montage de Boiffard, plutôt que de jouer sur une ressemblance Breton/Jésus qui ne tient finalement à rien d'autre qu'à la couronne, présente le degré le plus accompli de *ce que n'est pas* la photographie du supplicié chinois.

⁴⁶⁶ Voir *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), *op. cit.*, p. 131.

⁴⁶⁷ En 1924, la querelle avait pour objet l'appropriation du terme « surréalisme » que Yvan Goll et Paul Dermée disputaient à Breton. Ainsi, dans *Le Journal littéraire* (n°19, 30 août 1924), le premier avait-il écrit : « Monsieur Breton, prenez-en votre parti : vous ne serez pas le Pape du surréalisme » alors que le second avançait que « [asphyxié] par le cadavre de Dada, qu'il a tué par sa cautèle arriviste et son petit esprit d'intrigue, M. Breton cherche en vain une bouffée d'air pur. En vain ! L'aventure se renouvellera sans cesse : M. Breton est condamné à vivre sur des cadavres ». En un sens, tous deux ne croyaient pas si bien dire. Voir *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), *ibid.*, p. 371. Encore récemment, dans son pamphlet anti-Breton, Jean Clair sombre-t-il souvent dans la facilité en ayant abondamment recours à l'appellation, éculée chez ses contemporains, de « pape du surréalisme ». Voir Jean Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

Plaçons-les toutes deux face à face : ici, un sacrifice en acte, le *moment* d'un geste atroce ; là, un état immobile, une permanence pesante. Ici, un corps nu et déchiré ; là, la mise soignée d'une civilisation qui endimanche la mort (*le mort* : Breton porte costume et cravate). Ici, la mort partagée, communautaire, « festive » ; là, la mort solitaire, honteuse, refusée. Ici, un visage hurlé, tordu de douleur ; là, une face impassible et froide, indifférente au sort de son propre corps. Ici, des yeux révoltés, ouverts sur la mort ; là, des yeux clos, toujours clos, qui ne savent pas, qui ne peuvent plus regarder. Bref, la photo du supplicié chinois chez Bataille était bouleversante en ce qu'elle « immortalisait » non la mort, mais l'expérience, l'instant du *mourir*. Celle, au contraire, de Breton est navrante en ce qu'elle ne fait qu'en exhiber l'achèvement : le photographe est « arrivé trop tard ». Là encore, Breton est *déjà mort*. Il n'y a plus rien (plus personne) à voir, et c'est ce qui fait tout le scandale de ce que *montre* l'image (photographie-t-on un mort ? en donne-t-on une photo d'*identité* ?). Ainsi, plus encore que d'être une simple parodie christique, le montage de Boiffard est-il plutôt l'exact *négatif* du supplicié chinois : la couronne sur la tête de Breton, qui attire l'œil par contiguïté sur son « esprit », est le symbole exactement inverse du poteau fiché en terre où était attaché le chinois livré à ses bourreaux. À l'instar de sa composante textuelle, l'image du *Cadavre*, comme on voit, est aussi un odieux palimpseste assurément moins lisible qu'il n'y paraît⁴⁶⁸.

Bataille (qui d'autre ? Desnos ?) joue pleinement de l'isotopie biblique. Ainsi porte-t-il la manœuvre à son comble en s'adjoignant pour les contributions écrites les services de onze affidés. Avec lui, douze⁴⁶⁹. Treize avec Breton. On reconnaît sans peine les apôtres autour du Christ, lors du dernier repas, Judas y compris⁴⁷⁰. Ont ainsi pris place autour de la table les anciens de la rue du Château. Sans vouloir entrer dans le détail

⁴⁶⁸ Comment, en outre, ne pas faire le lien entre cette photo du « cadavre » de Breton et ce que Bataille affirme dans *Documents* à propos d'une « innovation » journalistique américaine consistant à présenter la première histoire photographique de la guerre des gangs à Chicago ? « Le rédacteur de cette publication poursuit en affirmant sa confiance dans la valeur morale de la publicité donnée aux agissements criminels et notamment de la reproduction de photographies de cadavres », souligne Bataille, avant de réinscrire cette pratique dans la filiation des jeux du cirque antiques ou de la corrida où « [il] semble que le désir de voir finisse par l'emporter sur le dégoût ou l'effroi », voir Georges Bataille, « X marks the spot », *Documents* n°7, deuxième année, 1930, in *OC*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 256.

⁴⁶⁹ On notera l'absence d'André Masson. Henri Béhar indique qu'il « s'en est tenu à une confrontation, d'homme à homme, en mars précédent », Voir Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, coll. Biographies, 1990, p. 223.

⁴⁷⁰ Encore que Bataille n'ait jamais été « l'apôtre » d'aucune « chapelle », et certainement pas celle, s'il en est une, du surréalisme.

des onze contributions accompagnant celle de Bataille, il faut cependant en souligner certains aspects pour bien comprendre la violence inouïe du pamphlet. Plusieurs attaques font état de griefs très personnels. Pour certains, c'est l'amitié trahie qui déverse tout son fiel : c'est notamment le cas de Vitrac, et surtout de Desnos⁴⁷¹. Pour d'autres, le pamphlet donne l'occasion d'exprimer une certaine loyauté envers Simone, dont Breton vient de se séparer, plaçant plusieurs membres du groupe surréaliste dans l'onde de choc de ce divorce et comme les sommant de choisir leur camp : Morise évidemment (Breton fut profondément meurtri de découvrir que Simone avait une relation avec lui, chose que tout le groupe savait), Boiffard (qui avait également vécu une « amitié amoureuse » avec elle)⁴⁷², mais aussi Queneau (il avait épousé Janine Kahn, la sœur de Simone, en 1928 et était donc le beau-frère de Breton), ainsi que Bataille lui-même (sa liaison avec Sylvia Maklès depuis 1927 le rapprochait de Simone Breton, dont les sœurs Maklès étaient l'amie). D'autres encore ont fait les frais de la voie étroite que Breton entendait suivre entre adhésion politique et relâchement artiste : c'est Ribemont-Dessaignes, c'est Vitrac, c'est Limbour... Leurs attaques visent alors l'intransigeance et la sévérité de Breton, ainsi que son révolutionnarisme de façade masquant un grand conservatisme idéologique. Il est ainsi, à plusieurs reprises, taxé simultanément de « flic » et de « curé » (Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Limbour, Desnos). On épingle également son prétendu confusionnisme intellectuel qui, mélangeant à l'emporte-pièce théories et doctrines pour bricoler « à la va-comme-je-te-pousse » son échafaudage surréaliste, confine à la malhonnêteté (Prévert, Limbour, Morise, Baron). Plusieurs contributeurs en font un homme cupide, intéressé de près dans le commerce des tableaux (Vitrac, Desnos, Baron) et qui plus est hypocrite et incapable de mettre sa vie personnelle en conformité avec la grandiloquence de déclarations souvent fluctuantes

⁴⁷¹ Il faut souligner la relation très particulière qu'entretenait Breton avec Desnos. Sarane Alexandrian parle d'une véritable frustration de Desnos lors de l'interruption des expériences de sommeil, activité où il excellait, et qui pourrait être à l'origine de sa blessure narcissique à l'égard de Breton. « Desnos se sent mourir au moment de la naissance du surréalisme, qui a aboli la période où il était roi », affirme-t-il, Voir Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, nrf, coll. Connaissance de l'inconscient, 1974, p. 127. Marguerite Bonnet insiste pour sa part sur le sentiment de « trahison » probablement éprouvé par Desnos lors de l'abandon des expériences de sommeil où précisément, il tenait la vedette. Elle exhibe ainsi de ses papiers privés une lettre adressée le 7 avril 1923 à Breton, mais qu'il finit par *s'envoyer à lui-même*, confirmant sa profonde amertume, Voir Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste* (1975), édition revue et corrigée, Paris, José Corti, 1988. Cette lettre figure également dans Marie-Claire Dumas (dirigé par), *Robert Desnos*, avec la collaboration de Roger Dadoun, Madeleine et Michel Fraenkel, Lucien Scheler et François Sullerot, Paris, Cahier de l'Herne, 1987, p. 287-288.

⁴⁷² Voir Simone Breton, *Lettres à Denise Lévy*, édition établie par Georgiana Colville, Éditions Joëlle Losfeld, Paris, Gallimard, 2005.

(Limbour, Boiffard, Morise, Carpentier). Enfin, deux attaques très similaires, émanant de Leiris et Desnos, durent particulièrement blesser Breton : dans des termes très semblables, Breton est présenté comme « le cadavre de quelqu'un qui a toujours vécu lui-même sur des cadavres » (Desnos dit : il s'est « repu de la viande des cadavres »⁴⁷³). Et ces cadavres sont nommés : ce sont ceux de Vaché, de Rigaut (il s'est tiré une balle en plein cœur le 5 novembre 1929) et de Nadja (cadavre symbolique d'une femme qu'on laisse croupir dans un asile).

On en arrive enfin à la contribution de Bataille, intitulée « Le Lion châtré ». Le titre de cet article sonne comme un oxymore. Le « lion », on le sait, est le roi de la jungle (jungle littéraire). Il se distingue notamment par une tête très large couronnée d'une crinière foncée : la métaphore cible dans la physionomie de Breton « cet aspect léonin qui contribua à sa légende », ainsi que le remarque, avec de nombreux autres, Simone Kahn dès leur première rencontre⁴⁷⁴. Bataille parle pour sa part au sujet de Breton d'« un représentant d'une espèce innommable, animal à grande tignasse et à tête à crachats »⁴⁷⁵. L'idée de « lion » exprime bien sûr au plan moral une puissance sauvage incomparable. Mais ce n'est pas tout. D'abord, parce que le lion est aussi animal biblique. Dans la prophétie à ses fils, c'est lui selon Jacob qui symbolise le Christ, alors que pour sa part, le prophète Osée l'assimile directement à Dieu lui-même, faisant du lion l'emblème de la parole divine⁴⁷⁶. En contexte, peut-être le

⁴⁷³ Voir Michel Leiris, « Le Bouquet sans fleurs » et Robert Desnos, « Thomas l'imposteur », *Un Cadavre* (1930), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), *op. cit.*, respectivement p. 139 et 143. Aliette Armel juge pour sa part « modérée » la participation de Leiris au *Cadavre*. Outre la « récupération » polémique de la mort tragique et toute récente de Rigaut, la simple allusion à Vaché nous semble au contraire de nature à atteindre violemment Breton. Voir Aliette Armel, *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997.

⁴⁷⁴ Simone Collinet [ex-Breton], « Origines et tendances de la peinture surréaliste », dans Alain et Odette Virmaux, *André Breton, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 105-106. De son côté, Mark Polizzotti le décrit dès l'âge de 17 ans comme donnant « aux autres une impression de supériorité et de hauteur. Ce qui frappe d'abord, c'est sa tête, légèrement disproportionnée en partie à cause de sa crinière bouclée de longs cheveux châtain clair ramenés en vagues désordonnées au-dessus des oreilles [...]. Tout concourt ainsi à communiquer une impression de solidité, de puissance et d'autorité », Mark Polizzotti, *André Breton*, Paris, Gallimard, Biographies, 1999, p. 29. Dans l'article « Présignalement », Breton lui-même fera état de son dégoût de la physionomie humaine, et surtout de la tête, Voir André Breton, « Présignalement » (25 avril 1949), *in OC*, III, *op. cit.*, p. 871.

⁴⁷⁵ Georges Bataille, « Le Lion châtré », *Un Cadavre* (1930), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), *op. cit.*, p. 146. La contribution de Bataille figure également, isolée de l'ensemble des contributions formant le pamphlet, dans le volume I de ses *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 218-219.

⁴⁷⁶ « Le lion est emblème de la science de Jésus-Christ, car il voit venir les chasseurs et efface la trace de ses pas en fouettant le sable avec sa queue. Qu'il dorme les yeux ouverts et

symbolisme réactive-t-il ainsi implicitement la « christianisation » de Breton. Ensuite, parce que le lion est aussi animal nietzschéen. Il est, dans *Zarathoustra*, la seconde métamorphose de l'homme en être supérieur, après celle en chameau et avant celle en enfant, où le « surhomme » s'accomplit enfin⁴⁷⁷. Or ce lion, ici, est « châtré » : il a perdu sa puissance (sa virilité). Bataille se rend-il compte que, faisant de Breton un substitut du Christ, il en fait également un substitut du père tout en jouant l'assassinat perpétré par Nietzsche, assassinat qui lui a garanti sa propre virilité ? Si le reste de son article peut contribuer à valider cette hypothèse de lecture, il faut alors admettre l'existence enfin textuellement explicite de cette longue chaîne associative (substitutive) inconsciente qui inscrit Breton en plein cœur des complexes traumatiques de Bataille.

La contribution de Bataille s'articule ensuite en deux moments distincts : d'abord, une série d'insultes directes à l'égard de Breton ; ensuite, l'observation plus générale de « la fameuse question du surréalisme »⁴⁷⁸. S'agissant d'abord de Breton, Bataille télescope en quelques lignes à peine pas moins de sept insultes, métaphores ou périphrases. Par leurs connotations, ces désignations répètent un nombre finalement assez restreint de « qualités » : vieillesse, lourdeur, impuissance... Ce sont ces « qualités » qui font de Breton un triple réactionnaire, artistique, social et moral (dans l'ordre, un « vieil esthète, faux révolutionnaire à tête de Christ »). Si l'on observe les « choix stylistiques » de Bataille dans l'insulte, on remarque deux séries de métaphores différentes. La première, d'ordre anatomique, contient deux métaphores, l'une physiologique, l'autre pathologique, systématiquement couplées avec une dimension religieuse. Breton est ainsi une « vieille vessie religieuse » et/ou un « gros abcès de phraséologie cléricale ». La seconde série, également constituée de deux métaphores, est d'ordre animal. Elle fait de Breton d'abord un bœuf, « le bœuf Breton » puis ce fameux « représentant d'une espèce innommable, animal à grande tignasse et à tête de crachats, le *Lion châtré* ». On a déjà tenté de motiver

manifeste ainsi sa vigilance nous est une image de la nature divine du Christ, demeurée vivante tandis que sa nature humaine subissait une mort réelle », Daniel Poirion, Article « Bestiaire », *Encyclopædia Universalis*. Le détail des « yeux ouverts » signalé par Daniel Poirion est particulièrement intéressant : Breton a perdu ses « attributs divins » (il est « châtré ») d'avoir fermé les yeux, ainsi que le montre Boiffard dans son montage. On n'insistera pas sur la profondeur traumatique du motif de l'œil (ouvert/fermé, soit voyant/aveugle) chez Bataille.

⁴⁷⁷ Voir Friedrich Nietzsche, « Des trois métamorphoses », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1971, p. 35-sq. Zarathoustra enseigne « comment l'esprit devient chameau, et lion le chameau et, pour finir, enfant le lion ».

⁴⁷⁸ Georges Bataille, « Le Lion châtré », *Un Cadavre* (1930), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), *op. cit.*, p. 146. Toutes nos citations de l'article ont cette même référence.

la seconde de ces métaphores animales, Breton représentant à lui seul comme une sorte de nouvelle classe zoologique. Concernant la première, plusieurs ordres de motivations peuvent intervenir. D'abord bien sûr, le bœuf est, par opposition au taureau, cet animal lourd et châtivé qui commence par accepter le joug et qui finit joyeusement débité à l'abattoir (le taureau, lui, refusant le joug, est noblement mis à mort par le torero)⁴⁷⁹. Sur un plan mythologique, le bœuf est aussi l'animal du premier sacrifice originel, celui de Prométhée, qui entérine la coupure radicale entre les dieux et les hommes⁴⁸⁰. Par le sacrifice initial du bœuf, Prométhée sort l'humanité de la bestialité originelle pour la faire entrer dans le premier âge civilisé de la « viande cuite » : souvent associé à un mythe prométhéen (il reprend aux dieux leur puissance créatrice et la restitue aux hommes), le surréalisme « civilisé » de Breton, par le motif du bœuf, est « sauvagement » refusé par Bataille, qui préfère, à l'instar des cyniques, l'ère primitive de la « viande crue » et saignante. Une autre motivation, d'ordre littéraire cette fois, intervient assurément dans l'insulte : c'est, en contexte, par la présence réitérée du motif de la grosseur, le « bœuf » de la fable, celle qui raconte qu'une grenouille, gonflée de prétention, voulait se faire aussi grosse que lui. Bataille se souvient-il que Breton a déjà lui-même emprunté ce motif dans son « Introduction au discours sur le peu de réalité » en 1924, texte où, au mépris de la morale illustrée par La Fontaine, il a au contraire loué la ténacité du bœuf à atteindre les proportions qui sont les siennes⁴⁸¹ ?

⁴⁷⁹ Lourdeur paternelle : « Breton propose un art de vivre contraire à celui de l'ordre établi - par quoi il s'oppose en effet au père - mais il le fait avec le même poids écrasant qu'un père », estiment Alain et Odette Virmaux dans *André Breton, qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 72.

⁴⁸⁰ « Les hommes qui partageaient autrefois la table des dieux se querellèrent avec eux. Pour régler le différend, Prométhée [...] entreprend de sacrifier un bœuf énorme, amené par ses soins. L'animal est partagé en deux parts inégales : d'un côté, la viande cachée sous la peau peu appétissante du ventre de la bête, de l'autre, l'ensemble des os, mais recouverts d'une graisse brillante et de belle apparence. Prométhée qui a machiné ce partage frauduleux invite Zeus à choisir la part qui lui plaît le plus. Zeus, qui connaît la supercherie mais joue le jeu, répond à Prométhée en prenant les ossements cachés sous la graisse. D'un coup, la bile emplit son cœur : pour se venger, il imposera désormais aux hommes, favorisés par la tromperie de Prométhée, d'avoir besoin de se nourrir de chair et de sang et d'être ainsi condamnés à la vie brève. Ils sont ainsi radicalement séparés des dieux immortels, auxquels sont réservées les "supernourritures", ambrosie, nectar, fumets et odeurs », Marcel Détiéne, Article « Prométhée », in *Encyclopædia Universalis*. C'est à la suite de ce partage sacrificiel que Zeus, désireux de punir les hommes, leur interdit d'utiliser le feu pour cuire les viandes. Prométhée va donc voler le feu pour en faire cadeau à l'humanité. Zeus décide alors d'une punition plus sévère encore, et cette fois, absolument imparable : il envoie aux hommes Pandora, la première femme. C'est elle qui ouvrira la boîte aux malheurs.

⁴⁸¹ « Il n'est rien, selon moi, d'inadmissible. La grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf n'a éclaté que dans la courte mémoire du fabuliste. Tout enfant, je me plaisais à croire que les rôles avaient été renversés ; que le bœuf, à l'origine, devait être un très petit animal, de la taille d'une coccinelle, qui un jour avait voulu se faire et s'était fait plus gros

Comment en outre oublier que lorsque Bataille tentera de faire le point sur ses rapports avec le surréalisme dans *Le surréalisme au jour le jour* plus de vingt ans plus tard, la fable réapparaîtra en intertexte quand, rapportant ses sentiments au moment de la rencontre de Breton, il écrira : « j'entrai dans l'horrible jeu où je m'écœurai de ma prétention pour avoir refusé celle d'un autre. Je devais à mon tour enfler la voix, l'enfler davantage et plus sottement pour vitupérer une enflure que je dépassais »⁴⁸². D'emblée, Bataille a vécu son rapport à Breton comme emblématisé par l'histoire (castratrice) de la grenouille face au bœuf. Reste peut-être un autre bœuf, une autre série de bœufs, encore : c'est ce *Bœuf écorché* que Rembrandt peignit en 1655 avec un réalisme expressionniste saisissant, carcasse suspendue toute sanguinolente ou cet autre aussi, cette série de *Bœufs écorchés* que Soutine peint de son côté depuis 1925 à Paris. Bataille était-il tombé devant l'un ou l'autre de ces *Bœufs* ? L'hypothèse d'une incitation picturale, née par association, ou plutôt superposition, *écrasement* d'idées, intégrant le spectacle particulièrement impressionnant de l'une de ces toiles, sans pouvoir être affirmée catégoriquement, valait cependant d'être suggérée⁴⁸³. Plus simplement, il semble incontestable que la même initiale ait pu également motiver sur un strict plan phonétique le rapprochement bœuf/Breton, surtout si on y entend la « déformation » (cette *gangrène* de la « forme » dont Bataille a parlé) du mot « beau » (le « beau Breton »), appuyée par la présence immédiate du terme « esthète » en apposition : « Ci-gît le bœuf

que la grenouille. Il ne me semblait pas qu'une volonté, même animale et d'un ordre aussi puéril, pût ne pas être susceptible de parfaite exécution », André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), *OC*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 279. Je remercie Étienne-Alain Hubert, qui m'a rappelé la référence de cet emprunt chez Breton.

⁴⁸² Georges Bataille, *Le Surréalisme au jour le jour* (1951), in *OC*, VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 173.

⁴⁸³ Elle le valait d'autant qu'il n'est pas impossible que de son côté, Breton lisant le *Cadavre* l'ait entendue. On sait d'ailleurs qu'il y aura au moins un « bœuf écorché » dans son œuvre. Dans *Martinique charmeuse de serpents*, lorsqu'il évoque son voyage douloureux en bateau, en partance pour l'exil, Breton se remémore en effet la vision saisissante, à bord du bateau, de trois objets en enfilade « conjuguant leur flamme : un bœuf écorché, resté suspendu de la veille, les pavillons à l'arrière du navire, le soleil levant. Leur assemblage quelque peu hermétique, en avril 1941, n'en semblait pas moins riche de sens », André Breton, *Martinique charmeuse de serpents* (1946), *OC*, III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 385. Le titre « blanc » du tableau apparaît littéralement. Ce sont bien entendu les ravages de la guerre que cette conjugaison inouïe du soleil, de la carcasse pourrissante et des drapeaux, évoque alors pour lui. Et même si cette vision semble toute entière tournée vers l'avenir, un avenir des plus sombres, l'insulte répétée de « bœuf Breton », dans le *Cadavre* de Bataille, quelque onze ans plus tôt, voire les mêmes intercesseurs picturaux (Rembrandt et/ou Soutine) ont-ils pu également jouer à ce moment-là et contribuer au sentiment particulièrement macabre éprouvé alors par Breton ?

Breton, le vieil esthète... »⁴⁸⁴. Enfin, je voudrais également suggérer une incitation « gastronomique » qui, à prendre le nom propre comme un adjectif, ferait du « bœuf Breton » l'altération, d'un comique assez particulier, de la préparation appelée « bœuf *bourguignon* »... Lion châtré ou bœuf écorché, Breton a perdu dans l'insulte sa place dans le règne humain. Avec Bataille, serré dans son costume mortuaire, il est sommé de laisser sa veste au bestiaire.

La deuxième phase du « Lion châtré » élargit la question de Breton au surréalisme tout entier, que Bataille présente comme « une religion nouvelle vouée, en dépit des apparences, à un vague succès. [...] Je ne parle pas de religion surréaliste uniquement pour exprimer un dégoût insurmontable mais bien par souci d'exactitude, pour des raisons en quelque sorte techniques »⁴⁸⁵. La phénoménologie composite sur laquelle est fondée sa pratique analytique des « documents » resurgit ici : après la violence la plus subjective de l'insulte, l'observation prétend se déplacer vers une zone d'objectivité « scientifique ». Or, minimisant la part infaillible d'exécration de l'« analyste » envers l'objet de son analyse (Bataille, façon proctologue), elle minimise d'autant ce qui fait immanquablement retour de sa propre histoire subjective dans l'analyse élaborée, laquelle s'apparente alors à une sorte de paravent devant le refoulé. Pour le dire autrement, Bataille va déplacer son stratagème de dénigrement du surréalisme vers un terrain pseudo-scientifique sans parvenir à dissimuler complètement combien ce qu'il reproche à Breton est grandement déterminé par le refoulé qui continue de travailler en lui. On peut ainsi supposer qu'attaquer Breton devient alors un mécanisme d'auto-défense qui affermit sa propre résistance psychique à l'égard de ce même refoulé douloureux. Ainsi va-t-il élaborer une sorte de scénario anthropologique pour expliquer le dévoiement des hommes – le vœu d'objectivité passe par une généralisation du mouvement – vers la religion : « L'abominable conscience qu'a n'importe quel être humain d'une castration mentale à peu de choses près inévitable se traduit dans les conditions normales en activité religieuse, car ledit être, pour fuir devant un danger grotesque et garder cependant le goût d'exister, transpose son activité dans le domaine mythique. Comme il recouvre de

⁴⁸⁴ Signalons que le terme « esthète » renvoie à l'article que Bataille signe dans le n°4, deuxième année de *Documents*, article intitulé « Esthète » qui vise implicitement Breton, et présente, tout aussi implicitement, l'entreprise de *Documents* comme un « perfectionnement » du surréalisme, Voir Georges Bataille, « Esthète », *Documents* n°4, deuxième année, 1930, in *OC*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 236. On remarquera de surcroît dans cet article « crypté » la présence du supplicé chinois, qui étaye notre lecture du photomontage de Boiffard.

⁴⁸⁵ Georges Bataille, « Le Lion châtré », in *Un Cadavre* (1930), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), *op. cit.*, p. 146.

cette façon une fausse liberté, il n'éprouve plus de difficultés à figurer des êtres virils, qui ne sont que des ombres et, par la suite, à confondre lâchement sa vie avec une ombre [...]. À l'exception d'esthètes peu ragoûtants, personne ne veut plus s'enterrer dans une contemplation aveugle et idiote, personne ne veut d'une liberté mythique ». Par une logique qui assimile phylogenèse et ontogenèse – on se souvient qu'il l'a pourtant réfutée par ailleurs –, ce mouvement est censé donner les clefs de compréhension du dévoiement surréaliste en général, et nommément, de celui de Breton en particulier. Or il est tout à fait saisissant de voir combien ce scénario est précisément celui qui raconte la vie même de Bataille, et les termes qui signalent, comme des bleus sur la peau du discours, une sensibilité autobiographique sont nombreux (« castration », « êtres virils », « aveugle »...). Bataille jette à la figure du surréalisme l'histoire de son propre dévoiement traumatique dans le christianisme. Il fait ainsi de Breton son « double » implicite, dont l'évolution serait en quelque sorte bloquée à un stade de développement immature. Breton est ainsi à la fois le père et le fils (Sainte Trinité : Dieu, le Christ et bien sûr, cet Esprit forcément « sain(t) » dont il faut se débarrasser). Ayant tué le père en Breton, il doit aussi tuer le fils stupide qu'il a lui-même été pour trancher définitivement le cordon qui risque de le tirer vers la régression. En ce sens, on ferait aisément du *Cadavre* de Breton l'équivalent sacrificiel moderne de l'automutilation de Van Gogh telle que Bataille l'explique, à savoir motivée par le contraste insupportable incarné par la présence de Gauguin à ses côtés : « Cette différence est d'autant plus chargée d'éléments troubles qu'elle correspond à l'époque où les sentiments de haine de Van Gogh pour son ami s'exaspérèrent au point de provoquer une rupture définitive : mais la colère contre Gauguin n'est qu'une des formes les plus aiguës de la déchirure intérieure dont le thème se retrouve généralement dans l'activité mentale de Van Gogh. Gauguin a joué devant son ami le rôle d'un idéal assumant les aspirations les plus exaltées du moi jusque dans ses conséquences les plus démentes »⁴⁸⁶. L'analogie Van Gogh-Bataille/Gauguin-Breton, compliquée d'un même rapport à la question de la puissance virile, est tellement étonnante qu'il semble impossible qu'écrivant ces mots, Bataille n'y ait pas pensé. Le geste de punition, tournée vers soi chez Van Gogh, vers l'autre chez Bataille, parce qu'il est grevé de toute l'ambivalence qu'on a vue, ne nous semble pas moins susceptible d'en être rapproché, d'autant que Bataille indique que « dans les formes rituelles du sacrifice humain, une bête est lâchement substituée au sacrifiant »⁴⁸⁷. Le *Cadavre* du bœuf Breton, ce

⁴⁸⁶ George Bataille, « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *Documents* n°8, deuxième année, 1930, in *OC*, I, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁸⁷ *Op. cit.*, p. 268.

lion châtré, serait alors « l'oreille coupée » de Georges Bataille. Et Bataille prétend finalement « démontrer » comment le surréalisme révolutionnaire est un mensonge : « tout le monde sait aujourd'hui que la liquidation de la société moderne ne tournera pas en eau comme cela s'est produit à la fin de la période romaine avec le christianisme ». Voilà bien ce dont Breton représente la menace (menace historique, mais aussi menace très personnelle pour Bataille), menace d'un retour, retour du bâton de l'histoire, retour du refoulé.

Peut-être, ayant ainsi fait affleurer combien dans les abattoirs de Bataille, le meurtre en vitrine de l'Autre (Breton), est aussi un meurtre de l'Autre (le père), et de Soi en l'Autre, aurait-on achevé l'autopsie du *Cadavre*. Mais il sembla ne pas suffire que cet acte, lourd de tout son refoulé traumatique, se satisfasse de son exécution même, de l'accomplissement sur le seul *plan symbolique* de ce geste sacrificiel qui conférerait désormais à la confrontation Breton-Bataille un fondement psychanalytique et mythologique avéré, et tressait entre eux un lien paradoxal d'une intensité rare. Non : il fallut aussi que le « hasard » s'en mêlât, et qu'il ourdisse une conjonction inouïe qui, loin de favoriser aucun « soulagement » par l'achèvement symbolique de Breton, allait au contraire chez Bataille alourdir son sacrifice d'une gravité définitive. Ainsi, le « Lion châtré » était-il, on l'a dit, cet « animal à grande tignasse et à tête à crachats ». Dans une *Lettre à André Breton* non achevée (et non expédiée), et participant assurément de ce paroxysme polémique, Bataille invite « quiconque sent encore qu'avant tout, il a un jet sanglant dans la gorge, à cracher avec [lui] à la figure d'André Breton »⁴⁸⁸. On peut supposer que pour Bataille, le motif du « jet sanglant » est à entendre dans la perspective pathologique de sa première crise de tuberculose pulmonaire, qui le vit cracher du sang dès l'âge de 17 ans. Il est pour lui

⁴⁸⁸ Georges Bataille, « Dossier de la polémique avec André Breton », [*Lettre à André Breton (1)*], in *OC*, II, *op. cit.*, p. 52. Observons que le titre attribué au document publié à titre posthume pourrait induire en erreur : il s'agit en effet moins d'une lettre « à » André Breton, que d'une lettre ouverte « à propos » d'André Breton, ce que confirme et l'« invitation » lancée ici par Bataille à l'adresse de ses destinataires et la note donnée par Denis Hollier, qui précise en outre qu'« [il] serait extrêmement risqué d'avancer une datation » au sujet de cet ensemble de documents, p. 421. On signalera par ailleurs que dans sa contribution au *Cadavre* intitulée « Thomas l'imposteur », Robert Desnos, feignant de parler au nom de Breton, écrit : « Au comble de la vanité, j'en arrivai à cracher sur le fantôme d'Edgar Poe sous un prétexte inventé. Ce crachat retomba sur ma figure sous forme de pluie de feu ». Ce motif du « crachat » est également présent dans le texte de Jacques Prévert, « Mort d'un monsieur », Voir Jacques Prévert, « Mort d'un monsieur » et Robert Desnos, « Thomas l'imposteur », *Un Cadavre* (1930), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), *op. cit.*, respectivement p. 134 et 143. Desnos et Prévert reprennent là l'injonction figurant dans le *Second manifeste* : « Crachons, en passant, sur Edgar Poe », Voir André Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1930), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 784.

le symptôme qui, en pleine guerre, a immédiatement suivi la mort du père et accompagné la conversion au catholicisme. Ce n'est pas tout. Quelques semaines (quelques jours ?) auparavant, dans le numéro de décembre de *Documents*, Michel Leiris et Marcel Griaule ont proposé pour la série du « Dictionnaire » deux nouvelles définitions du mot « Crachat », et fait de celui-ci un geste de transgression de la distance, équivalent au *toucher*⁴⁸⁹. Le « crachat » serait cette projection contagieuse de soi, qui *altère* violemment l'autre, le déforme, et, simultanément, établit un contact avec lui. Physiquement comme sentimentalement, le crachat *touche* : ainsi fallait-il peut-être qu'il en soit avec Breton. De fait, outre ce pamphlet, en définitive *aussi inoffensif que la littérature*, les manœuvres pour l'atteindre *réellement* n'ont-elles pas manqué : « coups de téléphone au milieu de la nuit, couronnes mortuaires livrées rue Fontaine à l'aube, lettres venimeuses et menaces contre les nouveaux surréalistes »⁴⁹⁰.

Mais une coïncidence inouïe va achever de faire de ce « meurtre » symbolique et de toutes les implications tacites qu'on lui a vues, le scénario affligeant d'une véritable tragédie. Le 15 janvier 1930, jour même de la « sortie » du *Cadavre* de Breton, *meurt la mère de Georges Bataille*. D'un cadavre, l'autre. Comme si l'assassinat du premier s'était traduit par le décès de la seconde, comme par un phénomène « magique » de cause à effet – et comment se dire que, pour stupide que cela soit, Bataille put ne pas y songer ? La conjonction est trop forte. Assassiné par Bataille le 15 janvier 1930, André Breton renaît donc « de ses cendres » (mercredi des Cendres, jour chrétien de sa naissance) et c'est Marie-Antoinette Bataille qui meurt pour de bon. Et pour parfaire l'amalgame entre épisode symbolique et épisode réel, pour achever de faire de cet emboîtement insensé, le bloc traumatique de cadavres gigognes auquel il se met à ressembler, il y a ce dernier geste devant la mère, ce dernier « toucher » atroce de Bataille sur son corps mort : cette masturbation par

⁴⁸⁹ Marcel Griaule voit dans le crachat l'insulte la plus déshonorante. Il rappelle les vertus magiques de la salive (celle du Christ, qui redonne la vue ; celle des mères, qui guérit des coups ; celle des sorcières qui effrayent Mahomet ; celle qu'on crache pour jurer ou prêter serment, ou comme en Afrique Occidentale, pour donner l'esprit à l'enfant lorsque le grand-père crache dans la bouche du nouveau-né...). Il écrit ainsi que « la salive est de l'âme déposée ; le crachat est de l'âme en mouvement ». Pour Michel Leiris, « [le] crachat touche de très près aux manifestations érotiques ». Par le fait qu'il postillonne lorsqu'il discourt, le crachat est l'ignoble incongruité du philosophe. Voir Marcel Griaule et Michel Leiris, « Crachat », *Documents* n°7, décembre 1929, in *Documents*, volume I (année 1929), Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 381-382. Dans ses propres articles pour la revue, Bataille a également souvent lui-même recours au motif du crachat. On se souvient ainsi que dans l'article « Informe », il a écrit que « l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat », Georges Bataille, « Informe », *Documents* n°7, décembre 1929, in *OC*, I, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁹⁰ Mark Polizzotti, *André Breton*, *op. cit.*, p. 383. Breton les évoque lui-même dans les *Entretiens* (1952), in *OC*, III, *op. cit.*, p. 524.

quatre fois avérée par Bataille (fantasmée ? réelle ? de quelque façon qu'elle *eut lieu ou pas*, il est impossible qu'elle ne soit pas attachée à la date fatidique de ce 15 janvier 1930 où la mère décède)⁴⁹¹, masturbation qui ne peut que s'apparenter odieusement à ce crachat dont, probablement le même jour, il cherchait à atteindre Breton. Deux « expulsions » outrageusement œdipiennes où, par l'intercession de son *Cadavre*, meurtre du père et consommation de l'inceste chez Bataille allaient désormais définitivement impliquer la personne même d'André Breton.

Breton fut profondément affecté par ce complot contre lui. On le serait à moins. « [Le] fait de se trouver ainsi mis au pilori provoque chez lui une profonde dépression », assure son biographe⁴⁹². On mesure alors combien les choses vont changer pour qu'il puisse être amené à écrire, dans l'« Avertissement pour la réédition du *Second manifeste* » en 1946 : « Je me persuade, en laissant reparaître aujourd'hui le *Second manifeste du surréalisme*, que le temps s'est chargé pour moi d'émousser ses angles polémiques. Je souhaite que de soi-même, il ait corrigé, fût-ce jusqu'à un certain point à mes dépens, les jugements parfois hâtifs que j'y ai portés sur divers comportement individuels tels que j'ai cru les voir se dessiner alors »⁴⁹³. Breton imputera alors ce degré de violence à un climat idéologique général délétère, déjà obscurci de sinistres présages, ainsi qu'à sa profonde déception devant les premières défections de taille dans le groupe surréaliste. De plus, il placera la virulence de l'expression dans « l'influence formelle d'une bonne partie de la littérature révolutionnaire, où l'expression d'idées de toute généralité et de toute rigueur tolère à côté d'elle un luxe de saillies agressives, de portée médiocre, à l'adresse de tel ou tel contemporain »⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ Rappelons juste leur emplacement : par deux fois dans le cadre romanesque du *Bleu du ciel*, dans « W.-C., préface à l'Histoire de l'œil », inséré dans *Le Petit* et enfin dans un fragment non publié et non daté intitulé « Le cadavre maternel ».

⁴⁹² Mark Polizzotti, *André Breton*, *op. cit.*, p. 383.

⁴⁹³ André Breton, « Avertissement pour la réédition du *Second manifeste* » (1946), in *OC*, I, *op. cit.*, p. 835.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 837. Jean Schuster propose pour sa part d'interpréter le *Cadavre* comme un moment rituel assumé par Breton comme par Bataille. « Ni l'un ni l'autre n'entendent échapper à ce "meurtre", non plus qu'aux rôles respectifs qu'il leur assigne. [...] Cette intégration du *rituel* comme donnée fondamentale de la *pratique*, dans les activités collectives menées séparément par les deux hommes, pourrait éclairer l'alternance de leurs conflits et de leurs connivences », Jean Schuster, « 17 sans 13 », in Marc Saporta, textes réunis par, avec le concours d'Henri Béhar, *André Breton ou le surréalisme même*, Lausanne, Bibliothèque Mélusine, Éditions L'Âge d'Homme, 1988, p. 39. Si, on l'a dit, la dimension sacrificielle paraît fondamentale dans l'appréciation de ce qui se joua dans ce pamphlet, il nous semble exagéré d'affirmer que la victime y fut, même à sa manière, jamais consentante. De même, on a voulu montrer qu'il n'était pas impossible que nombre de motivations échappent au bourreau lui-même.

De son côté, Bataille n'a pas manqué pas d'exprimer l'ambivalence extrême que la personne et l'œuvre d'André Breton lui inspirent en fait, ce qui vient compenser une lecture strictement univoque de cette trouble période. Un fragment retrouvé dans ses papiers est à ce sujet tout à fait explicite, encore que l'alternative qu'il propose (formidable lapsus ?) n'en est pas une puisque dans un cas comme dans l'autre, elle dégage André Breton de l'emprise du pamphlet : « Si je m'adresse aujourd'hui à André Breton, c'est dans la mesure où il est évident que tantôt il échappe à ce jugement et tantôt ne le mérite pas. Tantôt se situant au-delà »⁴⁹⁵. En outre, ces fragments suggèrent que Bataille avait peut-être davantage conscience de cette ressemblance, réelle ou fantasmée, quoi qu'il en soit visiblement *désirée* avec Breton, puisqu'il s'y présente lui-même, *lui d'abord*, comme le tout premier « cadavre », et c'est ce qui légitime sa parole, faisant du pamphlet *Un Cadavre* un tombeau « d'outre-tombe » : évoquant la « familiarité [...] acquise presque involontairement avec [son] propre cadavre », il prétend s'exprimer depuis cette « région où l'on écarte enfin les narines au-dessus de son propre cadavre » et même « emprunter son humour *sur gages* à son propre cadavre »⁴⁹⁶. Bien des années après, Bataille reviendra d'ailleurs sur cette publication pour exprimer ses profonds regrets et, allant plus loin que Breton dans une sorte de *mea culpa*, lui donner raison au nom de la nécessaire intransigeance que le projet surréaliste impliquait :

Je suis aujourd'hui enclin à croire que les exigences de Breton qui ont abouti à cette rupture généralisée des années 1928-1929, étaient au fond justifiées : il y avait chez Breton un désir de consécration commune à une même vérité souveraine, une haine de toute concession dès qu'il s'agissait de cette vérité dont il voulait que ses amis soient l'expression à moins de ne plus être ses amis, auxquels je m'accorde encore. Mais Breton eut le tort de s'attacher étroitement aux formes extérieures de cette fidélité. Il en résulta un malaise d'autant plus grand qu'ayant une sorte de prestige hypnotique – une autorité immédiate exceptionnelle –, il en usa sans grande réserve, sans une véritable prudence. [...] L'autorité de Breton avait en effet quelque chose de la surdité paternelle. Au surplus, je pense qu'un caractère plus patient et plus réfléchi n'aurait pas abouti non plus à former la communauté consacrée au sens profond du surréalisme dont André Breton a rêvé. [...] il y a bien d'autres choses dans ma vie avec lesquelles je ne suis pas d'accord, mais *Un Cadavre* en est. Je hais ce pamphlet, comme je hais les parties polémiques du Second manifeste. Ces

⁴⁹⁵ Georges Bataille, note pour « Dossier de la polémique avec André Breton », in *OC*, II, *op. cit.*, p. 421.

⁴⁹⁶ Georges Bataille, « Je sais trop bien... », *Ibid.*, p. 87-88.

accusations immédiates, sans recul, relèvent de la facilité et de l'agitation prématurée : combien le silence, de part et d'autre, eût été préférable ⁴⁹⁷.

Il fait alors preuve d'une sidérante capacité de remise en question de soi et de compréhension de l'autre et, à la différence d'un Breton plus enclin à chercher des circonstances externes, incrimine plutôt pour sa part un facteur psychologique, à savoir cette espèce de fougue typique de la jeunesse, cette impétuosité sans calcul que le temps hélas serait venu patiner ⁴⁹⁸.

Si le sang allègrement versé du « bœuf Breton » éclabousse la vitrine, il s'en faut pourtant que la polémique s'achève d'un coup de couteau *éloquent* dans les abattoirs de Bataille. Breton n'est pas homme à laisser suspendre sa carcasse aussi vite, et Bataille, pour la complexité compulsive dont un tel geste procède, n'est pas davantage homme à s'en contenter. Il est décidément des morts qu'on n'a jamais fini de tuer, et qui vous mordent encore longtemps.

Frédéric ARIBIT (Université de Pau)

⁴⁹⁷ Georges Bataille, « La publication d'*Un Cadavre* » (1954), in *Georges Bataille, Michel Leiris. Échanges et correspondances*, op. cit., p. 75. On observera dans la citation l'expression « surdité paternelle », qui déplace le handicap réel de la cécité du père vers la surdité symbolique du « père » de substitution.

⁴⁹⁸ Sarane Alexandrian signale, concernant Michel Leiris, un rêve fait par celui-ci le 14 novembre 1931, soit un an et demi après la parution du *Cadavre*, rêve d'une pollution nocturne, suivi d'un rêve de réconciliation avec Breton. Michel Leiris aurait noté alors : « Au diable la psychanalyse : je ne chercherai pas à savoir s'il a pu exister momentanément un rapport entre ces deux événements », cité d'après Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, nrf, coll. Connaissance de l'inconscient, 1974, p. 358.

« L’homme des douleurs » ou la valeur archétypale du motif christique dans le théâtre contemporain.

Anaïs BONNIER

Le Christ habite l’imaginaire collectif de nos sociétés, et nous le tenons pour central dans la perception moderne que nous avons des notions de douleur, et de sacrifice. À travers l’étude du rapport à la douleur du personnage de Jésus dans les Evangiles, et dans les représentations picturales, nous verrons comment se met en place l’utilisation du motif christique dans les écritures dramatiques contemporaines et comment ce motif, faisant appel à un imaginaire collectif fortement habité par l’évolution des représentations picturales du Christ, cristallise la souffrance des personnages.

Pour introduire cette étude, nous observerons les représentations traditionnelles du personnage de Jésus Christ. Cette analyse permettra de mettre au jour les champs de force investis dans le personnage de Jésus dans les Evangiles. Nous pourrions ainsi dans un second temps rapprocher les figures christiques contemporaines de leur modèle. Ensuite, un détour par les représentations picturales de Jésus montrera une évolution de la perception de la douleur du Christ dans la période contemporaine, ce qui permettra de mettre au jour un imaginaire commun à même d’éclairer l’usage des figures christiques dans le théâtre contemporain.

Représentations traditionnelles du Christ.

Le Christ des Evangiles : souffrance volontaire, absence du corps outragé.

Matthieu, tout comme Marc, ne donne aucune information concernant le physique de Jésus, sa façon de se vêtir, ou ses gestes. Si Jésus est un être de chair, il n’a pas d’apparence précise, ce en quoi on peut voir une marque de son caractère divin : incarnation de Dieu sur Terre, il partage

avec son père ce trait commun : il n'a pas de représentation physique. Hormis les actions de prêche et les miracles, Jésus agit assez peu, il subit son calvaire. Néanmoins, il n'est jamais donné comme complètement passif, dans la mesure où il accomplit la destinée qui lui a été dictée.

Luc, quant à lui, investit Jésus d'un corps marqué par la grâce et par la puissance. Il fait également de Jésus un personnage très serein quant à sa destinée, même si celle-ci l'amène vers la souffrance et la mort.

Enfin, Jean se distingue réellement des autres en investissant le Christ d'un corps souffrant, et mourant. C'est chez Jean uniquement qu'est faite mention de la blessure de lance infligée à Jésus pour s'assurer de sa mort. C'est encore chez Jean qu'est mentionné un affaiblissement du Christ sur la croix. Nous noterons malgré tout que la mort de Jésus est ici donnée comme un acte volontaire : « *C'est achevé* » dit Jésus, et, ajoute Jean, « *inclinant la tête, il remet l'esprit* »⁴⁹⁹.

Des Evangiles, nous retiendrons donc avant tout le peu de cas qui est fait du corps du Christ, et plus particulièrement de son corps souffrant. Non que les évangélistes ne traitent pas de la souffrance du Christ, de sa mort sur la croix, des outrages qui la précèdent, mais cette souffrance est plutôt laissée à imaginer, le laconisme qui prévaut tout au long de la description de la mort du Christ tranchant d'autant plus que les Evangiles foisonnent par ailleurs de détails.

C'est la peinture, bien plus que les Evangiles, qui a instauré dans l'imaginaire collectif l'idée d'un Christ souffrant au corps outragé.

Or, penser au Christ aujourd'hui, c'est penser à la souffrance endurée par lui, à l'image du crucifix, c'est à dire au corps mutilé, transpercé par des pointes, le sang ruisselant sur ses mains, ses pieds et son visage déchiré par la couronne d'épines.

Souffrance volontaire et rédemption

Que ce soit dans les représentations picturales du Christ, ou dans les évocations de sa douleur par les évangélistes, nous noterons donc que, pour incommensurable qu'elle soit, la souffrance de Jésus est en partie volontaire. Certes, les outrages subis par le Christ sont imposés par les Romains, renforcés par la condamnation du peuple et le reniement de la majeure partie des disciples. Jésus subit réellement le supplice dans ses chairs et dans son âme. Mais dans le même temps, il est incroyablement maître de son destin : par trois fois au cours de son périple il a annoncé à ses disciples les desseins de Dieu. Déjà, au moment de sa crucifixion, il

⁴⁹⁹ « Evangile selon Saint Jean », 19 : 30, in *La Bible de Jérusalem*, Ecole biblique et archéologique française de Jérusalem (traduction), Paris, éditions Fleurus / Cerf, 2001, p. 2203.

sait qu'il ressuscitera. Enfin, comme l'indique Jean, il « *remet l'esprit* », se révélant ainsi décisionnaire de son propre trépas. Si la résurrection triomphe de la mort, elle n'efface certes pas le supplice enduré, la souffrance extrême imposée au corps humain du Christ divin. Mais la souffrance est utile au Christ et aux hommes : elle est rédemptrice. En acceptant son sort, le Christ accepte de se revêtir de tous les péchés des hommes, et de souffrir pour leur pardon.

À la lumière de ces considérations, un postulat s'impose : si la souffrance des personnages christiques du théâtre contemporain est elle aussi immense, ces derniers sont, le plus souvent, les artisans de leur propre mort, mais leur souffrance n'a plus rien de rédempteur.

Les personnages christiques du théâtre contemporain.

Il existe une grande variété de personnages faisant appel au motif christique dans le théâtre contemporain, tant sur le plan purement visuel que sur le plan structurel. Les deux œuvres sur lesquelles repose cette étude sont exemplaires à bien des égards :

Bernard Marie Koltès est l'un des auteurs contemporains français les plus connus, notamment pour la pièce *Roberto Zucco*, que nous allons étudier ici, qui retrace de façon mythique et mystique la vie et l'errance du meurtrier Roberto Succo.

Franz Kroetz est un auteur allemand travaillant le plus souvent dans un registre réaliste, ce dont la pièce que nous aborderons ici est un parfait contre-exemple. *Terres Mortes*, en effet, est une sorte de *road movie* théâtral relatant la descente aux enfers de deux paysans tentant de survivre en ville, dans une atmosphère de cauchemar.

En quoi les personnages mis en scène dans ces deux pièces sont-ils christiques, et comment les auteurs traitent-ils le modèle du Christ ?

Terres Mortes : l'esthétique du négatif

Terres mortes présente des figures de Christ détournées, ainsi que des liens très forts au théâtre expressionniste, fortement marqué par le modèle christique de la Passion. Nous pouvons considérer l'atmosphère hyperbolique et cauchemardesque de la pièce, évoquant les tableaux colorés et torturés des peintres de ce courant, comme un premier indice de l'attachement de l'auteur à l'expressionnisme. Nous y retrouvons également le motif de la grande ville tentaculaire, semblant posséder une conscience propre et la capacité d'accepter ou refuser des habitants, thème constitutif du cinéma et de la littérature expressionniste. Enfin, et c'est sans nul doute ce qui, ici, nous intéresse le plus, *Terres Mortes* porte

sur le thème, cher au théâtre expressionniste, de l'arrachement du héros à son milieu, et du parcours qui s'ensuit. Le Fils et la Fille suivent un véritable chemin de croix, reprenant plus ou moins la structure d'un drame à stations⁵⁰⁰, montrant leur évolution vers la chute, sans espoir de rédemption. Après le meurtre de leur famille – le parricide étant encore un thème repris du drame expressionniste – ils prennent la route, croisent des signes les avertissant de leur chute prochaine, qu'ils ignorent superbement, et suivent un parcours ascendant les menant en ville, objet de toutes les craintes, mais aussi de tous les espoirs. À leur arrivée dans cette ville, commence un processus de déchéance menant à une chute qui les ramène vers le lieu dont ils s'étaient échappés avec éclat, alors même que ce lieu a disparu.

Outre la structure, basée sur une construction elle-même inspirée du chemin de croix, et donc reliée au Christ par le thème de la Passion, il y a également chez Kroetz des figures bibliques en négatif. Il s'agit en fait de deux personnages annexes se rapportant directement à des motifs christiques.

Le premier est un crucifié dont, dans leur départ fracassant, le Fils et la Fille ont coupé les jambes. Il avait auparavant été saigné à blanc par le prêtre lors de l'enterrement de la grand-mère. D'abord « suspendu à un croc de boucher, devant lui une bassine d'eau bouillante ; le prêtre ouvre le ventre de Jésus et le vide comme on ferait d'une bête abattue »⁵⁰¹, il est ensuite mutilé par le tracteur des héros, qui l'emmènent avec eux jusqu'à la ville. L'image que donne Kroetz du Christ est une image bouchère, violente, qui évoque à la fois la crucifixion, mais aussi une bête à l'abattoir. Le but semble être de faire subir au Christ une nouvelle Passion, qui commence par son éventrement et continue avec son périple sur le tracteur. Il s'agit également, dans une certaine mesure, d'une désacralisation de la figure du crucifix en tant qu'idole. La Passion du crucifié continue, car il devient inutile : « Seigneur tu es sec et tu es froid et tu ne peux pas / Nous aider. »⁵⁰² prie le Fils, qui se saigne pour alimenter son dieu. De l'idole qui saigne pour les hommes, il devient celle pour qui l'on saigne, une espèce de Christ vampirique, dépouillant ses fidèles de leur sève. Il assiste, impuissant et immobile, au retournement complet des valeurs dont il était porteur, tandis que sa Souffrance n'est plus célébrée, mais rendue le plus repoussante possible.

⁵⁰⁰ Modèle du théâtre expressionniste du début du 20^{ème} siècle, il s'agit de drames construits en tableaux – idéalement 14 – représentant autant d'étapes dans le parcours d'un héros tragique, de la rupture d'avec son milieu jusqu'à la chute et la rédemption, le tout basé sur le modèle du chemin de croix.

⁵⁰¹ Franz Xaver Kroetz, *Terres Mortes*, acte I, scène 3, traduction Daniel Girard, Paris, L'Arche, 1994, p. 18.

⁵⁰² *Ibid.*, acte III, scène 8, p. 54.

Ce crucifié est dressé en image exemplaire, qui suit son propre parcours de souffrance pour atteindre une nouvelle place dans les références des personnages. Il subit donc un réel calvaire, exemplaire sur le plan de la structure. Il est un parfait exemple de la façon dont on détourne la figure originale de Jésus Christ afin de dresser un nouveau type de figures christiques.

Cette idée du Christ cannibale, qui se nourrit du sang des autres et n'apporte rien en retour, est reprise dans la description de la Femme sur la route :

Une femme debout, un nourrisson contre sa poitrine ; elle n'a plus de seins, à leur place, deux plaies rouges et rondes. La chair arrachée à coups de dents, depuis longtemps déjà. Le nourrisson affamé lèche les plaies ouvertes et sanguinolentes. La femme est là, silencieuse, laissant faire le nourrisson.⁵⁰³

L'image de cette mère aux seins déchiquetés, incapable de nourrir encore son enfant, mais qui se laisse alors manger par un nourrisson cannibale, afin d'assumer jusqu'au bout son rôle de nourricière, renvoie à la fois au fils qui saigne pour nourrir sa sœur, à la terre dans l'appartement qui restera stérile, mais aussi à l'idole cannibale, et se place en une sorte de résumé de ce qui ne va pas dans le monde de nos héros, de ce qui va leur manquer. Mais ce symbole est, encore une fois, une figure biblique désacralisée et réduite à l'état d'un billot de boucher : la femme portant un nourrisson contre sa poitrine évoque inmanquablement le motif de la Vierge à l'Enfant. La lecture de la didascalie précédemment citée devient saisissante lorsque l'on observe en même temps une représentation de vierge à l'Enfant. En effet, la plupart des tableaux représentant ce motif – tout particulièrement à l'époque de la Renaissance – présentent des femmes sereines tenant des enfants dodus. Dans le monde apocalyptique dépeint par Kroetz, la Vierge est une femme décharnée tenant un nourrisson affamé au point de dévorer sa mère. C'est donc bien encore une fois sur le mode du négatif que fonctionne la composition des personnages christiques chez l'auteur allemand.

Mais les figures christiques les plus intéressantes dans *Terres Mortes* sont le Fils et la Fille, dont le parcours, émaillé de rencontres et d'expériences qui sont autant de stations initiatiques, forme un calvaire. On peut d'ailleurs souligner une analogie structurelle avec les Évangiles, par la tendance de la pièce comme des Textes à aller toujours en avant. La Passion est un processus où les personnages sont inscrits dans une logique de fuite en avant. Nous sommes donc dans une certaine mesure

⁵⁰³ *Op. cit.*, acte II, scène 4, p. 26.

confrontés à la fatalité, matérialisée par l'impossibilité pour les deux héros de revenir en arrière.

Jésus, lui aussi, est dans l'impossibilité de se détourner de son destin, tout comme la plupart des figures christiques contemporaines, marquées par cette fatalité, caractérisée par un fardeau qu'il leur est impossible de lâcher - ici, le crucifié vampirique qu'ils continuent de traîner derrière eux. Les personnages christiques contemporains sont donc, tout comme le Christ, marqués par une fatalité qui fait également écho aux héros tragiques grecs.

Roberto Zucco : l'espoir d'une ascension ?

Roberto Zucco, comme *Terres Mortes*, possède des caractéristiques de drame à stations, reliant son héros à la typologie des personnages expressionnistes à dimension christique. Toutefois, le parcours de douleur de Roberto est structurellement plus proche encore du chemin de croix, puisque les stations du calvaire sont titrées, comme dans les Évangiles.

Du personnage de Roberto, nous soulignerons en premier lieu le vide de la famille, qui fait écho au personnage de Jésus, tout comme ses objectifs, significatifs d'un personnage qui cherche l'utopie. De plus, il n'est pas certain que Roberto veuille accomplir ce qu'il fait : tiraillé entre ses actes violents et ses rêves de pureté, incapable de faire un choix entre bien et mal, enfermé dans son dilemme et incapable d'échapper à son destin, il est l'archétype d'un héros tragique.

Roberto relève en effet d'un phénomène de mythification, de défamiliarisation, puisqu'il n'est que très peu caractérisé par les autres, et moins encore par lui-même. Il est, en outre, placé en victime perpétuelle, bien qu'il porte la marque des meurtres qu'il commet, comme un fardeau impossible à dissimuler (« Le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue »⁵⁰⁴, dit-il). Il est à la fois diabolique, dans la mesure où il est un meurtrier, et christique, dans la mesure où il suit un parcours de souffrance, se terminant par ce qui ressemble à une ascension, parcours dans lequel il apparaît comme victime de la Gamine, qui le dénonce.

Enfin, l'ascension de Roberto vers le soleil à la scène 15, évoque l'ascension du Christ en même temps qu'une vision apocalyptique, traduite par la lumière aveuglante d'explosion atomique décrite en didascalie. C'est une scène qui décrit à la fois une ascension et une chute, un suicide.

La Gamine fonctionne en parallèle inversé par rapport à Roberto. Suivant un temps son chemin, elle est elle aussi inscrite dans un parcours

⁵⁰⁴ Bernard Marie Koltès, *Roberto Zucco*, scène 6, Paris, éditions de Minuit, 1990, p. 37.

de souffrance quoique celui-ci s'avère au fond totalement différent de celui de Roberto. Personnage du commun, la Gamine endosse un rôle supplémentaire, celui de la traîtresse, puisque c'est elle qui livre Roberto à la police. Par là, elle nous rappelle Judas, car elle est celle qui trahit et livre le héros, tout en ayant longtemps suivi son parcours. Ce parallèle renforce encore la portée christique de Roberto.

Pourquoi la figure christique ?

Que pouvons-nous alors retenir de ces deux pièces, et des figures christiques qu'elles présentent ?

Tout d'abord, les personnages christiques contemporains sont plutôt placés dans une optique de soumission aux événements, alors que, plus que de la soumission, Jésus accepte sa tâche et l'accomplit jusqu'à la mort, volontaire, et en un sens active. Les personnages christiques contemporains sont en général des victimes, ce en quoi ils s'éloignent de leur modèle.

De plus, les figures christiques contemporaines sont investies d'un corps qu'elles ne contrôlent pas, et qui reste ancré dans la terre. Ce corps, qui n'est aucunement un domaine sacré, se révèle l'instrument de leur déchéance, et la cible de toutes les violences. Alors que le rapport au corps du Christ se faisait uniquement dans cette souffrance rédemptrice qu'il subissait, les corps des figures christiques contemporaines sont les réceptacles de nombreux besoins résultant d'un manque total de contrôle, mais aussi de leur dimension terrienne qui, chez le Christ, était placée au second plan. Le corps prend alors son importance par l'acte sexuel et/ou l'assouvissement de divers besoins – Roberto s'oublie, Le Fils et La Fille se goinfrent de pâtée pour chiens, le Client de *Terres Mortes* assouvit ses besoins scatophiles grâce à la Fille, etc. L'assouvissement de la faim, la soif et du désir sexuel, est violent et provoque le dégoût, afin de rendre les corps aussi repoussants que possible, et donc, d'y effacer toute trace de sacralité. Même les corps des motifs bibliques, vierge à l'enfant, ou crucifié, sont soumis à cette dégradation qui les empêche d'accéder à la moindre parcelle de divinité. Les personnages christiques contemporains sont dotés d'un corps souffrant et suppurant là où les évangélistes tendaient à faire oublier le corps du christ dans sa dimension trop humaine.

Enfin, les personnages christiques contemporains, s'ils sont soumis à une certaine fatalité, ne sont pas guidés ou aidés par une divinité, pas plus qu'ils ne sont eux-mêmes d'essence divine. En effet, la notion de Dieu, ou d'une quelconque force supérieure, n'est même pas abordée dans nos deux exemples. Ainsi, les figures christiques contemporaines sont effectivement exploitées indépendamment de toute croyance ou de tout

prosélytisme. Comment et pourquoi est alors utilisée la figure christique contemporaine ?

Sérénité et douleur hurlante : inspirations expressionnistes.

À notre sens, l'utilisation de personnages christiques dans le théâtre contemporain sert à mettre en avant la notion de douleur – morale – par la souffrance physique, le Christ devenant alors un archétype de la douleur. Quel meilleur exemple de douleur peut-on utiliser qu'un homme innocent se prêtant par pure bonté à d'atroces supplices ? Le christ évoque presque inmanquablement l'image du crucifié. Motif prédominant, c'est principalement l'image d'un christ souffrant qui reste dans l'imaginaire collectif, relayé en cela par les motifs picturaux, qui privilégient le Christ des douleurs. En effet, homme des douleurs, *ecce homo*, crucifixions, *piéta*, sont autant d'images associées au christ mourant.

Cependant, si nous comparons ces diverses représentations aux personnages christiques du théâtre contemporain, nous noterons un détail d'importance : la sérénité, ou son absence. De fait, les christes représentés sur ce type de peintures sont certes en souffrance, mais leurs visages affichent en général une certaine sérénité, une espèce de calme divin.

Or, chez nos personnages christiques, la sérénité n'est pas à l'ordre du jour. Dans *Roberto Zucco*, Roberto est un être torturé par son fardeau. Dans *Terres Mortes*, la Fille reste enfermée dans son mutisme, alors que le Fils hurle en permanence.

Les deux pièces fonctionnent sur des registres hyperboliques qui vont à l'encontre des représentations précédemment citées.

Les motifs religieux de *Terres Mortes* sont des images d'une extrême violence, porteuses d'une volonté affichée d'exagération.

L'hyperbole répond au style expressionniste en peinture, style qui privilégie la projection d'une subjectivité tendant à déformer la réalité pour atteindre une plus grande intensité expressive. La représentation des sentiments se fait via des empâtements marqués et des couleurs violentes. Il s'agit de chercher à communiquer au spectateur, par l'intermédiaire des couleurs et des lignes du tableau, la violence et la singularité d'une émotion. L'artiste expressionniste a le souci d'exprimer une conception du monde tourmentée et révoltée, et de partager avec le spectateur des sensations extrêmes et brutales.

Le devenir de la souffrance rédemptrice.

L'utilisation de la figure christique dans le théâtre contemporain semble donc être le symptôme d'un retour vers l'expressionnisme et tout

ce qu'il implique de subjectivité. Les thèmes expressionnistes sont désormais utilisés dans des buts et avec des connotations différentes, et, en particulier, ils sont traités sur un mode plus cynique.

Mais, souligne Jean-Pierre Sarrazac⁵⁰⁵, les résurgences de l'expressionnisme dans le théâtre contemporain témoignent également de l'importance de la subjectivité, plus proche des préoccupations contemporaines que ne l'est le théâtre politique. Il semblerait que l'épique brechtien soit trop froidement politique pour les dramaturges actuels, qui cherchent une nouvelle forme capable de mêler les préoccupations politiques et la monstration des sentiments, de mêler, donc, l'intime et le politique.

Mais l'un des aspects les plus saisissants de l'expressionnisme est l'idée de la rédemption par la souffrance, idée qui reprend la base de la croyance en Jésus Christ, sa place de rédempteur et de Sauveur, obtenue par sa souffrance sur la croix. L'expressionnisme reprend en Jésus Christ avant tout l'archétype de la douleur rédemptrice, et transforme la douleur universelle du Christ en une douleur personnelle, mettant en jeu la rédemption de l'individu.

Les personnages christiques contemporains, en revanche, conservent avant tout du modèle du Christ sa dimension de personnage souffrant, mais gomme sa dimension rédemptrice, rendant la douleur plus aiguë parce que gratuite. Le Christ est alors utilisé comme un motif, une représentation codifiée, facilement reconnaissable, qui permet de signifier facilement un parcours de souffrance, par le parallèle créé entre le personnage christique et son modèle. Plus exactement, le motif utilise le lien entre le personnage et ce qu'il reste du modèle du Christ dans l'imaginaire contemporain. La peinture, sur laquelle repose largement la vision que l'on a du Christ, cristallise une évolution de la représentation de la souffrance dans le corps du Christ, et de son accession au rang d'archétype de la douleur. Il semble en effet que l'on passe, dans la représentation de la crucifixion, d'une image dominante – bien que non exclusive – du christ souffrant mais digne, d'un corps mutilé au visage serein, à un Christ souffrant, hurlant, mourant. Le choix des exemples ne peut prétendre à l'exhaustivité, tant il est vrai que sont multiples et diversifiées les représentations du Christ et que chacune, à sa manière, raconte un Christ différent. Toutefois, nous voudrions ici nous livrer à quelques considérations tentant de relier les représentations de la crucifixion de la Renaissance à nos jours au thème de la douleur, de façon

⁵⁰⁵ Jean-Pierre Sarrazac, « Résurgences de l'expressionnisme – Kroetz, Koltès, Bond », in *Actualité du théâtre expressionniste, Etudes théâtrales* n°7, Centre d'Etudes Théâtrales de Louvain-la-neuve, Louvain-la-neuve, Belgique, 1995, p. 139-153.

à illustrer la théorie ici défendue, celle du passage d'un archétype à un motif, c'est à dire à une image minimale représentant un tout en se reposant sur l'imaginaire collectif.

Les corps des deux larrons sont ici nettement différenciés du corps du Christ. À l'image des supports même du supplice, les corps des deux larrons sont tordus dans la douleur, raidis dans la mort, tandis que le Christ demeure droit, hiératique, le visage serein.

Le corps peint par Mathias Grünewald est un corps en train de mourir dans la douleur. Le *patibulum* est courbé vers le bas par le poids du corps, les bras sont tordus par la tension, les doigts déformés par la douleur provoquée pour les clous. La tête repose sur la poitrine, désarticulée, la bouche est ouverte, évoquant la suffocation.

Le christ est ici clairement en souffrance, et sa part humaine, le corps, la chair, ressortent très nettement par la peinture qui est faite du sang, par la couleur verdâtre que prend le corps, par les multiples blessures marquées sur la peau.

La crucifixion de Mathias Grünewald est très originale pour son époque. À bien des égards, on peut penser qu'elle annonce les représentations modernes du christ en souffrance.

Inspiré par le Retable d'Issenheim, le tableau de Nolde⁵⁰⁶ présente un christ au visage déformé par la douleur, au corps émacié, désarticulé. La couleur rouge, évoquant le sang, est omniprésente. Les spectateurs - Romains comme disciples - affichent des expressions de tristesse. Ce tableau expressionniste insiste sur la souffrance du Christ et de ceux qui l'entourent, et dans les expressions desquels semble percer un cri, l'expression articulée d'une douleur qui serait autant physique que morale.

Chez Picasso⁵⁰⁷, la blancheur du christ, sa pureté, contraste avec la couleur rouge, qui fait partie des plus présentes, et avec ces têtes en forme de bouches grandes ouvertes. Elle renforce la position centrale du Christ dans la composition. Contrairement à Nolde, Picasso travaille sur l'abstraction, et ce n'est pas tant dans le corps du Christ que passe la souffrance, que dans la violence qui résulte de l'éclatement général et de l'éparpillement des symboles. De fait, on trouve dans le tableau de Picasso les principaux éléments d'une crucifixion : les soldats jouant au dés, le crâne, la croix, etc. Mais ces différents éléments sont imbriqués les

⁵⁰⁶ Emil Nolde - *Crucifixion*, 1912, Fondation Nolde, Seebüll, Allemagne.

⁵⁰⁷ Pablo Picasso - *Crucifixion*, 1930, Musée Picasso, Paris.

uns aux autres et baignés d'un rouge qui n'est pas sans rappeler la viande, la chair et le sang, éléments qui nous ramènent encore à la douleur. Enfin, le Christ de Picasso est surmonté d'une forme évoquant une bouche dentue et hurlante, qui évoque aussi le *Fragment pour une crucifixion* de Bacon⁵⁰⁸, où cette bouche est l'unique vestige du Christ des douleurs.

Dans le *Fragment* de Bacon ne subsistent en effet qu'un esprit-chien penché sur une forme hurlante accrochée à une croix. Ce fragment de chair hurlante est le seul vestige du Christ, et cristallise l'expression de sa souffrance. La chair, la viande, est un élément récurrent de la peinture de Bacon. Elle représente selon le peintre un élément fondamental de la crucifixion. Deleuze affirme que le cri est « l'opération par laquelle le corps tout entier s'échappe par la bouche »⁵⁰⁹. Dans le cri du *Fragment*, c'est donc bien le corps du christ dans son entier qui s'échappe, dans l'expression la plus pure de sa souffrance.

Francis Bacon disait :

J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion. C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance.⁵¹⁰

Alors que depuis les Evangiles la plupart des représentations « classiques » du christ visent à démontrer l'exemplarité de sa conduite jusque dans sa maîtrise de la souffrance, les tableaux de Nolde, de Picasso ou de Bacon, et déjà celui de Grünewald, insistent sur l'aspect « carcasse » du Christ, et mettent en avant la nature mortelle de Jésus, sa vulnérabilité à la souffrance. Il semble que, pour la peinture, la seule évocation, par le titre, de l'épisode de la crucifixion permette une reconnaissance immédiate de la souffrance, par ailleurs surexploitée, par le truchement d'un imaginaire collectif qui repose aussi, en grande partie, sur l'histoire picturale de la crucifixion.

Les héros christiques contemporains participent du même geste : il s'agit de ne retenir de Jésus que sa dimension d'Homme des douleurs, et de faire de lui à travers le recours à un riche imaginaire collectif, un archétype de toutes les douleurs endurées par les personnages dans un parcours désabusé où la douleur est gratuite. Le motif christique vient alors agir en renforcement de la douleur de ces personnages, dans la mesure où l'espérance ne leur est même plus laissée d'une rédemption. La

⁵⁰⁸ Francis Bacon - *Fragment pour une crucifixion*, 1950, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas.

⁵⁰⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 24.

⁵¹⁰ Cité par Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 24.

rédemption pourrait être considérée comme ce qui justifie la douleur. Jésus endure le supplice de la croix parce qu'il sait qu'il y gagnera le salut des hommes. Même si l'humiliation dont il est victime est démesurée, même s'il est un martyr, et même s'il ressent certainement l'injustice de sa situation, il sait également que sa douleur n'est pas vaine. Et nous, spectateurs de la crucifixion, nous le savons. Or, les personnages christiques contemporains ont ceci de tragique qu'ils endurent douleurs et tourments « gratuitement », leurs tentatives d'aller de l'avant se soldant toujours par un retour au point de départ : Le Fils et la Fille reviennent vers la campagne qu'ils avaient quittée avec perte et fracas, pour ne trouver que le tarmac d'un aéroport et la tombe de leurs parents. Roberto Zucco, qui avait commencé par apparaître sur les toits de la prison, finit la pièce sur les mêmes toits, « *montant vers le soleil* ». On pourrait avoir un espoir, mais, nous dit la voix d'un badaud, « *il tombe* ».

Anaïs BONNIER (Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Chapitre 3. Douleur et Histoire

L'artiste bourreau et médecin

L'arrière-douleur. Peinture et décapitation au XIX^e siècle

Dominic-Alain BOARIU

« Au moment précis où, après avoir gravi l'échelle, il vient de mettre le pied sur l'échafaud. À ce moment là, il a tourné la tête de mon côté, j'ai vu son visage et j'ai tout compris...D'ailleurs, comment traduire cela en paroles ? J'aurais tellement aimé que vous ou quelqu'un d'autre puissiez peindre cela ! »

DOSTOÏEVSKY, *L'Idiot*.

Rappelons-nous *Le secret de l'échafaud* de Villiers de l'Isle Adam racontant l'étrange discussion entre le Dr. Velpeau et le Dr. La Pommerais. Ce dernier est condamné à mort pour avoir prescrit des doses mortelles de digitaline à Mme de Pauw. Il sera exécuté le lendemain. Dans l'intimité de la prison une discussion froide, empreinte de terminologie médicale, se trame afin de nous familiariser avec les dernières recherches menées sur les décapités. On comprendra ensuite le sens de cette exhaustivité lugubre : le Dr. Velpeau, voulant faire « une sorte d'offre » à La Pommerais, lui demande de cligner trois fois de suite la paupière de son œil gauche, à un simple appel, après sa décapitation. La Pommerais se voit donc convié comme patient le plus averti à communiquer *post-mortem* ses impressions sur le fait de mourir. Ce serait alors le signe irréfutable censé dissiper les doutes dans lesquels le positivisme de la médecine était plongé depuis quelques décennies : à savoir si une tête pouvait survivre une fois détachée du tronc.

Si l'expérience s'achève sur un laconique « c'était fini », une fin marquant l'impuissance de la grimace du supplicié à donner satisfaction aux demandes de Velpeau, elle se clôt aussi sur une forme de cynisme littéraire. À la métaphore lexicalisée du Dr. Guillotin (« je vous ferai

sauter les têtes en un clin d'œil »), le clin d'œil effectif refusé par le défunt La Pommerais apporte un cinglant démenti⁵¹¹.

On est également bouleversé en lisant les observations notées à la même époque par le Dr. J. Gayat (de Lyon) qui décrit rigoureusement les résultats fournis par l'examen des décapités avec un véritable *ars subtilior* où la vivacité de l'œil curieux de la science suit l'agonie de l'œil du patient : la mort s'y installe par l'assombrissement des veines, par la dilatation pupillaire ou l'amollissement des globes oculaires⁵¹². Le patient s'en va et la science le suit du regard. Que peut-on savoir d'autre sur la douleur du supplicié sans l'avoir expérimenté soi-même ?

C'est précisément sur ce dialogue *manqué* entre le patient, passible de souffrance, et le docteur, spectateur impuissant, que nous aimerions nous attarder ici. Il s'agira d'étudier une douleur à part : nous ne parlerons pas d'une douleur visible, mais « devinable », non pas de ses évidences, mais de ses subtilités. On se situera au cœur du paradoxe d'une souffrance difficilement mesurable car invivable, spéculant sur un certain effort de communication avec le supplicié.

Feront preuve des textes scientifiques envisagés à la lumière de la théorie de l'art afin de nous éclairer sur la question du portrait du guillotiné, au XIX^e siècle. Souvent la question de la douleur humaine éprouvée dans de pareilles circonstances semble comme occultée par l'abjection des preuves que nous sommes tentés de vérifier. Mais comment ne pas céder devant la macabre invitation que l'ouverture du corps offre au regard concupiscent : plonger dans la chair, saisir l'envol de l'âme, contempler la mort du dedans ?

La machine implacable

Avec l'article 3 du Code Civil (introduit le 6 oct. 1791) une nouvelle approche de la chair du condamné s'instaure⁵¹³. Loi punitive stipulant l'achèvement rapide du condamné par le biais d'une mécanique à trancher des têtes, elle fut aussi la loi la plus avertie du point de vue médical. Ne l'oublions pas : ce fut un docteur qui proposa à l'Assemblée générale ce

511 Voir Villiers de l'Isle Adam, « Le secret de l'échafaud », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1986, T. II, p. 18-27.

512 Voir Dr. J. Gayat, « Mémoires originaux sur les signes oculaires de la mort », in *Archives Générales de Médecine*, 1876, série 6, n° 27, p. 532-537.

513 Docteur Guillotin, initiateur de la loi et le Dr. Louis chargé de donner son « avis motivé » sur le supplice de la guillotine. Voir Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* (Paris, Flammarion, 1987), ainsi que Hector Fleischmann, *La Guillotine en 1793. D'après des documents inédits des archives nationales*, Paris, Librairie des Publications Modernes, 1908.

type de punition capitale et un autre qui donna son avis motivé sur le moyen de le faire. En bref, une loi des plus « corporelles ».

Ce détour juridique par l'anatomie du coupable implique de notre part un certain effort d'imagination : se contenter de ce bout de corps, de ce détail arraché à un ensemble, suppose de le penser en rapport avec la gestuelle du bourreau, de l'imaginer plié selon la rigidité de l'instrument punitif. Toute une ergonomie de l'échafaud nous fait oublier le « mou » de la chair et ses fluides. Pour le docteur Louis, le corps est une mécanique et une autre mécanique est mise en œuvre pour l'achever au plus vite et sans douleur. La douleur était surtout une obsession philanthropique depuis le supplice des Damiens. Les mœurs ont changé et c'est pour exempter de douleur le condamné que Louis propose une inclinaison de la lame du couperet à 45 degrés. Ainsi le supplicié ne sentira rien.

Et pourtant... Bien que d'une efficacité redoutable, la guillotine ne s'acquitta pas toujours de son devoir punitif et il avait suffi de quelques incidents pour se rendre compte que faire mourir « par l'effet d'une simple mécanique » s'avérait plus compliqué que prévu. L'horrible acte de mise à mort par la décapitation faisait ressurgir d'anciennes angoisses. Misant tout sur la précision et sur une dramaturgie resserrée, une décapitation était d'autant plus horrible quand elle était manquée... Plusieurs incidents tels que la maladresse du bourreau, la défection de la machine, le blocage du couperet ou d'autres défauts de l'échafaud offrirent à voir un déplaisant spectacle⁵¹⁴. Devant un public prétentieux ou simplement avide de sang, une juste décapitation devait être impeccable, immanquable, ni trop rapide, ni trop longue... tout un art de la concordance temporelle. La gestuelle du bourreau devait démontrer ostensiblement son savoir anatomique et la fermeté de son pouvoir punitif.

Le spectacle était bref. Le temps se comprima pour les 26 membres du complot de Cadoual qui furent achevés en 27 minutes soit : une minute 2 secondes et 30 centièmes par condamné⁵¹⁵. Pour quelques scientifiques zélés la question du temps se posait ainsi : en centièmes de minute⁵¹⁶.

514 Voir la comparution en justice de Peyrussan, bourreau à Bordeaux, pour avoir « exercé des cruautés sur des condamnés qui ne pouvaient pas se défendre », ou Berger à Carpentras exécutant en état d'ivresse, in Jacques Delarue, *Le Métier de Bourreau. Du Moyen Âge à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 1979, p. 191 et 313.

515 *Ibid.*, p. 147.

516 À ce propos, voir l'excellent article de Henning Schidgen, « Sciences of Falling Down : Time, Body and the Machine », in *The Shape of Experiment*, conférence tenue du 2 au 5 juin 2005 à l'institut Max Planck pour l'Histoire de la Science, [www.mpiwg-](http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/)

Pour les esthètes, le temps du mourir restait une métaphore : les têtes sautent « en un clin d'œil », « la mécanique tombe comme la foudre », sa rapidité est « celle de l'éclair avant-coureur et précurseur du tonnerre »⁵¹⁷, le malheureux ressent à peine « un souffle d'air frais sur la nuque ». Dans ce laps de temps, temps de l'imminence et du sans retour, le problème de la finitude humaine plongeait les chirurgiens dans la pire thanatologie. On ne peut que mourir à la suite de la chute d'une lame oblique pesant 60 kg - en tenant compte de la hauteur de laquelle elle tombe cela équivaut à 168 kg⁵¹⁸ - mais quand exactement ?

Penser la fatalité de la mort en faisant appel à l'inventaire scrupuleux des signes temporels (l'instant presque imperceptible de la chute), phoniques (le bruit sec du tranchement du cou) ou simplement visuels (le morceau de chair, cette « chose » tenue par les cheveux et montrée à la foule) n'était peut-être qu'une façon de se perdre dans les détails.

Comment calculer au plus juste ce qui nous sépare du néant ? A quel moment survient la mort ? Le brisement des deux cervicales serait-il suffisant pour assurer un décès instantané ? ou bien la coupe de la moelle épinière ? Et quel risque de souffrance implique ce processus ? Les mouvements du trépassé ne trahissent-ils pas une douleur persistante supportée plus d'un instant ? Que ressent le guillotiné au moment de la chute du couperet ? A-t-il le temps et la faculté de ressentir ?

Arrière-douleur

Le corps scientifique s'empara aussitôt de ces incidents pour spéculer sur la survie probable d'un humain sans tête ou pour combattre la vision trop idéaliste d'une peine capitale indolore. Comme nous l'avons montré ailleurs⁵¹⁹ ce débat se greffe en pleine discordance entre le temps de l'exécution et le temps du décès. L'exhaustivité lugubre de ces questions nous oblige à réduire nos analyses à quelques textes. Commençons par celui qui inspire notre titre.

Dans une lettre ouverte que le Dr. Samuel Thomas Von Somering adresse à Charles Ernest Oelsner on peut lire ceci :

berlin.mpg.de/Preprints/P318.PDF, p. 79-93, notamment les calculs de Karl Von Baer (p. 81) et Georg Wedekind (p. 87).

⁵¹⁷ Yannick Beabatie, *Les Paradoxes de l'échafaud*, Périsseux, FANLAC, 2002, p. 59.

⁵¹⁸ Selon les calculs de Maxime du Camp dans « La Place de la Roquette », in *Revue des deux mondes*, 2e période, t. 85, Paris, janvier 1870, p. 195-196.

⁵¹⁹ Voir notre « Décapitations. Du voir au toucher », in *Art-anatomie. Trois siècles d'évolution des représentations du corps*, Chaké Matossian (dir.), Bruxelles, La Part de l'œil, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2007, p. 107-120.

Dans la tête, séparée du corps par ce supplice, le *sentiment*, la *personnalité*, le *moi* reste vivant pendant quelques temps, et ressent l'*arrière-douleur* dont le col est affecté⁵²⁰.

Pour Sommering, la guillotine n'est point l'épilogue qui clôt d'une manière néfaste la vie du malheureux mais bien un lambeau temporel dans lequel l'infortuné plongera en douleur. C'est « une mort horrible » qui confronte l'analyste aux les problèmes somatiques les plus complexes. Elle agit sur les parties les plus sensibles du corps : le cou, la colonne vertébrale. Le corps ne peut que réagir suite à la brutalité de ce stimulus. Il y a donc douleur, une douleur inexprimable qui nous invite à revoir nos théories sur l'humanité expéditive de ce supplice.

L'« après » supplice ne passait jamais inaperçu et la foule s'obstinait à voir dans le moindre mouvement du défunt acéphale ou dans le moindre signe qu'une tête coupée pouvait transmettre, une sorte de présage. Plusieurs histoires - comme celle racontée par la Marquise de Créquy sur les deux têtes se mordant dans le sac du bourreau⁵²¹, ou comme la rougeur de mépris affichée par Charlotte Corday suite à l'insulte subie après sa décapitation⁵²² - témoignent du goût pour l'anecdotique macabre en vogue à l'époque. C'est la première fois en revanche qu'une telle perspective est analysée et théorisée⁵²³.

520 *Le Magasin Encyclopédique*, Paris, Imprimerie du Magasin Encyclopédique, 1795, p. 469.

521 « Le Père Guillou m'a dit qu'il avait su discrètement par le vieux Sanson, avec lequel il avait tous les ans des rapports de conscience, que la tête d'un conventionnel et prêtre jureur, appelé Gardien, avait mordu (dans le même sac de peau), la tête d'un autre girondin, nommé Lacaze, et que c'était avec tant de force et d'acharnement qu'il fut impossible de les séparer ». Voir *Souvenirs de la Marquise de Créquy*, t. VIII, chapitre V, <http://penelope.uchicago.edu/crequy/chap805.html>.

522 « J'étais encore au pied de l'échafaud, lorsqu'un de ceux qui avaient voulu se mêler de ce qui ne les regardait pas, un charpentier nommé Legros, qui, pendant la journée, avait travaillé à des réparations à la guillotine, ayant ramassé la tête de la citoyenne Corday, la montra au peuple. Je suis pourtant familiarisé avec ces sortes de spectacles et cependant j'eus peur. Il me semblait que c'était sur moi que ces yeux entr'ouverts étaient fixés et que j'y retrouvais encore cette douceur pénétrante et irrésistible qui m'avait tant étonné. Aussi je détournai la tête. Ce ne fut que par les murmures que j'entendis autour de moi que j'appris que ce scélérat avait souffleté la tête ; ce furent les autres qui m'assurèrent qu'elle avait rougi à cette insulte », in Henri-Clément Sanson, *Sept générations d'exécuteurs. Mémoires des Sanson*, Paris, Dupray de la Malherie éditeur, 1863, t. IV, p. 148-149.

523 Sommering ne manque pas d'ailleurs de critiquer la déontologie du docteur Louis en affirmant que « Le médecin, dont l'unique but est de prolonger l'existence de l'homme, par tous les moyens de l'art, ne conçoit pas comment un homme peut s'arroger le droit de priver de vie son semblable... », in *Le Magasin encyclopédique*, *op. cit.*, p. 468. Oelsner le suit dans sa critique s'attaquant à l'intelligentsia française : « Les tyrans de Rome, au milieu de la fureur de leurs proscriptions, ne s'avisèrent pas de dépouiller leur victimes d'un reste de dignité. Il était encore permis aux Romains alors, de choisir le genre de mort qui leur

Touchant à un problème quasi religieux – la dichotomie *corpus-anima* – le rêve de la résurrection apparut à Sommering comme une évidence.

D'autres m'ont assuré avoir vu grincer les dents, après que la tête étoit séparée du corps ; et je suis convaincu que si l'air circuloit encore régulièrement par les organes de la voix, qui n'auroient pas été détruits, ces têtes parleroient. Ce qu'il y a de sûr c'est que des hommes à qui le col n'avoit été coupé qu'à demi, ont crié⁵²⁴.

Les arguments de Sommering, appuyés d'expériences menées sur des animaux⁵²⁵ seront vite adoptés par Jean Joseph Sue qui, lui, s'engage contre ce nouveau type de torture publique. Alors que Sommering s'intéresse aux « affections de la sensibilité » stipulant que « le sentiment n'est pas entièrement détruit par ce supplice », Sue essaie de convaincre que « le siège du sentiment n'est pas exclusivement dans le cerveau », que la vitalité ne dépend pas uniquement d'un seul organe, qu'on peut ressentir de la douleur dans les membres morcelés⁵²⁶. Des observations effectuées sur les animaux l'obligent à envisager une existence sans cerveau et même sans tête⁵²⁷.

Cette provisoire et fragile survie de la tête après la décollation est pour Pierre-Jean-Georges Cabanis⁵²⁸ une question de point de vue faussé et il argumente sur son impossibilité en invoquant la quantité de sang perdu (l'hémorragie violente), la cessation de la respiration (arrêt du mouvement alternatif des poumons), la paralysie due à la section de la moelle

paroissoit le plus doux ; ils pouvoient tester quelquefois, et s'entourer de ce qu'ils avoient de plus cher au monde. En France au contraire, on avilit l'homme avant de le frapper. Les mains sont liées derrière le dos ; on le dépouille de ses vêtements ; on lui coupe les cheveux ; on le prostitue aux regards de la populace ; il est traîné sur une charrette, comme un vil cadavre destiné à la voirie. On s'est étudié à en faire un objet dégoûtant. Point de consolations, point de larmes, le silence même pour se recueillir et se repose sur un avenir plus heureux, lui est refusé ; une canaille de cannibales est là, pour applaudir au triomphe du bourreau », *Le Magasin encyclopédique, ibid.*, p. 266.

524 *Le Magasin encyclopédique, op. cit.*, p. 471 et suiv. .

525 Sur l'étonnement des médecins - Aldini, Bouchut, Legallois, Brown Séquart, Vulpain, etc. - devant les irritations ressenties *post-mortem* par des animaux récemment décapités voir Gustave Le Bon, *De la mort apparente et des inhumations prématurées*, Paris, Librairie d'Adrien Delahaye 1866, p. 86-89 et p. 134-137.

526 Jean Joseph Sue, « Recherches physiologiques et expériences sur la vitalité », in *Magasin encyclopédique, op. cit.*, 1794, p. 171.

527 *Ibid.*, p. 156-159.

528 Concernant Cabanis nous nous sommes rapportés à l'article *Note sur le supplice de la guillotine* republié aux éditions FANLAC en 2002, p. 9-27 suivi de l'essai de Yannick Beaubatie, *Les Paradoxes de l'échafaud, op. cit.*, p. 33-140. Voir également Hiroyuki Akama, *Cabanis ou le crépuscule métaphysique* (<http://www.dp.hum.titech.ac.jp/~akama/CabanisMeta.pdf>) ainsi que Jacques Chazaud, « Cabanis devant la guillotine », in *Histoire des sciences médicales*, t. XXXII, n. 1, 1998, p. 69-73.

épineière, etc., autant des signes indubitables d'une mort indolore. Selon Cabanis il y a une distinction à faire entre « sensibilité » et « irritabilité ». Il ne faut surtout pas penser à un animisme quelconque car :

[...] un homme guillotiné ne souffre ni dans les membres ni dans la tête ; [...] sa mort est rapide comme le coup qui le frappe : et si l'on remarque dans les muscles des bras, des jambes, et de la face, certains mouvements ou réguliers ou convulsifs ils ne prouvent ni douleur ni sensibilité ; ils dépendent seulement d'un reste de faculté vitale, que la mort de l'individu, la destruction du moi, n'anéantit pas sur-le-champ dans ces muscles et dans leur nerfs.⁵²⁹

À ce débat participera René-Georges Gastellier, illustre médecin de Montargis, lui aussi intrigué par l'exécution de Corday, événement bouleversant qui anima la querelle scientifique. Dans sa petite brochure de sept pages, il rappelle tout de même que « la séparation de la tête d'avec le tronc est [...] d'une autre nature que la séparation des autres membres ; elle attaque directement et immédiatement l'essence de la vie, conséquemment l'essence du sentiment et de la pensée »⁵³⁰. Selon Gastellier, les opinions de Sue relèvent de la pure tétatologie, un membre ne peut pas éprouver de la douleur en l'absence de la moelle épinière tout comme « les convulsions alléguées par M. Sommering, après la décapitation guillotine, ne sont pas davantage la preuve de la douleur, elles ne sont rien autre chose que la contraction des fibres musculaires qui se retirent sur elles-mêmes »⁵³¹. Pour Cabanis comme pour Gastellier, l'instrument funeste serait conforme aux souhaits exprimés à l'Assemblée générale (31 mai 1791) par Mougis de Roquefort concernant la peine capitale vue comme « simple privation de la vie, sans torture, pour tout type de crime »⁵³².

Dans un fameux discours tenu à l'Académie de Médecine de Lyon en 1799, Marc-Antoine Petit insiste une fois pour toutes, comme pour clore le dossier :

Mais si la douleur est un jugement, comment pourra-t-il être fait par une tête coupée ? Comment pourra-t-elle avoir la conscience de cette douleur, n'ayant plus son intégrité d'organisation ? [...] On peut observer, à la vérité, des mouvements dans les yeux, les lèvres, les paupières d'une tête séparée, on peut voir les joues se

529 Pierre-Jean-Georges Cabanis, *op. cit.*, p. 23.

530 René-Georges Gastellier, *Que penser enfin du supplice de la guillotine ? Nouvel examen de cette question*, Paris, chez Les Marchands de nouveautés, 1795. Je tiens à remercier Gilbert Baumgartner qui a eu l'amabilité de m'envoyer cet article repris dans le *Bulletin de la Société d'émulation de Montargis*, n°106, 3e série

531 *Ibid.*, p. 81.

532 *Apud* Philip Smith, "Punishment Technology as Myth and Symbol", in *Theory, Culture & Society*, 2003, vol. 20, n°5, p. 32.

colorer momentanément ; mais ce sont là des mouvements animaux, des phénomènes d'irritation, et non le produit d'une douleur sentie et jugée ; ils ne prouvent pas plus la colère de la tête, que la main qui se ferme quand on pique les muscles du bras, après l'amputation, ne démontre l'envie de frapper...⁵³³

La gestuelle céphalophore du chirurgien ne pourra pourtant occulter les penchants morbides, la fièvre et même l'hystérie du débat clinique sur les suppliciés : les cris, les pincements, les excitants lumineux, le courant galvanique et d'autres instruments de la passion du guillotiné trahissent la nécrophilie. Ce n'est plus la question d'un sincère *memento mori* mais de vraies débauches de scalpels prenant leur revanche contre un couperet de guillotine jugé trop expéditif.

L'après supplice, qu'il soit accompagné d'un mouvement quelconque ou d'une rigidité éternelle, est pour l'analyste une promesse d'étonnement et d'émerveillement. Sous l'emprise de l'instant à saisir, de la chronologie comprimée, le chirurgien doit impérativement toucher au plus vite la tête. M. Laborde regrette d'ailleurs « les cérémonies sans raison d'être, dont l'unique résultat est de faire perdre un temps précieux ». Il est souhaitable de toucher la tête lorsqu'elle est encore chaude. Tout cela doit se passer rapidement. Au temps « manqué » de la chute on oppose l'inventaire précaire des minutes d'ultime vivacité.

Il en fut ainsi pour M. Fayel, professeur de psychologie à l'école de médecine de Caen, qui dans son rapport « *Relation des expériences faites sur le supplicié Tardieu* », s'attacha avidement à tous les signes manifestés par le cadavre suite à diverses stimulations. On constata que « les réflexes occulo-palpébraux persistaient après la mort pendant deux à trois minutes et que le réflexe rotulien persistait pendant quatre minutes », que « les battements cardiaques ont continué pendant onze minutes et demie », que suite à l'électrisation du nerf facial de « violentes contractions musculaires » sont devenues visibles, et que, en fin de compte « l'érection de la verge a persisté quelques minutes⁵³⁴ ».

Pour profiter de ce temps précieux d'autres n'hésiteront pas à se placer à la droite du bourreau même.

Pour décider si le sentiment du moi persiste quelque temps après la décapitation, deux jeunes médecins de l'Association de Mayence s'étaient placés sous l'échafaud ; et recevaient successivement les têtes, à mesure qu'elles tombaient

533 Marc-Antoine Petit, « Discours sur la douleur », prononcé à l'Hôtel Dieu de Lyon le 28 brumaire de l'an VII, soit le 21 novembre 1799, repris dans Jean-Pierre Peter, *De la Douleur. Observations sur les attitudes de la médecine prémoderne envers la douleur*, Paris, Quai Voltaire, 1993, p. 86.

534 Voir le compte rendu fait par M. Laborde à la séance de l'Académie de Médecine le 20 juin 1893 dans les *Annales médico-psychologiques*, 1895, n°1, p. 113-115.

sous le couteau fatal. L'un prit entre ses mains la première tête, et tous deux l'ayant considérée attentivement pendant quelques instants, ils n'y aperçurent aucun mouvement, aucune contraction sensible. Les yeux étaient à demi fermés. Alors l'un des expérimentateurs cria, tantôt dans l'une des deux oreilles, ces mots : M'entends-tu ? pendant que son compagnon, qui tenait la tête observait attentivement l'effet que ces cris auraient pu produire. Mais aucun mouvement ne fut observé dans toute l'étendue de la face. Une seconde tête fut mise à la même épreuve. Seulement les expérimentateurs changèrent de rôle : celui qui avait tenu la tête, dans l'essai précédent, fut chargé de crier, l'autre au contraire, d'observer. Mais il ne se manifesta pas plus de sensibilité dans ce cas que dans le précédent. Cinq têtes subirent successivement cette triste épreuve. Les résultats furent constamment les mêmes : les yeux de toutes les têtes abattues ne firent jamais le moindre mouvement. Ils demeurèrent fixes, immobiles et ouverts. Ainsi le sentiment des impressions externes ne persiste pas un seul instant après la décapitation. Détournons les yeux de cet affreux tableau dont aucun désir de curiosité philosophique ou scientifique ne peut violer l'horreur⁵³⁵.

C'est pour tempérer ce genre de savoir déplacé que le décret de Frédéric-Guillaume fut donnée en Prusse en 1804, afin d'interdire « toutes expériences sur les corps des personnes décapités ».⁵³⁶

Esthétique du reste ou le morceau choisi.

Interdire les expériences... mais que faire de l'image ? de cette tête de Méduse qui gagne en *chair* depuis l'introduction de la guillotine ?

Faut-il tomber dans le piège d'une telle « séduction » visuelle et s'appropriier plastiquement les dégâts d'un couperet au but politique ? Villeneuve le fait aussitôt avec les portraits de Louis XVI et Custine. Sa politisation de la gorgone ne peut satisfaire un observateur minutieux. La coupure n'est pas réaliste, le sang ne dégouline pas selon les lois d'une hémorragie crédible, la main anonyme venue de nulle part et tenant par les cheveux l'illustre victime, cette main de la volonté justicière collective⁵³⁷ ressemble trop à la main du bourreau de Saint-Jean Baptiste peinte quelques siècles avant par Luini Bernardino⁵³⁸. En bref, l'image propagandiste qui voulait donner une *chair* périssable au roi (c'est-à-dire l'anéantir) ne peut convaincre d'une telle corporalité. Ce n'était pas le but

535 In Louis Figuier, *Les merveilles de la science, ou Description populaire des inventions modernes*, Paris, Librairie Furne Jouvot et Cie éditeurs, 1891, vol. 1, p. 651.

536 In Yannick Beaubatie, *op. cit.*, p. 70.

537 Ou pour reprendre l'expression d'Arasse « la neutralité du pouvoir exécutif », *op. cit.*, p. 168.

538 Luini Bernardino, *Salomé avec la tête de Saint-Jean Baptiste*, actuellement au Musée des Beaux Arts de Boston. Dans une autre variante fort semblable (Musée des Offices) le « plan » est détaché et l'on peut apercevoir le bourreau tout entier.

de cette illustration qui mélange en dépit de tout souci figuratif, le biblique et le révolutionnaire. Pour Villeneuve la décapitation du roi est semblable à celle d'Holopherne et toute décapitation réclame exhibition. Une tête coupée *doit* être vue.

C'est justement dans ce *voir*, l'acte le plus innocent et le plus coupable à la fois, que le sens de l'iconographie se joue. Là où l'instant fatidique ne permettait pas un arrêt sur l'image, la peinture pétrifie l'instant meurtrier grâce au « portrait » (la dénomination de « portrait » est cependant trompeuse, on y reviendra). Ce que l'œil impuissant devant la rapidité de l'acte ne pouvait pas « arrêter » lui est maintenant offert en plénitude.

Savoir thanatologique acquis, le peintre se rend dans l'immédiat voisinage de l'échafaud en quête de réalisme à tout prix. À une « machine à tirer le portrait⁵³⁹ » la peinture psychopompe a répondu par le portrait même. Il y a maintenant un temps pour observer – si souffrance il y a eu – le degré de nuisance, repérer dans les plis de la mimique les dégâts d'une ultime irritation, s'approprier plastiquement la coupure du cou. Souvent la présence du peintre à côté du cadavre s'explique par un souci de fidélité figurative, ou simplement chromatique, manifestée dans les limites temporelles de la décomposition du corps. C'est un travail à contre temps. Un art de la fugue car il faut travailler vite, aller à l'encontre de la mort puante. Aussi cette pratique de la peinture fut-elle un vain effort pour oublier la catalepsie du visage – ce canon étouffant que la Méduse impose sur toute tête coupée. Car les angoisses les plus profondes viennent de là : la décapitation étant mythique et réelle à la fois.

De vraies images de têtes coupées – en tant que type iconographique – qui gagnent en épidermique, apparaîtront avec Théodore Géricault et ses études pour le « Radeau de Méduse » (1818)⁵⁴⁰, suivies de beaucoup d'autres. François Gabriel de Beccdelièvre représente la tête d'un parricide exécuté au Puy posée dans une assiette sur un socle (1825)⁵⁴¹. Pour ses deux dessins de soldats décapités Auguste Raffet⁵⁴² « s'est procuré à l'hôpital militaire la tête d'un jeune soldat qui venait de mourir, [...] il l'a peint trois jours durant dans son atelier, tandis que la décomposition du

539 Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 167.

540 « Tête de supplicié » (peinture, Paris, collection privée), « Tête de supplicié » (dessin à la pierre noire, Musée des Beaux-Arts de Besançon) et la célèbre toile « Têtes de suppliciés » du Musée National de Stockholm. George Oprescu, dans sa thèse sur Géricault, mentionne une autre toile, difficilement attribuable, « Cadavre » au Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Voir Georges Oprescu, *Théodore Géricault*, Bucarest, Méridiane, 1969, p. 75-77. L'original français de sa thèse fut publié aux éditions de la Renaissance du Livre en 1927.

541 Au Musée Crozatier, au Puy-en-Velay.

542 « Deux études de la tête d'un homme mort » (1833) et « Tête d'un homme mort » (1833) tous les deux au Musée du Louvre.

modèle suivait son cours⁵⁴³ ». Jacques Raymond Brascassat et François Gabriel Lepaulle étaient tous les deux présents à Bicêtre pour peindre chacun à sa manière la tête de Fieschi, exécuté pour avoir attenté à la vie du Roi Louis-Philippe d'Orléans⁵⁴⁴. Une toile plus ambiguë signée par Charles Émile Champmartin nous montre une tête (coupée ?) sur un lit de mort⁵⁴⁵. Enfin Antoine Wiertz, séduit par le sujet, va jusqu'au pied de l'échafaud même pour se vérifier « visuellement » si « la tête séparée du tronc conserve pour quelques secondes la faculté de penser ». Le triptyque gigantesque « Pensées et visions d'un tête coupée⁵⁴⁶ » (1853) est peut-être la composition qui suit au plus près le débat clinique sur la douleur de la décapitation et la faculté de l'apercevoir.

Le Corrège des souffrances

Il va de soi qu'une histoire de l'art tenue à l'écart de tous les constats médicaux risque de manquer certains aspects de la peinture sanguinaire de Géricault. Chez lui, cette dualité (presque dichotomique) art-anatomie est la norme même de la *praxis*. Pour être dans l'intimité du cadavre il ne lui suffisait pas de jeter son regard dans un cabinet d'autopsie, il a fallu que son atelier en devienne un.

Charles Clément, dans la biographie de son maître raconte les faits suivants :

Pendant quelques mois son atelier (en haut du faubourg de Roule, près de Bicêtre) fut une manière de morgue ; il y garda, assure-t-on, des cadavres jusqu'à ce qu'ils furent à moitié décomposés ; il s'obstinait à travailler dans ce charnier, dont ses amis les plus dévoués et les plus intrépides modèles ne bravaient qu'à grand peine

543 Voir Julia Kristeva, *Visions capitales*, Paris, RMN, 1998, p. 117-118.

544 Les deux toiles se trouvent aujourd'hui au Musée Carnavalet.

545 A. A. Munger Collection. Longtemps attribuée à Géricault, cette toile fut nettoyée en 1985 et c'est ainsi que la signature de Champmartin a été vue pour la première fois. Toutefois, on hésite à y voir une vraie tête de guillotiné et, selon quelques critiques, il s'agit plutôt d'un « dernier portrait » supposé être celui du graveur François Godefroy, ami de Champmartin. Voir Thérèse Southgate, « After death. Study of a severed head », in *JAMA*, august 2000, vol. 284, n°5, p. 533 et surtout Nina Athanassoglou-Kallmyer, « Géricault Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold », in *The Art Bulletin*, December 1992, vol. LXXIV, n°4, p. 614 et notes. L'article a fait l'objet d'une republication traduite en français « Géricault : politique et esthétique de la mort », in o.coll. *Géricault, La documentation française*, 1996, T. I, p. 123-141.

546 Au Musée Wiertz, Bruxelles. Le triptyque d'un onirisme délirant illustre en séquence la décapitation d'un condamné. Dans le même musée, une toile aux proportions plus modestes, « Une tête coupée » (1855), représente dans un intérieur sommaire une tête coupée aux yeux fermés posée sur des pailles devant un public qui détourne le regard avec horreur.

et pour un moment l'infection. Il était en quête de modèles, en cherchait partout et était tout à fait content lorsqu'il en trouvait d'affreux⁵⁴⁷.

Arrêtons nous sur la toile du Musée National de Stockholm. Il y a d'abord ce tissu maculé de sang. La chromatique est véridique et le brunissement de la toile nous laisse croire que le temps agit sur la coagulation de cette étrange substance picturale. Sur ce tissu mis en spirales comme pour les étrangler, ou, aussi bien, pour mieux les faire apparaître, reposent deux têtes (homme et femme) mise à l'écart l'une de l'autre. Ce qui intrigue ce ne sont pas tant les têtes en elles-mêmes que l'absence des corps ; car la tête ne fait pas le corps tout comme le corps sans tête ne fait pas l'humain. Tout se passe comme si le résultat du ravage cannibale se révélait à nous. C'est un prélude-ébauche, picturalement atroce, à ce qui s'est passé en réalité sur le radeau de Méduse.

On reconnaît sans effort dans la tête masculine la mise en couleur d'une esquisse du Musée de Besançon. Elle représente selon Clément la tête d'un voleur mort à Bicêtre⁵⁴⁸. Mais si nous sommes rassurés par cette précision, Clément nous averti par contre que le personnage féminin figuré dans la partie gauche de la toile est en fait « une petite bossue qui posait dans les ateliers⁵⁴⁹ ». Pourquoi rendre mort de cette manière un être vivant? Quel est le vrai but de ces esquisses que l'on ne retrouve nulle part dans l'immense toile du *Radeau*⁵⁵⁰ ?

547 Cf. Charles Clément, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier & Cie éditeurs, 1868, p. 131-132. Un autre biographe en témoigne : « Il allait souvent dans les salles des malades pour suivre sur le visage des agonissans (sic) toutes les phases de la souffrance, pour étudier toutes les expressions de la douleur et des suprêmes angoisses. Son atelier devint la succursale de la Morgue. Il s'était entendu avec les internes et les infirmiers qui lui apportaient pour ses études des membres coupés et des cadavres ; Géricault les gardait jusqu'à ce qu'ils tombassent en pleine décomposition. », cf. Henry Houssaye, « Un maître de l'école française, Théodore Géricault », in *La Revue des deux mondes*, 3e période, t. XXXVI, 1879, p. 385-386.

548 Charles Clément, *op. cit.*, p. 131.

549 Charles Clément, *ibid.*, p. 304, note 105. Voir aussi l'excellent article de Nina Athanassoglou-Kallmyer, « Géricault : politique et esthétique de la mort », in coll. *Géricault, La documentation française*, 1996, t. I, p. 125 et Stefan Germer, « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XXe siècle », in *catalogue de l'exposition Géricault. La folie d'un monde*, Bruno Chenique (dir.), Paris, Hazan, 2006, p. 15-31.

550 Selon Henri Zerner il s'agit des « travaux en marge », une « recherche personnelle et gratuite du peintre ». Henri Zerner, « Le portrait, plus ou moins », in coll. *Géricault, La documentation française*, *op. cit.*, p. 332. Dans un autre article, Zerner affirme sur les têtes de Stockholm : « Ce n'est pas une étude pour le tableau, mais plutôt une recherche sur ce qui n'y entre pas mais devrait y être » ; voir « La problématique de la narration chez Géricault », in Henri Zerner, *Géricault*, Paris, éd. Carré, 1997, p. 60. Clément s'aventura, sans nous

Supposons un instant qu'avec ce type de peinture Géricault s'exerce dans le sanguinaire. C'est sa façon de « travailler » le cadavre pour mieux peindre à l'avenir. La fidélité anatomique est superficielle et l'on voit bien que la blessure fatale importe peu, dans les têtes de Stockholm tout comme dans « La tête de supplicié⁵⁵¹ » (coll. privée). C'est parce que sa « pulsion chromatique emporte le dessin allusif et désarticule le motif », « l'excès volatilise les effets de corps au profit de la picturalité⁵⁵² ».

Aucune acuité de chirurgien donc, seulement un intérêt pénétrant pour la grimace et une appétence pour la couleur. L'anatomie c'est cela : Couleur. Toute ouverture du corps est ouverture *par* la couleur. De ces études à la grande composition, la chair brunit, se « tuméfie » (à cause des siccatifs et autres vernis ?), pour tendre vers cette « couleur de mourant⁵⁵³ » dont Clément parle. Géricault voyait dans la mort une esthétique chromatique *in nuce*, associée le plus souvent à la victime, la proie, le moribond, le déchu : tout humain irrémédiablement perdu. Couleur de la vie déclinante. L'emploi de la couleur camoufle aussi une certaine violence figurative .

C'est précisément cette « petite bossue » picturalement décapitée qui nous fait nous interroger sur le pouvoir illicite du peintre de « tuer » son propre sujet. Comme si *décolorer* et *décoller* étaient des mots fondés sur une coïncidence étymologique des plus funestes⁵⁵⁴. Ce savoir pictural, cette maîtrise démiurgique de l'art était, on le sait, l'aspiration de tout peintre depuis Appelle⁵⁵⁵ : faire vivre les personnages ou les donner à la mort le plus véridiquement possible. L'on peut aussi supposer que Géricault donne ici sa réplique picturale aux maîtres de la tuméfaction, de l'égorgeage ou de la décollation (Grünewald, Cranach, Holbein, Caravage, Allori, ou Gentileschi).

Si nous ne pouvons pas nous purifier par un tel art, si la *catharsis* de l'image s'avère impossible, c'est peut-être parce que nous sommes pour

convaincre de sa justesse, à repérer la tête du supplicié (Stockholm), dans celui du dernier personnage à gauche figuré sur le radeau de la *Méduse*, voir. Charles Clément, *op. cit.*, p. 304, note 105.

551 Cette peinture reprend picturalement les esquisses de Besançon.

552 Nous employons ici les belles expressions de Jean Philippe Chimot. Voir son article « Action du peintre et passion du corps : le cas (de) Géricault », in *Revue de Médecine Psychosomatique*, n°33, 1993, p. 43.

553 « ...j'étais beau pour le peintre qui chercherait partout de la couleur de mourant ; il me pressa d'aller chez lui poser pour la Méduse ». Ce sont les mots de M. Lebrun, souffrant d'une jaunisse chronique qui avait séduit Géricault. Voir Charles Clément, *op. cit.*, p. 133.

554 Selon Stefan Germer « il semble qu'on ait plutôt affaire à un morceau de bravoure, témoignant d'un certain détachement, qui permet de laisser croire que le mort est vivant, et le vivant, mort suivant la façon dont le peintre a manié la brosse. », *op. cit.*, p. 18.

555 Pline l'Ancien parlait d'Appelle et de sa capacité à faire des *expirantium imagines*, images d'êtres qui meurent.

une fois contraints à une approche olfactive de la peinture, engagés dans la perception de l'œuvre et par la vue et par l'odorat. C'est à la suite de cette expérience contemplative et inhalatrice que les têtes de Stockholm – où l'épidermique l'emporte sur la mimique et la couleur sur le trait – nous placent dans un temps innommable, dont on sait si peu, temps suspendu de la « pourriture prochaine⁵⁵⁶ », nous laissant impuissants devant l'horrible comme source de dégoût.

Surnommer alors Géricault, comme le fait Michelet, un « Corrège des souffrances⁵⁵⁷ » est peut-être une invitation à saisir la surcharge émotionnelle de l'œuvre et à avouer que ce qu'on appelle *arrière-douleur* ce n'est pas au modèle de la ressentir mais à nous de la percevoir.

Portraiture et pourriture

Peindre une tête coupée peut donc difficilement passer pour une séance de portraiture. Le portrait, on le sait avec Yves Bonnefoy est un « apparaître et un disparaître à la fois »⁵⁵⁸.

Dans cette perspective, le portrait du guillotiné semblerait voué à une éternelle errance du saisissable au périssable comme coordonnées de la figurabilité de tout visage. Ne pouvant plus faire l'être entier, car fragment, car détail, car reste, la tête coupée sombre dans le piège du paradoxe : contenant du macabre (suite à la chute du couperet qui la fige dans une grimace quelconque) elle est assujettie à l'arrêt sur image (c'est-à-dire à l'immortalisation par la peinture). En bref le paradoxe de cette mort par la mort c'est que la peinture inflige le second coup. Garder le juste équilibre devant ces têtes « qui conservent le masque qu'elles avoient au moment du supplice »⁵⁵⁹ sans y rajouter de soi-même aucun signe d'une douleur quelconque est une entreprise difficile, l'artiste devant se rapporter à la mort de son sujet en particulier et à la mort en général.

Ce qui arriva à Brascassat, lorsqu'il se rendit à Bicêtre pour peindre la tête de Giuseppe Fieschi, nous semble suffisamment convaincant :

556 Louis Vincent Thomas observait combien le « passage du corps vivant au corps cadavre », reste flou. Voir Louis Vincent Thomas, *Le Cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, Complexe, 1980, p. 14.

557 Jules Michelet, *Cours professé au Collège de France, 1847-1848*, Paris, Chamerot Libraire-éditeur, 1848, p. 148.

558 Yves Bonnefoy, *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 24.

559 René-Georges Gastellier, *op. cit.*, p. 81.

Afin de mieux éclairer son modèle, Brascassat le prit dans ses mains pour le placer plus convenablement ; mais l'un de ses doigts s'étant introduit dans la gorge toute sanguinolente, notre peintre ressentit un tel frissonnement, qu'il pensa s'évanouir et ne pouvoir exécuter son travail. Enfin, l'amour de l'art l'emportant sur son émotion, il oublia l'horreur de son sujet, et peignit d'un seul jet, en trois heures, cette hideuse figure, qui rappelle la brosse fougueuse de Géricault.⁵⁶⁰

Sans prétendre répondre ici à une question aussi vaste que celle de l'incarnation du *moi* dans l'image, on se résignera à accepter avec Arasse qu'« en faisant référence à cet *ici-et-maintenant* de l'événement, le portrait de guillotiné a l'incomparable mérite de fixer l'ultime expression tout en faisant voir de près ce que l'on distinguait mal de loin »⁵⁶¹.

Dans cette esthétique du détail rapproché on pourrait suivre une multitude de visages de suppliciés. Patrick Lasowski les a brillamment analysés⁵⁶² pour ce qui est de la littérature et Julia Kristeva a inventorié soigneusement les images de l'art occidental les plus marquantes⁵⁶³.

Nous avons essayé de montrer une approche de la douleur par le biais d'un discours chirurgical et pictural à la fois. Il appartient au corps scientifique de vérifier et de démontrer ses concrétudes, ses abstractions ou de les récuser tout simplement. Moyennant d'autres outils le peintre ne put s'approprier la tête coupée autrement qu'avec une espèce de compassion émotionnelle (née de l'acte créatif même) consubstantielle à la violence de la représentation la plus bouleversante. Il nous est paru évident que, dans l'enquête chirurgicale sur la douleur de la décapitation, le peintre s'est positionné du côté des « animistes ». C'est d'ailleurs l'atout de toute forme artistique : c'est-à-dire donner à penser, affronter le regard médusant, ressentir d'une manière imaginative ce que le sujet lui-même ressent et quelque part être accablé par le doute même sous une forme interrogative : et s'il y a eu douleur ?

À cet égard il suffit de relire le témoignage émouvant du prince Muichkine, malheureux spectateur d'une exécution à Lyon, pour réaliser à quel point le débat persista dans la pensée littéraire du XIX^e siècle.

560 Charles Marionneau, *Brascassat. Sa vie et son œuvre*, Paris, Veuve Jules Renouard éditeur, 1872, p. 171.

561 Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 171.

562 Voir Patrick Wald Lasowski, *Les échafauds du romanesque*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991. D'un intérêt particulier est aussi la galerie des portraits décadents dans *Guillotinez-moi !*, Paris, Le Promeneur, 2007.

563 Julia Kristeva, *op. cit.*.

Et pensez qu'il en est ainsi jusqu'au dernier quart de seconde, quand la tête est déjà sous le couperet et qu'elle entend tout à coup au-dessus d'elle le grincement du fer ! Car on ne peut pas ne pas l'entendre ! Si c'était moi, j'aurais écouté exprès et je l'aurais entendu ! Cela ne dure peut-être qu'un dixième de seconde, mais on l'entend sûrement ! Et imaginez-vous, il y en a qui prétendent qu'une fois la tête tombée, elle sait peut-être encore, pendant une seconde, qu'elle est tombée... Quelle sensation ! Et si cela durait cinq secondes !...⁵⁶⁴

Ce bref passage en revue de l'imaginaire chirurgical et pictural de la décapitation au XIX^e siècle s'achève pour nous avec des peintures de plus en plus médiocres (des têtes d'Holopherne lascives, des têtes de Saints Jean-Baptiste). Désormais les exécutions ne sont plus publiques. On ne cherche plus le décapité dans la place de Grève mais dans la Bible. Comme oubliée dans un *illo tempore*, la tête coupée perd sa consistance picturale vers la fin du siècle. Pour les défenseurs du réalisme à tout prix, la peinture ne pourra plus assumer « la vraie image ». Elle ne pourra plus surmonter le handicap du « presque », de l'approximatif et du « d'après nature » qu'elle avait entretenu depuis des siècles.

Pour nier sa sublimation probable, la photographie s'appropriera fébrilement le sujet d'une manière peut-être aveugle et insensée : voir les supplices des boxers chinois, les cartes postales avec des têtes d'arméniens reposant devant les soldats turcs, le signe victorieux d'un oustachi croate tenant par les cheveux sa « part » ensanglanté de « butin » serbe, les photos anglaises prises sur le vif lors d'une exécution publique au Japon, la photo des quatre têtes de Béthune publiée savamment dans une gazette médicale, Nick Berg, ou tout simplement le compte rendu laconique sur la physionomie des deux suppliciés de Dunkerque (1905) que le docteur Charles Debierre accompagne de ses propres photos prises peu de temps après l'exécution :

Il est assez difficile de décrire une physionomie. Celles de Vandenbogaert et de Zwartwaeger sont d'autant plus difficiles à caractériser qu'elles n'ont point de caractère. Nous sommes en présence de faces vulgaires, épaisses et grossières sur lesquelles ne se reflètent ni pensée ni passion. Ce sont des masques de brutes dont les cerveaux n'ont jamais été sans doute agités autrement que par les appétits inéluctables de natures incultes⁵⁶⁵.

564 Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *L'Idiot*, Paris, Le livre de poche, 2006, p. 93-94.

565 Dr. Charles Debierre, « Les deux décapités de Dunkerque », in *Archives d'Anthropologie Criminelle*, 1905, p. 2.

Dominic Alain BOARIÙ (Université de Fribourg)



**La médecine et la dissimulation de la douleur
dans
Une leçon clinique à la Salpêtrière (1887)
d'André
Brouillet et *Les joueurs de skat (1920)* d'Otto
Dix**

Shane LILLIS

Il s'agira, ici, de mettre en relation deux tableaux dans un dialogue entre la volonté de savoir de la médecine et la volonté de vivre, et de survivre, du patient. Le premier tableau que je vais examiner s'intitule *Une leçon clinique à la Salpêtrière (1887)* par le peintre français André Brouillet ; le deuxième s'intitule *Les joueurs de skat (1920)* par le peintre allemand Otto Dix. Par une mise en relation de ces deux tableaux, nous pourrions nous figurer une partie de l'histoire du patient dans la médecine, ou plus précisément, de son image. On constate en effet une métamorphose dans l'image du patient souffrant à travers une période spécifique dans l'histoire de la médecine. Deux tableaux ont représenté ce moment particulier, l'un à son origine, l'autre à son aboutissement. D'un tableau à l'autre, il s'agit d'un passage de la *simulation* à la *dissimulation*. Dans le premier, qui évoque les études sur l'hystérie dans les années 1880, il est question d'une tension entre la *simulation* de la douleur et son aura. Dans le deuxième, qui représente la catastrophe de la guerre de 1914-1918, en montrant, quoique de manière abstraite, trois victimes, il est question d'un jeu entre la *dissimulation* de la douleur et son aura. En examinant les tensions entre le regard médical et la souffrance, nous tenterons de trouver le lieu de survivance de la douleur dans ces tableaux. La douleur cherchera à survivre à son expulsion, voire à sa mise à mort, par une médecine qui, au service d'« intentions étrangères à son essence », ne pouvait l'accepter. Surgira, comme une réponse à cette interdiction, un revenant, un fantôme.

Une leçon clinique à la Salpêtrière

L'image est célèbre. Admirée dans le salon de 1887, l'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse se l'est appropriée. Dans *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887) par le peintre français André Brouillet, Jean-Martin Charcot démontre les symptômes d'une hystérique devant sa classe ; la malade, Blanche Wittmann, tombe évanouie dans les bras de Joseph Babinski. Explorée auparavant dans l'art et dans la littérature, l'observation de cette maladie est récupérée ici par la médecine, avec Charcot qui déclare dans ses leçons que « ce n'est pas un roman, l'hystérie a ses lois. »⁵⁶⁶ C'est peut-être l'apogée de cette étude. Dans ce tableau, chacun est à son poste : les savants écrivent, dessinent, écoutent, observent ; le maître enseigne ; la malade représente sa maladie. L'art est au service de la médecine. Nous y voyons Paul Richer, chef de laboratoire et illustrateur attitré de la pathologie des maladies nerveuses, qui publie avec Charcot *Les Démoniaques dans l'art* en cette année 1887. « Nous sommes [...] en possession d'une sorte de musée pathologique vivant » disait Charcot de l'hospice de la Vieillesse-Femme, « dont les ressources sont considérables. »⁵⁶⁷

Lorsque Brouillet a reçu la commande pour ce tableau, le médecin-neurologue Charcot, était reconnu comme l'un des plus grands cliniciens de l'époque. Dans ce genre de tableau, il fallait montrer le médecin non seulement entouré de ses collègues, mais *au travail*, en train de faire ce pour quoi il était célèbre. Il ne faudrait pas ignorer le fait suivant : le travail ici est *l'enseignement* plutôt que la *thérapeutique* ; c'est donc le portrait du médecin en chercheur. C'est une nuance que les écrivains comme les artistes ont su montrer.

Devant cet échange entre le médecin savant et son assistance, nous pouvons penser au célèbre tableau *La leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632) de Rembrandt. Là aussi, c'est un portrait de médecin devant, à gauche, son public attentif composé d'étudiants. Mais c'est la dissection d'un cadavre, accompagné d'une réflexion subtile sur la main du savant. Au salon de 1887, on voyait aussi un tableau du contemporain de Brouillet, Henri Gervex, intitulé *Avant l'opération*. Là, l'artiste présente le chirurgien Péan devant son patient et son public, dissertant sur une opération imminente, pratiquée à sa nouvelle manière avec la pince hémostatique. Mettons de côté le discours du maître : peut-on

⁵⁶⁶ Jean-Martin Charcot, in *L'hystérie: Textes choisis et présentés*, Toulouse, Privat, éditions Etienne Trillat, 1971, p. 145. Cité par Soraya Tlatli in *La Folie lyrique: essais sur le surréalisme et la psychiatrie*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 42.

⁵⁶⁷ Jean-Martin Charcot, « Leçons sur les maladies du système nerveux » in *Œuvres complètes*, tome III, p. 3-4. Cité par Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982, p. 275.

souçonner le Dr Péan de manque de compassion ou de pudeur devant cette femme nue et souffrante qu'il a entourée néanmoins d'un public concentré davantage sur le savoir médical que sur la thérapeutique? Un seul personnage évoque la compassion-: c'est l'homme assis qui tient la patiente par le poignet, pour tenir son pouls, mais d'un air attendri. Or, voici ce que disait Léon Daudet, auteur d'un roman acerbe sur la médecine intitulé *Les Morticoles*, à propos du service du même Dr Péan, chez qui il avait étudié dans sa jeunesse:

Je n'ai jamais vu [...] un tel amas de troncs, de morceaux et de moignons, un pareil hachis de viande humaine. Cela vu l'imperfection du sommeil chloroformique, au milieu de soupirs, de sanglots, de hurlements de douleur, de cris pareils à des sifflets de locomotive et de steamer, du bruit des corps mous chus à terre en se contorsionnant. Ce jeu achevé, Péan lavait à grande eau ses abattis, se curait les ongles, se mouchait dans un bruit de tonnerre, bouchonnait les taches écarlates de son plastron, de son gilet, de son pantalon, et s'en allait à grandes enjambées avec une mine de carnassier satisfait.⁵⁶⁸

Après cette expérience de carabin chez Péan, Daudet devait conclure que la médecine était une discipline « sinistre » et se mettait à écrire son roman *Les Morticoles*. Or, dans le tableau de Gervex, le côté sinistre du travail de Péan est éclipsé par les poses des figures debout et la figure de la malade, rendue sensuelle avec son sein nu, ses cheveux tombants, se mélangeant aux draps blancs qui ne la couvrent qu'à moitié, est pourtant presque un chiffon.

Plus que les tableaux de Rembrandt ou de Gervex, celui de Brouillet nous oblige, pour appréhender la scène, à connaître le contexte de cette étude médicale. Il nous invite, par la suite, à prendre connaissance des débats que ces études sur l'hystérie ont produits dans la psychiatrie, dans la psychanalyse, dans la philosophie et dans l'histoire de l'art – nous pouvons penser, notamment, au grand travail de Georges Didi-Huberman.

Dans *Une leçon clinique à la Salpêtrière* il ne s'agit pas de lésions physiques mais d'une maladie mentale, donc à priori *invisible*; la souffrance sera exprimée par des gestes provoqués, des mouvements du corps, produits inconsciemment, selon Charcot, par le malade. Là aussi, mettons le discours du maître de côté. Séparons les parties, mettons pour une minute le public à gauche dans le noir. La partie droite du tableau nous offre, pour un moment fugitif, une scène touchante: une jeune femme en jupe noire, en corsage blanc, la poitrine presque découverte, s'évanouit dans les bras d'un jeune homme. Vient-elle d'apprendre une mauvaise nouvelle? Est-ce son père, devant elle, qui aurait refusé

⁵⁶⁸ Léon Daudet, *Devant la douleur*, in *Souvenirs littéraires* (1931), Paris, Grasset, 1968, p. 98.

d'accepter l'homme qu'elle aime ? Pourquoi a-t-elle la main crispée ? Nous ne pouvons plus poser de telles questions naïves car cette image a été entièrement engloutie par son contexte historique qui nous dit ce qu'il y a à voir là. Nous le savons : ce n'est pas une histoire d'amour, mais la représentation d'un nouveau savoir de l'observation devant une manifestation de symptômes. En mettant la malade sous hypnose, la crise d'hystérie a été soigneusement provoquée par Charcot pendant la leçon. Il tente de lire cette maladie nerveuse par les méthodes de l'anatomopathologie, il la décrit, il la fait dessiner, photographier, mouler, autopsier. Le résultat, l'immense iconographie, est célèbre.

Il est important de revenir du côté du patient. Dans ce genre de portrait de médecin, que le médecin soit thérapeute, chirurgien, ou grand chercheur, le patient à côté devait *prêter son image* – et sa morphologie même – à la figure du *médecin au travail*. Ici, Blanche Wittmann, dans son rôle de patiente de Charcot, se doit d'être « hystérique » avant tout, « hystérique » dans tous les sens qui appartiennent aux discours sur l'étude de l'hystérie. Elle l'est, de façon admirable. Or, le peintre nous a représenté une hystérique dotée de la beauté d'une danseuse. C'est étonnant. Cet hôpital a été décrit par d'autres, comme le romancier Jules Clarétie, qui fréquentait l'endroit à l'époque, et qui est représenté ici dans le public à gauche : « Derrière ces murailles » écrivait Clarétie, « vit, grouille et se traîne [...] toute une population spéciale : vieilles gens, pauvres femmes, reposantes attendant la mort sur un banc, démentes hurlant leur fureur ou pleurant leur tristesse dans la cour des agitées ou la solitude de leur cellule. »⁵⁶⁹ La représentation de Wittmann par Brouillet n'évoque rien de cette misère ; il n'y a qu'un seul détail qui l'évoque cependant : la main qui renvoie aux images cliniques de cette iconographie de la maladie nerveuse, plus tristes en apparence, dans leur documentation des souffrances.

Wittmann n'était pas seulement patiente ; elle travaillait, à cette époque, dans le service de Charcot pour participer à ses leçons. Dans son service depuis 1877, c'était, selon Léon Daudet une « vedette ». En réalité, sa vie était tragique, voire grotesque : employée à partir de 1905 dans les laboratoires de photographies et de radiologie à la Salpêtrière, elle souffre du cancer des radiologues et elle meurt après de nombreuses amputations. Ce beau corps du tableau de Brouillet devait se métamorphoser en corps souffrant *visiblement*, tellement qu'il nous est pénible d'y penser. Mais cette première impression touchante d'une figure romantique, tombant en arrière comme à la suite d'une triste nouvelle, place cette image *hors* de la douleur clinique. Dans cette image, elle est à la fois estompée par une posture romantique qui cache sa vraie condition

⁵⁶⁹ Jules Clarétie, *Les amours d'un interne*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1902.

– sans parler de sa condition à venir – et elle est contrebalancée par l’homme qui l’empêche de tomber sur le sol comme une épave malade et délaissée. Encadrée à jamais dans cette chorégraphie, Wittmann est hors d’elle-même, elle est gardée dans un contexte médical qui renvoie, sans cesse, à la recherche et au spécimen. En tant que femme, elle est dans sa cage de femme de l’époque. Mais en tant que patiente, elle est comme dans un bocal. Il ne s’agit plus nécessairement de « femme », mais plutôt de corps atteint, de monstre même, et de spécimen qui devait bientôt transgresser les limites du genre.

Simulation et dissimulation de la douleur

Observons Joseph Babinski, le protégé de Charcot. On peut dire qu’il regarde la malade d’un air attendri, soucieux. Or, quelques années plus tard, Joseph Babinski devait réfuter, avec des conséquences importantes pour la mémoire du travail de Charcot, de même que pour l’accueil de la psychanalyse en France, la « vérité » de ces crises observées, en clamant que la maladie nerveuse pouvait être *simulée inconsciemment* – et tout aussi *consciemment* – par la *suggestion*. Le corps du patient devenait chose suspecte, par sa capacité à imiter. À la suite des théories irréfutables de Babinski, le corps était soupçonné désormais à cause de sa capacité à simuler, à mentir, sans même le savoir.

Après la mort de Charcot en 1893, Babinski cherchait à montrer que Charcot, sans le savoir, ne faisait que suggérer à ces patients de montrer les symptômes qu’il voulait voir à tout prix. Depuis la clinique de Charcot et jusque dans les théories de Babinski, les gestes soi-disant malades étaient observés avec de plus en plus de méfiance. Babinski guettait les simulateurs de symptômes. Il faut se rappeler de cela quand nous contemplons le regard « attendri » de Babinski sur Blanche Wittmann. Notons aussi que la théorie de la simulation devait jouer un rôle dramatique dans les hôpitaux psychiatriques militaires de la guerre de 1914-1918, lorsqu’il était décidé de protéger les soldats « *capables* » des soldats « *traumatisés* » qui leur faisaient peur, et quand il fallait séparer les « *vrais* » malades des « *faux* » malades, en détectant les simulateurs de symptômes parmi les soldats. Il est fort probable que ce processus soit déjà en marche dans le tableau de Brouillet. Nous nous approchons donc des traumatismes de la première guerre mondiale.

Dans une conférence sur l’hystérie en 1906, Babinski disait ceci :

Un simulateur habile et éduqué à bonne école pourrait arriver à reproduire avec précision tous les accidents hystériques, ce qui est une source de difficulté pour

ainsi dire insurmontable dans les expertises médico-légales relatives à des cas d'hystéro-traumatisme.⁵⁷⁰

Le dépistage des simulateurs de symptômes devenaient alors une activité médicale qui pouvait intéresser les juges. La même année, la psychanalyse a brièvement suivi cette voie lorsque Freud s'est adressé à un public de juges, de défenseurs et d'avocats, leur proposant les outils de la psychanalyse pour mieux piéger le criminel :

Chez le criminel » disait-il, « il s'agit d'un secret qu'il connaît et qu'il vous cache, chez l'hystérique, d'un secret qu'il ne connaît pas [...] Chez le névrosé il y a un secret pour sa propre conscience, chez le criminel, seulement pour vous ; chez le premier, un authentique non-savoir [...] chez le deuxième une simple simulation de non-savoir.⁵⁷¹

Freud proposait cela avant de voir les conséquences qu'une telle activité de dépistage devait avoir, dix ans plus tard, pour les soldats de la première guerre mondiale – guerre qui a produit une multitude d'hystériques masculins. Les soldats malades, selon les états-majors, minaient le moral de leurs camarades en première ligne ou refusaient de retourner aux champs de bataille. Dans les deux cas, il était nécessaire, selon les stratèges, de se débarrasser de ces soldats douteux.

En 1916, chaque troupe française était liée à un centre médical officiel équipé pour traiter les troubles psychiques.⁵⁷² Un de ces centres décrivait ainsi ses objectifs : « 1. de permettre aux troupes de l'avant de se débarrasser rapidement de leurs malades mentaux ou névropathes ; 2. d'effectuer parmi ces soldats un triage éliminant les cas de simulation ; 3. de traiter sur place les troubles légers et de les renvoyer ensuite à leur corps (Damaeye, Presse médicale) ». ⁵⁷³ Le docteur Gustave Roussy – dont Céline a fait une parodie acerbe dans les premiers chapitres de *Voyage au bout de la nuit* – parlait ainsi du dépistage des simulateurs :

Il s'agit en somme de provoquer une sorte de « déclenchement » que l'on s'efforcera d'obtenir dès la première séance. Celle-ci doit être quelquefois

⁵⁷⁰ Joseph Babinski, « Ma conception de l'hystérie et de l'hypnotisme (pithiatisme) », conférence à la Société de l'internat des hôpitaux de Paris, 28 juin 1906.

⁵⁷¹ Sigmund Freud, « De l'établissement des faits par voie diagnostique et la psychanalyse » (1906), Paris, Gallimard, p. 24-25.

⁵⁷² Sophie Delaporte, « Les réponses thérapeutiques », in *14/18 Aujourd'hui : Choc traumatique et histoire culturelle*, Noësis, Conseil Général de la Somme, 1999, p. 40.

⁵⁷³ Cité par S. Delaporte, *ibid.*, p. 42.

prolongée pendant plusieurs heures consécutives, jusqu'au moment où l'on finit par « avoir » le malade.⁵⁷⁴

Le soldat-patient était soumis à un traitement douloureux d'électricité, curieusement appelée l'« électrothérapie ». On peut imaginer la scène. Pourtant, ce traitement était répandu et il existait déjà dans les laboratoires de la Salpêtrière. Voici ce qu'en disait, en 1916, *Le Journal* des bénéfices de ce traitement pour l'armée :

[Ce traitement] est destiné aux hommes chez lesquels un examen minutieux n'a révélé aucune lésion organique et qui présentent cependant des troubles nerveux graves les obligeant à marcher courbés en deux, les empêchant de lever les bras ou les jambes, de fléchir les doigts. En général, ces troubles naissent à la suite de commotions violentes chez les soldats soulevés par les obus ou projetés contre le sol. Jusqu'à ce jour, on les renvoyait dans leurs foyers, infirmes, perdus pour l'armée. Le docteur Vincent s'est demandé s'il ne serait pas possible de rétablir cette volonté défaillante, de secouer ce système nerveux fatigué ou endormi en lui imprimant une brusque secousse électrique. [...] Évidemment le traitement est douloureux [...], mais les poilus, qui en avaient vu d'autres, le supportaient en serrant les dents. [...] L'Académie de médecine [...] a décidé que tout soldat qui refusait de se soumettre à un traitement électrique dans lequel l'intensité ne dépassait pas 100 milliampères, commettait une faute.⁵⁷⁵

Ce traitement était, bien entendu, suffisamment douloureux pour persuader un malade de se guérir avec un certain « succès ». Si la maladie nerveuse pouvait être simulée, elle pouvait aussi disparaître, c'est-à-dire être dissimulée. La médecine, dans ces cas, guérissait les malades pour en faire des soldats « capables ».

Par sa représentation de Blanche Wittmann dans le théâtre d'une médecine plus focalisée sur la recherche que sur la thérapeutique, par sa posture romantique dans les bras tendres de Babinski portant un masque « attendri » qui couvre le regard qui *dépiste*, le tableau de Brouillet nous montre, rétrospectivement, l'état du patient à l'aube de ces nouvelles approches de la thérapeutique dans la médecine militaire.

Le membre fantôme

⁵⁷⁴ Gustave Roussy, Jean Lhermitte, *Psychonévrose de guerre*, Paris, Masson, 1917 in S. Delaporte, *ibid.*, p. 54.

⁵⁷⁵ Lucien Chassaing, « Ce qu'est le 'torpillage' du docteur Vincent », *Le journal*, 5 août, 1916 (voir Yves Pagès, *Les fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 190.)

« La médecine », disait Freud après la guerre au sujet du dépistage abusif des simulateurs, « s'est trouvée, dans le cas présent, au service d'intentions qui lui sont par essence étrangères »⁵⁷⁶ – c'est-à-dire devenue politique, mais loin de la thérapeutique. Et, dans son rôle politique, il me semble que la médecine se mettait à construire des figures, l'image du malade réparé, à savoir ici l'image du soldat réparé. Un certain Georges Dumas, par exemple, professeur de psychologie expérimentale, médecin-major aux armées, parlait ainsi de sa technique d'électrothérapie : « On provoque, par l'excitation électrique, sous forme de mouvement ou de cri, une réaction automatique dans la fonction que le malade croyait perdue ; on lui démontre alors, par cette réaction même, que la fonction n'est pas perdue et qu'il n'a qu'à faire un effort de volonté pour la retrouver. »⁵⁷⁷ C'est ici la création, par la douleur, non seulement d'une marionnette, mais d'un *revenant* qui fonctionnera *au-delà* de la douleur. Pensons à l'expression « un revenant de guerre ».

Comment l'image du patient, soumise à de telles violences, pouvait-elle répondre, voire survivre, à cela ? Puisque le patient est avant tout l'objet du regard médical, il devait nécessairement répondre à la violence ou disparaître. Or, il fait les deux : il répond et il disparaît en même temps.

Le deuxième tableau que je voudrais étudier s'intitule *Les joueurs de skat* (1920), par le peintre allemand Otto Dix. Voici une image de trois survivants de la guerre de 1914-1918. Otto Dix a connu les tranchées et ses tableaux sont souvent considérés comme des dénonciations des horreurs de la guerre. Voici donc trois rescapés de la guerre, trois mutilés, culs-de-jattes, habillés en uniforme, mais restés anonymes jusqu'à nos jours, jouant aux cartes. Ils ont des blessures terribles. Ils leur manquent des membres de partout : celui qui se trouve à gauche n'a pas d'œil : un tuyau lui sert d'oreille ; il ne lui reste qu'une jambe qui lui sert de bras ; le soldat situé au milieu n'a pas de mâchoire, comme son voisin à droite. Pour chaque membre absent – bras, jambe, œil, mâchoire, oreille – la médecine a produit une prothèse : il y a donc presque autant de machine dans ce tableau que de physiologie humaine.

Cette représentation se situe quelque part entre le surréalisme, le ridicule, le grotesque, et le comique. Devant cette absence de membres, nous devinons que les trois soldats ont vécu d'énormes souffrances. Néanmoins, chose sinistre, ils sourient. On pourrait même dire qu'ils

⁵⁷⁶ Document reproduit dans Frédéric Rousseau, *La Guerre censurée*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 214.

⁵⁷⁷ Georges Dumas, *Troubles mentaux et troubles nerveux de guerre*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919, p. 150-177, cité par Frédéric Rousseau in *La guerre censurée: Une histoire des combattants européens de 14-18*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 211.

rient. C'est gênant. C'est plus étonnant encore que la beauté dansante de l'« hystérique » Wittmann. C'est gênant si l'on veut lire ce tableau comme une simple dénonciation de la guerre, comme une plainte contre la violence de l'homme. Comment, eux, victimes de la guerre, peuvent-ils rire comme ça ?

Il me semble que ce tableau porte une accusation. Je pense à l'homme qui rit de Victor Hugo, défiguré par des criminels savants et mystérieux dans son enfance, qui déclare devant ceux qu'il accuse:

Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple. [...] Je suis l'effrayant Homme qui Rit [...] Qu'est-ce que son rire ? Votre crime, et son supplice, il vous le crache au visage. Je ris, cela veut dire : je pleure. [...] Je représente l'humanité telle que ses maîtres l'ont faite. L'homme est un mutilé. [...] Le peuple, c'est le souffrant profond qui rit à la surface.⁵⁷⁸

Comparons cela avec le tableau d'Otto Dix. Comment le tableau de Dix pleure-t-il, tout en riant comme un monstre façonné ? Il dénonce, je crois, le rôle d'une certaine branche de la médecine dans la destruction de soldats pendant la guerre. Nous savons d'abord qu'Otto Dix s'intéressait à la manière économique et politique de distribuer les prothèses : la prothèse en bois (douloureuse à porter) était moins chère pour le gouvernement que la prothèse haut de gamme (plus confortable) et la plupart des mutilés de guerre devaient se contenter des prothèses moins coûteuses pendant que les privilégiés des villes continuaient à jouir des meilleurs produits de beauté. Dans un autre tableau, *Rue de Prague* (1920) du même Otto Dix, on voit deux culs-de-jattes se promenant dans leurs véhicules dans une des rues les plus chics de Dresde. Leurs prothèses en bois sont mises en contraste avec les prothèses haut de gamme exposées derrière eux dans les vitrines.

Mais il me semble que l'accusation, dans *Les joueurs de skat*, est plus subtile et l'effet est de loin plus remarquable. Observons-le. Selon d'innombrables témoignages, certains médecins dans les hôpitaux militaires auraient soigné les soldats dans le but de les renvoyer au front, avant de recueillir leur corps déchiquetés et de les décorer avec les dernières inventions médicales. Maintenant, regardons dans ce contexte le sourire, ou le rire, des soldats dépeints. Qui sourit ? Qui rit ? C'est la médecine qui rit, devant la monstruosité à laquelle elle a participé en renvoyant les soldats vers une douleur violente – l'électrothérapie dans l'hôpital ou le champ de bataille en dehors – nouvellement appelée « la guérison ». De quoi rit-elle, ou avec quoi rit la médecine ? Ces mâchoires sont des prothèses, ce ne sont pas les visages des soldats ; et cette bouche-

⁵⁷⁸ Victor Hugo, *L'Homme qui Rit*, Paris, Gallimard, 2002, p. 701.

là, du soldat à gauche, n'est qu'un trou. C'est la médecine qui sourit dans ce tableau : elle sourit pour dissimuler la douleur à laquelle elle a participé, depuis les premières découvertes de la simulation chez les hystériques de la Salpêtrière ; elle sourit dans ce tableau aussi, par fierté devant son propre intelligence, devant ses propres reconstructions prosthétiques ; avec la fierté de l'inventeur, du savant fou, elle sourit finalement car l'artiste a su montrer la monstruosité de ce sourire.

Si le patient pouvait *simuler* une douleur pendant la guerre, la médecine militaire pouvait tout aussi bien la *dissimuler* en disant qu'elle n'était pas là, qu'elle n'était pas née de la guerre, mais d'une autre origine, et finalement, en la recouvrant. De même que les techniques d'électrothérapie de George Dumas permettaient *par la douleur* de faire remuer un membre paralysé par une autre douleur, la médecine était capable de créer des figures qui lui convenaient. Ici, le progrès médical menace de disparition la physiologie humaine car chaque membre disparu sera remplacé par une invention médicale qui saura sourire d'un côté et dissimuler la douleur humaine de l'autre.

Or, comment arrive-t-on à appréhender dans ce tableau ce qui est avant tout dissimulé ? Il s'agit de faire revenir, à ce moment précis de notre regard sur le tableau, une figure absente, une figure qui aurait été renvoyée violemment. Dans son livre *Images du corps*, Paul Schilder a parlé de ce qu'il appelait le « phénomène du membre fantôme », comme « l'une des manifestations les plus évidentes du modèle postural du corps ». Très souvent, lorsque quelqu'un a perdu un membre dans un accident – comme un bras ou une jambe – la personne continue à sentir ce membre absent par une douleur qui est produite lorsque le cerveau n'a pas entièrement accepté sa disparition.⁵⁷⁹ Selon Schilder, d'un côté cette expérience « s'accompagne toujours d'images visuelles », de l'autre « la formation d'un fantôme dépend grandement des facteurs émotionnels et de la situation vécue. »⁵⁸⁰ Tel, je crois, est le pouvoir du peintre Otto Dix. Lorsque nous regardons ce tableau, nous nous sentons gênés par une sorte de douleur que nous ressentons en face de – en dépit de – ce sourire : c'est une douleur que l'on sent comme celle du membre fantôme. Ce qui est absent dans ce tableau, c'est le patient, celui qui souffre toujours, et qui vient chercher de l'aide, mais qui a été coupé de la thérapeutique et enfermé dans un bocal pour la recherche.⁵⁸¹

⁵⁷⁹ Paul Schilder, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968, p. 85.

⁵⁸⁰ Paul Schilder, *ibid.*, p. 85 et 89.

⁵⁸¹ Serais-ce trop d'imaginer que l'innommable de Samuel Beckett, parlant dans un bocal, soit en partie descendu de cette forme fantomatique du patient appréhendée dans l'après-guerre ?

Conclusion

La douleur du souffrant dans *Les joueurs de skat* est dissimulée par une médecine militaire obsédée par l'anéantissement des simulateurs de douleur. Il fallait anéantir ceux qui *agrandissaient la douleur* en mettant la souffrance en scène. Le patient dans ce tableau *Les joueurs de skat*, est un revenant : il nous revient sous la forme d'une douleur qui hante, comme un membre fantôme ; et il nous revient de derrière le sourire ridicule qu'on lui a fait porter comme masque. Il nous revient non seulement de la guerre mais aussi de la Salpêtrière et des centres équivalents où la recherche prenait le dessus sur la thérapeutique. En examinant la tension entre le regard médical et la survie du patient, j'ai tenté de retrouver le lieu de survivance de la douleur dans ces tableaux de Brouillet et de Dix. Il s'agit d'une survivance de la douleur car la douleur aurait survécu à son expulsion par une médecine qui ne l'acceptait pas. Dans ce mouvement critique dans l'histoire de l'expérience de la douleur chez le patient, Otto Dix a su reconnaître cette survivance dans l'image du corps. « Tout corps », disait Schilder, « contient en lui-même, en surplus, un fantôme. »⁵⁸² Otto Dix, je crois, a su faire surgir un tel fantôme contre le nihilisme médical, comme une réponse à l'interdiction de la douleur.

Shane LILLIS (Université de Savoie)

⁵⁸² Paul Schilder, *op. cit.*, p. 309.

La souffrance intériorisée ou collective

La Grande Famine en Irlande : évolution de la représentation de la douleur collective

Valérie MORISSON

*« For a long time I have known of a need
To take a look at the great Irish Famine of 1846-1848
The interest has been to do with this incredible event
As a time of absolute change for us on this island.*

*The changes wrought on our language, our culture, our psyche
Continue to impact on us as contemporary realities.*

*The issues of the Great Famine are alive
Monumental and devastating.
Here are areas of immense sadness, anger, humiliation,
Confusion, dignity and healing.*

*Our families' stories, memories,
Unspoken pain, fear and hurt lie everywhere.
Patterns of history repeating themselves
Our story, yet hardly talked about
Displaced, unsettled, denied and dispossessed.*

*A scattered people
We share with others this despised experience.
Similar conditions continue to write Histories today.
A common story we can begin to recognise,
A common ground to heal. »*

Alanna O'Kelly, The Country Blooms, A Garden and a Grave

La douleur partagée par une ethnie, un peuple ou bien une communauté prend-elle une signification différente de la douleur individuelle ? Comment le partage, réel ou imaginé, de la souffrance s'articule-t-il avec l'histoire et la construction de l'identité collective ? Voici deux questions auxquelles notre exposé tentera de répondre. Le cas examiné ici est celui de la Grande Famine qui débuta en 1845 en Irlande. Nous entendons ébaucher une réflexion sur la portée historique et politique de la douleur collective en partant de documents littéraires et visuels. Après un très bref rappel historique, nous répertorierons différents types de représentations datant de l'époque de la famine. À la suite de certains chercheurs, nous proposerons une lecture politique de la figure féminine dans les représentations de la Famine. Il nous faudra évoquer les questions historiographiques et politiques liées à la mémoire de la famine et à ses représentations. Enfin, nous présenterons les résurgences de la famine dans l'art contemporain irlandais.

La Grande Famine de 1845 est la plus connue de toutes les famines qui touchèrent l'Irlande. Elle marqua durablement l'histoire de la Nation et en est un épisode crucial dans la mesure où elle renforça l'opposition entre Irlandais nationalistes et Anglo-irlandais unionistes⁵⁸³.

La Grande Famine eut plusieurs causes : une forte croissance démographique⁵⁸⁴ et une maladie de la pomme de terre inconnue à l'époque, le mildiou, qui se propagea d'autant plus vite en Irlande que le climat y est humide. Lorsque la pomme de terre fut contaminée, les paysans irlandais pauvres en consommaient en moyenne six kilos par jour. Au début du dix-neuvième siècle, l'Irlande avait connu une crise industrielle et la situation des petits paysans, à qui les propriétaires n'octroyaient que des baux précaires, était peu enviable. La famine s'installa donc dans un climat social très tendu⁵⁸⁵. C'est en 1847, année surnommée *Black 47*, que le taux de mortalité et le nombre de malades

⁵⁸³ Au cours du XVIII^e siècle, il y eut en Irlande de graves famines : dès 1720, l'Irlande connut des périodes de disette. En 1741, une maladie de la pomme de terre, l'aliment de base des Irlandais, associée à de mauvaises récoltes, entraîna la disparition d'un dixième de la population. Cette année est d'ailleurs désignée comme l'année du carnage (*Bliadhain an air*). L'historien David Dickinson l'appelle la famine oubliée ; elle fit proportionnellement plus de victimes encore que la Grande Famine de 1845 causant la disparition d'environ douze pour-cent de la population. Voir *Arctic Ireland : The Extraordinary Story of the Great Frost and the Forgotten Famine of 1740-1741*, Belfast, White Row Press, 1998. Si pour certains historiens, la Famine de 1845 ne fit que précipiter des changements économiques, sociaux et culturels qui se préparaient, pour d'autres elle fut la cause principale de ces mutations. L'histoire populaire retient qu'il y a une Irlande d'avant la famine et une Irlande d'après la Famine.

⁵⁸⁴ En 1800 la population irlandaise était de 5 millions alors qu'en 1845, elle atteignit 8,5 millions.

⁵⁸⁵ Dès 1846, suite à deux années de disette et à une paupérisation croissante, plusieurs marches de la faim furent organisées en Irlande et furent suivies d'émeutes.

atteignirent leur apogée⁵⁸⁶. La détresse sociale, le taux de criminalité, les expropriations et l'émigration augmentèrent⁵⁸⁷. Sans domicile ni emploi, de nombreuses familles irlandaises se construisaient des abris de fortune ou s'entassaient dans les ateliers de bienfaisance ou les asiles municipaux.

On peut identifier plusieurs types de douleurs, exprimées à travers les témoignages et la littérature et provoquées par la Famine. Une douleur physique tout d'abord. Pendant la Famine, les Irlandais, surtout les plus pauvres, furent atteints de fièvre et de dysenterie ; la petite vérole fit aussi de nombreuses victimes⁵⁸⁸. D'autres maladies très contagieuses telles que la grippe, la bronchite et la tuberculose se propagèrent parmi les paysans et touchèrent les pauvres avant tout. De plus, en 1848 et 1849, une épidémie de choléra frappa les villes irlandaises⁵⁸⁹. Les foyers d'accueils, les ateliers où travaillaient un grand nombre d'ouvriers pauvres, les files d'attente des soupes populaires constituaient autant de foyers de contagion. Le manque d'hygiène, l'absence de savon et la malnutrition contribuaient également à la dissémination de germes infectieux. À ces douleurs s'ajouta une souffrance sociale causée par la destruction du tissu social et la déliquescence des traditions. L'isolement était dû au fait que chacun se méfiait de ses voisins, potentiellement porteurs de maladies. Les familles n'avaient plus le temps d'enterrer les morts. Il n'y avait plus de funérailles traditionnelles ni de mariages pour réunir les villageois. La criminalité et le vol augmentèrent et eurent raison de la solidarité villageoise. On parlera enfin également d'une détresse morale au regard des récits qui furent transmis. La faim poussait les hommes à des comportements inhumains, voire bestiaux. Dans le *Dublin Medical Press*, le Dr Daniel Donoven témoigna :

J'ai vu des mères arracher de la nourriture des mains de leurs enfants affamés ; connu un fils et son père se battant pour une pomme de terre. J'ai vu aussi des parents regardant le corps putréfié de leur progéniture famélique sans montrer un seul signe de chagrin⁵⁹⁰.

⁵⁸⁶ En septembre 1846, ce furent près des deux tiers des récoltes qui pourrissent mais la faim ne fit que peu de victimes.

⁵⁸⁷ En 1846, on avait enregistré 3500 expropriations, le nombre atteignit 6000 en 1847. Les familles expropriées laissaient derrière elles des fermettes en ruine, détruites par les propriétaires. Les maisons abandonnées étaient dépouillées de leur toit, ce qui donnait aux villages des airs de villes fantômes.

⁵⁸⁸ À Belfast, la fièvre et la dysenterie firent 2 487 victimes en 1847- 1848 (*Minutes of the Belfast Board of Guardians*).

⁵⁸⁹ Le premier cas de choléra en Irlande fut enregistré en 1831. De 1831 à 1835, 25 378 personnes en moururent. En 1848, il y eut une nouvelle épidémie qui fit environ 250 000 victimes. Les docteurs ne savaient guère soulager les malades.

⁵⁹⁰ Cité dans *Hungry Words, Images of Famine in the Irish Canon*, Dublin, Portland, ed. George Cusack, Auburn University, Montgomery et Sarah Goss, University of San Francisco, Irish Academic Press, 2006, p. 31.

La souffrance humaine est-elle représentable ? Cette question se posa à l'époque de la famine : dans ce contexte l'écrivain Maria Edgeworth posa la question de la figurabilité de la douleur⁵⁹¹. James Malhony, illustrateur originaire de Cork, écrivit qu'« aucune plume, aucun crayon ne pourraient rendre l'horreur observée à Skibberreen » (Skibberreen étant devenue la ville martyre de la famine). Il ajouta : « Ici j'ai vu les moribonds, les vivants et les morts gisant côte à côte, à même la terre glaciale, sans rien d'autre que leurs misérables haillons pour les en isoler »⁵⁹². Différents types de documents illustrent la douleur des populations pendant la Famine. En 1847, c'est toute l'Europe qui s'émut du sort des Irlandais à travers la presse. Plusieurs journaux publièrent des textes et des gravures après que des journalistes se sont déplacés pour voir de leurs propres yeux ce que des rumeurs colportaient. Un journaliste de l'*Illustrated London News* écrivit le 1^{er} mars 1847 que : « les scènes dont nous avons été témoins lors de notre bref séjour à Skibberreen, égalent tout ce que l'histoire a pu enregistrer et tout ce qui pourrait être conçu par l'imagination »⁵⁹³.

Dans le même journal, un reporter décrivit le village de Moveen, dans le comté de Clare, en 1849 : il avait vu des silhouettes faméliques hantant des rues en ruine, des survivants errant en guenilles le long des routes. Le journaliste évoquait le destin d'une certaine Bridget O'Donnell ayant donné naissance à un enfant mort né dans un cabanon après avoir été expropriée la semaine précédente. L'aîné de ses enfants était mort de faim à l'âge de treize ans⁵⁹⁴. En 1847, le journal irlandais pro-nationaliste, *Nation*, décida de consacrer toute une rubrique à la famine. De nombreux poèmes y furent publiés. Ellen Mary Downing et Mary Anne Kelly composaient des poèmes romantiques à la mémoire des victimes de la famine et se faisaient les porte-parole des paysans pauvres. Certaines de leurs œuvres étaient inspirées des *keenings* (*caoineadh* ou *laments*) : des chants poétiques rituels improvisés par les femmes lors du décès d'un membre de la communauté et datant du début du christianisme en Irlande.

⁵⁹¹ « Il est impossible de dépeindre dans un livre de fiction l'Irlande telle qu'elle est aujourd'hui ; les réalités sont trop fortes, les passions politiques trop violentes pour qu'on supporte de les voir dans un miroir », écrivit-elle dans une lettre à son frère. Cité par Margaret Kelleher, « Philosophical Views ? » dans *Hungry Words, Images of Famine in the Irish Canon*, *ibid.*, 2006.

⁵⁹² Peter Gray, *L'Irlande au Temps de la Grande Famine*, Paris, Gallimard, collection découverte, 1995.

⁵⁹³ Cité par Christine Kinealy, *A Death Dealing Famine, The Great Hunger in Ireland*, Pluto Press, 1997, p. 96.

⁵⁹⁴ Voir Stuart McLean, *The Event and its Terrors, Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 130.

Entre 1847 et 1900, ce sont quatorze romans et plus de cent poèmes qui abordèrent directement la Famine, sans compter les journaux de voyages, les journaux intimes et les correspondances. Le plus célèbre de ces romans est *Famine*, publié en 1937. Son auteur, Liam O'Flaherty, est un écrivain né dans les îles d'Aran qui a combattu dans les rangs des Républicains pendant la guerre civile. Dans son roman, il insiste sur le combat pour la survie et les comportements bestiaux des hommes et des femmes affamés. Il décrit des femmes se livrant au vol, à la prostitution ou bien commettant des infanticides. Plusieurs documents littéraires décrivent la souffrance à travers deux métaphores principales : les populations sont comparées à des spectres ou bien à des animaux. Dans une nouvelle publiée en 1905, de Canon Sheehan, prêtre écrivain et activiste politique, on peut lire le passage suivant :

C'est une image effroyable qui hante la mémoire. Des spectres faméliques errent, se regardant avec des yeux creux emplis de désespoir et de tristesse. Des fantômes arpentent le pays. Des silhouettes géantes, que la faim a réduites à des squelettes, se drapent dans des vêtements qui semblent flotter autour de leurs corps émaciés. Des mères tentent d'apaiser les cris de leurs enfants affamés en amenant leurs lèvres bleues par le froid jusqu'à leurs seins dépourvus de lait. Ici et là, au bord des routes, un cadavre fixe les passants depuis le refuge qu'il avait trouvé au creux d'une haie.⁵⁹⁵

La littérature forgea un certain nombre de représentations qui se figèrent au fil des décennies.

Les documents visuels reprennent les mêmes images. En 1847, James Mahony réalisa plusieurs illustrations pour l'*Illustrated London News*. Trois gravures montrent des enfants affamés et hagards, cherchant quelque chose à se mettre sous la dent dans un sol devenu complètement stérile. D'autres illustrations montrent des chiens errants dévorant les corps sans sépultures. On voit aussi dans ses illustrations, des familles expropriées se réfugiant dans des trous creusés le long des routes. Un tableau de Daniel McDonald, dans les collections du département du folklore d'UCD (University College Dublin), montre la terreur d'une famille de paysans découvrant les récoltes pourries et les pommes de terre atteintes de mildiou. La toile est empreinte de romantisme. Le peintre George Frederic Watts réalisa une série de quatre huiles sur la Famine dans les années 1850.

L'image de la mère désespérée, hagarde, tenant dans ses bras un enfant agonisant qu'elle ne peut plus nourrir fut récurrente dans la

⁵⁹⁵ Cité par Christopher Morash, « Making Memories : the Literature of the Irish Famine », in *The Irish World Wide, History, Heritage, Identity*, vol. 6, *The Meaning of the Famine*, Londres – Washington, Leicester Press, 1997, p. 198-99.

peinture comme dans les romans et les poèmes de l'époque⁵⁹⁶. Dans un ouvrage publié en 1997, *The Feminization of Famine*, la chercheuse Margaret Kelleher a montré la récurrence de l'image de la mère affamée à l'époque de la Grande Famine, mendiant pour nourrir ses enfants⁵⁹⁷. L'historien Stuart a avancé que ces représentations furent influencées à la fois par des figures féminines archaïques et par l'idéologie nationaliste⁵⁹⁸. En effet, le folklore établit à la suite de la Famine diffusa l'image de femmes affamées réduites à l'état d'animal comme l'image de mères vertueuses et charitables. Cette ambivalence caractérise les déesses des sagas irlandaises et les personnages féminins qui peuplent les contes. Dans la littérature celte, la femme, émanant de figures mythologiques plus anciennes, est associée à la civilisation, à la prospérité domestique et aux bonnes récoltes mais elle peut aussi être la messagère de la mort, provoquer des disettes et des famines. Dans la tradition irlandaise, la *banshee* est une femme (soit jeune et belle soit vieille et hideuse) qui pousse des cris effroyables pour annoncer la mort. Il y a indéniablement des résurgences de ces motifs littéraires dans les représentations de femmes à l'époque de la Famine. La littérature marquée par le nationalisme culturel a forgé l'image de la femme affamée, souffrant après que l'Angleterre a prétendument mis à genou les Irlandais, et appelant ses fils à la rébellion⁵⁹⁹. La femme, allégorie de l'Irlande, apparaît comme l'agent de la restauration de la Nation mais comme porteuse de la mort puisqu'elle invite au sacrifice de la vie en faveur de la cause nationale.

La question de la représentation littéraire ou visuelle de la famine est indissociable de l'histoire coloniale de l'Irlande. La Grande Famine exacerba les tensions entre les Anglais et les Irlandais. Le degré de responsabilité des anglais dans la tragédie qu'a subi l'Irlande est une

⁵⁹⁶ Un poème de John de Jean Frazer, *The Three Angels*, publié dans un numéro de 1848 de *Nation* évoquait le chagrin d'une mère. John Keegan rédigea également un poème intitulé *The Dying Mother's Lament*.

⁵⁹⁷ *The Feminization of Famine : Representation of Women in Famine Narrative*, Duke, Duke University Press, 1997.

⁵⁹⁸ *Op. cit.*, p. 131. Stuart McLean avance que : « Dans la littérature irlandaise ancienne, tout comme dans les récits nationalistes ultérieurs, l'identification des femmes à la présence archaïque de la terre sert à la fois à ancrer les revendications d'appartenance collective et à construire et autoriser, par contraste, un royaume masculin d'agencement historique et de combat national. Les portraits de femmes pendant la famine suggèrent une relation plus précaire entre le présent et le passé remémoré. Associées dans la littérature et la mythologie de manière ambivalente à la présence physique de la faim, de la maladie et de la mort, les femmes ont la capacité de détruire ce qu'elles avaient créé et de rompre la continuité de la civilisation. », p. 137-138.

⁵⁹⁹ Les récits de la famine sont fréquemment teintés de nationalisme : l'Irlande fut tantôt représentée sous les traits d'une jeune vierge assaillie par les anglais, tantôt sous les traits d'une harpie se prostituant aux colons.

question qui fit débat à l'époque et qui continue à susciter de très vives polémiques. En 1836, une politique de grands travaux fut mise en place pour résorber le chômage causé par la mécanisation et l'intensification de l'agriculture. Le gouvernement britannique avait depuis longtemps mis en place un système d'assistance très contesté connu sous le nom de *Poor Laws* visant à résorber la pauvreté mais surtout la mendicité et le vagabondage. Les pauvres et les mendiants étaient logés et nourris par les municipalités en échange d'un travail. Cependant, lorsque la Famine survint, les ateliers de bienfaisance avaient une capacité d'accueil insuffisante⁶⁰⁰. Les aides octroyées par l'Angleterre furent considérées par les Irlandais comme très insuffisantes. Pendant la famine, les exportations de bovins et de céréales depuis l'Irlande vers l'Angleterre continuèrent. Pourtant, en 1846-47, il entra plus de denrées alimentaires (notamment du riz et du maïs) qu'il n'en sortit⁶⁰¹. Face à la misère, en 1847, la couronne décida d'abolir les *Navigation Acts* qui interdisaient l'importation directe de produits issus des colonies en Irlande. Du maïs indien fut importé de manière à nourrir les Irlandais et des soupes populaires furent servies aux plus affamés. L'Angleterre suivait alors une politique économique libérale lui interdisant toute intervention, elle refusa par exemple de réguler les prix élevés des céréales. La politique de grands travaux instaurée par l'Angleterre afin de résorber le chômage fut également contestée. Plusieurs Irlandais moururent de faim ou bien succombèrent aux épidémies sur les chantiers de travaux publics car leurs salaires ne leur permettaient pas de manger à leur faim. La Famine provoqua le déplacement d'une grande partie de la population et mit en danger la culture gaélique qui était encore bien implantée à l'Ouest. Dans un discours de 1892, le nationaliste Douglas Hyde expliqua que, suite à la Famine, « la perte de la continuité culturelle a impliqué la perte d'un passé commun qui est le socle de l'identité ⁶⁰² ». Pourtant, l'expérience de la douleur partagée par un peuple (les Irlandais de souche par opposition aux Anglo-irlandais) contribua au ralliement de la population autour des idées nationalistes. La famine joua le rôle d'un mythe fondateur et la douleur fut le sédiment d'un élan anti-colonial. C'est toute l'Irlande qui devint martyr et le sacrifice permet une nouvelle unité nationale.

⁶⁰⁰ 100 000 places en 1836 pour 2 400 000 personnes considérées comme en état de pauvreté en Irlande. En raison du nombre croissant de familles expropriées et de l'augmentation de la pauvreté, les asiles, ou maisons de bienfaisances, furent rapidement insuffisants. À Skibberreen, la ville la plus durement touchée par la Famine, entre 1846 et 1847, le nombre de personnes accueillies passa de 890 à 1169 pour une capacité d'accueil de 800 personnes.

⁶⁰¹ Voir Peter Gray, *L'Irlande au Temps de la Grande Famine*, op. cit..

⁶⁰² Cité par Diarmuid O'Giolláin, *Locating Irish Folklore, Tradition, Modernity, Identity*, Cork, Cork University Press, p. 17.

Un rapide coup d'œil jeté aux illustrations de la Famine dans les journaux suffit à nous convaincre des divergences d'analyse. Un journal satirique anglais comme *Punch* renforça les stéréotypes négatifs associés aux Irlandais et diffusa des caricatures véhiculant l'idée que la Famine était due à l'indolence et l'alcoolisme des Irlandais⁶⁰³. Les anglais accusaient parfois les Irlandais de dépendre de la charité, ce qui poussait le gouvernement à éviter toute mesure d'assistanat. Au contraire, des journaux irlandais comme *Nation* et *United Irishman*, de tendance nationaliste publièrent des attaques directes contre le gouvernement britannique accusé de négligence et d'avarice. L'*Illustrated London News* (créé en Angleterre en 1842) touchait un large public et publiait de nombreuses illustrations. Se voulant non-partisan, il se montra plutôt compatissant envers les Irlandais et ne taisait pas la responsabilité de l'Angleterre. C'est l'*Illustrated London News* qui commanda à James Malhony des témoignages et des illustrations de la Famine. Les gravures publiées montraient aussi bien des familles irlandaises en guenilles cherchant un peu de nourriture dans un sol aride, que des scènes d'expropriation ou bien encore des scènes de distribution d'aide alimentaire organisée par la Couronne⁶⁰⁴.

Les désaccords des historiens d'aujourd'hui prolongent ceux des journalistes d'hier. Le récit de la Grande Famine pose des questions d'ordre historiographique d'autant plus délicates que le conflit nord irlandais résulte de situations héritées de la période coloniale. Plusieurs historiens pensent que les témoignages des années suivant l'indépendance de l'Irlande étaient imprégnés du nationalisme ambiant⁶⁰⁵. Mais

⁶⁰³ Voir Gray, Peter, « Punch and the Great Famine », *History Ireland*, vol. 1, n°2, été 1993. La famine fut considérée par certains catholiques comme un châtement divin. Plusieurs campagnes de tempérance avaient précédé la famine, ce qui confortait certains dans l'idée que la Famine punissait ceux qui s'étaient adonnés à des beuveries.

⁶⁰⁴ Plusieurs gravures représentent des scènes d'expropriations dans lesquelles s'opposent les autorités anglaises, les propriétaires anglo-irlandais et les Irlandais pauvres en haillons. L'opposition entre Anglais et Irlandais, riches et pauvres, catholiques et protestants est matérialisée visuellement. Aux uniformes et chapeaux haute forme des anglais s'opposent les haillons sans forme des irlandais ; les soldats perchés sur leurs chevaux s'affrontent aux Irlandais faméliques prosternés devant eux. Néanmoins, d'autres documents rendent hommage à la générosité de certains propriétaires.

⁶⁰⁵ Voir à ce sujet « Famine Memory », dans Cormac O'Grada, *Black '47 and Beyond, The Great Irish Famine in History, Economy and Memory*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 194-225. La mémoire de la Famine s'est en grande partie construite grâce à la collecte de documents d'époque et de témoignages recueillis par l'*Irish Folklore Commission* dans les années 1930-1940. Les rescapés de la tragédie ne donnèrent que peu de détails sur la vie des Irlandais pendant la Famine. Ce sont leurs descendants qui transmirent aux folkloristes et archivistes des récits plus ou moins fiables. Les chansons et récits oraux de la période de la Famine abordent plusieurs thèmes : la pomme de terre y est fréquemment mentionnée ; les vols entre voisins sont régulièrement évoqués ; lamentations et prières sont également légion. Comme dans le cas d'autres famines, des récits plus ou moins déformés

étonnement, les éléments de folklore liés à la Grande famine évoquent autant de propriétaires fonciers charitables que cruels et ne montrent que peu d'hostilité envers la reine Victoria et l'Angleterre. Ceci peu être expliqué par le fait que la population rurale ne se sentait que peu concernée par les affaires publiques et politiques. Il existe de profondes divergences parmi les historiens quant à la réaction de l'Angleterre pendant la famine et quant à la place de cet épisode dans l'histoire du pays⁶⁰⁶. L'ouvrage classique de John Mitchell, *Jail's Journal* (1914) invitait les lecteurs à considérer la Famine comme un génocide perpétré par les anglais. L'ouvrage de référence de Cecil Woodham-Smith, *The Great Hunger*, réédité cinq fois depuis 1962, fut inspiré par cette interprétation, naturellement contestée par les anglais unionistes. A l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la Famine, Tony Blair eut les mots suivants :

La famine fut un moment crucial dans l'histoire de l'Irlande et de la Grande Bretagne. Elle a laissé des cicatrices visibles. Le fait qu'un million de personnes soient mortes dans une partie de ce qui était alors la nation la plus et puissante du monde nous cause encore de la douleur quand nous y pensons aujourd'hui. (...) Nous ne pouvons pas oublier cet évènement⁶⁰⁷.

Pour autant, les commémorations soulevèrent des problèmes liés à la situation politique contemporaine de l'Irlande. La ville de Belfast avait prévu de commander un vitrail en mémoire des Nord Irlandais morts à cette époque. Le *Democratic Unionist Party* (DUP) fit obstacle à cette décision et un parlementaire unioniste, Sammy Wilson, déclara que la Famine n'eut pas de rôle majeur dans l'histoire de la ville et qu'un tel monument appuierait les idées du *Sinn Fein*.

Les querelles entre historiens ont aboutit à une occultation de la Famine jusque dans les années 1990 et ont empêché que le traumatisme généré par la disparition de plus deux millions d'Irlandais ne soit dépassé. D'après l'historienne irlandaise Christine Kinealy, ce n'est qu'au milieu des années 1990, au moment du cessez-le-feu, que plusieurs ouvrages universitaires ont permis que soit remise en cause la vision révisionniste de la famine qui en minimisait l'importance. L'accalmie du conflit nord

évoquent des crimes, des abandons d'enfants, des tentations cannibales. D'autres histoires, poèmes ou ballades se concluent sur une morale et confèrent à des comportements charitables une valeur d'exemplarité. Peu importe que les récits soient fantaisistes : les gens avaient besoin d'entendre ces récits et que les déformations de la réalité rendent compte des angoisses associées à la famine.

⁶⁰⁶ Certains historiens avancent que, même si les exportations avaient été interdites, l'Irlande n'aurait pu échapper à la famine. D'autres soulignent les torts et le cynisme de la Couronne.

⁶⁰⁷ Cité par Christine Kinealy, *The Great Irish Famine, Impact, Ideology and Rebellion*, Palgrave, 2001, p. 1.

irlandais a permis que l'on se confronte aux événements tels qu'ils s'étaient réellement déroulés. Le cent cinquantième anniversaire de la Famine et le contexte de réconciliation ont permis aux Irlandais de se réapproprier cet épisode douloureux mais unificateur de leur histoire. D'ailleurs, aux côtés des célébrations officielles, de nombreuses initiatives locales ont été prises.

L'existence de trois musées consacrés à la Famine et à l'émigration qui suivit témoigne du poids de cet événement dans la mémoire collective de l'Irlande⁶⁰⁸. Dans plusieurs villes (Sligo, Athy, Roscommon, Croagh Patrick ou Cobh par exemple), des monuments ont été érigés en mémoire des victimes de la Famine. En 1997, le sculpteur Rowan Gillespie a réalisé une série de silhouettes de taille réelle placées le long du très moderne *City Quay* à Dublin. Ces monuments publics expriment la souffrance en utilisant le même vocabulaire plastique que celui du XIXe siècle : silhouettes frêles et squelettiques, visages émaciés, regards vides où se lit le désespoir et la douleur. S'éloignant de la figuration qu'illustre la sculpture publique, plusieurs artistes contemporains ébauchent une réflexion sur le devoir de mémoire, sur la cristallisation de l'histoire et le rôle de la famine dans la construction de l'identité nationale. Nous l'avons dit, la Famine n'est pas encore une page tournée de l'Histoire irlandaise. Le critique d'art Jeff Kelly écrit que :

parce qu'elle est oubliée depuis longtemps (dans des pays comme l'Angleterre) ou bien refoulée (par les Irlandais), la Famine reste, encore aujourd'hui, un épisode non résolu de l'histoire, enfoui sous la surface vert émeraude de l'identité culturelle irlandaise⁶⁰⁹.

Les œuvres mentionnées ci-après interrogent plus qu'elles n'illustrent. D'ailleurs, les artistes renoncent parfois à la figuration.

À travers les œuvres contemporaines il apparaît tout d'abord que la famine reste une blessure narcissique importante pour l'Irlande. *Eat the Day* est une installation de Philip Napier réalisée en 1991 dans laquelle des pommes de terre étaient accrochées linéairement à des fils de cuivre en travers d'une salle. Disposées comme dans un champ de mines, ces références explicites à la famine forçaient le spectateur à un parcours éprouvant. Ces rangées de pommes de terre rappelaient des fils barbelés, oblitérant l'espace et condamnant le futur. D'autres travaux montrent que l'image de la terre nourricière est contaminée à jamais semble-t-il par le

⁶⁰⁸ Famine Museum, Strokestown Estate, Cobh Heritage Center et Famine Commemoration Center, Skiberreen.

⁶⁰⁹ « Lamentation at Post-Colonial Wake », *Deoraíocht : Displacement, Alanna O'Kelly and Frances Hegarty*, San Francisco, San Francisco Art Institute, Walter / McBean Gallery, 1997, p. 11.

souvenir de la Famine. En raison du lien entre la famine et l'allégorie féminine de la nation que nous avons évoqué précédemment, le souvenir de la Famine donne une résonance très particulière au thème de la fertilité et à l'image de la terre nourricière. Dorothy Cross, l'une des artistes irlandaises les plus prolifiques et les plus exposées, conçut une œuvre intitulée *Motherland* composée d'une carte de l'Irlande juxtaposée à un mamelon gigantesque qui ressemblait à un cratère, dur et stérile. Autre artiste de renom, Alanna O'Kelly réalisa pour la *Documenta* de 1996, un film de dix-sept minutes, *A Baethù*, qui déclinait aussi le thème de la fertilité. L'élément visuel central était un sein dont il sortait du lait évoquant la maternité comme archétype, le confort et la plénitude. Le terme gaélique « *beath* » signifie nourriture. D'autres séquences du film montraient en gros plan l'œil d'un enfant qui s'ouvrait puis se refermait comme s'il était plongé dans un rêve. Ce sommeil évoquait la sécurité, le calme. Pourtant, l'installation vidéo comportait un mélange de bruits métalliques et de lamentations funèbres traditionnelles en gaélique qui vouaient l'enfant à la mort.

Plusieurs œuvres contemporaines s'intéressent aux résonances présentes de la Famine et proposent des parallèles entre la Famine et le conflit nord-irlandais. *Famine / Emigration* est une performance et installation d'Alanna O'Kelly qui comprenait un document rédigé en 1848 qu'elle estimait être toujours d'actualité :

Le blé ne pousse pas sur le rocher de Gibraltar / Il en pousse dans le comté de Cork / Telle est le travail admirable de l'Union / de l'Irlande et l'Angleterre. / Les soldats de garnison et les citoyens de Gibraltar / vivent bien, sont abondamment nourris. / Ils ne se soucient pas plus du mildiou / que d'une récolte gâchée en Arabie. / Pendant que dans le comté de Cork et à Skibbereen, des familles entières / D'hommes, de femmes et d'enfants / Sont entassés dans des taudis / Certains vivants d'autres morts. / Skibbereen est affamé, délire et meurt / Que Gibraltar, St Helena et leurs semblables / Soient épargnés

Peu avant la réalisation de la performance, trois militants de l'IRA avaient été abattus à Gibraltar et le procès des assassins fut une parodie de justice. « Il est important que les Anglais pensent à ce rocher au large de l'Espagne et comprennent que les attitudes qui ont rendu possible la grande famine sont encore présentes aujourd'hui », commente l'artiste⁶¹⁰. D'autres textes évoquaient les lentes agonies des Irlandais mourant de faim lors de cette tragique Famine tout en soulignant leur dignité. Ces récits étaient rapprochés de la résistance des prisonniers républicains du *Maze* qui entamèrent une grève de la faim dans les années 1981. En 1992-

⁶¹⁰ *Contemporanea*, n°24, p. 52.

1995 Alanna O’Kelly réalisa un ensemble de travaux, *The Country Blooms, A Garden and a Grave*, qui traitait la Famine non pas comme un événement historique mais comme faisant partie de la mémoire collective et individuelle. Le titre de l’œuvre mêlait de façon antithétique une allusion au jardin, fertile et nourricier et une référence explicite à la mort. Si la famine était devenue le symbole des pratiques coloniales de l’Angleterre dans une histoire officielle, l’artiste préféra exposer les contradictions, les ambiguïtés des attitudes. Elle inséra donc dans son installation des témoignages d’irlandais et des témoignages d’anglais réunissant les souvenirs des colonisés et des colonisateurs sans prétendre ni à l’objectivité ni à l’exhaustivité. Cette œuvre comprenait également un montage photographique constitué de six panneaux photographique dont trois avec texte sur imprimé. La première photographie montrait des champs verts immaculés, des collines baignées de lumière. En contrepoint un texte de 1848 faisait référence à la Famine et accusait les anglais d’indifférence vis à vis des morts de Skibbereen⁶¹¹. La seconde image était le gros plan assez abstrait d’une pierre ocre brune. Le texte évoquait une femme dans le comté de Cork, à Belmullen, qui avait mangé les pieds de son tout jeune enfant car elle mourrait de faim. La troisième photo représentait une pierre Ogham tandis que le texte faisait allusion au Vésuve et aux morts ensevelis sous ses cendres⁶¹². Le parallèle avec les morts napolitains permettait d’internationaliser la problématique soulevée et symbolisait aussi la cristallisation d’un événement historique dans la mémoire collective. L’installation conçue par O’Kelly comprenait également un montage vidéo, *No Colouring can Deepen the Darkness of Truth*, faisant alterner des images statiques et des séquences filmiques composées de gros plans et de ralentis. La lenteur des images et le choix du fondu enchaîné comme technique d’assemblage amenaient le spectateur à envisager un autre rapport au temps. Le montage était une série de métamorphoses et non pas un récit : se succédaient la peau blanchie d’une baleine, des mains recouvertes d’argile sèche, des ossements humains exhumés dans une fosse commune (connue sous le nom de *Teampall Dumahach Mhor*), des coquillages enfouis sous la mer, évoquaient la disparition et la mort. Des sons funèbres, cris de baleines et chants, punctuaient ces images. Le titre de ce film faisait allusion aux déformations des souvenirs et à la distorsion de l’Histoire.

⁶¹¹ Skibbereen, à l’Ouest du comté de Cork, fut l’une des villes les plus durement touchées par la famine. Des affrontements entre l’armée et les travailleurs affamés eurent lieu au cours de l’année 1846. Les journaux de l’époque en ont fait la ville martyre. Aux environs de la ville, le cimetière du village d’Abbeystrewery compte entre 8 et 10 000 tombes anonymes.

⁶¹² Cette œuvre peut être vue sur le site de la Crawford Gallery : <http://www.crawfordartgallery.com>.

Une œuvre d'Una Walker, *Patterns of Survival*, aborde de manière moins explicite la Famine mais introduit une dimension post-coloniale très manifeste. Installée dans un village du comté de Down, Audleystown, l'œuvre était en partie constituée d'arches normands qui faisaient référence à l'histoire locale. Le village fut initialement construit autour du château d'Audley qui reçut son nom d'un chevalier normand impliqué dans l'invasion de l'Ulster au XII^e siècle. Au mur de la galerie étaient épinglés des portraits photographiques en partie recouverts de terre de manière à symboliser la disparition. Il se trouve en effet que le village d'Audleystown ne figura plus dans les registres entre 1835 et 1860, c'est-à-dire au moment de la Grande Famine. Le registre du domaine du château fait état de 200 personnes acheminées de force par bateau vers les États-Unis en 1852⁶¹³. Dans l'histoire populaire, les déportés de Audleystown devinrent des martyrs symbolisant toute la misère d'un peuple colonisé puis exploité par une Angleterre incapable de gouverner de manière satisfaisante. Le comté de Down fut celui qui enregistra le plus de morts dus à la famine en Ulster⁶¹⁴. De nos jours, on voit encore les ruines des maisons en pierre de ces émigrés. Les photos d'Una Walker commémorent donc le départ de ces Irlandais vers les États-Unis.

Certains artistes invitent les spectateurs à réfléchir au rôle de la Famine dans l'histoire nationale et dans la constitution de l'identité irlandaise. En 2000, Dorothy Cross a produit une œuvre sur l'oubli : *Endarken*. Elle a utilisé l'image lourdement chargée de la chaumière irlandaise et a cherché à transformer cette icône en mettant en avant l'abandon, la désertion des campagnes. La vidéo montre une de ces fermettes dans un paysage austère du Conemara sur fond de ciel orageux. Les couleurs sont tristes, presque fades. La maison en ruine est fermée, érodée par le temps. Elle évoque la dépopulation des campagnes après la Famine. Un point noir apparaît puis s'élargit progressivement au point de faire disparaître toute la scène. Ce procédé est répété plusieurs fois dans la vidéo qui ne laisse pas le regard se fixer sur la chaumière. Le point noir représente la pupille du spectateur mais peut aussi faire penser à la mort qui planait sur l'Ouest de l'Irlande. À nouveau, ce travail fait réfléchir sur la mémoire, sur ces images simples qui sont conservées dans l'imaginaire collectif. Dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paul Ricœur montre que l'oubli, qui pourtant est inévitable puisque l'on ne peut pas se souvenir de

⁶¹³ L'histoire de ce déplacement de population reste obscure. Le Baron aurait lui-même organisé ce voyage pour se débarrasser de ses gens, nourrissant ainsi la haine des paysans irlandais envers les propriétaires de souche anglaise. Cette rancœur était due au fait que les paysans pauvres connaissaient des problèmes de logements les poussant à vivre dans des conditions fort éprouvantes. Peu d'entre eux parvenaient à payer leurs loyers si bien que le nombre d'expulsions augmenta à partir des années 1830.

⁶¹⁴ 9000 personnes moururent en 1847.

tout, est ressenti comme une menace et considéré comme un dysfonctionnement de la mémoire⁶¹⁵. C'est sans doute parce que l'oubli est une menace que l'on estime que la mémoire est un devoir et que les commémorations constituent un signe de révérence.

C'est sur une citation de Jacques Le Goff que nous souhaiterions conclure ce rapide parcours des représentations de la famine :

La mémoire collective a été un enjeu important dans la lutte des forces sociales pour le pouvoir. Se rendre maître de la mémoire et de l'oubli est une des grandes préoccupations des classes, des groupes, des individus qui ont dominé et dominent les sociétés historiques. Les oublis, les silences de l'histoire sont révélateurs de ces mécanismes de manipulation de la mémoire collective.⁶¹⁶

Les représentations littéraires et visuelles façonnent cette mémoire collective. Dans le cas de la Famine irlandaise, elles ont rendu manifestes les antagonismes entre anglais et irlandais, entre républicains et unionistes. La douleur du peuple irlandais a légitimé les revendications nationalistes mais le conflit nord irlandais a un temps entravé le travail de deuil. Le souvenir de la Famine et l'expression de la douleur sont devenus des enjeux politiques.

Valérie MORISSON (Grenoble II)

⁶¹⁵ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 539.

⁶¹⁶ Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 109.

Les corps perclus d'août 1945 : la figure de « la mère et l'enfant » dans les représentations picturales des bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki

Julien MORELLO

Les habitants des villes japonaises de Hiroshima et de Nagasaki, en voyant, les 6 et 9 août 1945, leur identité d'être humain anéantie par l'explosion des premières bombes atomiques, ont vécu un traumatisme collectif sans précédent. Après le flash et la déflagration, qui ont presque décomposé toute vie sur un périmètre de cinq cents mètres autour du point d'impact de l'explosion, un effroyable brasier, nourri par son extrême puissance, a détruit la quasi-totalité de la ville. Ce vortex a décimé la population. Au total, 140 000 des 350 000 habitants de Hiroshima et 70 000 des 270 000 habitants de Nagasaki ont été tués. Très peu ont survécu sans avoir été blessés ou contaminés par les radiations.

Le corpus de représentations picturales de ces événements réalisées depuis 1945 par des survivants et dont le caractère principal est de mettre en avant le corps des victimes est le sujet de cette présentation. Je structurerai mon propos autour des deux points énoncés par Michael Roth dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Disturbing Remains*⁶¹⁷ d'abord en déterminant l'appel à la narration pour formuler et révéler la violence de la douleur et du traumatisme puis en analysant l'interaction de la mémoire et de l'histoire dans la reconstruction de l'identité.

Ainsi, après avoir présenté le corpus de représentations picturales et le contexte dans lequel quelques-uns des artistes-survivants ont réalisé leurs œuvres, je répondrai à ces deux points en faisant appel à une figure centrale dans ces représentations, tant par sa prépondérance que par son caractère symbolique : la figure de la mère et de l'enfant. Au cœur de toutes les représentations, structurant la narration, cette figure atemporelle

⁶¹⁷ Michael S. Roth et Charles G. Salas (dir), *Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century*, Los Angeles, Getty Trust Publications, 2001.

et universelle joue un rôle important dans la définition de l'identité collective du Japon et symbolise la position de victime innocente dans laquelle ce pays s'est placé à la fin de la guerre.

Un des effets les plus notables des explosions atomiques est la quantité d'œuvres d'art qu'elles ont générées. Dans une situation aussi extrême, l'art permet de représenter l'excès inassimilable d'un événement traumatique. Depuis soixante ans, des réactions artistiques de tous les genres, particulièrement à Hiroshima, forment un art de la mémoire complexe et multiple, aux styles et aux supports variés, des conséquences physiques et humaines des bombardements atomiques. C'est avant tout un art figuratif, influencé par le besoin de montrer et la demande de voir la bombe, comme une réponse à la douleur subie. C'est un corpus d'œuvres iconographiques sans précédent dans l'histoire de l'art ; il n'existe rien de comparable nulle part ailleurs. Ce courant artistique occupe une place particulière dans l'histoire politique, sociale et culturelle du Japon contemporain, à la fois à l'intérieur d'un consensus national et dans ses marges.

Toutes ces images de Hiroshima et de Nagasaki sont des représentations qui forment un ensemble de significations, sanctionnées par la société japonaise, qui attribuent un sens à la bombe et aux expériences des *hibakusha*, littéralement « ceux qui ont été touchés par la bombe ». Elles ont massivement pénétré l'imaginaire collectif japonais et font que les explosions atomiques sont les événements historiques les plus intensément commémorés au Japon.

Selon les informations que j'ai pu recueillir, le corpus d'images relatives à Hiroshima et Nagasaki comporterait 4000 photographies, 3000 dessins de survivants, une quinzaine de bandes dessinées (soit près de 3000 planches), une quinzaine de fresques et autant de tableaux, une vingtaine de livres de photographies ou de reproductions d'œuvres d'art, une vingtaine de livres illustrés pour enfants et un nombre important de publications de presse. Cette production concerne en grande majorité l'explosion atomique de Hiroshima, Nagasaki n'est que très peu représenté.

Cet article abordera particulièrement trois artistes et un groupe d'artistes. Leurs œuvres sont les plus connues dans cette iconographie et elles ont eu et ont encore un impact important sur la société japonaise.

Les images et leurs créateurs

Ces artistes sont tous survivants ou entrent dans la catégorie des *hibakusha* et ont, chacun à leur façon, exprimé leur profond traumatisme de cette confrontation directe avec la mort massive. Aucun survivant n'a pu échapper à ces visions macabres. La mort a fait éruption dans leur vie. Aussi, c'est l'angoisse d'une mort prochaine qui les a poussés à peindre et à dessiner, dans l'urgence et la douleur. Enfin, pour tous, cet acte de création est un geste militant, contre la guerre et les armes nucléaires, mais aussi contre l'oubli qui entoure la douleur des victimes.

Les premiers artistes dont je voudrais parler sont les peintres Maruki Iri et Maruki Toshiko⁶¹⁸ : Ce sont les premiers à avoir reconstitué la tragédie de Hiroshima. Ils se trouvent à Tokyo le 6 août 1945, mais pénètrent dans le périmètre touché par les radiations trois jours après l'explosion et sont, de fait, considérés comme des survivants. Ils ont directement l'impression d'entrer dans un autre monde, peuplé par la mort. Originaire de Hiroshima, Maruki Iri, le mari, a perdu des membres de sa famille en ce jour tragique. Pendant leur séjour, ils participent tous les deux aux premiers secours, soignent les blessés, aident à la crémation des morts et font la classe aux enfants. Dès le mois de septembre 1945, Toshiko, l'épouse, tombe gravement malade, contaminée par les radiations. Elle est très effrayée par l'idée de mourir comme les blessés qu'elle a soignés. Et c'est un testament qu'elle commence à dessiner en réalisant une centaine d'illustrations en noir et blanc qui décrivent ce qu'elle observe et ce que les survivants lui racontent. De retour à Tokyo en 1948, ils décident tous les deux de peindre les victimes de Hiroshima. Entre la fin des années 1940 et le milieu des années 1980, ils réalisent plus d'une quinzaine de fresques monumentales, d'1 mètre 80 sur 7 mètres 20, chaque tableau reprenant un thème de l'explosion et de ses conséquences. Toshiko dessine les corps à l'encre, Iri peint la couleur par dessus. Parallèlement, Toshiko dessine et écrit des livres illustrés pour enfants, dont *Hiroshima no Pika*, qu'elle considère comme son testament pour les enfants du monde entier. Iri meurt en 1995 à 94 ans, Toshiko en 2000 à 88 ans.

Nakazawa Keiji, quant à lui, est auteur de bandes dessinées. Il est né à Hiroshima en 1939. Le 6 août, il perd son père, sa sœur et son plus jeune frère. Il sort indemne de l'explosion, tout comme sa mère qui, enceinte de neuf mois, donne naissance à une petite fille quelques minutes après le drame. Il est profondément traumatisé par ce qu'il a vu ce jour-là : « la peur qui m'étreint à ce moment-là ne m'a plus jamais quitté⁶¹⁹. » confie-

⁶¹⁸ Informations contenues dans John Dower et John Junkerman, *Hiroshima murals: The Art of Iri and Toshi Maruki*, New York, Kodansha America, 1985.

⁶¹⁹ Keiji Nakazawa, *J'avais 6 ans à Hiroshima*, Paris, Cherche Midi éditeur, 2005.

t-il. Sa mère tombe malade en 1954 et passe dès lors de nombreuses années à l'hôpital de la bombe atomique. Elle est atteinte par une vingtaine de maladies graves. Ayant commencé à travailler pour des magazines de bandes dessinées, réalisant des histoires sans aucun lien avec Hiroshima, Nakazawa Keiji confie voir partout les images des gens morts et dit vivre avec la mort sur le dos. Il devient diabétique à 27 ans. L'angoisse de contracter d'autres maladies l'entraîne dans la dépression. En 1966, la mort de sa mère le décide à écrire et dessiner sur la guerre et la bombe atomique. Après plusieurs manga à l'audience relative, il commence la série *Hadashi no Gen* (littéralement « Gen aux pieds nus ») qui narre l'histoire de Gen, son *alter ego* et d'un groupe d'orphelins de la bombe, de 1945 à 1953 et dont la parution s'étend de 1973 à 1983. Cette série compte au total 10 volumes et plus de 2000 pages. Elle rencontre directement le succès chez les enfants et les professeurs et est adaptée en film, film d'animation, comédie musicale et livre illustré. Elle est traduite en plusieurs langues et est éditée en France. Je voudrais enfin présenter rapidement quelques éléments sur un groupe d'artistes amateurs qui confère à cette iconographie un caractère particulier. Les survivants qui ont témoigné par les images de leur expérience l'ont fait pour la plupart à la suite de deux campagnes menées par la télévision publique japonaise, la NHK, en 1974-1975 et en 2002. C'est pour répondre à la demande de cette chaîne que plus d'un millier de survivants se sont confrontés à leur traumatisme. Deux mois après le premier appel de 1974, 975 images sont arrivées au siège de la chaîne. En 1976, 758 personnes ont envoyé 2225 dessins. Ces peintres et dessinateurs amateurs sont des personnes âgées. La moyenne d'âge des survivants ayant participé à la campagne est de 66 ans. Lorsque, en 1975, la chaîne envoie des demandes d'autorisation pour la reproduction et l'usage des dessins sélectionnés, 7 personnes sur 110 étaient mortes. Déjà malades, ils avaient certainement saisi l'occasion pour coucher sur le papier un témoignage indélébile qui aurait valeur de testament. À la fin des années 1990, plus des deux tiers des participants sont décédés. En avril 2002, un nouvel appel est lancé. À cette date, l'âge moyen des survivants est de 74 ans. En juillet 2002, ils sont déjà près de 500 personnes à avoir envoyé plus de 1300 dessins et tableaux. Pour beaucoup, il s'agit de leur premier témoignage. Lors d'entretiens, tous affirment qu'ils ont décidé de dessiner en sentant leur fin arriver. Par exemple Kato Yoshinori, 74 ans, qui déclare : « J'ai peint cela parce que je sais que je vais bientôt mourir⁶²⁰. »

⁶²⁰ NHK, *Hiroshima, mémoires meurtries*, Hiroshima/Tokyo, 2002.

Ce qui émerge dans ce corpus est moins une image claire qu'un kaléidoscope d'une immersion dans la mort et la douleur. Il faut se demander alors comment ces milliers d'images narrent la bombe et ses conséquences et comment elles forment une représentation collective des bombardements atomiques. Afin de répondre à ces questions, il faut identifier quelles sont les images considérées comme des nœuds dans la trame narrative des bombardements atomiques, quelles sont les images les plus communes et les plus représentatives de l'événement.

Ces éléments principaux et récurrents sont constitués par les étapes de l'explosion et de ses effets sur le corps humain. Ces nœuds dans la narration sont structurés autour de ce que l'on pourrait appeler, en paraphrasant Robert Jay Lifton⁶²¹, « l'horreur ultime ». Cette horreur ultime correspond généralement à une image spécifique avec laquelle le survivant s'identifie fortement, et qui évoque pour lui des sentiments particulièrement intenses de pitié et de culpabilité, de terreur et d'émotion. C'est une image sélectionnée et dessinée par son auteur parce qu'étant la plus représentative de l'horreur dont il a été témoin. Cette image peut être la représentation de la scène la plus choquante ou la plus émouvante à laquelle il a assisté.

Ces nœuds, ces horreurs ultimes, sont donc les effets particuliers aux bombardements atomiques : la puissance du flash et de la déflagration libérés par l'explosion, la rapidité de la dévastation des bâtiments, la fulgurance de l'embrassement de la ville, la pluie noire, la souffrance endurée par les victimes. Ils représentent les plus effroyables atrocités visibles les 6 et 9 août et immédiatement après : les blessés et les cadavres par milliers, les crémations collectives effectuées à la hâte, les premiers effets des radiations sur les survivants et les secouristes.

Ces successions d'images proposent une narration organisée chronologiquement. Elles proposent généralement une temporalité courte, le jour de l'explosion, sur un rythme soutenu. Le critique et historien d'art Sawaragi Noi, en parlant de cet art de la bombe, fondé sur le moment infime constitué par une déflagration, l'appelle « l'art au point d'impact de l'explosion⁶²² ».

Ces images narratives ont en commun de présenter les événements sous le feu de la bombe. Elles mettent en avant les réactions des habitants des deux villes atomisées, restaurent la dimension humaine de la bombe atomique et ramènent les projecteurs sur les morts et les blessés. C'est

⁶²¹ Robert Jay Lifton, *Death in Life, Survivors of Hiroshima*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.

⁶²² Cité par Michael Lucken dans « Les montres brisées : réflexion sur le temps d'après-guerre », *Ebisu* n° 32, Tokyo, Maison franco-japonaise, 2004.

dans la manière dont il affecte l'Homme que le traumatisme est évoqué. Et c'est donc sur les corps des victimes que se concentrent ces images.

Ces corps sont parfois représentés hors décor, dans un univers sans horizon, dans une épaisse fumée noire ou devant un fond blanc, créant une illusion de centralité. Quand il y a décor, il exprime la soudaine disparition de la ville, ce qui crée une atmosphère imprégnée par une évidence de mort et dégage une intensité saisissante et une impression de désordre surnaturel.

Les artistes s'attardent sur les monstruosité les plus incroyables et décrivent de façon très détaillée les corps torturés. Ils sont grossièrement déformés. Les peaux, brûlées, mutilées sont couvertes de cloques. On y voit des corps au ventre gonflé ou aux entrailles pendantes. Les visages, boursoufflés, ont triplé de volume, les lèvres et les paupières ne sont que bouffissures. Les yeux sont exorbités. Beaucoup de personnes ont été transformées en statues, noires et couvertes de cendres, certaines solides, d'autres tombant en poussière au premier toucher. Des amas de corps reposent de toutes parts. Ils flottent dans les rivières traversant la ville, jonchent le sol, s'entassent dans les réservoirs d'eau, sont perchés dans les arbres ou prisonniers des décombres des maisons en flammes. D'autres, à l'agonie, la peau des bras totalement décollée, errent comme des revenants à travers les rues. Dans ce chaos, on ne peut distinguer la vie de la mort.

La mère et l'enfant, victimes idéales

Dans cette nébuleuse d'images et de corps, la figure de la mère et l'enfant est l'icône la plus représentative de l'horreur ultime. De par sa prépondérance, (c'est la seule que l'on peut retrouver dans toutes les productions iconographiques), elle est l'image centrale, le point commun entre toutes les images de Hiroshima et de Nagasaki, le carrefour symbolique vers lequel ont convergé l'ensemble des représentations. Elle est le support d'une esthétisation de la douleur et de la mort.

Cette figure, appelée *hahamono* (les choses de la mère), est présente dans de nombreuses œuvres cinématographiques et littéraires, mais aussi dans la statuaire commémorative. Une des statues les plus connues de Hiroshima, située devant le musée de la paix, dans le parc du même nom, représente une mère penchée sur son enfant et le protégeant de son corps. Cette statue s'intitule *Mère et enfant dans la tempête*. Le monument considère la dimension affective de l'événement, face à un musée qui n'en montre que l'aspect scientifique.

Cette image se retrouve dans toute l'iconographie de la bombe. Les époux Maruki ont intitulé une de leurs fresques *Mère et enfant* (fig. 1), et représentent cette figure dans presque toutes leurs peintures. Maruki Toshiko consacre son livre illustré pour enfants à l'histoire d'une jeune fille et de sa mère luttant pour survivre. Nakazawa Keiji accorde dans sa bande dessinée une place importante à la mère du jeune héros et dédie la seule case pleine page du premier volume à la représentation d'une mère brûlée portant son enfant en pleurs (fig. 2). Cette image a une place très importante dans la narration de cette bande dessinée car c'est la dernière du volume, son but est de capter l'attention des lecteurs afin qu'ils poursuivent leur lecture. Ensuite, Nakazawa Keiji fait souvent référence au traumatisme de la perte de la mère, par l'utilisation d'un *flash back* revenant sur le moment du drame. Mais l'œuvre qui utilise le plus intensivement cette figure est le livre illustré *Pica-Don*⁶²³. On y voit la description, décomposée en six images consécutives, de la mort d'une mère alors qu'elle tient son enfant dans ses bras (fig. 3). Le flash la pétrifie. Le souffle lui arrache ses vêtements. La peau de la mère brunit, puis rougit. Elle se cramponne à son bébé, les cheveux hirsutes, la peau et les muscles fondus. Elle tombe, laissant apparaître son enfant à peine égratigné. Elle l'a protégé en le couvrant de son corps. C'est l'image typique de l'abnégation et du courage dont une mère japonaise doit faire preuve. Ce courage est le symbole de l'endurance stoïque encensée par la culture japonaise.

Dans les dessins des *hibakusha* réunis par la télévision nationale, la figure de la mère et de son enfant est aussi récurrente. Souvent, dans ces dessins des survivants, cette figure intervient seule : il n'y a que le corps de la mère et de l'enfant, sans aucune autre présence. Il est ressorti, au cours d'entretiens avec des survivants, qu'après avoir vu de nombreux cadavres amassés, ils ne ressentaient plus rien. Mais lorsqu'ils étaient face à un, voire deux cadavres, leur attention se focalisait sur ces personnes et leur émotion revenait⁶²⁴. Ceci peut expliquer pourquoi ces témoins ont choisi de représenter avant tout ces images de mères et d'enfants seuls.

La part productive des images

Cette figure de la mère et l'enfant, qui cristallise les attentes du Japon d'après-guerre face à la période troublée et ambiguë qu'est le conflit qu'il a mené depuis 1931, est importante pour comprendre l'enjeu de ce corpus

⁶²³ Kinoshita et Sayoko Renzo, *Pica-Don*, Tokyo, Dynamic Sellers Publishing Co. Of Tokyo, 1983.

⁶²⁴ NHK, *Hiroshima, mémoires meurtries*, Hiroshima/Tokyo, 2002.

d'images et l'effet que ces dernières ont eu sur la conscience collective japonaise.

Dans son mémoire présenté pour le diplôme de l'EHESS, Maya Todeschini évoque le rôle joué par la représentation de la maternité dans la société japonaise. Elle affirme que cette représentation réduit les mères mortes sous la bombe atomique à des candidates naturelles à l'abnégation et à l'auto-sacrifice et mythifie la souffrance de Hiroshima et de Nagasaki : « Le fait qu'un événement aussi extrême que le bombardement atomique soit abordé par le biais de la "mère mythique" témoigne ainsi de la force de cette figure dans l'imaginaire japonais⁶²⁵. »

Ce recours à cette figure symbolique a des implications importantes quant à la manière dont la bombe atomique est entrée dans la mémoire collective des Japonais : transmué par cette figure intemporelle de la mère, « le bombardement atomique lui-même est sanctifié, inscrit dans une histoire "hors de l'histoire"⁶²⁶ ». En effet, en mettant en avant l'aspect humain des bombardements, les artistes omettent d'aborder l'aspect historique de l'événement.

Généralement, le contexte guerrier est absent des images. On montre la douleur sans en expliquer la cause première, ce qui fait que la bombe semble presque être une catastrophe naturelle, une fatalité tombée du ciel. Par ailleurs, l'utilisation de cette figure et la sanctification des bombardements atomiques ont servi à la fois à camoufler les responsabilités historiques (tant japonaises qu'américaines) et à reconstruire l'image d'une nation japonaise comme étant la seule victime de la seconde guerre mondiale.

La question de la mémoire de Hiroshima et de Nagasaki est au Japon un sujet complexe au centre de profondes divergences de points de vue. Mais ce débat sur la façon dont ils doivent être rappelés trouve un seul consensus, cristallisé dans cette figure acceptée et sanctionnée par une grande partie de la population.

La position japonaise face à la guerre a été de se placer comme la première et l'unique victime de la bombe atomique. Cette position a été revendiquée par toutes les forces politiques japonaises, du Parti communistes aux différents Premiers ministres conservateurs. L'image de la mère et de l'enfant a été accommodée par toutes les forces politiques japonaises. Les mouvements antinucléaires, lors de la première Conférence mondiale contre les bombes atomiques et à hydrogène, ont

⁶²⁵ Maya Todeschini, *La bombe au féminin ; Les femmes d'Hiroshima et de Nagasaki*, mémoire présenté en vue du diplôme de l'EHESS, sous la direction de M. Augé, 1997, p. 61.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 62.

affiché une photo montrant une mère et son enfant au-dessus de l'estrade. Les nationalistes l'ont utilisée pour éviter de reconnaître les responsabilités du Japon dans la guerre.

La bombe atomique est le premier mythe unificateur du Japon d'après-guerre. Pour la majorité des Japonais, Hiroshima et Nagasaki sont les symboles suprêmes de la guerre des années 1930 et 1940, les icônes de la souffrance du peuple japonais. Ce sont les deux points originaux de l'après-guerre, capables simultanément de focaliser la mémoire de la guerre sur ce qui est arrivé aux Japonais et d'obscurcir le souvenir des atrocités commises par le Japon en Asie. L'expérience atomique, telle que présentée dans ces images, est intégrée dans la définition de l'identité japonaise. Ainsi, elles entretiennent et intensifient cette victimisation. La population japonaise s'identifie donc dans son ensemble plus facilement à la « communauté imaginée » des victimes de la bombe atomique qu'aux troupes impériales qui ont opéré en Asie ou aux victimes asiatiques du régime militariste.

On comprend alors que, face à cette omniprésence de la figure maternelle et infantile, l'image du père paraisse sous-représentée. Les hommes sont quasiment absents de cette iconographie. Ils sont morts à la guerre ou murés dans un silence coupable. Ils endossent, à l'inverse des femmes et des enfants, le rôle de bourreaux vaincus. Ils rappellent la militarisation de l'archipel, la guerre et ses atrocités, la défaite et son humiliation. Dans cette iconographie et dans l'imaginaire collectif, les femmes sont la société et la culture japonaises ; les hommes sont les soldats et le système militariste. Cette question du genre est révélatrice de l'ambiguïté de la mémoire de la guerre au Japon, car montrer des hommes, des soldats, amènerait à aborder les crimes de guerre, comme le viol de Nankin ou l'affaire des femmes de réconfort coréennes.

Néanmoins, quelques exemples nuancent ce consensus autour de cette figure de la mère et de l'enfant. En effet, certains artistes critiquent l'utilisation sensationnaliste et émotionnelle de cette figure. C'est le cas du *mangaka* Tatsumi Yoshihiro qui critique, dans *l'Enfer*⁶²⁷, la sanctification de cette piété filiale et l'emploi outrancier de cette image, qu'il appelle « la mère et le fils de la bombe », par la presse locale.

Un autre exemple illustre la complexité de la mémoire de ces événements. En 1981, le ministère de l'Éducation refuse la certification d'un manuel scolaire qui contient une illustration extraite d'une fresque des Maruki, *Relief*, représentant une femme et un enfant allongés sur une civière portée par deux hommes. Cette illustration, qui n'est pourtant pas la plus choquante dans l'œuvre des époux Maruki, n'a pas été contestée

⁶²⁷ Tatsumi Yoshihiro, *Hiroshima*, Enghien, Artefact, 1983.

les années précédentes mais, à l'époque, le ministère a trouvé qu'elle était trop cruelle pour être montrée aux enfants.

Les victimes de Hiroshima et de Nagasaki, face à cette situation inédite, ont imaginé et mis en place un mode de représentation narrative à l'ampleur et au caractère unique, par le biais d'images soumises à des codes culturels, dont la figure de la mère et l'enfant est la plus significative. Ces productions artistiques, créées dans le but de partager une expérience douloureuse, donnent une contenance populaire à l'inconnu et à l'horreur et transforment un traumatisme en mémoire.

Ainsi, elles sont destinées à développer un sentiment de reconnaissance de la tragédie en elle-même : « Voilà la réalité de la bombe, voilà la douleur sous le champignon atomique », et un sentiment d'appartenance à un groupe distinct : le Japon est la seule nation touchée par la bombe atomique. Ces représentations visuelles de la douleur jouent donc un rôle dans la transmission de la mémoire et dans la redéfinition de l'identité des survivants et de la nation toute entière.

Mais elles jouent aussi un rôle important dans la création d'un lien interpersonnel, comme le montre une scène extraite du documentaire *Hiroshima, mémoires meurtries*, réalisé par la chaîne japonaise NHK. Un survivant, Yasuhara Yoshiharu, 74 ans en 2002, a perdu sa mère et sa jeune sœur le 6 août 1945. Le lendemain de l'explosion, il passe à côté du corps d'une femme allongée sur son enfant, toutes les deux brûlées. Quand il les voit, il croit qu'il s'agit de ses proches, et s'enfuit rapidement. Rongé par le doute, il revient une heure plus tard mais les deux corps ont disparu et ne seront jamais retrouvés. Il éprouve la culpabilité de n'avoir pu identifier ses proches avant qu'ils ne soient inhumés. En soixante ans, il est revenu un nombre incalculable de fois sur le lieu du drame. Il répond à la seconde souscription de dessins en représentant cette scène. En apprenant que d'autres survivants ont dessiné ces deux corps, il se rend au Musée de la Paix pour les examiner. Ils sont six au total, illustrant une scène similaire, au même endroit. Les deux corps sont tournés dans la même direction. Une de ces images est dessinée au stylo bille, sur du papier d'écolier. C'est la représentation de Ueda Mitsugu, 91 ans. Monsieur Yasuhara va à la rencontre de monsieur Ueda, la seule personne encore vivante à avoir vu et représenté la scène. Ils ne se connaissent pas mais, par l'intermédiaire de la représentation de ce qu'ils ont observé tous les deux, ils partagent la même émotion. Pendant leur rencontre, monsieur Ueda mime la position de la mère recroquevillée sur son enfant et répète ce qu'il a écrit sur son dessin : cette mère a été très courageuse, elle a accompli son devoir maternel. Les deux hommes fondent en larmes mais ils sont soulagés de savoir qu'ils ne sont pas seuls à prier pour le repos des âmes de cette mère et de son enfant.

Cette scène, émouvante et unique, synthétise parfaitement la douleur et le traumatisme partagés par les survivants des explosions atomiques et illustre le pouvoir de ces images dans le soulagement de leur peine. Elle symbolise profondément la teneur et l'intensité des relations sociales que peuvent créer les représentations de la bombe atomique.

Julien MORELLO (École des hautes études en sciences sociales)

De la prison du rêve au rêve-prison : la douleur dans les rêves des rescapés des camps de concentration.

Fanny DECHANET PLATZ

La Douleur est le titre que Marguerite Duras donne au récit du retour à Paris de son mari, Robert Antelme, après onze mois de détention à Gandersheim, *kommando* de Buchenwald, puis à Dachau. Douleur vivante, douleur par excellence, car celui qui est revenu de l'épreuve concentrationnaire nazie porte le face à face avec sa mort. Pour que cette douleur devienne supportable, que la vie reprenne, un lent travail de reconstruction s'impose. Les rêves, parce qu'ils sont une sorte d'état des lieux de l'âme, « une résultante de la psyché tout entière⁶²⁸ », si l'on en croit l'expression de Jung, permettent de pénétrer cette douleur, de constater ses ravages, et peut-être de saisir les étapes de la guérison, en s'appuyant sur les travaux des neurologues et des psychanalystes du XX^e siècle.

Après les commémorations de 1995 sur le cinquantenaire de la libération des camps, il semble que la littérature se soit « désinhibée » par rapport à l'épreuve des camps de concentration, épicerie de l'horreur pour la Seconde Guerre Mondiale. On peut aujourd'hui donner un classement tripartite des textes sur ce thème⁶²⁹ : d'abord les témoignages bruts, produits dans les quinze années qui suivent le retour, et parmi lesquels on peut voir émerger une deuxième catégorie de textes, littéraires, poétiques, qui recomposent les souvenirs pour mieux faire saillir la réalité du camp. Enfin les romans, fictions d'auteurs n'ayant pas connu la déportation, et qui se multiplient à mesure que les survivants s'éteignent. C'est à la deuxième catégorie de textes que je m'attacherai ici, car leur littérarité même permet de donner à voir toutes les dimensions de la problématique onirique pour les rescapés. Si les témoignages choisis

⁶²⁸ Karl Gustav Jung, « Du rêve », in *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 243.

⁶²⁹ Voir à ce sujet l'article d'Yves Stalloni, « Les camps, la réalité et la fiction », in *Le Magazine littéraire*, n°467, septembre 2007, p. 47-49.

pour tenter de déchiffrer le langage du sommeil des survivants sont de véritables textes littéraires, il ne faut pas perdre de vue qu'ils évoquent une expérience vécue et que le simple fait de relater ces rêves, au même titre que l'événement traumatisant auquel ils se lient, révèle la souffrance qu'ils suscitent. Charlotte Delbo, Robert Antelme, Jean Cayrol, Louis Martin-Chauffier et Jorge Semprun ont confié certaines de leurs « terreurs nocturnes » dans des œuvres témoignages : c'est à partir d'elles que je me propose d'étudier comment les rêves et le « travail du rêve » soulignent l'effet dévastateur de cette épreuve sur la psyché et participent aux tentatives de réappropriation de soi.

Je verrai d'abord le paradoxe qui régit de nombreux rêves concentrationnaires, paradoxe qui fait de l'assouvissement d'un désir l'élément même de l'insupportable. J'étudierai ensuite la place particulière qu'occupe ce passé traumatisant dans le « matériau » du rêve, à travers les rêves traumatiques et les cauchemars. Enfin, je soulignerai combien l'impression d'une vie pareille à un songe depuis le retour donne à la seule douleur insoutenable éprouvée dans le camp l'acuité de la réalité, plongeant le reste de l'expérience humaine dans la nuit et le brouillard.

Les rêves concentrationnaires : le problème du désir et de son assouvissement.

La vie dans les camps a eu deux conséquences notables sur la « logique interne du sommeil⁶³⁰ » (on appelle ainsi la succession de 3 à 4 cycles de sommeil de 90 minutes environ pour une nuit complète) : d'abord, l'hostilité prégnante, la peur, si elles n'empêchent pas l'endormissement, rendent en revanche très difficile la plongée dans les stades III et IV du sommeil lent, ceux de la récupération intense, lisibles aux fuseaux de plus en plus espacés de l'électro-encéphalogramme. D'où un sommeil agité, dont le dormeur ne sort pas réellement reposé. Ensuite, le sommeil paradoxal, qui intervient à la fin de chaque cycle, sera lui aussi souvent éclipsé au profit du sommeil lent, ce qui donnera souvent l'impression aux survivants de « ne pas avoir rêvé » dans le camp.

Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud définit clairement le principe qui préside à leur formation : « Le rêve expose les faits tels que j'aurais souhaité qu'ils se fussent passés ; son contenu est l'accomplissement d'un désir, son motif un désir⁶³¹. » Dans l'univers carencé du camp, les désirs s'expriment non seulement de jour par les tentatives désespérées de saisir

⁶³⁰ Lucile Garma, *Clinique de l'insomnie*, Paris, PUF, coll. Nodules, 1994, p. 16.

⁶³¹ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 110.

ce qui manque, mais aussi dans le temps du sommeil, au moment des rêves. Jean Cayrol, déporté à Mauthausen en 1943, sous le régime *Nuit et Brouillard*, insiste sur la pénibilité de ces rêves : « Je dois vous parler d'autres rêves, plus prosaïques, mais encore plus lancinants ; ceux-là, chacun de nous les avait au moins une fois par semaine ; c'étaient des rêves de nourriture d'un luxe de détail inimaginable [...]. Ce n'étaient pas des rêves de pleine nuit ; ils arrivaient toujours à la lisière de l'aube⁶³². » Cette dernière remarque est corroborée par l'observation neurophysiologique que le sommeil paradoxal dans lequel se déroule la plupart de nos rêves, peu représenté dans les heures qui suivent l'endormissement, se multiplie au contraire en fin de nuit. Cette apparition tardive constitue une persécution supplémentaire car le réveil, en interrompant le rêve en cours, le fixe dans la mémoire et force à la douloureuse confrontation avec la réalité. Par ailleurs, si la richesse des sensations oniriques (la vue, l'odeur, le goût de cette nourriture) entraîne une satisfaction au moment du rêve, c'est bien sur la frustration du réveil qu'insiste Cayrol. Le rêve, en réalisant le désir du prisonnier, le prend ainsi au piège de l'acceptation a-critique qui fait adhérer totalement le dormeur : l'une des caractéristiques de l'esprit endormi consiste en effet à adhérer totalement au scénario en cours, aussi éloigné soit-il de la logique et du possible. La sensation (de faim, de soif) appelle le rêve qui torture le dormeur.

Charlotte Delbo, déportée par le convoi du 24 janvier 1943, internée à Auschwitz pour résistance, relate à de nombreuses reprises dans *Aucun de nous ne reviendra* sa lutte contre la soif :

Il y a la soif du soir et la soif de la nuit, la plus atroce. Parce que, la nuit, je bois, je bois et l'eau devient immédiatement sèche et solide dans ma bouche. Et plus je bois, plus ma bouche s'emplit de feuilles pourries qui durcissent. Ou bien c'est un quartier d'orange. Il crève entre mes dents et c'est bien un quartier d'orange – extraordinaire qu'on trouve des oranges ici –, c'est bien un quartier d'orange, j'ai le goût de l'orange dans la bouche, le jus se répand jusque sous ma langue, touche mon palais, mes gencives, coule dans ma gorge. C'est une orange un peu acide et merveilleusement fraîche. Ce goût d'orange et la sensation du frais qui coule me réveillent. Le réveil est affreux. Pourtant la seconde où la peau de l'orange cède entre mes dents est si délicieuse que je voudrais provoquer ce rêve-là. Je le poursuis, je le force. Mais c'est de nouveau la pâte de feuille pourrie au mortier qui pétrifie. Ma bouche est sèche⁶³³.

⁶³² Jean Cayrol, « Les Rêves concentrationnaires », in *Les Temps modernes*, n°36, septembre 1948, p. 528.

⁶³³ Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Documents, 1970, p. 122-123.

Pour ces rêves en particulier, l'hypothèse formulée par Freud semble dans un premier temps fonctionner et le scénario onirique s'orienter vers un *rêve de commodité* qui se substitue à l'action. Cependant dans le cas du premier rêve, la satisfaction est immédiatement anéantie et la souffrance augmentée, « plus je bois, plus ma bouche s'emplit de feuilles » : le rêve cherche vainement à faire disparaître la souffrance et parvient seulement à la réactualiser. C'est le réveil – qui n'est pas mentionné dans le texte – qui semble salvateur puisqu'il vient mettre un terme à ce « rêve de Tantale » comme le nomme Primo Levi. La psychanalyste Marie-Odile Godard étudie ce rêve de Charlotte Delbo et montre comment le processus de symbolisation œuvre par la transformation de l'eau désirée en feuilles pourries mais sans se mettre au service du principe de plaisir. Elle suppose plutôt « un principe qui serait premier, qui entraînerait le rêve, [et] qui représenterait la désagrégation d'une satisfaction.⁶³⁴ » Le deuxième type de rêve est autrement problématique car le réveil ne survient pas à cause de la réactualisation de la carence, mais bien à la suite de la satisfaction ressentie : « Ce goût d'orange et la sensation du frais qui coule me réveillent. » Ce fonctionnement n'est pas habituel aux cauchemars dans lesquels c'est la sensation de l'angoisse qui réveille. Ici, tout semble dire qu'au-delà du désir de boire, il subsiste chez la rêveuse une vigilance qui, sans pouvoir totalement l'empêcher, limite la réalisation onirique de ce qui est un besoin vital car le caractère hallucinatoire du rêve fonctionne comme une nouvelle persécution. Pourtant, un nouveau paradoxe est lisible dans l'espoir actif de ce rêve chez la dormeuse : « je voudrais provoquer ce rêve-là. Je le poursuis, je le force. » Cette lutte inextricable montre combien le fonctionnement même du rêve est perturbé par les conditions de survie imposées par le camp.

Un autre rêve évidemment attendu dans cet environnement est le rêve de la maison, de la vie libre. « Être à la maison était souvent rêvé au tout début de l'internement. C'était même plutôt un rêve éveillé. Puis, tous se sont empêchés d'y rêver. Cela faisait trop mal⁶³⁵ » remarque Marie-Odile Godard. Il s'agit donc d'une véritable autocensure onirique qui traduit la douleur du manque en même temps qu'elle cherche à la limiter. Louis Martin-Chauffier, déporté entre les mois d'avril 1944 et 1945 à Neuengamme puis Bergen-Belsen, témoigne dans *L'Homme et la bête* de l'insupportable réveil de ces rêves :

⁶³⁴ Marie-Odile Godard, *Rêves et traumatismes ou la longue nuit des rescapés*, Ramonville Saint-Agen, Erès, coll. « Des travaux et des jours », 2003, p. 78.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 78.

chaque matin [...] quand nous était rendu [...] cet affreux décor familial et qu'il fallait retrouver sa présence, renouer l'interminable chaîne des jours rompue, quelques heures durant, par des rêves qui trop souvent nous avaient rendu la liberté, c'était comme une arrestation recommencée, un retour au fumier : le malheur retrouvait toute sa nouveauté⁶³⁶.

Le rêve participe ainsi à la dégradation morale du prisonnier. Agités comme des spectres dans la nuit concentrationnaire, les reflets du passé apparaissent aux yeux de l'éveillé comme irrémédiablement perdus. Pourtant, on trouve encore la tentation de provoquer l'illusion, en faisant naître ce que Charlotte Delbo appelle un « cauchemar supportable » :

celui où l'on rentre à la maison, où l'on revient et où l'on dit : C'est moi, me voilà, je reviens, vous voyez, mais tous les membres de la famille qu'on croyait torturés d'inquiétude se tourment vers le mur, deviennent muets, étrangers d'indifférence. On dit encore : c'est moi, je suis ici, je sais maintenant que c'est vrai, que je ne rêve pas, j'ai si souvent rêvé que je revenais et c'était affreux au réveil, cette fois c'est vrai, c'est vrai puisque je suis dans la cuisine, que je touche l'évier. Tu vois, maman, c'est moi, et le froid de la pierre à évier me tire du sommeil⁶³⁷.

Comme dans le cauchemar de la soif, le texte souligne la capacité du rêve à susciter l'impression du réel espéré à travers une sensation précise (le goût de l'orange ou le froid de la pierre). Cette sensation s'impose même ici, à tort, comme une garantie de réalité (« c'est vrai puisque [...] je touche l'évier »). On peut se demander si l'indifférence des personnes aimées ne constitue pas une première protection quand les effusions d'un retour imaginaire majoreraient la souffrance de l'internement. Une seconde protection pourrait se lire dans la capacité du rêve à s'interrompre (« le froid de la pierre à évier me tire du sommeil ») : ainsi, le rêve ne serait plus le gardien du sommeil, mais le gardien de l'intégrité psychique de la rêveuse. À la différence de Freud qui appuie sa théorie sur le désir, Jung envisage le rêve comme l'« extériorisation d'un processus psychique inconscient, involontaire [...] qui représente la vérité, la réalité intérieure [...] non pas telle que je la suppose ou que je la désire, mais bien *telle qu'elle est* »⁶³⁸. Entre désir du rêve et réveil inévitable, la dormeuse se débat contre ce qui subsiste en elle de conscience de sa situation. En témoignent les paroles rêvées qui martèlent par la multiplication des répétitions son désir désespéré de sortir du cauchemar éveillé du camp. Enfin, un élément neurophysiologique peut

⁶³⁶ Louis Martin-Chauffier, *L'Homme et la bête*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1947, p. 102.

⁶³⁷ Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, op. cit., p. 90-91.

⁶³⁸ Karl Gustav Jung, « Richesse individuelle du rêve », in *L'Homme à la découverte de son âme*, op. cit., p. 250-251. L'auteur souligne.

s'ajouter à cette persécution onirique : la phase de sommeil paradoxal associe une activité cérébrale intense, proche de celle de l'état vigile, à une presque totale atonie posturale (absence de tonus musculaire). Pour le dire rapidement, le dormeur en sommeil paradoxal se trouve paralysé et donc particulièrement vulnérable. Certains neurologues⁶³⁹ supposent que le dormeur ressent cette atonie et qu'elle s'exprime dans le scénario du rêve par des mouvements empêchés ou une volonté contrariée.

On comprend que l'esprit se protège de ces pièges involontaires du rêve, véritable traître intérieur, et l'on entrevoit le danger que recèlent les « rêves-projets » ainsi que les nomme Jean Cayrol. Par cette expression il désigne les rêves où l'on revient à ses préoccupations d'avant, où l'ancienne vie se trouve projetée dans un futur impossible : « Peu à peu nous comprimés, et cela peut être confirmé par tous les concentrationnaires, que ceux qui s'adonnaient à cette hantise du retour mourraient⁶⁴⁰. » Faire exister l'ailleurs, l'ancienne vie, même au sein d'un rêve, c'est donc se condamner, peut-être par la répétition régulière d'une déception destructrice : celle du réveil.

Les rêves concentrationnaires ne servent pas à « s'évader », bien au contraire. Ils resserrent les dimensions de la prison. Le réveil ne « délivre » pas non plus le dormeur, comme dans le cas d'un cauchemar habituel, puisqu'il retombe inévitablement aux mains de ses premiers geôliers.

Les rêves post-concentrationnaires : le poids du traumatisme.

Le retour à la vie civile ne signifie pas, loin s'en faut, un retour à une vie « normale ». Le sommeil des rescapés projette à l'envi les souvenirs du camp sur l'écran noir de leurs nuits. Lorsqu'il persiste, malgré le risque de l'insomnie dû à la multiplication des cauchemars, il est envahi par les images de l'horreur, il *ressuscite* l'horreur. En effet, un nouveau type de rêve fait son apparition au tableau des nuits : il s'agit du rêve traumatique. On sait depuis les découvertes de Michel Jouvet dans les années 50 que, si les phases de sommeil lent ne sont pas totalement dénuées d'activité onirique, nos rêves se concentrent essentiellement dans la phase de sommeil paradoxal et y sont beaucoup plus élaborés. Par ailleurs, le sommeil paradoxal se multiplie avant l'éveil alors qu'il reste assez rare jusqu'au milieu de la nuit. Les recherches neurophysiologiques

⁶³⁹ Allan Hobson, *Le Cerveau rêvant*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1992, p. 208.

⁶⁴⁰ Jean Cayrol, « Les Rêves concentrationnaires », in *Les Temps modernes*, art. cité, p. 533.

ont montré que les rêves traumatiques « ont la remarquable particularité de survenir, en grande majorité, en dehors du sommeil paradoxal, au cours du stade II, entre minuit et trois heures du matin⁶⁴¹ ». Ces rêves forment une catégorie spécifique de cauchemars puisqu'ils ne présentent pas un « scénario » créé par l'esprit endormi mais ramènent à l'*identique* un souvenir du dormeur. Ils fonctionnent comme une véritable *photographie* d'un fait passé. La neuropsychiatre Lucile Garma remarque d'ailleurs que « [c]es rêves répétitifs sont le plus fréquent des symptômes signant la spécificité de l'état de stress post-traumatiques⁶⁴² ». Dans le troisième volet d'*Auschwitz et après*, Charlotte Delbo évoque ces images envahissantes, terriblement réelles :

La nuit, [...] [e]lles [les images] accourent. Elles n'ont perdu aucune acuité, leurs contours sont précis, implacables. Ce ne sont pas des cauchemars, de ces visions horribles ou terrifiantes. Ce ne sont pas les tas de cadavres que je vois. Non, ce sont des images familières, le quotidien de là-bas⁶⁴³.

Les commentaires de la rêveuse montrent bien la différence entre le traditionnel rêve d'angoisse et ce nouveau rêve : l'acuité à laquelle elle fait référence souligne « l'indice de réalité⁶⁴⁴ » particulièrement élevé des rêves traumatiques auxquels, le plus souvent, les cinq sens participent, contre essentiellement celui de la vue dans les rêves habituels.

À cette puissance évocatrice cruelle du rêve traumatique s'ajoute la caractéristique de la répétition. Les dormeurs sont parfois hantés par un ou deux souvenirs particuliers, toujours les mêmes. C'est le cas de Jorge Semprun, interné dix-huit mois à Buchenwald, qui fait courir dans *L'Écriture ou la vie* un rêve récurrent :

Je m'étais réveillé en sursaut, à deux heures du matin. [...] Juste avant, j'étais égaré dans un univers agité, opaque, tourbillonnant. Une voix, soudainement, avait retenti dans ces parages confus, y mettant bon ordre. Une voix allemande, chargée de la vérité toute proche de Buchenwald. *Krematorium, ausmachen !* disait la voix allemande. « Crématoire, éteignez ! » Une voix sourde, irritée, impérative, qui résonnait dans mon rêve et qui, étrangement, au lieu de me faire comprendre que je rêvais [...], me faisait croire que j'étais [...] réveillé [...]. Pendant quelques secondes – un temps infini, l'éternité du souvenir – je m'étais retrouvé dans la réalité du camp, une nuit d'alerte aérienne. [...]

⁶⁴¹ Lucile Garma, « Aperçu sur les rêves et les activités mentales du dormeur dans la clinique du sommeil », in *Revue française de psychosomatique*, n°14, p. 20.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Documents, 1971, p. 61-62.

⁶⁴⁴ Marie-Odile. Godard, *Rêves et traumatismes*, op. cit., p. 45.

Cette voix enflait, devenait bientôt assourdissante. Je me réveillais alors en sursaut. Mon cœur battait follement, j'avais l'impression d'avoir crié⁶⁴⁵.

Ce rêve que Semprun désigne à la fin de son récit par « le rêve habituel⁶⁴⁶ » regroupe tous les indices du rêve traumatique. La lancinante de cette apparition onirique se résume souvent à la voix du *Sturmführer S.S.* demandant qu'on éteigne le crématoire, mais aussi à l'image de la neige que Semprun convoque pour dire le rêve du souvenir. Le *leitmotiv* « Il avait neigé cette nuit-là sur mon sommeil » scande *L'Écriture ou la vie*, évoquant la récurrence de ce rêve traumatique. Ces rêves obéissent à ce que Freud appelle la « compulsion de répétition⁶⁴⁷ ». Cette répétition s'avère inexplicable pour le rêveur qui subit littéralement l'irruption de ce souvenir dans son sommeil. Il est comme « fixé » à ce moment qu'il revit la nuit, à l'identique. Freud, dans *Au-delà du principe de plaisir*, et après lui Marie-Odile Godard, posent ainsi l'hypothèse que l'*angoisse* permettant de se préparer à une situation dangereuse a fait défaut au moment du traumatisme, que le prisonnier a été plongé dans l'*effroi*, et que ces rêves ont pour but « la maîtrise rétroactive [de l'événement] sous développement d'*angoisse*⁶⁴⁸ ». Cette « maîtrise » visée aura comme conséquence et comme manifestation oniriques directes la transformation du *souvenir* traumatisant en rêve. Quarante-sept ans après son retour de Buchenwald, en 1992, Jorge Semprun fait « le rêve habituel » :

Une voix me réveillait dans la nuit. Plutôt, une voix éclatait dans mon sommeil. [...] Une voix sombre, masculine, irritée, allait dire comme d'habitude : *Krematorium, ausmachen !* Mais pas du tout. La voix que j'entendais, déjà tremblant, déjà transi, au moment de sortir d'un sommeil profond pour entrer dans ce rêve tourmenté, ne se faisait pas entendre. C'était une voix de femme, bien au contraire. Une belle voix de femme, un peu rauque, mordorée : la voix de Zarah Leander. [...] Je l'entendais poursuivre sa chanson d'amour, comme tant de dimanches d'autrefois à Buchenwald. [...] Je me suis alors réveillé⁶⁴⁹.

On voit que l'on quitte ici le rêve traumatique : le rêve est modifié, transformé. Le rêveur a enfin investi les traces du souvenir pour faire éclater l'hallucination et proposer à sa place un scénario qui n'en finira plus de varier dans les dernières pages du livre. La transformation de

⁶⁴⁵ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994, p. 202-203.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 357.

⁶⁴⁷ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 66.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁴⁹ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, op. cit., p. 357-358.

l'hallucination en cauchemar, puis en rêve, révèle le travail intérieur et si l'image de la neige reste associée aux nuits de Buchenwald, du moins les réveils qui suivent ces nouveaux rêves ne sont-ils plus marqués par la terreur.

Si le rêve traumatique reste le point le plus douloureux de ces nuits du retour, les cauchemars participent également à l'appréhension globale des rescapés à l'égard du sommeil. Même s'ils ne sont pas désignés comme « cauchemars », avec l'angoisse et le réveil brutal comme corollaires, beaucoup de rêves sont concernés par cette sensation pénible qui confine au dégoût et à la peur. Un cauchemar en particulier va retenir notre attention, parce qu'il évoque un état essentiel du rescapé : son emprisonnement mental. Il est commun à de très nombreux survivants, mais c'est encore sous la plume de Charlotte Delbo qu'on le trouve très précisément :

Je n'[...] ai qu'un [cauchemar], toujours le même. Il revient à peu près une fois par an, sans que j'aie pu remarquer si c'était à la suite d'une conversation, d'une réminiscence. C'est toujours le même thème : Je suis en prison. On me laisse sortir sur parole et le soir, je reviens comme je l'avais promis après avoir eu la tentation de m'évader toute la journée, après avoir essayé de perdre le chemin. Je n'y réussis jamais, le chemin aboutit toujours à la prison. [...] C'est si horrible au moment où je franchis les barbelés et où je me rends compte que l'occasion de sortir ne se représentera jamais plus, c'est si oppressant que je veux crier et je ne peux pas crier parce que la poitrine me fait mal. Enfin je crie et cela me réveille. [...] C'est inexplicable. Si encore j'avais tenté une fois de m'évader et que j'aie été reprise, mais non⁶⁵⁰.

On reconnaît bien le cauchemar à l'impossibilité de crier et au réveil brutal. Il rappelle la culpabilité des survivants devant le souvenir des morts, ces survivants, ces « revenants », qui ne sont jamais totalement « revenus » des camps. À la différence du souvenir subi par le rêveur dans le rêve traumatique, ce cauchemar du retour à la prison confronte les rescapés à une problématique insoluble. On a vu combien les rêves des camps fonctionnaient comme une agression supplémentaire en persécutant le dormeur. Dans le cas de ces cauchemars qui semblent engager la responsabilité du rêveur, l'analyse peut être différente : si « le chemin aboutit toujours à la prison » comme l'écrit Charlotte Delbo, c'est sans doute une manière pour le rêve de dire que malgré les efforts conscients et inconscients, malgré le passage du temps, tous les chemins de la pensée mènent encore et mèneront toujours le rescapé vers les souvenirs du camp. Il ne s'agit pas tant de revenir à Auschwitz *librement*,

⁶⁵⁰ Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, op. cit., p. 199-200.

que d'y revenir *inévitablement*, ainsi que le texte lui-même en témoigne par « la tentation de [s]'évader toute la journée », ou « après avoir essayé de perdre le chemin ». De même, le cri manifeste une résistance désespérée. Ce rêve révèle la prison mentale, la prison des souvenirs dans laquelle le rescapé est enfermé malgré lui. Et c'est finalement la vie réelle, qui, de derrière les barreaux de la mémoire, lui semble un rêve.

La vie pareille à un songe

S'interrogeant sur la possibilité de confier à la littérature le soin d'évoquer l'épreuve des camps, Jean Cayrol ébauche les lignes directrices de ce qu'il nomme un « art lazarien » et souligne l'importance de la question du rêve pour mettre en lumière le quotidien des déportés. L'article qu'il publie dans la revue *Esprit* en 1949 montre comment la perte des repères, l'absence de loi peuvent donner au détenu l'impression d'évoluer en plein rêve :

L'étonnement, la surprise, l'inédit n'existent pas dans un milieu lazarien [...]. [...] Toute création devient imprévisible, inhumaine, car elle se fait aussi bien qu'elle se défait sans raison apparente. Rien ne sera plus *surprenant*⁶⁵¹.

Cette description rappelle étrangement l'état d'acceptation a-critique qui est celui du rêveur et l'on voit bien comment le prisonnier se trouve aussi démuni et détaché devant le spectacle horrifiant du camp que le dormeur en proie à un cauchemar. Cayrol avait défini dès septembre 1948 cet état presque hypnotique :

Le prisonnier était jour et nuit en état de rêve ou dans une certaine prédisposition à passer dans un monde interdit et surnaturel. [...] Dans nos rencontres avec les camps tout paraissait beaucoup plus imaginé que vécu [...]. Il se créait ainsi une sorte d'hypnose concentrationnaire [...] nous entrions dans une féerie noire et nous portions en nous la seule réalité rayonnante ; la réalité de nos rêves⁶⁵².

Les rêves qu'évoque ici Cayrol offrent un contrepoint lumineux à l'absurdité ténébreuse du camp. De la même manière, par une sorte de mimétisme cruel, le retour à la liberté, à la vie civile, prend l'aspect d'un rêve.

⁶⁵¹ Jean Cayrol, « De la mort à la vie », *Nuit et Brouillard*, Paris, Fayard, coll. Libres, 1997, p. 70. L'auteur souligne.

⁶⁵² *Ibid.*, « Les Rêves concentrationnaires », in *Les Temps modernes*, art. cité, p. 523.

Il semble qu'un auteur ait, par un certain aspect de ses œuvres, transcrit la « magie lazaréenne » qu'évoque Jean Cayrol : il s'agit de Jorge Semprun. On retrouve dans *L'Écriture ou la vie* ou *Quel beau dimanche !*, une problématique qui pose la douloureuse question de la place bouleversée du rêve dans la vie des rescapés. Par la formidable et terrifiante impression de réalité qu'ils convoquent, les rêves traumatiques accentuent ce phénomène d'inversion : le réel prend l'apparence du rêve, le rêve a toute l'épaisseur, la violence, de la réalité. Dans les premières pages de *L'Écriture ou la vie*, Semprun pose d'emblée ce constat terrifiant : « Cette traversée [de la mort] devenait alors la seule réalité pensable, la seule expérience vraie. Tout le reste n'avait été qu'un rêve, depuis. [...] Avant de mourir à Buchenwald [...], j'aurais fait ce rêve d'une vie future où je m'incarnerais trompeusement⁶⁵³ ». Le conditionnel souligne l'évanescence de la vie, son caractère illusoire, son incapacité à atteindre le statut d'une expérience tangible. Le survivant se trouve donc prisonnier d'un cataclysme qui le prive du reste de son existence : cette épreuve aurait dû être *la dernière*. *Aucun de nous ne reviendra* est le titre que Charlotte Delbo donne à son premier témoignage sur les camps, « Aucun de nous n'aurait dû revenir » en est la conclusion. L'ajout de cette modalité recouvre de nombreuses interprétations possibles : celle de la culpabilité d'être vivante, déjà évoquée, celle de l'étonnement d'avoir survécu, ou encore celle de la pénibilité de la vie dans ce souvenir insupportable. Car il y a non seulement le poids de la mémoire mortifère, mais aussi la perte du sentiment de réalité : Semprun se perçoit comme déjà mort, sa vie n'est que le rêve d'un mort, idée obsédante qu'il développera encore dans *Quel beau dimanche !* et dans *Le Retour de Carola Neher*. Et c'est cette perte absolue de repères, survenant au réveil brutal d'un rêve traumatique, qui inverse totalement les données du réel et du rêve :

Je m'étais réveillé en sursaut.

Mais le réveil ne tranquillisait pas, n'effaçait pas l'angoisse, bien au contraire. [...] C'était que la vie fût un songe, après la réalité rayonnante du camp, qui était terrifiant. [...] Rien ne me distrairait de ma douleur. Rien d'autre que la mort, bien entendu⁶⁵⁴.

On ne se réveille pas de ses souvenirs. C'est bien la terrible douleur des rescapés qui voudraient pouvoir assimiler le monde du camp, absurde, insensé, à un scénario onirique. Le réveil dans le camp, le réveil au retour du camp ne font pas cesser le cauchemar d'avoir été un jour et pour

⁶⁵³ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, op. cit., p. 29.

⁶⁵⁴ Op. cit., p. 205.

toujours confronté à ce que Jorge Semprun appelle l'expérience du « Mal radical » et qui a tout bouleversé, qui a induit la perte du discernement : « au lieu de me faire comprendre que je rêvais, comme il arrive habituellement dans des cas semblables, [la voix sourde qui résonnait dans mon rêve] me faisait croire que j'étais enfin réveillé, de nouveau – ou encore, ou pour toujours – dans la réalité de Buchenwald : que je n'en étais jamais sorti, malgré les apparences, que je n'en sortirais jamais, malgré les simulacres et les simagrées de l'existence⁶⁵⁵. » Le jugement est brouillé, parasité comme si celui qui s'éveillait en proie aux fantômes des souvenirs était encore en état de sommeil. En effet, pendant le sommeil paradoxal, le cerveau accepte comme « réalité d'expérience⁶⁵⁶ » les signaux qu'il crée et combine lui-même. Il lui manque un point de repère extérieur. Le traumatisme a fait voler en éclats le cadre d'orientation cohérent qui permettait de distinguer l'état de veille de l'état hypnique. Les survivants sont ainsi condamnés à parcourir sans cesse les chemins oniriques qui mènent au camp, à errer entre vie irréaliste et souvenir nocturne : ils sont prisonniers de leur mémoire, une mémoire qui s'exprime avec particulièrement de force dans les rêves, dont elle constitue la matière première :

Quand j'étais là-bas, je rêvais que j'étais à la maison et, depuis que je suis rentrée, je rêve que je suis là-bas.

– Et si on passait du rêve à la réalité ? [...]

La réalité, où est-ce ?⁶⁵⁷

Le *topos* attendu du sommeil (Hypnos) frère de la mort (Thanatos) se voit ici réactualisé : ni vivants, ni morts, les rescapés vivent d'une existence presque spectrale ou encore « somnambulique », terme que l'on retrouve chez presque tous les auteurs cités.

Le sommeil et les rêves sont durablement perturbés par l'épreuve des camps, au moment même de la détention et pour les années qui suivent le retour. Perturbés, mais aussi et surtout détournés de leur fonctionnement habituel. Dans le camp, une forme d'hyper vigilance se met en place pour tenter de soustraire le dormeur aux prisons du rêve et à leurs persécutions. Au retour, les rêves traumatiques et les cauchemars déchirent le sommeil en ouvrant les plaies de l'insomnie. Le sommeil lui-même est donc mis en danger par ces images répétées, qu'elles soient la photographie d'un choc

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁶⁵⁶ Allan Hobson, *Le Cerveau rêvant*, op. cit., p. 258.

⁶⁵⁷ Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, op. cit., p. 201-202.

passé ou une composition angoissante. Cependant, c'est à un véritable travail que se livre l'esprit endormi, produisant et accueillant ces signes inévitables du traumatisme : l'évolution du rêve traumatique en cauchemar, puis en rêve, prouve la force de celui qui cherche encore à vivre. Elle passe par l'appivoisement des images et des souvenirs du sommeil, par le face à face avec une existence enlisée dans un rêve éveillé, un rêve-prison.

Une « poésie yiddish de l'anéantissement » a vu le jour après les camps. Le recueil de Jacob Glatstein, *Dans la langue de personne*, dit la vulnérabilité, la souffrance de ces sommeils :

Non
aucun d'entre eux ne faisait grand bruit
mais dans leur sommeil ils sont tous
les martyrs de la vie.⁶⁵⁸

Fanny DECHANET PLATZ (Grenoble III)

⁶⁵⁸ Jacob Glatstein, *Dans la langue de personne, Poésie yiddish de l'anéantissement*, cité par Semprun, in *Le Retour de Carola Neher*, Paris, Gallimard, coll. Le Manteau d'Arlequin, 1998, p. 58.

Mythologie picturale de la douleur dans les chorégraphies de Lia Rodrigues

Mattia SCARPULLA

Dans notre article, nous n'entendons pas « mythologie » que comme un ensemble de symboles et de légendes appartenant au patrimoine d'une communauté. Un individu possède sa mythologie, ses croyances, et sa relation avec une communauté ou avec des communautés. Citons Claude Lévi-Strauss : « le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'entendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main »⁶⁵⁹. L'identité d'une personne se contextualise dans sa « pensée mythique », ses désirs et ses réalités se nourrissent et se façonnent au sein des rencontres et des vicissitudes. Une personne ne connaît pas l'immensité d'une ou de plusieurs cultures, mais elle les croise et les connaît dans ses expériences. La mythologie picturale dont nous parlons n'appartient qu'à Lia Rodrigues, chorégraphe brésilienne contemporaine : sa mythologie est composée par ses références à la peinture et à sculpture, quelques œuvres ou le style général de quelques artistes qui l'inspirent lorsqu'elle crée ses danses et ses scénographies.

Dans une scène de sa chorégraphie *Incarnat*⁶⁶⁰, création 2005, un danseur habillé avec un pantalon de gymnastique gris entre sur un plateau vide de toute scénographie typiquement théâtrale. La scène rappelle un entrepôt abandonné, une usine inutilisée. Le corps du danseur bouge en restant toujours face au public. Le buste reste droit pendant que les bras gesticulent rapidement sur les côtés et devant le corps et la tête. Le danseur avance ainsi vers le public en disant des mots incompréhensibles. Les mots sont répétés, toujours plus criés, ces mots deviennent

⁶⁵⁹ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, 1962, p. 30, cité dans Allegra Fuller Snyder, « Le symbole de danse », dans *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, sous la direction d'Andrée Grau et de Georgiana Wierre-Gore, Pantin, Centre national de la danse, 2005, p. 273-282, citation p. 277.

⁶⁶⁰ Nous avons assisté à la représentation d'*Incarnat* le 4 avril 2007 au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine. Nous avons analysé la captation de la pièce.

compréhensibles, des noms de peintres et de sculpteurs se font entendre : Michel-Ange, Goya, Le Caravage. Le danseur exécute des mouvements hiératiques, ses muscles, des jambes aux bras, de la poitrine à la bouche, sont sculptés. Il semble une statue folle, sortie de sa torpeur, qui a commencé à marcher et à crier. Les noms sont récités selon le style de jeu dramatique de Rodrigues : les formes créées par les corps et les mots s'accumulent. Au début les danses et les cris ne semblent pas composer une figuration reconnaissable, puis, paroles et corps incarnent dans l'espace des images, des fragments qui se répéteront d'une scène à l'autre, créant un univers suggérant des actions de la vie quotidienne, ainsi qu'une atmosphère de rêve cauchemardesque.

Lia Rodrigues s'est formée à différents genres de danse, artistiques et cérémoniels, au Brésil. Dans les années 1980, elle a la possibilité de travailler en France où elle entre pour une brève période dans la compagnie de Maguy Marin, l'une des principales chorégraphes de la danse européenne des trente dernières années. Ses expériences en France la familiarisent avec l'émancipation de l'art vivant expérimental et performatif. L'œuvre de Maguy Marin, tout comme celle d'autres chorégraphes, devient la représentation d'un univers intime de l'artiste, qui la recompose selon son style personnel interdisciplinaire, selon ses expériences du théâtre, de la danse et d'autres langages artistiques. Retournée au Brésil, à partir des années 1990, Rodrigues signe des chorégraphies politiquement engagées, où elle traite des cultures du Brésil : cultures appartenant à chaque région de son pays, cultures colonialistes, et cultures importées par la société libérale et multiculturelle. D'une pièce à l'autre, Rodrigues représente des conflits psychiques et physiques, montre les représentations culturelles de la femme, -souvent caractérisées par l'asymétrie des rôles de l'homme et de la femme dans la société brésilienne⁶⁶¹-, les transformations sociales du Brésil, passant toujours par ses expériences de femme, expériences intimes ou professionnelles.

En 2000, Rodrigues déménage avec sa compagnie de Rio de Janeiro à la favela de Mar. Dans cette favela sont retournés vivre huit garçons et filles qui ont réussi à poursuivre et terminer des études universitaires. Revenus dans leur lieu natal, ils ont associé leurs forces et leurs compétences pour créer un réseau de subventions pour des projets sociaux

⁶⁶¹ Sur les études féministes en danse cf. Hélène Marquié, « Imaginaires et corps : perspectives et enjeux des recherches sur le genre et les recherches féministes en danse », Colloque du Ring (Réseau interdisciplinaire et interuniversitaire national sur le genre), Paris, 24-25 mai 2002, publié dans *Recueil de textes d'Hélène Marquié - 2002*, publication conservée à la médiathèque du Centre national de la danse, Pantin.

et culturels. Lia Rodrigues a été accueillie en résidence⁶⁶² dans ce cadre. Les activités de la compagnie se sont déroulées dans un vieil entrepôt, que les danseurs ont restauré eux-mêmes.

Ces dernières années, le gouvernement a mis en place des manifestations festives pour célébrer l'histoire du Brésil. Il commande à Rodrigues, tout comme à d'autres artistes, des créations sur l'origine et l'histoire du pays. Rodrigues est alors en train de lire l'essai *Devant la douleur des autres* de Susan Sontag⁶⁶³. L'actrice y traite l'émotion éprouvée par un spectateur face à une photographie de guerre ou de catastrophe. Elle réfléchit aussi au rôle de l'artiste qui essaie de photographier une situation de guerre, selon son propre point de vue d'individu et de professionnel : ce point de vue changera si le photographe est autochtone du pays en guerre ou s'il est un étranger qui arrive au sein de la situation de guerre avec un but précis, l'illustrer. Les réflexions de Sontag sur la création photographique et sur sa commercialisation se construisent à partir de deux définitions de l'artiste et du spectateur : un spectateur et un artiste peuvent être « locaux », ils sont nés dans ce pays ravagé par des conflits ; pour ces individus, ce conflit est le seul qui importe, ils se battent pour témoigner de la douleur et de la violence affrontée par le peuple. D'autres spectateurs ou artistes sont « distanciés », ils vivent un conflit par le biais des images de la télévision, par la presse ; les conflits ne sont pas vécus dans l'intime, le spectateur ou l'artiste essaiera de réfléchir sur une guerre abstraite selon un point de vue universel, dénonçant différentes guerres qui défilent à la télévision, qui se confondent dans son esprit, parce qu'il ressent toujours refus et douleur face à ces images appartenant à une guerre ou à l'autre.

Au travers des écrits de Sontag, Lia Rodrigues crée deux spectacles, *Ce dont nous sommes faits*⁶⁶⁴ (création 2001) et *Incarnat*. Dans les deux chorégraphies, Rodrigues cherche à représenter sa relation personnelle avec le passé et le présent de son pays. Elle veut dénoncer les organisations mafieuses et les multinationales occidentales qui ont édifié leurs usines au Brésil. Elle veut aussi parler du monde des favelas : lieux périphériques, les favelas vivent la lutte entre des marchands de drogue qui soumettent les gens à leurs lois par la pauvreté et précarité, et des associations sociales qui essaient d'éduquer les habitants à l'autogestion.

Jusqu'à ce moment, Rodrigues avait composé des mondes oniriques et violents, où elle représentait deux images du Brésil : une image de

⁶⁶² Cf. *Dialogue avec Lia Rodrigues*, entretien avec Lia Rodrigues, dirigé par Cécile Proust, filmé par Centre national de la danse, Pantin, (consultable à la médiathèque).

⁶⁶³ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, éd. C. Bourgois, 2003.

⁶⁶⁴ Nous avons assisté à ce spectacle au théâtre des Brigittines en août 2004, durant le Festival Brigittines-Bellone, Bruxelles. Nous avons analysé la captation du spectacle.

« brésilianité », influencée par le regard occidental, qui montrait un monde exotique, composé par des figures divines et primitives⁶⁶⁵. À travers cette image biaisée, représentée par des décors qui figurent des symbolisations de traditions anciennes brésiliennes, Lia Rodrigues fait filtrer une autre image du Brésil, constituée par les conflits identitaires impliquant les femmes et toute la société brésilienne.

Dans *Ce dont nous sommes faits* et *Incarnat*, Rodrigues abandonne par contre la « brésilianité ». Elle met en scène sa douleur la plus crue, la plus intime. L'espace est dénudé, rappelle des lieux abandonnés et vides des favelas. Les corps perdent souvent leur forme humaine, se recroquevillant dans la douleur, dans les cris et dans les larmes. D'autres corps dansent la lutte pour la survie rencontrée dans les favelas : ils évoluent dans des raptus de folies, les jambes et les bras se désarticulent et coupent le vide, deviennent des actes jouissifs d'exploration de l'espace et du corps, se croisent sur le ventre à la recherche tactile de la peau et des organes.

Sur les scènes de Rodrigues les corps s'accumulent dans des images de violence et de douleur qui sont déracinées de tout contexte précis. Les corps sont nus, ou habillés avec des pantalons et des t-shirts sans aucune connotation précise. Les corps nus peuvent représenter la douleur devant la guerre en Irak, devant le tremblement de terre au Pakistan, devant un viol perpétré en France, devant des meurtres dans les rues de Rio de Janeiro. Inspirée par Sontag, Rodrigues dépasse son rôle « local », sa douleur face à la société brésilienne, se « distancie » de ce contexte et universalise son propos, accumulant sur scène des images simples et communes de la douleur.

Les corps deviennent des citations de la douleur humaine. Walter Benjamin confère à la « citation » : « non pas la force de conserver, mais de purifier, d'arracher au contexte, de détruire ; elle est la seule force recelant encore de l'espoir que quelque chose de cette époque survivra – justement parce qu'on lui a extirpé »⁶⁶⁶. Les corps de Rodrigues sont des « citations » de cultures et de souvenirs, ils sont régis par une esthétique « pudique et métonymique⁶⁶⁷ ». Dans sa thèse *Pour une esthétique du témoignage*, Gilles Guigues confronte entre elles des œuvres d'art plastiques, qui sont des « témoignages pudiques⁶⁶⁸ », des fragments de réalités retravaillés par les artistes, mais qui rappellent d'autres réalités

⁶⁶⁵ Sur des danses exotiques, arrivant du monde entier, construites en référence du marché et de la politique coloniale, nous renvoyons le lecteur à Anne Ahiha-Decoret, *Les danses exotiques en France*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.

⁶⁶⁶ Walter Benjamin, *Karl Kraus*, Paris, Rivages, 1990, p. 78.

⁶⁶⁷ Voir Gilles Guigues, *Pour une esthétique du témoignage*, thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Aix-Marseille I, directeur Michel Guérin, 2005.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

similaires présentes dans la pensée des spectateurs : « Pudique, [le témoignage] porte en avant un geste qui, dès qu'il se déploie, tend vers le retrait »⁶⁶⁹. Ces œuvres-témoignages analysées par Guigues ne construisent pas un discours explicite sur une réalité ; c'est par la « citation » du réel ou d'un sentiment, retravaillés dans un contexte artistique, pudiquement, sans dire explicitement, que l'œuvre crie un instant, puis se tait aussitôt, transmettant un message violent sans bousculer le spectateur. Guigues explique : « L'intériorité d'un témoignage, dans la rigueur des mots [des gestes et des images] se réserve, car aucune évidence n'en simplifie l'accès, ni n'en brise la sauvegarde. Préservée par la pudeur, l'œuvre qui le porte ne livre pas directement son intériorité : il y demeure un secret »⁶⁷⁰. Ce « secret » est une dimension imprécise de l'œuvre artistique pudique, qui laisse le spectateur chercher d'autres significations logiques du témoignage.

Dans *Ce dont nous sommes faits* et *Incarnat*, une partie des figurations naît de la transformation d'un tableau ou d'une sculpture en danse. Une atmosphère de pénombre entoure les danseurs. L'espace est en effet souvent réduit à celui qu'occupe le corps : une lumière tombe d'en haut, éclaire le corps, soulignant ses ombres. Dans l'atmosphère générale des deux spectacles nous retrouvons l'influence des peintures du Caravage, l'un des peintres les plus admirés par la chorégraphe. Elle est attirée par la couleur de ses tableaux, tout comme par les conflits entre les corps générés par les directions des gestes et des regards des protagonistes⁶⁷¹.

Dans *Ce dont nous sommes faits*, Rodrigues se base sur des tableaux de Goya pour chorégraphier des images de douleur où le corps humain se métamorphose en formes inhumaines. Ces tableaux appartiennent à la série des *Désastres de la guerre* (1808-1820), qui figurent la domination napoléonienne en Espagne. Des cadavres, des morceaux de corps, des actions violentes sont empruntés à chaque tableau, et intégrés dans des actions de groupes ou exécutées par un seul danseur. Dans *Incarnat*, les corps deviennent des figurations sacrées imaginées à partir des mythologies animistes des peuples brésiliens, et des mythologies chrétiennes des peuples européens colonialistes. Si les métamorphoses dans *Ce dont nous sommes faits* se jouent entre le corps et la lumière, dans *Incarnat*, les corps se peignent de rouge et de blanc, de substances rappelant le sang et le lait maternel, de substances qui tachent la scène et atteignent le public par leur senteur lourde, par exemple celle du ketchup, à laquelle s'ajoute celle de la sueur des danseurs.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁷¹ Nous avons interviewé la chorégraphe le 24 novembre 2007 au Centre national de la danse, Pantin.

Dans *Ce dont nous sommes faits*, le public attend debout l'entrée des danseurs. Pas de plateau, ni de sièges. Un danseur nu entre et dirige le public par ses gestes, en le disposant dans l'espace, en construisant ainsi un lieu limité par des corps au milieu desquels il dansera. À la fin de chaque scène, l'interprète sort, remplacé par un autre ou par un groupe de danseurs, et ceux-ci recommenceront à déplacer le public et à composer des nouveaux espaces humains. Dans le silence, éclairés par une lumière jaune qui tombe d'en haut, les corps changent lentement leur forme humaine, en devenant sueur, poils et peau, un magma respirant, en continuelle transformation.

Ensuite, tous les danseurs entrent, encore nus. Ils montrent leur silhouette de face et de profil. Un moment de pause, de présence silencieuse, les regards des danseurs cherchent ceux des spectateurs. Les corps tombent, montrent à nouveau leur silhouette de profil et de face, mais ils sont allongés et leurs yeux sont fermés. Ils commencent alors à trembler, toujours plus violemment, les corps se soulèvent imperceptiblement du sol et retombent avec bruit, les peaux se couvrent de marques rouges, et à force de trembler les corps bougent vers les spectateurs assis autour de l'espace de jeu. Les corps nus tremblants investissent les corps habillés du public, qui, effrayé, doit se lever, reculer, repousser les bras et les jambes qui l'ont déjà atteint. Dans cette scène, Rodrigues mélange des images de trois tableaux des *Désastres de la guerre* de Goya : *Les fusillades du trois mai*, *Autant et même davantage* et *Décapitation ou décollation*. Les images de ces tableaux ont inspiré l'esthétique de cette scène où les danseurs passent de la vie à la mort. Ils se présentent vivants de face et de profil, ressemblant aux prisonniers des *fusillades du trois mai* qui sont peints juste à l'instant d'être fusillés. Puis, la même situation est répétée, mais les corps sont allongés, désormais morts. Abandonnés au sol, démembrés par les lumières et les ombres, les corps semblent sortir de deux autres tableaux, qui montrent des morceaux de chair humaine accrochés à des éléments de la nature, qui sont aussi stériles, en apparence sans vie. Ensuite, les corps commencent à trembler sur scène comme s'ils étaient secoués par une fusillade. Ainsi, la chorégraphe souligne dans un troisième moment de la scène l'acte violent qui a provoqué le passage de la vie à la mort. Le frémissement des cadavres peut aussi rappeler des corps épileptiques. Cette scène signe une transition dans le spectacle. Avant, les corps entraient par petits groupes et représentaient des métamorphoses charnelles oniriques, qui pouvaient déclencher des sentiments tristes ou jouissifs selon chaque spectateur. Dans la scène décrite, les danseurs sont tous présents sur scène et provoquent des images de violence et de douleur. Aussitôt après, les danseurs se rhabillent face aux spectateurs, délimitent avec du scotch un plateau carré autour duquel se dispose le

public. Ils mêlent des discours, des chants et des danses, crient des slogans jouissifs de respect pour l'autre et contre la guerre. Les danseurs essaient ainsi de transformer la tension tragique née de la première partie du spectacle en incitation à s'unir dans des actes de résistance.

Décrivons maintenant une danse d'*Incarnat*, exemple parmi d'autres d'images inspirées de figurations sacrées, qui, durant le spectacle, se succèdent rapidement sur scène, comme des aberrations, accumulant des sensations de douleur ou de malaise, quelquefois jouissifs. Dans cette scène, les deux femmes nues sont disposées comme dans la *Pietà* de Michel-Ange. Mais le Christ n'est pas mort. Il semble un cadavre mais le mouvement de la bouche qui tète un sein de la Madone est encore vivant. Puis, le sein éclate, de la matière blanche comme du lait asperge les corps. Le corps du Christ semble alors un malade à la fin de ses souffrances, qui cherche encore le sein, aveuglé par les giclées de matière blanche, ne vivant qu'à travers un délire mental. La Madone, dans une sorte de rite, peint le corps du Christ en blanc avec ses doigts, peint aussi son corps, elle lèche ses doigts.

L'accumulation de scènes dramatiques est introduite par un cri au début d'*Incarnat*. Sur un plateau vide, les danseurs entrent habillés de leur tenue de répétition. Ils forment un cercle, se regardent, écoutent leur présence, marchent lentement en se rapprochant, ils se prennent par la main, font tourner le cercle toujours en marchant, dans un sens, dans l'autre. Ensuite, le cercle se rompt, les corps rapidement s'éparpillent, remplissent l'espace de leur marche, les pieds forts contre le sol. Les corps se croisent, frénétiques. Puis chaque corps commence une danse sur place, chacun avec ses mouvements, mais tous bougent dans des gestes aigus et saccadés, coupant l'air par des lignes géométriques. Puis le cri arrive : une danseuse marche vers le public, commence à crier, les corps s'éparpillent sur les côtés de la scène, la scène se réduit à ce corps de femme qui crie dans le silence, son corps qui se recroqueville, elle courbe son dos, la tête contre la poitrine, le corps se recroqueville sur le cri, la danseuse tombe, elle s'étrangle dans sa respiration, étouffe, vomit sa respiration, de la bave, sa douleur. La danseuse a cassé par son cri la relation d'écoute dans le groupe des danseurs.

À partir de cette scène, les danseurs chercheront à redécouvrir leur corps qui a ainsi été mis en crise et chercheront à retrouver ensuite une communion de sensations et d'émotions avec les autres. Dans un premier moment, les corps représentent des scènes de douleur, de pleurs, qui alternent avec quelques scènes de danse jouissive où l'individu manifeste son être au monde au sein d'une tragédie. Ensuite, les corps se peignent de sang ou de lait, par exemple dans la scène qui s'inspire de la *Pietà*, à la recherche d'une purification, vivant un délire duquel ils veulent sortir. À la fin, les corps de la plupart des danseurs ont retrouvé leur calme et sont

recouverts par des vêtements, ils peignent en rouge des tatouages symboliques sur le seul cadavre qui reste nu en scène. La danseuse est soulevée comme une statue religieuse et portée de face vers le public. Yeux fermés, elle est une statue de chair couverte de symboles rappelant des rites indigènes. Puis le corps reste debout, ouvre les yeux, fait encore un pas vers le public, un pas incertain comme d'un nouveau-né, et rapidement la femme cherche à enlever les tatouages de sang de son corps. Le corps reste taché de rouge, mais les symboles ont disparus. Avec cette scène, Rodrigues conclut la représentation de la douleur personnelle ou collective et la recherche d'un enracinement différent et nouveau de l'homme dans son monde : la danseuse a décidé d'effacer les traditions de sa terre, de son peuple, mais son acte est volontaire, elle agit pour elle-même, même si le corps reste taché des marques d'un passé inoubliable.

À travers sa mythologie picturale, Rodrigues aperçoit et représente une société de traditions brésiliennes et européennes. Dans chaque figuration, les corps décomposent et recomposent des icônes qui se réfèrent à ces cultures, et mettent en scène symboliquement leur manière de lutter et de vivre avec les représentations esthétiques et sociales du monde auquel ils appartiennent.

Dans les deux spectacles, la mythologie picturale de Rodrigues lui inspire des danses et des états physiques qui accentuent la précarité de notre chair, de notre vie. Les corps restent figés dans des états souffrants ou des magmas charnels. Ils deviennent pour un instant des statues, essayant de représenter et de figer le moment du passage de la vie à la mort. Les figurations de Rodrigues inspirent alors au public des sentiments de douleur, parce qu'elle essaie de personnifier le moment avant l'absence, l'instant où une personne assiste à l'expiration d'un proche.

Le livre *Le Langage et la mort*⁶⁷² de Giorgio Agamben nous permet peut-être de comprendre la figuration de la mort par un corps vivant, cette figuration de l'instant du passage de la vie à la mort. Agamben cite Saint Augustin, qui parle de la « langue morte »: « Supposons que quelqu'un entende un signe inconnu, le son d'un mot dont il ignore la signification, par exemple, le mot *temetum* (un terme désuet pour *vinum*). Certes, ignorant sa signification, il désirera la connaître. [...] Ce passage [entre dire un mot et le comprendre] isole une expérience de la parole où celle-ci n'est plus simple son et n'est pas encore signification⁶⁷³ ». Dans cet exemple Agamben, par la médiation de St. Augustin, veut réussir à cerner une voix, qui n'est plus seulement son, qui a été, mais qui n'a pas encore

⁶⁷² Voir Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, tr. fr., Paris, éd. Christian Bourgois, 1991.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 18.

pris en lui un sens logique, qui n'est pas encore. Les figurations de douleur de Rodrigues sont des instants de pleur et de cri ou de folie qui se transforment en des cadavres. Au moment précis où les actions de douleur disparaissent, la sensation de la douleur reste chez le spectateur. Il ressent de la douleur, mais il n'a plus sous les yeux les images que la danse a créées. Il doit chercher en lui-même l'explication de la sensation de douleur éprouvée. Comme dans le discours d'Agamben, la danse de Rodrigues est comme une « langue morte » donnée aux regards des spectateurs, une figuration passionnelle qui a perdu son contexte premier, qui retentit comme un écho, une voix intérieure qui essaie de déchiffrer la sensation de douleur par rapport à son passé. Face aux corps en scène de Rodrigues, le spectateur éprouve un malaise face à des corps vivants qui deviennent mourants. La douleur qu'ils provoquent n'existe pas explicitement dans l'image, c'est en nous spectateurs que l'image retentit comme une douleur, et parce que le geste qui a dit la douleur a déjà disparu, laissant sa trace, son image de la mort, son image morte. Nous ne comprenons pas quel mal est représenté, parce que Rodrigues ne met pas en scène un contexte précis. La douleur se manifeste dans notre volonté de comprendre, où la mort représentée par Rodrigues trouve son origine en nous. Au travers d'Agamben citant Heidegger nous pourrions dire que les métamorphoses des deux spectacles apparaissent comme un « lieutenant du rien »⁶⁷⁴. La danse de Rodrigues représente un rien, un vide, angoissant, un corps en train de s'évider de la vie, un frémissement ou une bouche qui tète dans le vide l'absence d'un sein. La douleur décrite n'est pas présente concrètement sur scène. La douleur est celle qu'ont ressentie les danseurs dans leurs expériences au Brésil, et la douleur est le sentiment que nous pouvons ressentir en nous, face à ce corps mourant en vie, lequel prend du sens en moi-même si je me replie sur mon passé existentiel ou figuratif. La figuration de Rodrigues est une trace aussitôt passée, qui est présente dans son absence, qui est et qui signifie encore par le spectateur.

La danse est comme une « langue morte » ; elle « ne dit pas quelque chose, au sens d'un discours propositionnel, elle ne dit *rien dont il y aurait à parler*, mais est un pur *donner à comprendre* »⁶⁷⁵. Les représentations dansées portent par exemple l'attention du spectateur sur les aspects irrationnels d'une situation historique. Si les danseurs de Rodrigues ne décrivent pas des réalités violentes du Brésil, ils suggèrent les sentiments de douleur qui sont vécus mais qui ne peuvent pas être racontés dans une anthologie d'histoire.

⁶⁷⁴ *Op. cit.*, p. 72.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 107.

La mythologie picturale de Lia Rodrigues lui a permis de créer des images de la douleur qui retentissent en nous, qui retentissent dans nos propres mythologies esthétiques de la douleur.

Des états physiques de notre quotidien émotif passent d'une danse à l'autre, relient un contexte suggéré à une autre réalité suggérée, et forment un témoignage essentiel de l'histoire de notre chair humaine. Les corps de Rodrigues se mettent en représentation dans une même situation esthétique, la nudité, qui les rapproche dans leur précarité. En même temps, chaque corps communique par ses propres gestes de douleur. À partir de sa mythologie picturale, d'une histoire personnelle à l'autre, du sentiment du danseur à celui du spectateur, Rodrigues fait communiquer des sentiments communs par des corps et des gestes différents, définissant ainsi la relation humaine par les diversités des expériences individuelles qui résonnent et se reconnaissent.

Mattia SCARPULLA (Université de Nice / Torino)

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre Premier. Douleur et écriture

Description et narration des maux

Sébastien BAUDOIN (Clermont II) : « Espaces de la douleur : de la sublimation des paysages cathartiques dans l'œuvre de Chateaubriand »

Céline BRICAULT (IUT de Bourges-Université d'Orléans, CELIS-Clermont II) : « Silences et non-dits de la douleur chez les héroïnes aurevilliennes : une écriture à l'aiguille et à l'épée »

Carole FILLIÈRE (Paris III, Sorbonne Nouvelle) : « Solitude et poétique de la perte chez Leopoldo Alas Clarín (1852-1901) »

Palimpsestes d'une souffrance moderne

Makki REBAI (Clermont II) : « Écriture et pensée de la douleur chez Baudelaire »

Fanny BÉRAT-ESQUIER (Lille III) : « De la douleur fulgurante à la beauté convulsive »

Karine DESROSES (Université du Mans) : « L'écriture de la douleur dans *Mortal y Rosa de Francisco Umbral* »

Chapitre 2. Douleur et imaginaire

Affres de la création

Gleya MAATALLAH (La Manouba, Tunis) : « La création balzacienne : ascèse et enfantement dans la douleur »

Daphné LE SERGENT (Paris VIII) : « René Magritte, le monde comme provocation »

Figures de la souffrance

Maya HADEH (Clermont II) : « Figures poétiques, figures mythiques : le personnel de la douleur dans la poésie de Baudelaire »

Camille PAGEARD (Rennes II) : « Georges Bataille et l'observation de la douleur comme "renversement" : l'exemple de la photographie du supplicié chinois (1961) »

Frédéric ARIBIT (Université de Pau) : « Breton-Bataille : autopsie du Cadavre »

Anaïs BONNIER (Paris III, Sorbonne Nouvelle) : « "L'homme des douleurs" » ou la valeur archétypale du motif christique dans le théâtre contemporain »

Chapitre 3. Douleur et Histoire

L'artiste bourreau et médecin

Dominic Alain BOARIÙ (Université de Fribourg) : « L'arrière-douleur. Peinture et décapitation au XIX^e siècle »

Shane LILLIS (Université de Lyon II) : « La médecine et la dissimulation de la douleur dans Une leçon clinique à la Salpêtrière d'André Brouillet et Les joueurs de skat d'Otto Dix »

La souffrance intériorisée et collective

Valérie MORISSON (Grenoble II) : « La Grande Famine en Irlande : évolution des représentations visuelles de la douleur »

Julien MORELLO (École des hautes études en sciences sociales) : « Les corps perclus d'août 1945 : la figure de « la mère et l'enfant » dans les représentations picturales des bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki »

Fanny DECHANET PLATZ (Grenoble III) : « De la prison du rêve au rêve-prison : la douleur au propre et au figuré dans les rêves des rescapés des camps de concentration »

Mattia SCARPULLA (Université de Nice / Torino) : « Mythologie picturale de la douleur dans les chorégraphies de Lia Rodrigues »

BIBLIOGRAPHIE

I. BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

-Balzac, Honoré (de), « Illusions perdues », in *La Comédie Humaine*, tome V, Scènes de la vie de Province II/Scènes de la vie parisienne, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

-Balzac, Honoré (de), *La Cousine Bette*, in *La Comédie Humaine*, tome VII, Scènes de la vie parisienne II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

-Balzac, Honoré (de), « La Peau de chagrin », « Gambara » « Massimila Doni », « Le Curé de village », in *La Comédie Humaine*, tome IX, Etudes Philosophiques I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985.

-Balzac, Honoré (de), « Modeste Mignon », in *La Comédie Humaine*, tome I, Scènes de la vie privée I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

-Balzac, Honoré (de), « Physiologie du mariage », in *La Comédie Humaine*, tome XI, Etudes Philosophiques III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

Balzac, Honoré (de), *Petites misères de la vie conjugale*, in *La Comédie Humaine*, tome XII, Études analytiques, Ebauches rattachées à *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

Balzac, Honoré (de), *Correspondance*, tomes II et III, Paris, Garnier, 1962 et 1964.

Balzac, Honoré (de), *Lettres à Madame Hanska*, Bruxelles, éditions du Delta, 1967, tome I.

-Barbey d'Aurevilly Jules, *Léa, Une vieille maîtresse, Un prêtre marié, Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.

-Barbey d'Aureville, Jules, *Une histoire sans nom, Les Diaboliques, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.

-Bataille, Georges, « L'Art, exercice de la cruauté », in *Médecine de France* n° 4, juin 1949.

-Bataille, Georges et Leiris, Michel, *Échanges et correspondances*, Paris, Gallimard, coll. « les Inédits de Doucet », 2004.

-Bataille, Georges, *L'Erotisme*, Paris, éditions de Minuit, 1957.

-Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, (1943), *Œuvres complètes*, tome V, Paris, éditions Gallimard, 1973.

-Bataille, Georges, *Les Larmes d'Eros*, Paris, éditions J.-J. Pauvert, 1981.

-Bataille, Georges, *La Polarité humaine, Œuvres complètes*, tome II, Paris, éditions Gallimard, 1970.

-Bataille, Georges, *La Souveraineté, Le Surréalisme au jour le jour, Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, éditions Gallimard, 1976.

-Bataille, Georges, « Poussière » (*Documents* n°5, octobre 1929) et « X marks the spot », (*Documents* n°7, 1930), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970.

-*L'Atelier de Baudelaire* : « Les Fleurs du Mal », édition diplomatique établie par Claude Pichois, tomes I, II, III et IV, Paris, Honoré Champion, 2005.

-Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

-Baudelaire, Charles, *Correspondance*, tomes I et II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

-Baudelaire, Charles, *Critique littéraire et Critique d'art, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

-*Bible de Jérusalem (La)*, Ecole biblique et archéologique française de Jérusalem (traduction), Paris, éditions Fleurus / Cerf, 2001.

-*Bible (La)*, Paris, Société biblique française & éditions du Cerf, 1988.

-Breton, André, *Martinique charmeuse de serpents* (1946), *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

-Breton, André, *Refus d'inhumer*, (1924), *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

-Breton, André, *Second manifeste du surréalisme* (1930), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

-Cayrol, Jean, *Nuit et Brouillard*, Paris, Fayard, coll. « Libres », 1997.

- Chateaubriand, François-René (de), *Atala, René, Les Natchez, Voyage en Amérique, Vie de Rancé, Œuvres romanesques et Voyages*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.
- Chateaubriand, François-René (de), *Génie du Christianisme*, in *Essai sur les Révolutions, Génie du Christianisme*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.
- Chateaubriand, François-René (de), *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Gallimard, Folio, 2005.
- Chateaubriand, François-René (de), *Mémoires d'outre-tombe*, tomes I et II, Paris, Garnier, coll. « La Pochothèque », 2005.
- Champfleury, Jules Husson (dit), *Les Excentriques*, Paris, Michel Lévy frères, 1852.
- Clarín, Leopoldo Alas, *Cartas a Galdós*, éditions de S. Ortega, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- Clarín, Leopoldo Alas, *Cuentos morales*, « No sabe escribir libros tristes y desconsoladores el que quiere », « Lecturas, La Terre de Zola », 6 juin 1888, in *Ensayos y revistas, Obras Completas*, tome I et III, IV, et VII, Ovideo, Ediciones Nobel, 2003.
- Clarín, Leopoldo Alas, *La Régente*, Paris, Fayard, 1987.
- Dante, *Divine Comédie, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Delbo, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Documents, 1970.
- Delbo, Charlotte, *Mesure de nos jours*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Documents », 1971.
- Flaubert, Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- Gastellier, René-Georges, *Que penser enfin du supplice de la guillotine ? Nouvel examen de cette question*, Paris, chez Les Marchands de nouveautés, 1795.
- Hoffman, E.T.A., *Contes nocturnes*, « L'Église des Jésuites », Paris, éditions Phébus, 2004.
- Homère, *Iliade*, tome III, Paris, éditions Les Belles Lettres, 2002.

- Hugo, Victor, *William « Les Génies »*, tome II, 2, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 2002.
- Huysmans, Joris-Karl, *L'Art moderne/ Certains*, Paris, éditions 10/18, 1993.
- Isle Adam, Villiers (de l'), « Le secret de l'échafaud », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1986.
- Koltes, Bernard Marie, *Roberto Zucco*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990.
- Kroetz Franz Xavier, Girard, Daniel (traduction), *Terres Mortes*, Paris, L'Arche, 1994.
- Lamartine, Alphonse (de), « Sapho. Elégie antique », *Œuvres Poétiques Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
- Magritte, René, *Ecrits complets, René Magritte*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 2001.
- Magritte, René, *Les Mots et les Images*, Bruxelles, Labor, Espace Nord, 1994.
- Michaux, Henri, *Face aux verrous*, Paris, RNF, Poésie/Gallimard, 1992.
- Moreau, Gustave, *L'assembleur de rêves, Écrits complets de Gustave Moreau*, (1826-1898), Saint Clément de rivière, Fata Morgana, 1984.
- Musset, Alfred (de), *Les Nuits, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, tome I, « Des voies du créateur », Paris, Flammarion, coll. « Mille & Une pages », 1992.
- Nietzsche, Friedrich, *Dernières lettres 1887-1889*, Paris, éditions Rivages, 1989.
- Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir, Par-delà Bien et Mal, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Robert Laffont, 1993.
- Ovide, *Les Héroïdes*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, 1966.
- Poe, Edgar, *Eureka, Œuvres complètes* traduites par Baudelaire, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

-Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, « Cinquième promenade », Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

-Sanson, Henri-Clément, *Sept générations d'exécuteurs. Mémoires des Sanson*, tome IV, Paris, Dupray de la Malhérie éditeur, 1863.

-Sapphô, *Odes et fragments*, traduction et présentation d'Yves Battistini, édition bilingue, Paris, Gallimard, 2005.

-Sappho, *Poèmes*, traduit du grec et présenté par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages poche, 2004.

-Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994.

-Semprun, Jorge, *Le Retour de Carola Neher*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1998.

-Strindberg, August, *Inferno*, I « La main de l'invisible », *Seul, Œuvre autobiographique*, tome II, (2 vol.), Paris, éditions Mercure de France, 1990.

-Umbral, Francisco, *Mortal y rosa*, Madrid, Cátedra, 2003.

Un Cadavre, in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome I (1922-1939), présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Le Terrain Vague, Éric Losfeld, éditeur, 1980.

-Virgile, *L'Énéide*, texte latin, traduction rythmée de Marc Chouet, introduction de Jean Starobinski, Genève, Slatkine, 2007.

II. BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

1. La Douleur

A) Études générales

- Le Breton, David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, éditions Métailié, 2006.
- Le Breton, David, *Expériences de la douleur : entre destruction et renaissance*, Paris, éditions Métailié, 2010.
- Morris, David, *The culture of Pain*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Rey, Roselyne, *Histoire de la douleur*, Paris, éditions La Découverte, 1993.

B) Douleur et littérature

- Berry, Michael, *A history of pain: trauma in modern Chinese literature and film*, New York, Columbia University Press, 2008.
- Daudet Léon, *Devant la douleur*, in *Souvenirs littéraires (1931)*, Paris, Grasset, 1968.
- Douleurs, Souffrances et peines: Figures du héros populaire et médiatique*, Angels Santa (dir.), Lleida, Presses de l'Université de Lleida, 2003.
- Labarthe Patrick, *Baudelaire. Une alchimie de la douleur. Etudes des Fleurs du Mal*, Paris Eurédit, 2003.
- La Douleur*, Marta Giné, Montserrat Parra, Angels Santa, Cristina Solé et Père Solà (dir.), Lleida, Presses de l'Université de Lleida, 2000.
- La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises; Mélanges offerts à Corrado Rosso, édité par C. Biondi, C. Imbroscio, M.-J. Latil, N.Minerva, C.Pellandra, A. Sfragaro, B. Souberyan, P. Vecchi*, Genève, Droz, 1995.
- Margat, Claire, *Esthétique de l'horreur du Jardin des supplices d'Octave Mirbeau (1899) aux Larmes d'Eros (1961) de Georges Bataille*, Thèse de doctorat, Paris I, 1998.

- Massin, Jean, « Baudelaire devant la douleur » in *Hier et demain*, n°10, Paris, éditions Sequana, 1944.
- Pichois, Claude, « La maladie de Baudelaire », in *Retour à Baudelaire*, Genève, Slatkine, 2005.
- Pleasure and pain in Nineteenth-Century French Literature and Culture* edited by David Evans and Kate Griffiths, Amsterdam, éditions Rodopi, 2008.
- Poulin, Isabelle, *Ecritures de la douleur: Dostoëvski, Sarraute, Nabokov: essai sur l'usage de la fiction*, Paris, éditions Le Manuscrit, 2006.
- Thélot, Jérôme, *Baudelaire Violence et poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1993.
- Wilson, Edmund, *The wound and the bow. Seven studies in literature*, Athens, Ohio University Press, 1997.

C) Douleur et Pathologie

- Alby, N., « Syndrome de Lasthénie de Ferjol : étude psychologique », *Actualités hématologiques*, XV, Paris, Masson, 1982.
- Bernard, J. *et alii*, « Les anémies hypochromes dues à des hémorragies volontairement provoquées ; syndrome de Lasthénie de Ferjol », *Presse médicale*, 75, 1967.
- Cabanès, Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réaliste: 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 2000.
- Corporeal Practices: (Re)figuring the body in French studies*, Julia Prest et Hannah Thompson (dir.), Oxford, Peter Lang, 2000.
- Danou Gérard, *Le Corps souffrant, littérature et médecine*, Seyssel, éditions Champ Vallon, 1994.
- Gayat, J. (Dr), « Mémoires originaux sur les signes oculaires de la mort » in *Archives Générales de Médecine*, 1876, série 6, n° 27.
- Gerould, Daniel, *Guillotine. Its Legend and Lore*, New York, Blast Books, 1992.
- Gimaret, Antoinette, *Extraordinaire et ordinaire des croix. Les représentations du corps souffrant, 1580-1650*, thèse soutenue le 13 décembre 2004 à l'Université de Lettres et Sciences humaines de Nantes.
- Leriche, René, *Introduction générale. De la Santé à la maladie, la douleur dans les maladies; où va la médecine. Encyclopédie française*, tome VI, 1936.
- Milner, Max, *Littérature et Pathologie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, Collection «L'imaginaire du texte», 1989.
- Scarry, Elaine, *The Body in Pain: the making and unmaking of the World*, Londres, Oxford University Press, 1985.

-Thomas, Louis Vincent, *Le Cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, Complexe, 1980.

D) Douleur et Arts visuels

- Alexandrian, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, coll. « connaissance de l'inconscient », 1974.
- *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Grau, Andrée et Wierre-Gore, Georgiana, Pantin, Centre national de la danse, 2005.
- Bablet, Denis, Jacquot, Jean, (et. Al.), *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, éditions du CNRS, 1971.
- Bloess, Georges, « L'image, le mot, la voix chez Magritte ou l'impossible « histoire centrale » », in *Peintures – Ecritures 3, Frontières éclatées*, Paris, La Différence, 2000.
- Boariu, Dominic-Alain, « Décapitations. Du voir au toucher », in *Art-anatomie. Trois siècles d'évolution des représentations du corps*, Chaké Matossian (dir.), Bruxelles, La Part de l'œil, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2007.
- Bonnefoy, Yves, *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995.
- Clément, Charles, *Géricault, Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Librairie Académique, Didier & Cie, 1868.
- Didi-Huberman, Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, éditions Macula, 1995.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, L'ordre Philosophique, 2002.
- Deshayes, Olivier, *Le corps déchu dans la peinture française du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Foucl, Thieri, *Images de souffrance*, Paris, Au crayon qui tue, 2002.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, « La figure (humaine) », in *La Figure dans l'art*, Antibes, éditions du Musée Picasso et éditions William Blake, 2008.
- Lessing *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann, coll.« Savoir sur l'art », 1990.
- Nieves, Pascual, *Witness to pain essays on the translation of pain into art*, Bern, Peter Lang, 2005.
- Redon, Odilon, *À soi-même : journal (1867-1915) ; Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, José Corti, 2000.
- Sarrazac Jean-Pierre (dir.), « *Actualité du théâtre expressionniste* », *Études théâtrales* no 7, Centre d'Études Théâtrales de Louvain-la-neuve, Belgique, Louvain, 1995.

- Schilder, Paul, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968.
- Schweizer, Harold, *Suffering and the remedy of art*, Albany, State university of New York press, 1997.
- Sontag, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, éditions C. Bourgois, 2003.

E) Douleur, guerre et châtement

- Arctic Ireland : The Extraordinary Story of the Great Frost and the Forgotten Famine of 1740-1741*, Belfast, White Row Press, 1998.
- Beaubatie, Yannick, *Les Paradoxes de l'échafaud*, Périgueux, éditions Fanlac, 2002.
- Bourgon, Jérôme, « Bataille et le supplicé chinois : erreurs sur la personne », in <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=27>.
- Debierre, Charles (Dr), « Les deux décapités de Dunkerque », in *Archives d'Anthropologie Criminelle*, Paris, Lyon et Bruxelles, 1905.
- Delarue, Jacques, *Le Métier de Bourreau. Du Moyen Âge à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 1979.
- Dower, John et Junkerman, John, *Hiroshima murals: The Art of Iri and Toshi Maruki*, New York, Kodansha America, 1985.
- Gray, Peter, *L'Irlande au Temps de la Grande Famine*, Paris, Gallimard, collection découverte, 1995.
- Gray, Peter, « Punch and the Great Famine », *History Ireland*, vol. 1, n°2, été, Dublin, 1993.
- Hungry Words, Images of Famine in the Irish Canon*, Dublin, Portland, edited by George Cusack, Auburn University, Montgomery et Sarah Goss, University of San Francisco, Irish Academic Press, 2006.
- Kelly, Jeff, « Lamentation at Post-Colonial Wake », *Deoraiocht : Displacement, Alanna O'Kelly and Frances Hegarty*, San Francisco Art Institute, Walter / McBean Gallery, 1997.
- Kinealy, Christine, *A Death Dealing Famine, The Great Hunger in Ireland*, London, Pluto Press, 1997.
- Kinealy, Christine, *The Great Irish Famine, Impact, Ideology and Rebellion*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2001.
- Le Bon, Gustave, *De la mort apparente et des inhumations prématurées*, Paris, Librairie d'Adrien Delahaye 1866.
- Lifton, Robert G., *Death in Life, Survivors of Hiroshima*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.
- Lucken, Michael, « Les montres brisées : réflexion sur le temps d'après-guerre », *Ebisu* n° 32, Tokyo, Maison franco-japonaise, 2004.

- Morasch, Christopher, « Making Memories : the Literature of the Irish Famine », in *The Irish World Wide, History, Heritage, Identity*, vol. 6, *The Meaning of the Famine*, Londres - Washington, Leicester Press, 1997.
- Nakazawa, Neiji, *J'avais 6 ans à Hiroshima*, Paris, Cherche Midi éditeur, 2005.
- NHK, *Hiroshima, mémoires meurtries*, Hiroshima/Tokyo, 2002.
- The Feminization of Famine: Representation of Women in Famine Narrative*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1997.
- O'Grada, Cormac, *Black'47 and Beyond, The Great Irish Famine in History, Economy and Memory*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2000.
- Rousseau, Frédéric, *La Guerre censurée: Une histoire des combattants européens de 14-18*, Paris, Le Seuil, 2003.
- Smith, Philippe, "Punishment Technology as Myth and Symbol", in *Theory, Culture & Society*, Sage publications, Thousand Oaks, California, 2003, vol. 20, n°5.
- Tatsumi, Yoshihiro, *Hiroshima*, Enghien, Artefact, 1983.
- Todeschini, Maya, *La bombe au féminin ; Les femmes d'Hiroshima et de Nagasaki*, mémoire présenté en vue du diplôme de l'EHESS, sous la direction de M. Augé, 1997.

2. La souffrance

A) Études Générales

- Bres, Yvon, *La Souffrance et le tragique: essais sur le judéo-christianisme, les tragiques, Platon et Freud*, Paris, PUP, 1992.
- Russier, Jeanne, *La souffrance*. Paris, PUF, 1963.
- Steiner George, *Dix raisons (possibles) à la tristesse de pensée*, Paris, Albin Michel, 2005.
- Sédivy, Jean, *Causes et signification de la souffrance*. Conférence présentée au Centre de Yoga traditionnel en février 1986, Strasbourg, Centre de Yoga traditionnel, 1987.

B) Souffrance et Littérature

- Cazier, Pierre, *Le cri de Job : approche biblique, mythologique et littéraire du problème de la souffrance du juste*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 1996.
- Godeau, Florence, *Récits en souffrance. Essai sur « Bartleby » de Herman Melville, « La métamorphose » et « Le terrier » de Franz Kafka, « L'innommable » de Samuel Beckett*, Paris, Kimé, 2001.
- La Souffrance au Moyen Age en France, XII-XV siècle*, Actes du Colloque organisé par l'Institut d'Etudes Romanes et le Centre d'Etudes Françaises de l'Université de Varsovie, octobre 1984. Elzbieta Grabska, Barbara Grochulska, Nicole Taillade, Janina Kulczycka-Saloni (dir.), Varsovie édition de l'Université de Varsovie, 1988.
- Lyotard, Dolorès, *Cruauté de l'intime . Barbey d'Aurevilly, Jules Vallès, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- Marc, Alain, *Ecrire le cri : Sade, Bataille, Mailowski*, Orléans, L'Ecarlate, 2000.

C) Souffrance et Mal du Siècle

- Bertrand-Jennings, Chantal, *Un Autre mal du siècle-Le Romantisme des romancières*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.
- Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux de la première moitié du XIXe siècle*, textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths avec la collaboration de Christian Croisille, Cahiers d'études sur les correspondances du XIXe siècle, N°8, Paris, Nizet, 1998.
- Jacobson, Edith *Les dépressions. Etats normaux, névrotiques et psychotiques*, Paris, Payot, 1989.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- Larue, Anne, *Romantisme et mélancolie*, Paris, Champion, 1998
- Leconte, Frantz-Antoine, *La Tradition de l'ennui splénétique en France de Christine de Pisan à Baudelaire*, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 1995.
- Minois, Georges, *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Paris, La Martinière, 2003.
- Pigeaud, Jackie, *La Maladie de l'âme*, Paris, Belles-Lettres, 1981-1989.
- Prigent, Hélène, *Mélancolie : les métamorphoses de la dépression*, Paris, Gallimard, 2005.
- Starobinski, Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie de l'origine à 1900*, Bâle, Geigy, 1960.

- Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
- Tellenbach, Hubertus, *La Mélancolie*, Paris, PUF, 1985.

D) Souffrance et Pathologie

- Charcot, Jean-Martin, *L'hystérie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisation. Trouvailles et retrouvailles », 1998.
- Didi-Huberman Georges, *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982.
- Dumas, Georges, *Traité de Psychologie*, Paris, éditions Alcan, 1923.
- Dumas, Georges, *Troubles mentaux et troubles nerveux de guerre*, Paris, éditions Alcan, 1919.
- Garma, Lucile, *Clinique de l'insomnie*, Paris, PUF, coll. « Nodules », 1994.
- McLean, Stuart, *The Event and its Terrors, Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 2004.
- Mijola, Alain (de), « Automutilation chez l'enfant », in *Dictionnaire international de la psychanalyse, concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.
- Virel, André, *Vocabulaire des psychothérapies*, Paris, Fayard, 1977.

3. Douleur, psychanalyse et rêve

- Canguilhem, Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966.
- Cayrol, Jean, « Les Rêves concentrationnaires », in *Les Temps modernes*, n°36, septembre 1948.
- Godard Marie-Odile, *Rêves et traumatismes ou la longue nuit des rescapés*, Ramonville Saint-Agen, Erès, coll. « Des travaux et des jours », 2003.
- Gusdorf Georges, *Les écritures du moi, Lignes de vie I*. Paris, Odile Jacob, 1990.
- Hobson, Allan, *Le Cerveau rêvant*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1992.
- Freud, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2001.
- Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.
- Janet, Pierre, *De l'angoisse à l'extase*, Paris, Société Pierre Janet, Laboratoire de psychologie, 1975.
- Kristeva, Julia, *Visions capitales*, Paris, RMN, 1998.

- Lejeune Philippe, *Cher écran, journal personnel, ordinateur, internet*. Paris, Le Seuil, 2000.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*. Paris, Le Seuil, 1996.
- Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, éditions Plon, 1962.
- Martin-Chauffier, Louis, *L'Homme et la bête*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1947.
- Nordau, Max, *Psycho-physiologie du génie et du talent* (1897), traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Felix Alcan, 1897.
- Simonet-Tenant, Françoise, *Le Journal intime*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001.
- Young, Karl Gustav, « Du rêve », in *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Albin Michel, 1987.

**REPRÉSENTATIONS LITTÉRAIRES ET
PICTORALES
DE LA DOULEUR
DU XIX^e AU XXI^e SIÈCLE**

Écrire, peindre, dessiner, photographier, ou même danser, ce qui n'a pas de nom, ce qui n'a pas de mots, est-il possible ? C'est la question que posent avec acuité les études ici rassemblées. Consacrées aux représentations de la douleur dans les arts du XIX^e au XXI^e siècle, elles interrogent la capacité de l'artiste à traduire une sensation affective qui, par essence, se dérobe à l'analyse. Physique et morale, la douleur trouve à s'investir dans l'écriture romanesque et les arts visuels par le biais de figures – figures de style ou mythes symboliques – qui mettent en lumière les rapports qu'elle entretient avec l'intériorité, la science ou encore l'histoire, autant de notions en constante évolution au cours des siècles derniers, et les efforts constants des créateurs pour témoigner d'une réalité humaine insaisissable.