

## SOMMAIRE

### CYCLE sur LES ÉCRITURES COMPLEXES

#### Deuxième séquence : Apparition Disparition Réapparition

Dirigé par Jean-Christophe DELMEULE  
Juillet 2015

**INTRODUCTION**, Jean-Christophe DELMEULE, p. 2.

#### *Cet autre du trouble...*

Sylviane DUPUIS, *Université de Genève, Suisse*

*Adam et Ève* de C. F. Ramuz, ou le jardin défait/recomposé/ruiné : intertexte biblique et métaphore du processus de création, p. 5.

Marie-Christine DESMARET, *Université de Lille 3*

Phénoménologie et esthésie des images, des visions et des représentations dans la fable écologique de Patrick Chamoiseau *Les neuf Consciences du Malfini*, p. 19.

#### *Ce trouble de l'autre...*

Frédéric BRIOT, *Université de Lille 3*

Ryoko Sekiguchi : ubiquités mineures, polychronies épidémiques, p. 26.

Jean-Christophe DELMEULE, *Université de Lille 3*

Nul n'est censé ignorer le Loa : *Hadriana dans tous mes rêves* de René Depestre, p. 38.

#### *Ces revenants de l'effroi...*

Doudou CAMARA, *Université Cheikh Anta Diop, Sénégal*

*La Vie et demie* de Sony Labou Tansi ou une poétique de l'imaginaire spectral, p. 45.

Bochra CHARNAY, *Université d'Artois – IUT de Lens*

Les récits à faire peur des Veillées bretonnes, p. 60.

## INTRODUCTION

### APPARITION, DISPARITION, RÉAPPARITION

**L'**image est à la fois la figure d'une présence et l'interrogation de sa réalité. Et si elle se succède à elle-même, se produit alors un jeu de dédoublements et de répétitions qui ne cesse de rappeler que ce qui advient à nouveau n'est jamais l'identique, que le retour du semblable marque la pulsion d'une différence, qui se définirait souvent sans référence aux scansion renouvelées. Ce qui lie donc la régularité, quasi économique, et le creux de la désillusion est ce mouvement de la preuve qui se dérobe et laisse perplexe, mais aussi ce sentiment que le visible et l'invisible se nouent dans le questionnement de la relation, car l'un et l'autre ne peuvent se *dé-montrer* que par la subtilisation de leur propre expérience quand celle-ci est la fois ontologique et esthétique.

#### *Cet autre du trouble...*

Cette organisation métaphysique et artistique est étudiée par [Sylviane DUPUIS](#) qui s'intéresse au roman de Charles Ferdinand Ramuz, écrivain suisse, profondément marqué par le protestantisme et l'idée de la Chute. La première, on s'en souvient, est celle d'*Adam et Ève* qui donnent leurs noms au titre de l'ouvrage. Un intertexte biblique, fondamentalement venu de l'Ancien Testament, va permettre de composer ce « tissage métaphorique » qui traduit l'enlacement des réflexions morales sur « ce qui retombe » et la mise en scène de la quête de l'Autre. Que peut Adam sans Ève et comment Ève correspondrait-elle à cette attente et à ce besoin d'absolu ? Ici, Louis Bolomey est bien cet homme originel, dépossédé, qui tentera, dans ces rencontres avec Adrienne et Lydie, de réunir ce qui a été définitivement séparé. Ainsi deux chaînes se superposent : Faire-défaire-refaire et Défaire-recomposer-ruiner. De terme à terme se lie une défaillance qui caractérise les amours impossibles, la volonté de « recréer le Jardin » ou de dépasser l'horreur de la mort. Mais cette déficience est aussi source de création, et de l'inachèvement naît un texte qui en annonce d'autres, comme *Derborence*.

La notion de couple se retrouve dans l'article de [Marie-Christine DESMARET](#), qui se penche sur cette étrange liaison entre une frégate (Le Malfini) et un colibri (Foufou) que Patrick Chamoiseau a placé face à face dans son roman, *Les neuf Consciences du Malfini*, « dans une distance faite de proximité ». Tout les oppose, tout les rassemble. Tous deux isolés et marginaux. Mais le premier est un rapace sanguinaire, alors que le second virevolte en toute innocence, refusant de se laisser emporter dans les tourbillons du désastre. Ainsi, de chacun, l'autre est la présence curieusement antithétique et seule l'absence donne corps à ces visions qui n'existent que dans leur hypothèse narrative. Qui parle en l'auteur antillais ? Qui peu à peu apprend l'humilité des poètes et la vitalité des intelligences ? La fable, ici proposée, révélera dans et par l'écriture un « passage », c'est-à-dire la virtualité d'une

« Trace » dont la portée tournée vers « l'horizontale plénitude » est tout autant écologique que politique.

### ***Ce trouble de l'autre...***

De regard en regard se conjuguent la précision du miroir et l'imprécision de l'identité. D'ici ou d'ailleurs, dans le même temps, de là ou de là-bas, dans un autre espace. C'est qu'une « épidémie » vient peupler les frontières et les langues pour mieux semer la confusion et libérer l'énigme. Il y faut un « dispositif » ou un ensemble de désorientations, puisque les yeux (et les Dieux) n'en font qu'à leur tête et qu'ils sont étrangement égarés par les surfaces qui irriguent les textes. D'assemblage en désinstallation, de monstration en démonstration. [Frédéric BRIOT](#) analyse, dans l'œuvre de Ryoko Sekiguchi, auteure japonaise qui vit à Paris et vice-versa, ces « effets » déjouant les références spatiales et temporelles, ravivant ce « palimpseste » qui ne recouvre pas « avec opacité ». C'est bien le statut de la « simultanéité » qui est ausculté. Et la confirmation que le « calque » ne décalque pas, mais déstabilise. Le matériau est donc double : d'une part la langue ou les langues, puisque les traductions passagères sont autant de gommages et d'« ex-positions » ; et d'autre part, ou concomitamment, l'intervention physique du lecteur, sans qui rien ne pourrait se livrer à ne pas être.

Les variations, fussent-elles celles des mises en page, avaient donc accompagné la diffusion du trouble, dans ces révélations dissimulées et ces effacements affichés. Une instabilité oculaire qui ouvre la voie vers d'autres mondes. S'il en est plusieurs, en est-il un seul ? Ainsi s'entremêlent la pertinence du doute et la preuve de la contagion. Celle que procure le zombie par exemple. Ni mort, ni vivant, quoique... Cette exploration de la superposition inacceptable est au cœur de l'étude proposée par [Jean-Christophe DELMEULE](#) et consacrée à *Hadriana dans tous mes rêves* de René Depestre, auteur haïtien. Récit qui masque et démasque, dans une « évaporation » confiant à la résurrection une intangibilité qui ne sera jamais objective. Le zombie est au-delà de la métaphore ou du destin historique, il est le point nodal d'une aporie philosophique. Et ce qui s'entrechoque dans les mots, ce ne sont pas uniquement les cultures et les religions, mais bien la définition même des illusions offertes par la littérature.

### ***Ces revenants de l'effroi...***

Aux zombies succèdent les spectres, plus inquiétants encore, et bien plus violents. Dans *La Vie et demie* du Congolais Sony Labou Tansi, [Doudou CAMARA](#) affronte ces êtres, ou non-êtres, qui tuent, torturent, se vengent, mais qui écrivent dans les interlignes des outrages de l'Histoire, ici coloniale et postcoloniale. Comment penser la spectralité de la littérature africaine vis-à-vis de l'europpéenne ? Comment fusionner les dimensions politiques, ontologiques et poétiques ? Évanescence trop matérielle, corporéité fuyante, cannibalisme des mots et des meurtres. Lumumba vibre en Martial.

Toutes les souffrances, toutes les exactions et tous les excès sont jetés comme saturation de la pensée. Qu'est-ce que la chair d'un texte quand il puise en références chez Lopes ou Márquez, qu'il noue des affinités électives et qu'il « étend son envergure fantomatique jusque dans l'innovation » pour surexposer l'effroi ?

Cet effroi, [Bohra CHARNAY](#), le retrouve dans les veillées bretonnes, nées d'une langue multiple où les dialectes se mélangent. Oralités structurelles, coutumes liées aux valeurs morales et aux croyances, résonnances survenues des horizons inconnus, les contes prennent et reprennent, associent et dissocient. Qui se moque de la mort en pâtira. Qui se fourvoie risque de croiser les « charrettes des damnés », « les lavandières de nuit », ou pire encore cet « *Ankou* » qui de son gourdin punit les incroyants. Auprès du feu, dans la symphonie des ombres, le quotidien disparaît laissant progressivement entrer la voix des peurs et le monde des ténèbres. Sont analysées aussi les pratiques culturelles qui mènent à la collecte des récits, à leur traduction en français et à leur réapparition en breton, mais quel breton ? Ainsi les évocations de ces surgissements sont confrontées aux travaux de François-Marie Luzel pour questionner ce qui de l'authenticité pourrait délivrer une vérité des sources.

Jean-Christophe DELMEULE

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

**ADAM ET ÈVE DE C. F. RAMUZ,  
OU LE JARDIN DÉFAIT/RECOMPOSÉ/RUINÉ :  
INTERTEXTE BIBLIQUE ET MÉTAPHORE DU PROCESSUS DE CRÉATION**

Sylviane DUPUIS

*Université de Genève*

[...] il voyait que tout est recommencement dans la vie. [...] Une chose n'est faite que pour être défaire, puis être refaite par nous, puis être défaire à nouveau.

C. F. Ramuz<sup>1</sup>

**D**ans *Découverte du monde*, l'autobiographie qu'il publie en 1939 à l'âge de 61 ans pour tenter de (re)construire le chemin qui l'a conduit à l'écriture<sup>2</sup>, mais aussi pour tenter de « s'expliquer »<sup>3</sup> aux autres et à lui-même, Charles Ferdinand Ramuz raconte qu'avant même qu'il ne sache lire, son premier livre fut la Bible :

Est-ce parce que nous sommes protestants ? mais c'est à l'Ancien Testament que, dans mes souvenirs d'enfant, je me réfère, et non pas au Nouveau et à ses espérances. La Genèse a été pour moi, bien avant l'*Odyssée*, un livre plein d'histoires passionnantes qu'on feuilletait à notre intention le dimanche matin, de 11 heures à midi, dans l'église Saint-François [...]. Mais je n'ai aucun souvenir des commentaires, *ce sont les personnages seuls que je vois [...]. Ils sortaient du fond des âges et en même temps étaient dans le mien*, tout pareils aux paysans qui venaient au marché [...]. *Toutes ces histoires de la Bible, je les ai vécues.*<sup>4</sup>

Contrairement à ce qui se passe majoritairement dans le roman français à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et de la Révolution, au cours du XIX<sup>e</sup> (où l'on assiste, après Chateaubriand, à une progressive « altération de la proximité entre Bible et littérature »<sup>5</sup>) et surtout au cours du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, le Livre, et

<sup>1</sup> C. F. Ramuz, *Adam et Ève*, dans *Romans*, t. II (éd. Doris Jakubec), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005 (P, 843).

<sup>2</sup> « Histoire du sujet qui se raconte » (Daniel Maggetti, dans C. F. Ramuz, *Découverte du monde, Écrits autobiographiques, Œuvres Complètes*, vol. XVIII, Genève, Slatkine, 2011, p. 597), « *Découverte du monde* met en scène la constitution de la personne de Ramuz en tant qu'auteur » tout en soumettant les faits évoqués « à la logique d'une épiphanie » (*ibid.*, p. 594-595).

<sup>3</sup> C. F. Ramuz, *Découverte du monde*, *op. cit.*, p. 592.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 516-517 (nous soulignons).

<sup>5</sup> Fabienne Bercegol, Béatrice Laville, *et al.*, *Formes bibliques du roman au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, p. 14. On trouve recensés dans cet ouvrage tous les romans français du XIX<sup>e</sup> siècle qui entretiennent encore un dialogue intertextuel avec la Bible, *mais surtout avec le Nouveau Testament* – alors que Ramuz, romancier suisse romand protestant, privilégie l'Ancien.

<sup>6</sup> Sauf chez Gide (lui aussi d'éducation protestante) ou chez des auteurs catholiques tels que Bernanos, Claudel ou Péguy, dont Ramuz se sent proche. Mais *contrairement à ces trois derniers*, c'est en agnostique qu'il recourt à ce « fonds biblique » qui a déterminé sa vision du monde (voir note 12).

avant tout la Genèse et l'Apocalypse (qui en forment respectivement *le commencement et la fin*), figure le grand « modèle » revendiqué par Ramuz<sup>7</sup>. (Ce qui n'est peut-être pas sans conséquence sur sa réception en France<sup>8</sup>, et sur l'effet d'étrangeté qu'y produisent, aujourd'hui encore, nombre de ses romans.) Dans *Adam et Ève*, paru en 1932 cinq ans après *La Beauté sur la terre*<sup>9</sup> et deux ans avant *Derborence*, l'intertexte biblique (cité en italique à de nombreuses reprises, mais aussi mêlé au corps du texte) se fait même constitutif du roman – dont l'auteur, au chapitre V, par le truchement d'une image intégrée aux réflexions de son protagoniste, semble nous livrer entre les lignes comme un condensé de l'esthétique, de la structure et des enjeux :

– et, nous, nous sommes sortis d'eux [*d'Adam et Ève*], pense-t-il, nos malheurs tellement emmêlés dans les leurs et tellement noués aux leurs qu'on ne pourra plus jamais les débrouiller ; tout à fait comme ces filards (ces grands filets à larges mailles dont on se sert pour transporter le foin à la montagne), une fois qu'ils sont pris l'un dans l'autre, pense Bolomey ; [...] condamnés à faire, puis à défaire, puis à refaire, jusqu'à ce que nous soyons défaits nous-mêmes ; parce qu'ils ont été chassés du Jardin (P, 867)

L'extraordinaire tissage métaphorique renvoie ici, à la fois, à l'entremêlement du mythe biblique et du vécu du personnage (dont le problème sera précisément de ne plus pouvoir démêler l'un de l'autre, ayant *identifié* son couple à celui d'Adam et Ève<sup>10</sup>) et à l'intrication du récit de la Chute (ou des Écritures) avec les « fils » du *texte* romanesque – mot que l'étymologie, comme on le sait, fait découler du latin *textus* : le tissu, le tissage, métaphore de l'entrelacement des fils de l'écriture qui, dans ce roman, ne vont cesser de « faire, défaire, refaire » la destinée du personnage.

C'est à cette œuvre complexe<sup>11</sup> et à bien des égards, centrale dans le parcours de son auteur que nous avons choisi de nous attacher. Nous voudrions proposer d'y lire, bien que traitée avec la distance ironique qui sépare l'auteur de son personnage, une allégorie du geste créateur selon Ramuz (de l'enfance des images à la mise en œuvre du texte) doublée d'une herméneutique du sujet – qui apparaissent indissociables chez ce romancier ambitionnant d'« élucider la nature humaine ». On verra aussi que le paradigme faire-défaire-refaire y a valeur à la fois de leitmotiv, et de loi de composition

<sup>7</sup> Voir à ce sujet Philippe Renaud, *Ramuz ou l'Intensité d'en bas*, Lausanne, L'Aire critique, 1986, p. 128 : l'« *Urtext* [*de Ramuz*] n'est pas le mythe grec : c'est la Bible. ». – Mais ce sont aussi Flaubert, Baudelaire et Rimbaud, Nietzsche et Bergson, Tolstoï et Dostoïevski qui « font » Ramuz !

<sup>8</sup> Ramuz lui-même en est conscient : en 1935, dans *Questions* (*Essais*, t. 2, *Œuvres Complètes*, vol. XVI, Genève, Slatkine, 2009, p. 355), il observe que « pour la tradition proprement française », les personnages de l'Ancien Testament n'existent plus ou sont objets de plaisanteries, et que par ailleurs, le catholicisme « ne communique avec la Bible qu'à travers la liturgie, c'est-à-dire indirectement », contrairement à la tradition protestante qui entretient une relation *directe* au Livre.

<sup>9</sup> Qui figure (après *Passage du Poète* paru en 1923) le manifeste esthétique du romancier, et met en scène une incarnation de la Beauté ou de l'art : Juliette, qui doit fuir la violence prédatrice des hommes car « où la beauté pourrait-elle trouver place parmi les hommes » (C. F. Ramuz, *Romans*, vol. II, *op. cit.*, p. 580) : sur terre, il n'y a « point de place » pour elle (*ibid.*, p. 657)...

<sup>10</sup> Comme un exégète naïf, prenant le texte au sens propre au lieu d'y lire des figures ?

<sup>11</sup> « Aucun roman de Ramuz n'a laissé la critique devant une perplexité telle » (Adrien Pasquali dans C. F. Ramuz, *Adam et Ève*, II. *Édition critique*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1997, p. 429).

du roman, dont le récit de la Genèse (chapitres 2 et 3) et le mythe de la Chute semblent constituer la matrice *indépassable*, enfermant le protagoniste dans le cercle fatal de la malédiction biblique à laquelle il voulait échapper (et cela, en dépit de l'agnosticisme de l'auteur – attesté par son *Journal*<sup>12</sup>).

### Une réinvention de la Genèse dans le décor du canton de Vaud des années 20

Louis Bolomey, le protagoniste d'*Adam et Ève* – trente-six ans, sans profession, car il a « un petit bien » (P, 843) qui lui vient de son père, mort quand il était « tout petit garçon » (P, 842) – habite avec sa mère une maison entourée d'un jardin à quelques lieues d'un village qui ne sera jamais nommé. Il s'occupe des arbres, des ruches, il pêche, il chasse, distille les fruits du verger, parfois s'attarde à boire un verre entre hommes, à l'auberge – et cela semble lui suffire jusqu'au jour où, brutalement, un soir de Noël, sa mère décède en tombant dans la neige, sur le seuil de leur maison, « serrant une bûche sur sa poitrine des deux mains, comme si c'était un petit enfant qu'elle eût tenu » (P, 843)... Voilà Bolomey forcé de « naître »<sup>13</sup> enfin, et de pourvoir à tout : les courses, les repas, le ménage, ou le feu : « Il est seul ; il fait les travaux de l'homme et ceux de la femme. » (P, 845) Il nous semble voir là une première allusion intertextuelle – mais sans italiques ni guillemets : elle se cache comme un signe à peine visible dans la trame du texte – suggérant qu'Adam-Bolomey est encore un humain indifférencié, *entre* les deux sexes, ou qu'il est en attente d'« une aide »<sup>14</sup>, comme il est dit dans la Bible pour qualifier celle que Dieu destine à l'homme.

Comme s'il apprenait à dire « je » pour la première fois, Bolomey constate : « il reste moi » – mais juste après s'interroge : « Est-ce que j'existe seulement [...] ? » (P, 845) Car il n'a personne à qui parler ; il est aussi seul que le premier homme : « Il jette encore un regard dans le vallon où nul être de son espèce ne se voyait, parmi toutes ces autres espèces d'êtres » (P, 846) – c'est la deuxième allusion intertextuelle implicite – et se laisse tomber « dans l'ombre d'un gros noyer » qui est (à son image, peut-être, et non sans connotation sexuelle) « le plus tardif de tous les arbres » (P, 846), mais évoque aussi l'arbre du Paradis<sup>15</sup>... transposé dans le paysage vaudois. « Je ne suis rien » : c'est pourtant le printemps, saison de (re)naissance – mais lui, renonçant avant d'être<sup>16</sup>, ne désire plus que mourir, ou

---

<sup>12</sup> Voir, le 5 juin 1902 (Ramuz a 24 ans) : « J'ai perdu mes croyances religieuses à quinze ans, sans secousse » (C. F. Ramuz, *Journal*, t. 1, *Œuvres Complètes*, vol. I, Genève, Slatkine, 2005, p. 295). – D'où l'ambiguïté (ou l'hybridité) du sens, dans *Adam et Ève* : faut-il considérer que les citations bibliques y ont valeur essentiellement *poétique*, ou lire le roman comme une œuvre « métaphysique » ? À moins que le propre de Ramuz ne tienne justement à cette réponse indécidable (voir note 24)...

<sup>13</sup> Faut-il relier symboliquement cette « naissance » (la nuit de Noël) à celle de Jésus ? Remarquons que, plus loin, Ramuz évoque une « résurrection » (voir note 21).

<sup>14</sup> Genèse II, 18 : « Il n'est pas bon que l'homme soit seul. Je vais lui faire une aide ». [tr. fr. AELF : URL : [Association\\_Episcopale\\_Liturgique\\_pourlespays\\_Francophones\\_Genese\\_Chap2](http://Association_Episcopale_Liturgique_pourlespays_Francophones_Genese_Chap2)].

<sup>15</sup> Et le *Cantique des Cantiques*, 6, 11. – Notons que selon la superstition populaire, se coucher sous un noyer est néfaste...

<sup>16</sup> Tout comme il commencera par renoncer, après le départ d'Adrienne : « Il était comme quand on va mourir. » (P, 847).

se voir repris par la terre-mère<sup>17</sup> : se lit clairement ici le désir à la fois régressif et suicidaire qu'inspire à Bolomey son incapacité à surmonter le deuil maternel, et sa solitude. C'est alors (en conclusion du chapitre II) que surgit la première citation empruntée à la Genèse<sup>18</sup> :

*Et l'Éternel Dieu fit tomber un profond sommeil sur Adam ; et Adam s'endormit et Dieu prit une de ses côtes, et il resserra la chair à la place.  
Et l'Éternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise à Adam et la fit venir vers Adam.*  
(P, 847)

Comme en régie (car c'est le narrateur extradiégétique qui introduit ici l'intertexte, séparé typographiquement du reste du chapitre par une ligne de points de suspension), la narration fait allusion pour la première fois au titre du roman : le lecteur comprend que ce qu'il va lire est bien une réécriture de la seconde version de la création de l'homme dans la Genèse, à savoir l'histoire d'*Adam et Ève*, enchâssée dans le récit : mise en abyme paratextuelle, le titre fait ainsi fusionner les deux plans narratifs, le biblique et le romanesque.

Mais si, consciemment, Bolomey désire mourir, son inconscient (ou son désir) sait bien de quoi il a besoin : et la première femme qui se présente à lui *quand il s'éveille* sera son élue : « alors il avait commencé à la voir, il s'était dit : "C'est quelqu'un." Il s'était dit : "C'est une femme." » (P, 847) Remarquons qu'au moment où Adrienne Parisod surgit telle une épiphanie devant Bolomey, comme amenée par la main de Dieu *ou plutôt issue de son rêve*, comme Ève sort du sommeil<sup>19</sup> d'Adam, elle porte « une robe bleue » tandis que, couché dans l'herbe, il « la voit de bas en haut » (P, 848) comme on contemple d'en bas une statue, ou une apparition : le parallèle symbolique (attesté par de nombreuses représentations médiévales<sup>20</sup>) entre Ève et la Vierge Marie paraît ici évident, mais se voit « psychologisé », Adrienne figurant à la fois l'Ève qu'attendait Bolomey et *se substituant – dans son fantasme – à la figure maternelle perdue*. La confusion qui s'opère par ce biais entre les deux images est significative : cherchant à *répéter* (à l'envers...), avec la très jeune femme qu'il épouse à l'automne, la relation fusionnelle quasi incestueuse (ou pré-cœdipienne) vécue avec sa mère, Bolomey

<sup>17</sup> « N'être plus, s'oublier soi-même. [...] L'herbe s'est pliée sous lui [...], comme si elle voulait dire : "Il n'y a plus personne", je l'ai repris [...] » (P, 846). – Remarquons que quand Bolomey, lisant la Genèse, imaginera Ève, elle sera identifiée à « notre Mère à nous » (P, 866). De sa mère morte à l'Ève qu'il rêve puis à Adrienne, qui devient dans ses bras une incarnation de la terre (« Tu es la terre », P, 842), court une *imago* maternelle dont, seule, Lydie, l'autre « Ève » (voir note 27), saura libérer Louis, en lui révélant l'érotisme, en l'absence d'Adrienne, puis en prenant la place – on peut le supposer – de cette dernière.

<sup>18</sup> Genèse, II, 21-22. La traduction utilisée par Ramuz (elle figurait dans sa bibliothèque) est celle d'Ostervald, 1772 – qu'il ne cite pas toujours littéralement.

<sup>19</sup> Genèse II, 21-22 : « Alors le Seigneur Dieu fit tomber sur lui un sommeil mystérieux, et l'homme s'endormit. Le Seigneur Dieu prit une de ses côtes, puis il referma la chair à sa place./Avec la côte qu'il avait prise à l'homme, il façonna une femme et il l'amena vers l'homme ».

<sup>20</sup> Une enluminure du Missel de l'archevêque de Strasbourg (de 1481) représentant « Le Pêché et la Rédemption » oppose ainsi, de part et d'autre de l'Arbre du Paradis, Ève tendant la main vers le Serpent et surplombée d'une tête de mort, et la Vierge (vêtue de bleu) surplombée de la Croix du Christ.



va se montrer d'abord incapable de la traiter en véritable partenaire. Devenue pour lui chemin vers l'absolu, Adrienne ne pourra que le décevoir quand il réalisera qu'ils ne sont pas « un », mais, irrémédiablement, deux : « Deux. C'est ce mot qui l'a réveillé. [...] On a prétendu à tout, on n'a rien. Et il y a elle, qui est elle ; et, moi, je suis moi pour toujours. » (P, 942-943)

### « Ça se construit et se déconstruit sans cesse »

Six mois après la mort de sa mère, « ressuscité »<sup>21</sup> tel Lazare et comme rendu à la vie, Louis a en effet épousé Adrienne ; mais au bout de six nouveaux mois, parce qu'elle « s'ennuyait », *selon lui* (P, 851), ou parce qu'elle a pris peur<sup>22</sup>, elle le quitte en lui laissant un billet : « *Je m'en vais, ne m'en veux pas. [...] peut-être est-ce seulement que je suis trop jeune...* » (P, 939) Prostration de Bolomey (c'est ainsi que nous le découvrons au chapitre I) qui « ne comprend pas » (P, 851) – tandis que le soleil autour de lui « se montre, se recache [...] puis se montre de nouveau » (P, 850), comme mimant « l'explication » dont témoignera un peu plus loin le monologue intérieur du personnage, et que tout le roman va déployer comme s'il en allait d'un théorème ou d'une « leçon » à démontrer : « Ça se construit et se détruit sans cesse comme nous ; ça s'élève, ça retombe » (P, 852). La petite phrase fait d'ailleurs écho à un autre constat identique, celui de Bolomey à la mort de sa mère (lui aussi formulé au style indirect libre) : « Une chose n'est faite que pour être défaite, puis être refaite par nous, puis être défaite à nouveau. On y consent parce qu'il faut bien » (P, 843). (Un peu plus loin, il dira encore : « [les choses] sont plus fortes que vous et l'emporteront pour finir. [Car la nature est] toute en répétitions » P, 844).

Avant même qu'il ne lise le récit de la Genèse et ne s'en empare comme d'une explication (après coup) de son échec, ses propres pensées conduisent le personnage, non sans fatalisme (« On y consent parce qu'il faut bien »), à *l'idée de la Chute* – au sens propre (« ça retombe ») comme au sens biblique. L'idée se verra encore répétée deux fois dans le texte (qu'elle détermine de bout en bout) : une première fois au chapitre V, puis tout à la fin du roman. Dans le premier passage, Bolomey – qui « s'était mis à lire dans le Livre » (P, 864) – « voit » se dérouler la scène de la Genèse comme sur un théâtre mental :

Ils venaient de sortir du Jardin : ils n'y pourraient jamais rentrer.  
Ils étaient condamnés désormais aux saisons et à tourner en rond avec elles [...].  
L'homme va devant, la femme est derrière ; Adam va devant, Ève suit. [...] *et ils tombent et ils se redressent : ils tombent à nouveau, ils se redressent à nouveau.*

<sup>21</sup> « Il était mort ; il est vivant. Il dormait, il est réveillé. Il est ressuscité dans son corps dans un monde ressuscité. » (P, 849).

<sup>22</sup> « J'avais peur. » (P, 939). Du désir maladroit et brutal de Bolomey ? Si Ramuz a effacé toute trace d'explication dans la version finale du roman, on trouve dans ses brouillons préparatoires le passage suivant : « dans sa chambre à elle/sur elle brutalité/puis séparation./puis haine il part brusquement » (cité par Adrien Pasquali dans C. F. Ramuz, *Adam et Ève*, I. *Genèse du récit*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1997, p. 227).

Oh ! il voit, et il comprend tout. (P, 864-865 – nous soulignons)

Dans le second passage, à l'autre bout du roman, après « la ruine du jardin » (P, 947) qu'il a tenté de refaire pour Adrienne afin qu'elle revienne, un homme (c'est Bolomey) « vient solitairement » sur le chemin qui remonte de la gare. Et il « tombe, il se redresse, il tombe à nouveau sur la pente qu'il descend. » (P, 947) Il est à nouveau seul. Revenue (grâce à l'entremise de Lydie), Adrienne est repartie, pour toujours cette fois, chassée par la colère de Bolomey qui au matin, après une nuit d'amour si intense qu'il a l'impression d'avoir « fait un » avec elle, ne lui pardonne pas de redevenir une autre, et ce faisant, de le renvoyer à la *séparation* (cette hantise qui court d'un bout à l'autre de l'œuvre ramuzienne) : « Et il ne la reconnaît plus, et il ne se reconnaît plus. [...] Une grande colère est en lui. » (P, 944) Avec autant de vérité que de cruauté, *Adam et Ève* nous livre ici une illustration du sentiment d'abattement *post coïtum*, vu du seul point de vue de Bolomey – car on ne saura rien de ce qu'éprouve en face de lui, après cette (première ?) nuit d'amour, sa jeune femme, sinon qu'elle s'est endormie comblée et qu'à percevoir au réveil la colère qui monte en lui, elle prend peur : « Il regarde avec cruauté et attention la beauté de ce corps qui est déjà toute niée. [...] Et une triste odeur, qui monte de sa ruine à elle, l'insulte alors » (P, 945-946). À la *ruine* du jardin répond la *ruine* du corps flétri d'Adrienne : car « rien ne s'élève que sur des ruines pour devenir ruine à son tour » songeait déjà Bolomey, en conclusion du chapitre V. C'est qu'ils sont montés *trop haut* – et qu'il faut maintenant redescendre, « chuter » dans la réalité imparfaite du monde... On assiste alors à un tressage extraordinairement rusé entre fiction (ou réalisme) romanesque, et intertexte biblique *sous-entendu* :

« Qu'est-ce qu'on entend ? On a marché dans le jardin. »

Il a dit :

« C'est la bise. » (P, 945)

Dans la Genèse, au Jardin d'Éden, c'est le pas de Dieu qu'entend Ève, terrifiée – parce qu'elle a désobéi ; ici, c'est le vent (la « bise » des bords du lac Léman) : il n'y a pas de transcendance. Seulement (comme si, pour Ramuz, la Loi survivait à Dieu ?) une malédiction sans nom, et sans cause<sup>23</sup>, qui voue l'être humain à l'imperfection, à la perte de l'innocence *et à la mort* : c'est elle, en réalité, que Bolomey voit sur le corps d'Adrienne et ne peut se résoudre à accepter.

Ramuz lui-même a reconnu « la dimension extrêmement métaphysique »<sup>24</sup> de ce roman tout entier gouverné par la matrice mythique qui l'informe, et l'enferme. Il place au centre de sa fiction un

<sup>23</sup> Comme chez Racine (déterminé quant à lui par le jansénisme). – À moins encore que, très trivialement, Adrienne n'entende marcher dehors sa rivale, comme le suggère aussi Ramuz...

<sup>24</sup> Pour s'en inquiéter – dans une lettre du 11 juillet 1932 à Henri Poulaille (citée par Adrien Pasquali dans *Adam et Ève*, I. *Genèse du récit*, op. cit., p. 332) où il avoue avoir « un peu peur des réactions de la MAISON [la N.R.F.] devant ce texte extrêmement métaphysique et réactionnaire (comme on dit) » ! (Voir aussi *ibid.*, p. 328 :

personnage dont on a vu qu'il ne considère la vie que comme une série de « chutes », et dont le point de vue quasi unique<sup>25</sup> oriente toute la narration. Du titre au texte du roman, l'histoire d'Adam et Ève y remplit à la fois le rôle d'arrière-texte (ou d'hypotexte), d'intertexte explicite, et de mise en abyme – condamnant le personnage qui va d'abord tenter de nier la malédiction à *rejouer* le scénario de la Chute, au lieu de lui échapper.

Étudions maintenant la manière dont la diégèse déploie ce scénario, du Jardin défait au Jardin recomposé, puis à sa « ruine » à nouveau, en nous demandant pour finir si le roman débouche nécessairement sur une issue désespérée et sur une « épiphanie de la loi qui fonde le Livre », « l'expérience de Bolomey ne [devant] pas aboutir afin [d'en] préserver l'intégrité »<sup>26</sup> – ou si une autre lecture est possible.

### **Le Jardin défait, recomposé, détruit, ou le jeu du texte et de l'intertexte**

L'« explication » du départ d'Adrienne est fournie par un vieil homme qui entre en scène au chapitre IV et qui, dans le projet initial (datant de 1925), occupait le premier plan, réunissant en un seul le narrateur (ou le « conteur ») et le personnage. Mais de manière significative, la « sagesse » du vieillard lecteur de la Bible dont les villageois viennent suivre l'enseignement, dans les notes préparatoires, va s'effacer au profit d'une figure beaucoup plus problématique et dont Lydie, nouvelle venue dans le scénario romanesque, va jusqu'à se moquer pour détourner Bolomey de l'écouter : « On ne sait jamais s'il a bu ou s'il n'a pas bu » ; « Ça l'amuse de tromper le monde. [...] C'est un vieux. Il est jaloux comme les vieux. [...] Il n'aime pas que les choses s'arrangent » (P, 884). C'est à la fin de 1931 que Ramuz, changeant de projet, met en place les personnages de Bolomey (qui ne sera plus le narrateur, mais seulement le protagoniste), d'Adrienne, de Lydie, qui *n'apparaît qu'à ce moment-là*<sup>27</sup>, mais va peu à peu devenir un personnage de première importance *menant tout le récit* – et de Gourdou, le vieux « raccommodeur de faïence » qui « répare la vaisselle cassée » (P, 853) et se prétend aussi (tel un *gourou*<sup>28</sup> ?) détenteur de l'explication des vies cassées. Cette explication est aussi simple et manichéenne que radicalement pessimiste : l'être humain est « maudit ». Et l'on dirait qu'à

---

« Je viens d'achever ce "roman", mais je suis effrayé du résultat. C'est de la métaphysique » – lettre à Jean Paulhan du 20 avril 1932).

<sup>25</sup> Constamment présent dans la diégèse, contrairement aux autres personnages, Bolomey est au centre du roman et de sa focalisation – comme Adam au centre du Paradis.

<sup>26</sup> Adrien Pasquali, dans *Adam et Ève*, II. *Édition critique*, op. cit., p. 449.

<sup>27</sup> Comme nous l'apprend Pasquali (*Adam et Ève*, I. *Genèse du récit*, op. cit., p. 291-292). À Adrienne, l'Ève *d'avant* la faute, innocente, ignorante de la vie comme du sexe, va s'opposer dès lors « la fille de l'auberge », l'Ève *d'après* la Chute, nommée d'abord Zélie, puis Lydie. Par ressemblance avec Lilith ? – voir note 33 – et/ou avec le prénom de Louis Bolomey, dont elle apparaît, contrairement à Adrienne, comme l'« égale », ou la jumelle, car tous deux sont des déçus de l'amour (« on a été chassés tous les deux », P, 886) ? Ou bien encore s'agirait-il d'un emprunt au poète Horace, qui dialogue dans l'*Ode* III, 9 avec sa maîtresse Lydie ?...

<sup>28</sup> Gourdou remplit en effet pour Bolomey le rôle de Maître spirituel (*Guru* signifie « maître », « professeur », en sanskrit et dans les langues indiennes)... mais également de « manipulateur » de type sectaire !

**Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Deuxième séquence : Apparition Disparition Réapparition**

*Adam et Ève* de C. F. Ramuz, ou le jardin défait/recomposé/ruiné :

intertexte biblique et métaphore du processus de création – Sylviane DUPUIS

**La Tortue Verte**

Revue en ligne des Littératures Francophones

[www.latortueverte.com](http://www.latortueverte.com)

*la fois* Ramuz dément son personnage (tout comme il se moquera de Bolomey) et qu'il adhère à son discours : la malédiction, dit Gourdou, c'est « qu'il nous faille vivre dans l'inachevé et qu'il y ait en nous le besoin de l'achevé ; [...] dans l'obligation de la mort, ayant en nous l'horreur de la mort » (P, 931) : or ce sont les propos mêmes de Ramuz, maintes fois répétés, des romans aux pages du *Journal*.

D'abord ébranlé et désespéré par la « révélation » de Gourdou, qui fait que désormais, « il n'y a plus que “Répétitions et recommencements partout” » (P, 873) – c'est également la loi formelle du roman –, Bolomey insulte la nature : « Ah ! faux Jardin ! [...] Ah ! trompeuses similitudes ! » ; « puisque tout finit, puisque tout nous trompe ». (Il usera exactement des mêmes termes, à la fin, pour insulter Adrienne, elle qu'il avait prise pour la Nature retrouvée d'avant la Faute.) « Ça ment. [...] Ah ! détruire les apparences ! » (P, 875-876) Il veut mourir – ou détruire, comme tous les personnages ramuziens déçus par le réel. Mais il est rendu à la vie (et au désir) par Lydie, devenue sa maîtresse, qui affirme *contre Gourdou* : « C'est pas vrai... C'est trop ancien pour être vrai » (P, 884). Et brusquement, il se « retourne » : « Le sang lui dit : “Maintenant debout.” » (P, 895) « Je n'ai pas su ; eh bien, on recommencera, c'est-à-dire, on commencera. [...] Je dirai à Adrienne : “Tout recommence” ; ce sera comme si on ne s'était jamais vu. » (P, 896) Incapable de tenir compte de son premier échec et d'en chercher les causes, Bolomey *annule tout et recommence*. Il va bien sûr échouer une seconde fois, n'ayant rien compris à ce qui lui est arrivé. Mais passant de la passivité au geste, il se transforme en créateur. Et décide, à partir de son jardin réel, de refaire « le Jardin ». C'est la deuxième partie du livre. Aux « trompeuses similitudes » du monde terrestre qui ne sont pas le « vrai Jardin », Bolomey décide de riposter en recréant le Paradis. Comme le poète (songeons au *Parti pris des choses* de Francis Ponge) prenant « en réparation » la nature, *il se met au travail*.

Dès lors, on dirait que simultanément, Ramuz veut mettre en scène la force de métamorphose de l'imagination et du geste créateur (ce geste auquel il a lui-même consacré sa vie), ou la capacité du poète à agir sur la réalité, porté par la puissance de l'amour (Bolomey recrée le Jardin *pour Adrienne*) – et se moque de son personnage, coupablement (?) tenté de s'émanciper de la fatalité biblique : comme si le romancier aspirait de tout son être à croire la chose possible *et se l'interdisait*, empêché par une censure intérieure (ou par son pessimisme métaphysique) d'attenter au dogme de la Chute... Ainsi raille-t-il son héros qui, par certains aspects, lui ressemble tellement : « Il y a quelqu'un au fond de lui-même qui parle : – Bolomey, tu es tombé sur la tête... [...] Tu n'as qu'à vouloir, elle reviendra. » (P, 893) « Et les oiseaux éclatent de rire au-dessus de sa tête comme pour dire : “Il a enfin compris”. C'est moqueur, ces merles. » (P, 896) Remarquons aussi (en songeant à Emma *Bovary*, l'héroïne au nom ironiquement « bovin » de Flaubert) que, dans les « bonnes histoires » vaudoises, le patronyme de Bolomey « connote [...] un personnage un peu naïf, ne brillant ni par l'intelligence ni

par le savoir, prédestiné à maints déboires »<sup>29</sup>, brave homme, mais benêt. Naïvement, Louis se met à croire à cette possibilité de *retournement* de tout : « Tout à coup la peine devient plaisir ; retournement. » (P, 896) ; il se persuade que « la malédiction pèse sur ceux qui y croient » (P, 905). Mais Ramuz nous abuse, il se joue de nous comme de Bolomey, qui croit pouvoir nier la condamnation. Car on le voit en effet s'émanciper, dire « je », enfin (« il se dit : “Je suis un homme.” » P, 895) et rapporter sa bible à Madame Chappaz, la mère de Lydie, en présence de Gourdou (qui fait ici figure du Père, ou du maître, contre lequel le fils ou le disciple se révolte) :

Et la bible a fait du bruit parce qu'on l'a jetée sur la table. [...]
   
– C'est des mensonges, a dit la voix.
   
– Oh ! Monsieur Bolomey, on ne parle pas comme ça. »
   
[...]
   
– Oh ! dit Gourdou, j'ai tout entendu... Alors tu n'y crois plus, à mon explication ?
   
Bolomey a dit :
   
« Je n'y crois plus. C'est mon droit. » (P, 914-915)

Bolomey paraît s'être totalement guéri de sa dépression en travaillant, en recréant le Jardin et en lui imposant son « ordre »<sup>30</sup>. Il va même jusqu'à faire la paix avec la mort : lui qui l'avait négligée, il va voir sa mère au cimetière, et « c'était gai dans le cimetière » : « Tu n'as plus besoin de t'inquiéter de moi, puisqu'elle revient. La maison est en bon état : je l'ai réparée. » (P, 936) Une femme a pris la place de l'autre, et il semblerait qu'il n'y ait plus nulle confusion entre les deux. Si le roman s'arrêtait là, il finirait en *happy end*. Mais ce n'est qu'une illusion.

Car Louis ne peut pas évoluer : il ne peut que répéter le même. Adrienne, pour lui, ne sera jamais *une autre*, ne sera jamais *réelle* : elle est l'Ève de l'Éden qu'il a rêvée et qu'il croit (nouveau Pygmalion) pouvoir recréer. Une image. Une « statue » (P, 944) qu'il s'est fabriquée ; et il l'attend pour tout *recommencer* : la fin du roman se referme symétriquement sur son commencement, la *même* citation de la Genèse (introduite hors diégèse par le narrateur *avant* la rencontre d'Adrienne, et tombant littéralement du ciel : car *qui* parle, ici, sinon le Livre lui-même s'immisçant dans le texte ?) se trouvant répétée à l'avant-dernier chapitre : « *Dieu prit une des côtes d'Adam...* ». Le film recommence. On dirait des acteurs qui (re)jouent leur rôle. Bolomey, couché dans l'herbe sous le noyer<sup>31</sup>, voit (re)venir Adrienne et « c'est comme s'il la refaisait ». Mais elle repartira une seconde fois, après que trois dernières citations du texte biblique aient fait retomber la condamnation sur le couple : en conclusion de l'avant-dernier chapitre, Ramuz juxtapose deux citations (renvoyant à la nudité *innocente* – et à la nudité *honteuse* d'Adam et Ève) qui figurent l'une *avant* la sortie de l'Éden,

<sup>29</sup> Philippe Renaud, dans C. F. Ramuz, *Romans*, vol. II, *op. cit.*, p. 1645 (Notice d'*Adam et Ève*).

<sup>30</sup> P, 894 : « on y mettra de l'ordre ». – Comment, ici, ne pas penser à Baudelaire, pour qui l'artiste doit imposer son ordre à la nature (« Là, tout n'est qu'ordre et beauté » – *L'Invitation au Voyage*) et qu'obsède lui aussi le péché originel (« la grande hérésie moderne [...] – je veux dire : la suppression du péché originel. » – lettre du 21 janvier 1856 à A. Toussenet) ?

<sup>31</sup> Bois dont est aussi fait le « grand vieux lit de noyer » (P, 883) matrimonial – *de ses parents ?* – où il dort...

et l'autre *après*, et assène enfin, comme un coup de grâce, une dernière citation évoquant l'ange barrant à jamais, de son épée de feu, l'entrée du Paradis.

### **L'altérité reconnue : condition du couple humain**

La passion « ne saurait être dépassée et accomplie [dans l'amour] que par la *rencontre* d'un *autre* », professe Denis de Rougemont<sup>32</sup>. Cette reconnaissance de l'altérité (et du pari qu'elle ouvre) comme condition du couple humain (de son authenticité comme de sa fragile durée) pourrait bien constituer – mais comme *en creux*, Ramuz répugnant à toute « explication » et ignorant peut-être ce que le texte « dit » – l'une des leçons possibles de ce véritable roman (auto)psychanalytique que constitue *Adam et Ève* ; et elle ne saurait avoir lieu que par l'entremise de Lydie, figure de l'*autre* Ève (la femme réelle, et non la femme rêvée) qui ne s'est imposée que peu à peu, et comme *malgré lui*, à son créateur : elle surgit en effet à un moment de la genèse du roman pour permettre à Ramuz de *dédoubler* son Ève en une face « innocente » (Adrienne) et une face « déchue » (Lydie), indissociable de la part obscure liée à la Lilith « lunaire » (et vaguement diabolique) qui, très probablement, l'a en partie inspirée<sup>33</sup> ; mais elle va aussi, paradoxalement, représenter le seul salut possible pour Bolomey.

### **Bolomey, figure ironique du poète... ou de son propre créateur ?**

Ramuz n'a jamais caché qu'une part autobiographique souterraine irriguait chacun de ses romans. Bien d'autres ressemblances (plus qu'on ne le croit, peut-être !) lient Louis Bolomey à son créateur : outre le fait (est-ce un hasard ?) que Ramuz se marie lui aussi à trente-six ans, on retrouverait chez l'écrivain la même tendance dépressive que chez son personnage (faisant alterner moments d'exaltation et d'euphorie, et prostration), le même attachement essentiel à la mère (dont il brûlera toutes les lettres à sa mort, pour que rien ne subsiste de leurs échanges), le même « désir de s'évader des apparences »<sup>34</sup>, le même besoin d'absolu (du « tout ou rien ») et la même nostalgie de l'Un (et/ou de la Mère) – qui traverse toute l'œuvre ; enfin et surtout la haine de la mort (si profonde, chez

<sup>32</sup> Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, [1939] 1972, p. 350.

<sup>33</sup> Comme le suggère Philippe Renaud, *op. cit.*, p. 118. Rapprochée de l'Ève de la Chute dès son entrée dans le texte (par trois fois, elle « mord dans une pomme » : P, 838), ou par Gourdou (« le serpent, et qui est-ce qui l'a écouté ? », P, 862), Lydie est celle qui *sait*. Mais elle se voit aussi mise en relation avec « l'oiseau de nuit » qu'est la chouette (P, 885-886) et avec la lune (P, 899-900) : or le mot hébreu *Lilit* signifie littéralement « la femme de la nuit » ou le « démon » (*Lilith*) ; et l'astrologie identifie Lilith à la « Lune noire ». (Dans *La Fin de Satan*, Hugo faisait de Lilith « La Fille de Satan, la grande femme d'ombre ».) Lilith se caractérise aussi par une sexualité sans frein : or la Lydie de Ramuz est « sans gêne » et « sans timidité » (P, 840), affirme qu'« on n'est pas des anges » (P, 886) et murmure à Bolomey, au moment où il cède à ses avances : « je ne suis pas si méchante qu'on croit » (P, 887), lui avouant à demi-mot, les yeux baissés : « Il y en a [parmi les femmes] qui savent seulement chanter... Il y en a qui savent seulement... » (P, 880) Enfin, il lui arrive très souvent de *rire*... Nul doute que Ramuz ait cherché au départ à « diaboliser » son personnage – tout en lui accordant (à son corps défendant ?) de plus en plus d'importance et d'autonomie, jusqu'à en faire quasiment une *figure du salut* pour Bolomey.

<sup>34</sup> Jacques Maritain décrivant Ramuz dans une lettre du 22 février 1922 citée dans *Romans*, vol. II, *op. cit.*, p. IX.

Ramuz, dont le prénom est formé de ceux des deux petits frères morts avant lui, Charles et Ferdinand, dont on l'a fatalement chargé). Mais aussi un certain rapport à la femme, tributaire à la fois du mythe d'Ève et de la formule paulinienne si prégnante dans l'éducation protestante : « La femme est faite pour l'homme et l'homme est fait pour Dieu »<sup>35</sup>. Ainsi, « tu m'as empêché d'aimer assez haut, *mais à toi ça te suffit* », reproche Louis à Adrienne, au réveil<sup>36</sup>... Ramuz semble bien « charger » ici son personnage, mentionnant sa « cruauté », le rendant odieux au lecteur ; mais est-ce pour en dénoncer le discours ? Ce n'est pas sûr. La même conception antithétique des sexes se retrouvera chez... Lydie, qui déclare à Bolomey : « Les hommes, c'est fait pour vivre à l'air » et les femmes, « pour être à l'ombre » (P, 879) ! « Parce que vous êtes d'un côté, nous de l'autre... Et vous dites : tout. Et nous, oh ! on voudrait bien, voyez-vous, mais on ne peut donner que ce qu'on a. » (P, 880) Louis voudrait posséder l'absolu incarné par Adrienne : pour lui, la femme rêvée est plus vraie que la femme réelle. Or cette tendance à considérer le monde imaginaire comme plus réel que la réalité même est précisément celle que Ramuz ne cessera de se reconnaître. De même qu'enfant, il voyait « sortir du fond des âges » les personnages de la Bible en s'imaginant les voir *réellement*, son personnage a rêvé son Ève en *confondant* celle qui lui était apparue dans la réalité avec son fantasme, puis avec l'Ève de la Genèse...

Mais c'est en attribuant à son héros la capacité à « voir » se dérouler sous ses yeux la scène lue dans le Livre, *tel un romancier* imaginant ses personnages (« il avait lu le chapitre III encore une fois ; puis il a fermé les yeux et il voyait. » P, 864), et c'est en lui déléguant le projet de *refaire la Genèse* et de se fonder sur le Livre pour le récrire *autrement*, que le romancier rapproche de la manière la plus troublante son personnage de lui-même : créer, disait Balzac, est « usurper sur Dieu » ; et Ramuz, qui fut nietzschéen, comme en témoignent son *Journal* et son *Carnet* de lecture, et que la littérature romantique a nourri, n'ignore rien de la part faustienne<sup>37</sup> du créateur qui prétend substituer son monde imaginaire au réel... ou au Livre !

Enfin rien ne saurait mieux illustrer l'idéal ramuzien de la sublimation par l'art que l'extraordinaire poème lyrique de l'union vécue/révée par Bolomey dans les bras d'Adrienne et que prend en charge, sur le plan de l'écriture, le narrateur d'*Adam et Ève* : l'unité est un instant touchée (comme l'analogie

<sup>35</sup> Citation de Paul inscrite par Ramuz en marge d'un feuillet de ses brouillons préparatoires (voir Adrien Pasquali dans *Adam et Ève*, I. *Genèse du récit*, op. cit., p. 234).

<sup>36</sup> Cette accusation (P, 944) – qui *culpabilise l'autre* par frustration – succède au sentiment de Bolomey d'avoir presque touché à l'« un » (à « Dieu » ?) grâce à Adrienne : « Il y a au-dessus de nous quelque chose qu'il nous faut atteindre communément. [...] *Mais est-ce moi seulement* qui vois cette chose (car quel autre nom lui donner ?) cette chose en avant de nous, [qui] est au-delà de toi et de moi, [...] où on ne sera plus deux, mais un. » (P, 942 – nous soulignons).

<sup>37</sup> Faust est d'ailleurs évoqué une fois (de manière indirecte) dans le roman, par le biais d'une allusion à la *Valse de Faust* (P, 916) qui suit précisément l'annonce orgueilleuse, par Bolomey, qu'il va refaire le Jardin parce qu'il l'a « décidé » !

au cœur de la métaphore, ou comme le cœur de l'oxymore...); le temps (et la mort) sont annulés; et la matière, « dépassée, c'est-à-dire réalisée » (P, 942).

... Bolomey serait-il donc Ramuz ? Non, bien sûr (même si ce dernier écrit à Paulhan : « le seul mérite de ce petit livre est qu'il ne contient rien qui n'ait été vécu [par moi] »<sup>38</sup>). Car si Bolomey *parle*, au moins intérieurement<sup>39</sup>, s'il *imagine* et se montre capable de *travailler* pour concrétiser son idéal, comme de se constituer progressivement en *sujet* sous nos yeux (illustrant la remarque de Michel Dentan quant à la trajectoire qui fut celle de Ramuz : « L'oeuvre s'offre comme un espace où [...] le moi, construisant l'oeuvre, se construit lui-même. »<sup>40</sup>), la différence fondamentale entre l'auteur et son personnage est que Bolomey *n'écrit pas* : « Non, j'écris pas. » (P, 908) Ni à Adrienne – ce que lui reprochera Lydie : « Il y faudrait les mots. Les mots, c'est pour l'intelligence » (P, 933)<sup>41</sup> –, ni pour lui-même. Comme le poète, il produit des *signes*, repeignant ses ruches aux couleurs de l'amour en espérant qu'Adrienne saura « lire de loin » (P, 938) et l'entendre – mais ces signes, *muets*, demeurent pour elle inintelligibles... Bolomey (parce qu'il a « vécu trop seul » [P, 896] ? ou de manière trop longtemps fusionnelle ?), demeuré en partie un enfant<sup>42</sup> et incapable de donner forme communicable à sa violente sensibilité<sup>43</sup>, demeurera jusqu'au bout enfermé en lui-même et dans ses images.

Alors que devenir écrivain (comme en témoigne *Découverte du monde*) suppose un « dédoublement » (entre un moi social et un moi créateur, ou entre un « je » et un « il »). Suppose de transférer une part de soi (souvent inconnue) au personnage *tout en le surplombant* – pour finalement s'y reconnaître soi-même, par l'effet en retour du travail de l'écriture, des mots et de l'imagination.

### **Adam et Ève : une étape conduisant à *Derborence* ?**

Au carrefour du roman de formation, du grand poème lyrique et de la mise en abyme du processus créateur, mais aussi au point d'articulation de toutes les tensions contradictoires qui constituent l'esthétique et la « métaphysique » ramuziennes, *Adam et Ève* pourrait bien indiquer, mais *en creux*, une double perspective de dépassement. Dépassement, d'une part, de la malédiction de la mort<sup>44</sup>, ou

<sup>38</sup> Lettre du 9 juin 1932, citée par Adrien Pasquali dans *Adam et Ève*, I. *Genèse du récit*, op. cit., p. 329.

<sup>39</sup> « [...] car il ne sait plus s'il les parle en lui-même [*les mots*] ou les profère » (P, 941). Bolomey figure en quelque sorte le *degré zéro* de l'écrivain.

<sup>40</sup> Michel Dentan, *C. F. Ramuz : l'espace de la création*, Neuchâtel, La Baconnière, 1974, p. 74.

<sup>41</sup> Comment, dès lors, accepter une lecture purement négative de Lydie – alors qu'elle a tout compris de la force des mots ? (Lydie n'est pas loin d'avoir ici fonction d'« accoucheuse » – ou de psychanalyste...)

<sup>42</sup> Part essentielle du créateur (ou de son *inconscient*), pour Ramuz – mais qu'il lui faut *retrouver* en lui : « Il y a un enfant tout là-bas » (*Découverte du monde*, *Œuvres Complètes*, vol. XVIII, op. cit., p. 514).

<sup>43</sup> Là encore à l'instar du jeune Ramuz, que son *Journal* révèle comme à la fois hypersensible et « empêché ». Jean-Louis Pierre (dans *Identités de C. F. Ramuz*, Arras, Artois Presses universitaires, 2011, p. 40) parle à son sujet d'une « angoisse de la mutité » dont témoignent dans l'œuvre d'innombrables images récurrentes d'engorgement, de mutisme, de parole empêchée.

<sup>44</sup> « On sera tellement dans le temps qu'on sera dans l'éternité » (P, 942).



de la Faute<sup>45</sup>, et de l'imperfection de tout, par l'union amoureuse (un instant) – ou par l'acte de création<sup>46</sup>. Et dépassement, d'autre part, de la solitude tragique et du désespoir par la *conversion à l'autre* – et à l'imperfection humaine : face à Bolomey enfermé dans son obsession et son orgueil, qui ne cherche qu'à emprisonner Adrienne (ou son image) dans son « jardin clos »<sup>47</sup>, tout l'effort de Lydie consiste à *substituer le principe de réalité à l'absolu*, et la femme réelle au fantasme...

À la dernière page du roman, on lit en effet : « C'est un homme qui vient et il vient solitairement. On le voit qui se laisse aller en arrière ; il glisse. L'homme [*il s'agit de Bolomey*] tombe, il se redresse, il tombe à nouveau sur la pente qu'il descend. Notre démarche n'est plus qu'une suite de chutes. » (P, 947) – Qui parle, ici ? Le narrateur (en incluant les lecteurs, « nous » tous, dans l'énoncé d'une vérité générale accablante, peut-être attribuable à l'auteur lui-même) ? Ou seulement (c'est indécidable) la voix intérieure *de Bolomey* qui, sur le chemin, se parle à lui-même ? Plus loin, on lit encore – et c'est la véritable conclusion : « La pente se met maintenant à monter, l'homme se rapproche [...]. Il tombe en avant, cette fois, puis se redresse, puis il retombe ; – pendant que Lydie est là, qui attend, dans son châle noir à bords bruns. » (P, 948) : de la pente qui *descend*, nous sommes passés à la pente qui *monte* ; de la chute de Bolomey « en arrière », nous sommes passés à une chute « en avant » – et « cette fois », *en direction d'une autre* qui, patiemment, l'« attend »...

Cette fin systématiquement lue comme désespérante pourrait aussi ouvrir à un nouveau *commencement* : on sait que, chez Ramuz, au même titre que les références à la Genèse et à l'Apocalypse, les deux termes sont constamment superposés. (Ainsi en conclusion de *Vie de Samuel Belet* : « Mais c'est souvent quand on se croit perdu que le salut est le plus proche, et cette fin qu'on croit voir devant soi n'est alors qu'un commencement. »<sup>48</sup>)

Au moment où revient Adrienne, Bolomey l'« attend », plein de l'illusion que « comme la première fois, comme dans le vrai Jardin », tout va recommencer : « Il ne bouge pas, il attend. » (P, 926) Au moment où, chu de son illusion et rendu à la réalité, il chasse Adrienne, c'est Lydie « qui attend » – pour l'aider à recommencer. Or à l'avant-dernier chapitre de *Derborence*, qui suit *Adam et Ève*, il est singulier de voir se répéter la même formule – comme si, pour le lecteur attentif, elle mettait en relation les deux dénouements ; cette fois, il s'agit de Thérèse : « Elle est là qui l'attend »<sup>49</sup>, écrit Ramuz ; et la petite phrase à elle seule forme tout un paragraphe. Thérèse, elle aussi, est prête à aller

<sup>45</sup> « Ô petite Ève d'avant la faute, parce qu'il n'y en a point, il n'y en a point eu. » (P, 941).

<sup>46</sup> Comme le suggère Ramuz dans *Souvenirs sur Igor Stravinsky (Articles et chroniques, t. 4, Œuvres Complètes, vol. XIV, Genève, Slatkine, 2009, p. 145 – nous soulignons) : « Et il y a aussi cette malédiction, où on sent bien qu'on est (car rien autour de nous n'est [...] vraiment abouti ; aucune musique n'est parfaite, aucun livre n'est parfait [...]), – jusqu'à ce que tout à coup, par une espèce de renversement, la bénédiction intervienne [...] ».*

<sup>47</sup> Voir le motif du *Hortus conclusus*, qui renvoie à la fois au *Cantique des Cantiques* 4, 12 de la Vulgate... et à la Vierge à l'Enfant !

<sup>48</sup> C. F. Ramuz, *Romans*, vol. I, *op. cit.*, p. 832.

<sup>49</sup> C. F. Ramuz, *Romans*, vol. II, *op. cit.*, p. 1051.

chercher son homme pour le sauver, pour l'aider à revivre et l'arracher à la mort ; et elle attend celui qui va la mener à Antoine. Car la montagne est tombée sur *Derborence*...

En bas, au village, Thérèse a d'abord cru comme tout le monde qu'Antoine Pont, son jeune mari, était mort écrasé sous la roche. Mais il a survécu. Au bout de sept semaines, il revient, on le reconnaît – mais on se méfie de lui, la superstition en fait un revenant « venu pour [les] attirer »<sup>50</sup>. Et Antoine fuit, repart vers les rochers dont il s'est si péniblement extrait – persuadé par sa « folie » que Séraphin (son père adoptif) est toujours vivant. Elle, alors, que tous cherchent à retenir, entend (comme déjà Bolomey !) une voix : « Thérèse, va le chercher »<sup>51</sup>. À l'aube, elle quitte le village et entreprend la rude montée : « L'amour la poussait en avant »<sup>52</sup>. (L'idée de cette scène essentielle pour Ramuz est présente dès les premières ébauches du roman ; et cette fois, toute ironie en est absente.) Enfin elle atteint le haut du pierrier – et finit par persuader Antoine de redescendre avec elle.

À nouveau, une femme cherche à tirer l'homme du deuil où il s'enferme (celui de la mère ou du « père », ou celui de son illusion) et à le « ressusciter » : « Il y a une résurrection. Il y a en nous des forces de vie. Elles nous poussent à mourir souvent, mais à ressortir de la mort »<sup>53</sup> écrivait déjà le jeune Ramuz dans *Aimé Pache, peintre vaudois*, en 1911. En substituant à la « condamnation » les pouvoirs de l'amour et la force toute-puissante de la vie, on dirait qu'il applique dans *Derborence* la « leçon » issue d'*Adam et Ève* et se libère du dogme de la Chute pour imaginer un roman de la résurrection<sup>54</sup> qui est aussi un hymne à l'amour humain. « Et je mets l'amour au commencement ; je mets l'amour dans les dessous et à la base » posait Bolomey dans *Adam et Ève* (P, 925) : si lui échoue, *Derborence* (mais *au féminin*) va déployer le théorème<sup>55</sup> – avant que la Seconde Guerre ne vienne noircir l'horizon et, pour Ramuz, anéantir l'espérance.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 1049.

<sup>51</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 1052.

<sup>53</sup> C. F. Ramuz, *Aimé Pache, peintre vaudois, Romans*, vol. I, *op. cit.*, p. 569.

<sup>54</sup> Motif déjà présent dans *Adam et Ève*, et qui rapproche Antoine de Bolomey : voir note 21. Mais cette fois, au lieu de *nier* la mort, comme Bolomey, Antoine *la traverse*. (Remarquons que dans *Si le soleil ne revenait pas* [C. F. Ramuz, *Romans*, vol. II, *op. cit.*, p. 1183-1303], le dernier roman d'avant-guerre, figure également une « résurrection », celle de la lumière, à laquelle seule une femme croyait...)

<sup>55</sup> « Diachroniquement, on constate qu'un roman reprend très souvent le même schème que le précédent, pour l'inverser » observe Philippe Renaud (*op. cit.*, p. 183). Ainsi, « *L'amour [du monde]* sera le symétrique inverse de *Passage du Poète* ; et [...] *La Beauté* est « réparée » par *Vendanges*, après avoir été en analogie et opposition avec *Passage du Poète*. » Si *Derborence* « répare » *Adam et Ève*, il ne s'agit donc pas là d'un cas unique, ni d'une volonté du romancier de « plaire » à son public, mais bien d'une constante du processus créateur ramuzien.

**PHÉNOMÉNOLOGIE ET ESTHÉSIE**  
**DES IMAGES, DES VISIONS ET DES REPRÉSENTATIONS**  
**DANS LA FABLE ÉCOLOGIQUE DE PATRICK CHAMOISEAU**  
***LES NEUF CONSCIENCES DU MALFINI***

Marie-Christine DESMARET

*Université de Lille 3*

**D**édié entre autres à Pierre Rabhi, *Les neuf Consciences du Malfini*<sup>1</sup> de Patrick Chamoiseau s'inspire de la légende amérindienne du colibri et met en présence le Foufou et la frégate, autrement désignée comme « Le Malfini » dans les Antilles, rapace dont la silhouette laisse planer une menace, et cela, de manière antithétique, en une esthétique de la surprise. Telle est la scène qui est censée être à l'origine du récit :

*Frère, vivant...* Un jour, au sortir d'une nuit de cyclone, j'entendis cet appel, et l'entendis encore ; tendant alors l'oreille, je me découvris capable de comprendre un oiseau. Une sorte de grand rapace, à plumage noir, rayonnant d'une noblesse sévère. [...] Il me regardait. Fixe. Me regardait vraiment en s'adressant à moi...

*Frère, vivant...* Fasciné par son air majestueux, l'étrangeté de sa présence au sol, le sentiment qu'il revenait d'une expérience pas ordinaire, je me vis emporté dans une sorte d'impossible. Et je crus percevoir qu'il *disait* quelque chose, non en raison d'une folie subite mais sans doute parce que, depuis ma lecture d'*Alice au pays des merveilles* – ou bien celle de Kafka – trop de portes m'étaient restées ouvertes sur l'autre part du réel.

Alors, je m'accroupis comme une petite personne auprès du singulier visiteur et me mis en devoir de l'entendre... ou bien d'imaginer ce qu'il ne pouvait dire... (P, 17 – note 1)

Patrick Chamoiseau, dès lors, prête sa voix au Malfini dont il relate les aventures, les tribulations et la quête, ainsi que la rencontre avec le plus étrange des colibris, dans une « poétique de la relation »<sup>2</sup>. Le couple très improbable ne se conçoit que dans la distance – une distance faite de proximité, en vérité ; il se met en place dans une présence absente : autant l'un est minuscule, autant l'autre possède une vaste envergure et impose sa silhouette noire, sombre, obscure, terrifiante, majestueuse, lointaine et inquiétante. Autant le colibri concentre en lui les couleurs – ou plus exactement les poussières – des fleurs en lien avec les formes embryonnaires de la vie, autant le Malfini s'accompagne d'un sillage de mort ; autant l'un prend parti sans relâche pour les forces de la création, autant l'autre se repaît de cadavres et de chair ; il éprouve en lui la rage de la destruction dont il peine à se défaire. Et peut-être convient-il de formuler, dès ce stade, l'hypothèse de la « métaphore vive »<sup>3</sup> de l'écriture, réceptacle

<sup>1</sup> Patrick Chamoiseau, *Les neuf Consciences du Malfini*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2009] 2014.

<sup>2</sup> Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990.

<sup>3</sup> Paul Ricœur souligne le « moment iconique de la métaphore », dans *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1975, p. 238 et suivantes. À ceci près que l'écriture de Chamoiseau montre en images sensorielles. Il

des forces destructrices et créatrices, tour à tour, le texte devenant lieu de jonction des pulsions de mort et de vie, mais surtout écriture-plaisir, inhérente à une pensée écologique et politique, voire cosmique.

Dans un contexte de désolation et d'apocalypse, de fin du monde toute proche – la littérature étant la première des sciences humaines en laquelle vient se mirer la société selon Tzvetan Todorov –, les deux êtres que tout oppose vont être amenés à s'observer mutuellement, dans l'éclat des images en relation avec la phénoménologie de la perception. En cette aventure, une leçon de philosophie rappelle le lien intrinsèque de la littérature et de la vie, car la poésie devient l'affaire des sages autant que des philosophes ; elle s'approfondit au fil du déferlement des visions « vibrionnantes » (P, 102) dont nous proposons d'interroger les modalités, le sens et la portée en lien avec les mouvements d'une conscience de l'être-au-monde « fondée sur l'épistémologie bachelardienne »<sup>4</sup>...

En premier lieu, le texte se donne à découvrir comme un conte relevant du « réalisme merveilleux »<sup>5</sup>. Placée sous l'égide d'une « féerie labile » (P, 77), la présence de la parole du « narrateur-oiseau » (de « Cham »<sup>6</sup>) se fait hypnotique dans ce personnage étrange du Malfini (dont le parachèvement se fera chaotiquement, au fur et à mesure des péripéties). Le texte opère à l'instar d'un charme, prose et chant poétique qui s'élève du fond du cœur et de l'âme. La prose se fait rythmique, légère, cadencée, pleine d'élan et d'envol, telle une incantation, ponctuée de musicales interjections. La dimension profondément spirituelle, voire mystique, est revendiquée par Patrick Chamoiseau, de manière singulière : non pas de façon verticale, mais selon une approche horizontale – celle de

---

poursuit son analyse en ces termes : « seul un énoncé complet peut faire référence à une chose ou à une situation en symbolisant son icône (symboliser est pris [...] au sens de Peirce, c'est-à-dire au sens de signe conventionnel) », p. 241.

<sup>4</sup> Linda Gil, « Chasse à l'homme dans les Grands-Bois ou le corps à l'écoute », dossier n° 5, Lille, *La Tortue Verte*. Revue en ligne des Littératures Francophones, [www.latortueverte.com](http://www.latortueverte.com), novembre 2014, p. 26.

<sup>5</sup> Dans sa préface « Un marqueur de paroles », Édouard Glissant écrit : « *Le djoueur a son secret, qui est d'inventer la vie à chaque détour de rue. Il construit sa rhétorique, dont le code est réservé aux seuls usagers, mais dont la richesse éclabousse alentour. [...] L'art de décrire qui convient à l'exploration d'un tel univers ne peut qu'outrepasser l'apparence et déceler, par-dessous, l'inimaginable appétit d'errance qui rythme la mécanique de l'existence. On retrouve là ce que Jacques-Stephen Alexis d'une part, et Alejo Carpentier d'autre part appelaient le réalisme merveilleux : ferment d'une littérature du baroque dont l'Amérique du Sud a donné d'éclatants exemples.* », dans Patrick Chamoiseau, *Chroniques des sept misères* suivi de *Paroles de djoueurs*, [Préface Édouard Glissant], Gallimard, coll. « Folio », [1986] 1988, p. 4.

<sup>6</sup> La référence à la malédiction de Cham s'inscrit dans le texte de Chamoiseau et se réfère au récit biblique (Genèse, IX) évoquant Noé vouant à l'esclavage Canaan, comme le rappelle le *Dictionnaire des esclavages*, (éd. Olivier Pétré-Grenouilleau), Larousse, coll. « à présent », 2010, p. 145 : « Longtemps repris pour expliquer l'origine de la diversité et de la répartition des peuples sur la terre, il a été exploité par les esclavagistes pour justifier le commerce des esclaves noirs. [...] À l'origine, Cham, l'un des trois fils de Noé, avait surpris son père ivre et nu. Furieux, Noé sanctionna indirectement Cham en maudissant le fils de ce dernier (Canaan) et sa descendance, condamnés à être esclaves de leurs frères pendant plusieurs générations. Canaan n'est ni noir ni africain. Cham, peut-être. Les arguments textuels [...] reposent sur des déformations du récit qui ne cautionnent pas l'esclavage des Noirs. [...] Bien que la Bible et le Coran n'en soufflent mot, il y a concomitance entre le développement du commerce transsaharien puis transatlantique et celui du mythe déformé de la "malédiction de Cham". » à cet égard, nous renvoyons également à l'ouvrage de Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Gallimard, coll. « Folio », [1988] 1991, p. 57.

l'immanence, en lieu et place d'une transcendance. Car la poésie est celle des simples, des humbles, des petits ; une leçon est donnée aux puissants qui entendent régenter le monde : leur royaume est amené à disparaître ; ce sont les infimes particules de la chaîne du vivant qui soutiennent l'univers et le font perdurer – à partir de la disparition imminente de ce monde, ils œuvrent à son maintien, avant de disparaître à leur tour, à l'instar de la vie minuscule du colibri.

En second lieu, il apparaît que cette fable écologique exalte une approche « esthétique »<sup>7</sup>, voire synesthésique, de l'existence, comme l'atteste cet extrait :

Une bonne part du voyage de retour se fit dans ces états seconds. Ce n'était ni voir, ni toucher, ni goûter, ni entendre, ni sentir. C'était une autre perception. À la fois floue et intense, vaste et précise, consciente et inconsciente. Cette puissante totalité sensible me faisait exploser l'entendement. (P, 134)

La portée poétique et philosophique, éthique et prophétique du texte relève d'une introspection aigüe et d'une observation passionnée du monde qui entoure, par une attention méticuleuse au fugace, au fugitif, au transitoire : seules la contemplation et la méditation sur la vie ouvrent une voie différente et font découvrir un autre possible. L'écriture, ou plus exactement la narration, le conte, est le lieu privilégié de l'oralité et de la remémoration de ce qui n'est pas ou de ce qui n'est plus, de ce qui est, mais aussi de ce qui n'a jamais été : écriture d'une présence-absente, ou d'une absence rendue présente par l'écriture :

Je me mis à voler volontiers dans cette béatitude éblouissante, à y coordonner le mouvement de mes ailes jusqu'à les oublier, à tout oublier de moi-même dans une absence au monde qui relevait d'une vaste manière d'y être, sensitive et réelle, et tout autant inconcevable. (P, 135)

Vestige, fulgurance frappée du sceau d'une disparition : trace – ou « tracée » – et lieu de mémoire, comme le soulignent Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans l'« Avant-dire » de *Lettres*

---

<sup>7</sup> Voir la définition importante de l'« *aisthesis* » donnée par Jacques Rancière dans le « Prélude » de son ouvrage, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011, p. 9 : « Ce livre traite en quatorze scènes un seul sujet. Ce sujet est donné dans le titre même : *Aisthesis*. "Esthétique" est le nom de la catégorie qui, depuis deux siècles, désigne en Occident le tissu sensible et la forme d'intelligibilité de ce que nous appelons l'"Art". [...] Même si les histoires de l'art commencent leur récit dans la nuit des temps avec les peintures rupestres, l'Art comme notion désignant une forme d'expérience spécifique n'existe en Occident que depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il existait assurément auparavant toutes sortes d'art, toutes sortes de manières de faire, parmi lesquelles un petit nombre jouissait d'un statut privilégié, qui tenait, non à leur excellence intrinsèque mais à leur place dans le partage des conditions sociales. Les beaux-arts étaient fils des arts dits libéraux. Et ces derniers se distinguaient des arts mécaniques parce qu'ils étaient le passe-temps d'hommes libres, d'hommes de loisir que leur qualité même devait détourner de chercher trop de perfection dans des performances matérielles qu'un artisan ou un esclave pouvait accomplir. L'art a commencé à exister comme tel en Occident quand cette hiérarchie des formes de vie a commencé à vaciller. Les conditions de cette émergence ne se déduisent pas d'un concept général de l'art ou de la beauté fondée sur une pensée globale de l'homme ou du monde, du sujet ou de l'être. De tels concepts dépendent eux-mêmes d'une mutation des formes d'expérience sensible, des manières de percevoir et d'être affecté. Ils formulent un mode d'intelligibilité de ces reconfigurations de l'expérience ».

*créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975* : « Ici, aux Antilles, littérature s'est posée, en îles dites françaises avec des vols d'oiseaux. »<sup>8</sup>

L'apparition-disparition-réapparition est liée aux jeux des apparences, mais aussi à un regard qui transporte au-delà des trompeuses illusions, et qui questionne le lien intergénérationnel, le passage de relais – comme dans les contes traditionnels – ou encore l'atavisme : la question de l'« alaya », définie comme une « démons de singularité » (P, 41), se trouve récurrente dans le discours de la frégate ; celui-ci est à l'origine des déterminismes, des schèmes hérités qui font retour à la surface. En ce sens, le récit devient le lieu où s'édifie la liberté du créateur, sous divers avatars, au gré du surgissement des émotions et des affects qui favorisent empiriquement l'expérience de la vie, à la manière de la philosophie sensualiste.

Une moralité ambiguë se donne ainsi à découvrir à l'issue de la pénétration progressive des neuf cercles de la conscience, comme Dante a esquissé les neuf cercles de l'Enfer dans *La Divine Comédie*<sup>9</sup> : en lieu et place de l'enfer, du purgatoire et du paradis, correspondraient trois étapes majeures du récit se subdivisant en triades selon le schéma suivant<sup>10</sup> : 1) Découverte ; Curiosité ; Filature – 2) Rage ; Désarroi ; Désespoir – 3) Acceptation ; Soumission ; Rédemption ou « retour à soi-même réconcilié »<sup>11</sup>. La conscience passe par une observation exacerbée du monde environnant. La puissance de la vision est telle qu'elle excède l'enveloppe fallacieuse des apparences ; elle lève les voiles, les uns après les autres ; elle s'approfondit d'observations en observations. Traversée des apparences pour accéder à une vision de l'intérieur, comme en témoigne l'ultime apparition du Foufou :

Cependant, ses rondes se succédaient dans une intensité insoutenable. Bien qu'irrégulières, elles finirent par révéler dans mon esprit une unité secrète. Une cohérence profonde réitérée sans fin. Comme s'il voulait que sa formulation, que son exécution, atteigne à l'impeccable vibration d'un mantra. Et c'était sans doute là que se situait l'ouvrage. Sans doute par là que chaque ronde, chaque tressaillement auréolé de poussières, s'ouvrait à son ampleur magique, atteignait ce vertige... Au point qu'une fois je vis, ou crus voir surgir un oiseau de lumière. Un goéland, peut-être. Il paraissait constitué de pluie, de vif-argent et de nuage. Il semblait se faire et se maintenir dans le souffle même du vent. Il disparut d'un éclair en traversant le Foufou. Ce dernier poursuivit sa route, en accusant une légère secousse. Je crus avoir halluciné. Mais, au bout de la septième ventée, mon maître vira de bord, opéra une spirale bizarre, sans

<sup>8</sup> « Nous l'avons vue s'éprendre, curieuse, de cette précipitation coloniale où dans l'horreur, le déni, la souffrance, l'aventure, mille peuples se sont trouvés » observent Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, Paris, [Hatier, 1991], Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, p. 12-13. « Toutes les races. Tous les hommes. Toutes les langues, toutes les conceptions du monde. Le divers enclos sur l'indicible mélange qui lui-même diffracte l'ensemble de l'univers. Ici, elle a connu ensemble l'écrit et la parole, le cri et la voix, les rumeurs silencieuses et les déclamations hautes, la racine et l'envol, l'ordre neuf de l'innommé informe. Alors, comprends bien : elle n'a pas une Histoire comme dans les vieilles aventures, elle s'émeut en histoires et mieux, elle sillonne en tracées. » p. 13.

<sup>9</sup> Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, [tr. Louis Ratisbonne], Paris, Michel Lévy frères, 1870.

<sup>10</sup> Voir également la table des matières particulièrement riche, proposée par Patrick Chamoiseau (P, 275-276).

<sup>11</sup> Cf. « Le retour à soi-même réconcilié », dans Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles, op. cit.*, p. 231-272.

doute un long et lent salut, et suivit le chemin invisible de l'oiseau désormais invisible. Je crus voir sa silhouette atteindre un noir intense qui s'étendit en flash sur Rabuchon, qui envahit mon propre esprit, et poursuivit son extension je ne sais où. Ce flux de pénombre naturelle reflua en une contraction obscure, lumineuse, jusqu'à ne rien constituer qui me fût concevable ; puis elle se dilata d'un coup, dans la violence d'une explosion, le silence d'un abîme. Un océan de lumière ! [...] Un vocable envahit mon esprit mi-cri, mi-soupir, mi-musique, mi-sensation, mi-inconscience... [...] C'est depuis ce jour-là que je ne revis plus jamais le Foufou. (P, 245-246)

La conscience s'appréhende alors dans son écoulement : apparition, exaltation, acmé, disparition. L'ensemble du récit se construit ainsi autour des courses-poursuites et de la rencontre, toujours attendue, et qui n'aura jamais lieu en réalité, si ce n'est dans le lointain, à distance, au travers de l'aperception de l'autre, s'accompagnant d'esquives renouvelées, jusqu'au big-bang créateur et révélateur final, se situant à la lisière de la vie et de la mort. La vision s'opère en une puissance et une énergie telle qu'elle s'impose avec force, et disparaît définitivement : la poétique du verbe se veut au plus près de la poétique de l'image et du son, en accord avec le gai savoir propre à la langue des oiseaux. La captation visuelle se caractérise par son instantanéité : sitôt apparue qu'elle disparaît déjà, phénomène de conscience saisi par l'écriture. Conscience de l'« *in-stare* », de ce qui ne tient pas en place et du moment-mouvement, qui bascule de la création vers la destruction, du jaillissement vers l'évanouissement, et réciproquement. Ce sont toutes les vies qui se manifestent ainsi pour mieux s'effacer...

Le domaine des araignées n'était plus qu'une ruine poussiéreuse. Nombre d'entre elles avaient tout bonnement disparu. Les proies qui se prenaient encore dans leurs haillons grisâtres ne le devaient qu'à de subits malaises. À chaque tour et détour, se découvraient des reliques de libellules, papillons, mouches-à-miel, résidus de petits corps décharnés, pourrissants, que les fourmis elles-mêmes, déjà bien mal en point, n'essayaient pas de charroyer. [...] De nombreux vides témoignaient des absences massives. (P, 147-148)

Dans un troisième temps, l'intense chant poétique du vivant est suivi d'un « Tableau » récapitulatif des « *États fondateurs de la beauté* » (P, 260-261) qui s'apparente à une sentence ou à un arrêté dont chaque point est développé dans une partie intitulée : « *Répétitions et gloses du Nocif* » (P, 262-273). C'est le sens de l'hymne à l'« horizontale plénitude » qui vient clore le roman. La rupture de ton et de forme qui se produit, une fois le Foufou disparu, est frappante :

4

Il n'existe pas d'état ou d'étant moindre  
dans l'événement continu du vivant.  
Tous nourrissent la perspective  
de l'horizontale plénitude à partir  
de ce qu'ils réussissent de leur propre plénitude  
sans atteinte indécente aux allants de la vie.

*Toute présence est un choix stratégique du vivant, et  
non une élection : toute présence tente sa chance,*

*avec ce qu'elle est, et avec ce qu'elle peut devenir  
dans la perspective de l'horizontale plénitude...*

[...]

*Une atteinte au vivant est indécente quand elle  
relève d'un appétit hors mesure, hors équilibre, hors  
équité, hors prudence et hors sobriété, hors toute  
inclinaison vers un horizontal partage... (P, 266-  
267)*

L'évolution de la fable vers la réflexion philosophique qu'elle suscite est visuellement marquée, comme s'il se fut agi d'édicter les lois du vivant. Mais, là encore, la fiction oscille entre le chant (la « Récitation sur le vivant » P, 260) et la déclaration qui n'est pas sans s'inspirer de la Déclaration des droits de l'homme (et de l'animal). Et c'est là que la dimension « politique »<sup>12</sup> s'affirme et se donne à voir sous le couvert de la saynète bucolique. Car ce mode d'écriture tend alors à imprimer dans les mémoires ce que le vivant a d'éphémère. La rhétorique employée – du Voir à la Voix – vise à graver dans le marbre, comme le font les textes de loi, les règles du vivant, la prise de conscience toujours fugace, de la beauté, de la grandeur, mais aussi de l'humilité et de la fragilité de toute vie. Chaque paragraphe, scandé, reste d'ailleurs typographiquement en suspens, comme les propositions esthétiques elles-mêmes :

*L'impensable de l'horizontale plénitude du vivant  
appelle à l'ovation des imaginaires, à l'océan des  
gloses, et à tous les points de suspension... (P, 273)*

Patrick Chamoiseau s'est-il pris au jeu de la dérivation onomastique autour de considérations ornithologiques ? La fantaisie de ce récit jubilatoire et ludique, bien que profond et grave, n'exclut pas ce postulat : mais le gai savoir propre à la langue des oiseaux est avant tout un art de « musique »<sup>13</sup>, en

---

<sup>12</sup> Samia Kassab-Charfi note à cet égard : « [...] l'éthique se conjoint au poétique et au politique [...] le bonheur sensuel des mots exalte la beauté des paysages traversés, à travers l'inventaire précieux d'une Nature transformée en personnage. [...] Patrick Chamoiseau déploie une attention intense à tous les détails de son *entour*. Cette vigilance aiguillonne l'écriture : elle la hausse vers une scintillation baroque, où la vision d'incertain côtoie l'éclair intuitif, l'instantané. », dans Samia Kassab-Charfi, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard/Institut français, 2012, p. 10.

<sup>13</sup> Lors d'un entretien avec Anne Douaire, Patrick Chamoiseau déclare : « J'écris avec mon oreille, j'écris avec ma langue, j'écris avec mon toucher, j'écris avec de la musique et, en changeant comme ça l'angle d'approche – qui n'est pas angle conscient – j'arrive à recomposer des choses. Et le travail que je fais par exemple pour me libérer du discrédit de la langue créole et de la fascination de la langue française, c'est la musique. Je peux supprimer ou écarter le sens ultime d'une phrase, simplement pour avoir une sonorité musicale. Et il y a plein de procédures qui sont des procédures de libération et qui me permettront en même temps d'avoir une très grande proximité avec cette divination que j'essaie de pratiquer à tout moment, c'est-à-dire d'écrire en présence de toutes les langues, de toutes les cultures, comme dit Édouard Glissant, mais avec cet horizon qui est désormais forgé par une conscience – plus ou moins active, plus ou moins prégnante, plus ou moins fonctionnelle – que nous sommes à cette échelle de la Totalité-Monde, de la Pierre-Monde et que c'est désormais là, pas dans des communautés closes, pas dans des identités closes, pas dans une langue absolue, pas dans l'absolu : nous entrons dans la Relation. Et cette complexité-là, j'essaie de la percevoir de manière non pas linéaire, organisée, rationnelle, mais par toutes les procédures que donnent l'émotion, la sensation et presque l'érotisation du monde



son alchimie. En définitive, l'écriture capte les fulgurances et assure le passage de « l'oralité »<sup>14</sup>, qui est du domaine du flux, vers la scripturalité qui fige, mais qui autorise aussi à tout moment la réapparition du phénomène ainsi donné à l'existence – qui se tient dans la trace écrite et hors d'elle, dans « l'incandescence de la voix »<sup>15</sup> qui lui prête sang et chair, et de l'esprit qui apporte chaleur et vie. L'écriture fait réapparaître les morts, qui ainsi jamais ne disparaissent totalement, dans l'œuvre-tombe et lieu de résurrection, concomitamment. L'écriture permet de conscientiser le rapport au monde : présence intense, ardente, et en même temps retrait de l'écrivain qui se situe de loin, de haut, comme le Malfini, et qui butine la poussière d'or, comme le colibri, pour venir faire étinceler ses miroitements à nos yeux éblouis d'une telle virtuosité.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

(sachant que lorsque l'Éros surgit [...] cette force érotique est une manière de transgresser beaucoup de déterminismes et beaucoup de murs, de frontières culturelles). L'érotisation de l'écriture et celle du monde sont des forces de libération. », dans *L'Écrivain masqué*, suivi d'un entretien avec Patrick Chamoiseau, (éd. Beïda Chikhi), PUPS (Presses de l'Université Paris-Sorbonne), 2008, p. 240.

<sup>14</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant soulignent le lien intrinsèque entre l'oralité, la culture africaine et la créolité : « Pourvoyeuse de contes, proverbes, “titim”, comptines, chansons..., etc., l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité. », dans *Éloge de la créolité. In praise of creoleness*, Paris, Gallimard, édition bilingue français/anglais [tr. M.B. Taleb-Khyar], [1989] 1993, p. 33.

<sup>15</sup> Il importe de citer de nouveau Samia Kassab-Charfi à ce sujet : « Le “Marqueur de paroles” est tout naturellement le passeur de cette source vive qu'il faut capter sous les archétypes et les grands mythes un peu écrasants – ou plutôt sans eux, malgré eux, dans cette culture dépourvue de genèse où les fondements ancestraux ont été disloqués. Le drame de la séparation d'avec l'Afrique primordiale s'est incarné dans un événement d'art, populaire et partagé : la transmission d'une parole comme une performance à jouer, à la manière des bateleurs médiévaux. [...] Une physique du conte, corps tendu vers l'auditoire et écoute acquise, devient le meilleur instrument de la quête des obscurs identitaires. [...] », *Patrick Chamoiseau, op. cit.*, p. 13. Elle poursuit en ces termes : « [...] il faut paradoxalement accomplir ce retour sur soi-même par une mise à distance du primat arbitraire de l'écriture. Dans la poétique de Chamoiseau, confluente de l'esthétique d'Édouard Glissant, la reconnaissance de la puissance de l'écrit ne vaut que par la réhabilitation de la fluidité orale », p. 15.

**Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Deuxième séquence : Apparition Disparition Réapparition**  
Phénoménologie et esthésie des images, des visions et des représentations dans la fable écologique de Patrick Chamoiseau  
*Les neuf Consciences du Malfini* – Marie-Christine DESMARET

**La Tortue Verte**

Revue en ligne des Littératures Francophones  
[www.latortueverte.com](http://www.latortueverte.com)

## RYOKO SEKIGUCHI : UBIQUITÉS MINEURES, POLYCHRONIES ÉPIDÉMIQUES

Frédéric BRIOT

*Université de Lille 3*

**L**es faits sont têtus ; du moins on l'a dit. Commençons donc par quelques-uns d'entre eux. Ryoko Sekiguchi est japonaise, elle est née le 21 décembre 1970 à Tokyo. À une certaine date, disons il y a une vingtaine d'années, elle s'installe à Paris, et progressivement va se mettre à poursuivre en français ses activités d'écriture, déjà commencées, en japonais, au Japon<sup>1</sup>. Pour d'évidentes raisons méthodologiques, et de docte ignorance revendiquée, cela nous suffira, pour ce qui est des faits. Ces activités d'écriture pourraient se diviser en trois grandes catégories (aux frontières bien entendu aussi *vaporeuses* que poreuses) : des écrits que l'on qualifierait – pour le moment – d'expérimentaux, et fortement marqués par des intertextualités affichées (et d'autres, masquées, sans aucun doute), des essais aussi réflexifs que culinaires (mais après tout, cuisine et littérature, de Rabelais à Proust, de Pétrone à Montalban, savent fort bien faire bon ménage<sup>2</sup>), et des traductions<sup>3</sup>.

Une des œuvres traduites par Ryoko Sekiguchi, en collaboration avec Wladimir Labaere, est le manga *Thermae Romae*, de Mari Yamazaki<sup>4</sup>. Rafrâchissons ici quelques mémoires : Lucius Quintus Modestus est, sous le règne de l'empereur Hadrien, architecte spécialisé dans la construction de thermes, de bains. Passons l'intrigue, qui entremêle vie(s) privée(s) et histoire politique de la Rome impériale, pour ne retenir que ce qui en forme les *péripéties*, au sens tout aristotélien du terme : dès qu'il se trouve en difficulté, dans sa vie professionnelle ou personnelle, le personnage passe involontairement d'un bain romain à un bain japonais, de ce passé prestigieux au monde contemporain, d'Europe en Asie, et vice-versa. Chacun de ces allers-retours le nourrit d'idées nouvelles : à terme – si l'on peut dire –, il y aura de la japonité dans la Rome impériale, et de la romanité dans le Japon moderne. Lucius Quintus Modestus apparaît, disparaît, et réapparaît chaque fois de façon fort imprévue et inopinée – au premier chef pour lui-même, et au second pour les autres baigneurs ou baigneuses, souvent dans une grande agitation, tant de l'eau et des corps<sup>5</sup> : à la dimension comique près, et encore, cela peut se discuter, il est *épidémique* au sens où Marcel Detienne

<sup>1</sup> Dans *Ce n'est pas un hasard – chronique japonaise*, Paris, P.O.L., coll. « Fiction », 2011, Ryoko Sekiguchi expose son projet éventuel de vivre une moitié de l'année au Japon, et une autre en France.

<sup>2</sup> Comme en témoigne par exemple cette phrase extraite de Ryoko Sekiguchi, *Manger fantôme – Manuel pratique de l'alimentation vaporeuse*, Paris, Argol éditions, coll. « Vivres », 2012, p. 18 : « depuis l'enfance, j'ai tendance à ne retenir des livres que les scènes de repas ».

<sup>3</sup> Tant du japonais en français que du français en japonais. Ainsi, au début de *Ce n'est pas un hasard*, op. cit., p. 7 : « J'achève un échantillon de traduction du livre d'Emmanuel Carrère, *D'Autres vies que la mienne* ».

<sup>4</sup> Ce *sein* est paru en six volumes aux Éditions Casterman, entre 2012 et 2013.

<sup>5</sup> Il peut ainsi apparaître inopinément en plein milieu d'une pleine bagarre...

définit le dieu grec Dionysos<sup>6</sup> : il n'est pas la divinité d'une cité (comme Athéna à Athènes) ou d'un lieu (comme Aphrodite à Paphos), il surgit n'importe où, et impose, lui et ses Ménades, son culte, ses rites – avec violence s'il le faut. « Cet étrange étranger », « ubiquitaire », pour citer cette fois Jean-Pierre Vernant<sup>7</sup>, mais certes sur un mode moins imposant, conformément à son nom, Modestus, c'est aussi notre Lucius. Mais là où les apparitions de Dionysos ont lieu dans un même espace-temps, celui de la Grèce des dieux, celles de Lucius se font entre deux espaces-temps, distants temporellement, géographiquement, et culturellement<sup>8</sup>. Il évolue donc dans une bi-chronie, dans une forme de polychronie épidémique. Et dans la mesure où ces irruptions se font dans deux lieux, deux bords différents (au sens littéral comme métaphorique), certes de manière successive et non pas simultanée, on peut néanmoins parler ici d'ubiquité, mais d'une ubiquité limitée (notamment au Japon), presque à la façon des plongées, des immersions que l'on trouve dans *Des Anges mineurs* d'Antoine Volodine<sup>9</sup>. Ubiquité mineure, polychronie épidémique : voilà donc le titre justifié.

*Exeunt* donc les traductions de Ryoko Sekiguchi, mais on en retiendra ce que l'on nommera, avec une volontaire pompe, le complexe de Modestus, qui est étymologiquement « celui qui observe la mesure », qualité à coup sûr fort propre et fort utile à un architecte. Pour filer la métaphore, c'est aussi en ces termes d'architecture, de *dispositif spatial* – afin de pouvoir nous-mêmes en prendre la mesure – que l'on souhaite présenter ici les œuvres en français de Ryoko Sekiguchi, aux titres souvent peu éclairants, quant à leur contenu et leur démarche : *Calque* ; *Cassiopée Peca* ; *Le Monde est rond* ; *Héliotropes* ; *Apparition* ; *Deux Marchés, de nouveau* ; *Adagio ma non troppo* ; *Études vapeur suivi de série Grenade...* Ces dispositifs s'affichent donc tout d'abord visuellement par la typographie, par l'occupation de la page.

Mais auparavant il convient de noter une constante de tous ces *textes*<sup>10</sup>, qui est la présence, en quatrième de couverture et/ou insérés en fin de volume, de discours qui incitent à lire un *montage* : c'est donc là un effet-dispositif qui – outre les remerciements souvent inclus qui représentent

<sup>6</sup> Notamment, mais pas uniquement, dans Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, Textes du XXe siècle, 1986.

<sup>7</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Le Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1990, respectivement p. 96 et p. 99. L'adjectif « ubiquitaire » y est ainsi glosé : « il n'est jamais là où il est, toujours présent à la fois ici, ailleurs, et nulle part ».

<sup>8</sup> Ce que fait aussi le manga en affichant deux influences majeures et hétérogènes : Edward Gibbon, et Marguerite Yourcenar.

<sup>9</sup> Antoine Volodine, *Des Anges mineurs – narrats*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1999, p. 17 : « Juste avant le solstice d'hiver, Khrili Gompo fut envoyé en mission d'observation pour la première fois. Il y avait plusieurs décennies qu'il s'entraînait, et c'était maintenant à lui de partir. On lui avait accordé une demi-minute d'apnée avant le retour. Il disposerait de ces trente secondes pour évaluer l'état du monde et recueillir des éléments sur les peuplades qui l'habitaient encore, sur leur culture et leur avenir. C'était un délai peu généreux, mais, comme conditions de travail, on avait déjà vu pire ».

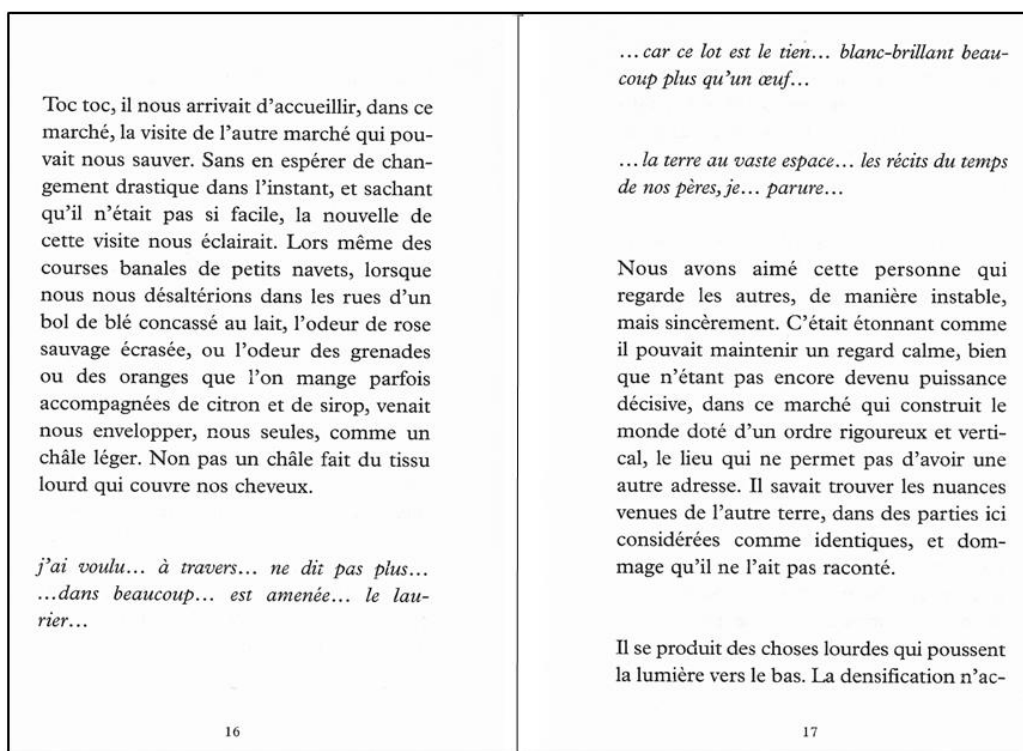
<sup>10</sup> On emploiera ici ce terme, car c'est celui dont use le plus souvent Ryoko Sekiguchi ; il faut tenir ici ce terme comme *précis*, notamment en raison de la grande attention de l'auteur pour *nommer* les genres : ainsi comme lorsque *Ce n'est pas un hasard* va se trouver sous-titré : *chronique japonaise, op. cit.*, p. 46 notamment. On verra plus loin d'autres exemples de cette attention portée à la dénomination, et pas simplement dans ce domaine des genres poétiques.

l'ouvrage à la fois comme une *fabrication* (matérielle) et comme *constitution* d'une communauté (plus immatérielle) – doit être tenu des parties intégrantes de l'œuvre.

Pourquoi ? Parce qu'elles orientent notre lecture, et notre regard, sur quelque chose que nous n'aurions pas su y voir, et que dûment avertis (on se mettra alors à rêver à la question : un lecteur averti en vaut-il deux ? De quelle ubiquité alors ces deux-là ?) nous ne voyons pas plus dans ces pages, sinon dans leur disparition même – que tempèrent, ou plus sûrement compliquent, quelques incongrues réapparitions, que l'on observe ou pas : ainsi, si le lecteur peut croire que certains italiques ou phrases entre guillemets sont des citations, il pressent tout aussi souvent, à leurs énoncés, que ce n'en sont pas, ou que ce sont des citations de textes qui n'existent pas.

Entrons dans quelques détails. *Le Monde est rond* s'écrit à propos de planches de l'Encyclopédie découpées au cutter et dérobées à l'abbaye de Royaumont, la source de l'inspiration « poétique », la Muse, se nomme ici Disparition<sup>11</sup>. On peut lire à la fin de *Deux Marchés, de nouveau* : « ce texte est dédié à tous les textes fragmentaires et contient des citations, notamment de *Poétesses grecques* (Yves Battistini, Imprimerie nationale, 1998) »<sup>12</sup>. Or l'œuvre de ces poétesses grecques se manifeste surtout par leur dissipation, parfois des fragments se réduisent à un mot, et une œuvre se résume à un nom d'auteure. La présence de ces citations, amalgamées dans certains cas, vaut donc plus comme dispositif visuel que comme élucidation de sens :

*Deux Marchés, de nouveau*



<sup>11</sup> Ryoko Sekiguchi, *Le Monde en rond*, avec des lithographies de Marc Charpin et des photographies de Suzanne Doppelt, Paris, Créaphis, coll. « Images Photo », 2004.

<sup>12</sup> Ryoko Sekiguchi, *Deux Marchés, de nouveau*, Paris, P.O.L., 2005.

*Adagio ma non troppo* prend comme arrière-fond les *Lettres à la fiancée* de Fernando Pessoa<sup>13</sup>. La quatrième de couverture d'*Heliotropes* est quant à elle particulièrement précise sur cet effet-dispositif :

Ce livre propose une structure inspirée de la forme poétique de la *muwashsha* pratiquée dans l'Andalousie arabe [musulmane] du Moyen Âge, et notamment de sa *kharja*, « sortie » du poème résolue par l'insertion de la voix d'un autre, d'une voix autre, pour aborder dans le même geste la question de la « fin du poème ». Comment sortir d'un poème ? Comment un poème peut-il parvenir à sa fin ?<sup>14</sup>

On pourrait tout aussi bien reformuler ainsi la question : comment faire apparaître pour faire mieux disparaître ? Ou encore : comment faire, en un même geste, tout à la fois apparaître *et* disparaître ? Comment faire pour que la succession (temporelle) devienne simultanéité ?

Voici peut-être un premier élément de réponse :

*Études vapeur* et *série Grenade* se déroulent sur une même journée : du matin de la première page à la nuit de la dernière page. Ces deux scènes se situent dans un même lieu, la ville de Grenade, en Andalousie, allant de perception en apparition et disparition, un peu comme quand la lumière projetée sur un objet produit des ombres différentes.<sup>15</sup>

Il y aura donc moins citation, au fond, ou réécriture, que travail de *superposition* : par là même promesse d'ubiquité, promesse de polychronie, non parce qu'elle serait narrée, mais au contraire matériellement montrée dans l'espace de la page, ou plutôt, dirons-nous, du livre ouvert, de la double page donc, peut-être comme dans un palimpseste, mais sans l'effacement, sans pour autant recouvrir avec opacité. Et le tout s'opère dans une auto-référentialité totalement assumée (« du matin de la première page à la nuit de la dernière page »), d'où un mode bien moins habituel d'intertextualité, cette *superposition*, dont le *calque* (au sens de papier calque) est une des modalités possibles :

Même s'ils suivent le cours des pages, ces textes ne se déroulent pas. Ils se superposent en formant à peine une épaisseur de narration, à peine un contenu déterminable. Comme projetés sur un même écran, ils restent indépendants les uns des autres.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Ryoko Sekiguchi, *Adagio ma non troppo*, Coutras, Le Bleu du ciel, 2007. Ces lettres de Pessoa forment du reste un ensemble bien étrange, dans un usage amoureux des rues et des heures marqué par l'esquive, le détournement, comme si le plus court chemin possible entre deux points devait toujours fatalement être le plus long. Nulle surprise donc à ce que biographiquement cette fiancée ne devienne jamais une épouse. Fernando Pessoa, *Lettres à la fiancée*, [tr. Ines Oseki-Dépré], Paris, éditions Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Rivages », 1989.

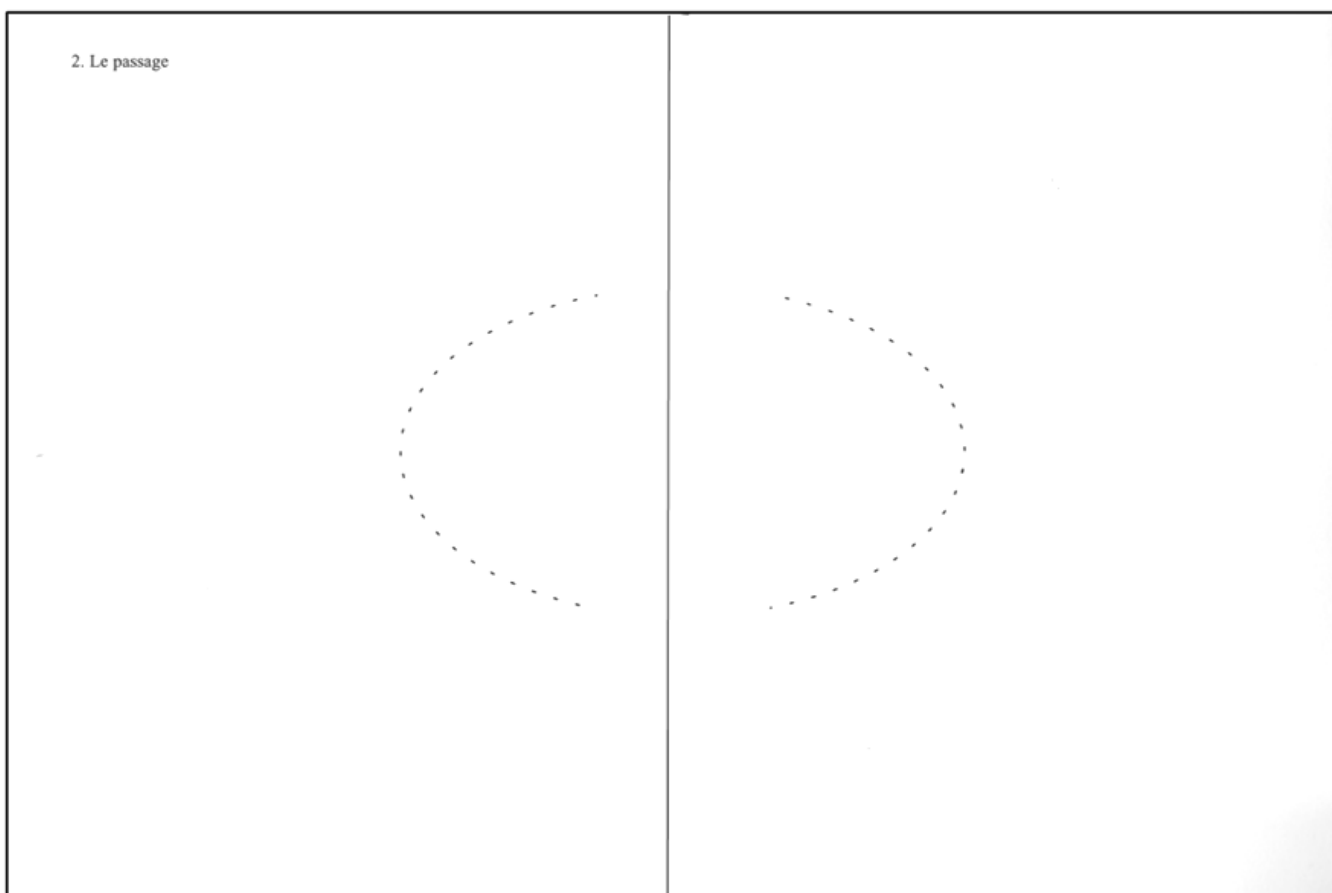
<sup>14</sup> Ryoko Sekiguchi, *Heliotropes*, Paris, P.O.L., 2005.

<sup>15</sup> Ryoko Sekiguchi, Quatrième de couverture d'*Études vapeur suivi de série Grenade*, Coutras, Le Bleu du ciel, 2008.

<sup>16</sup> Ryoko Sekiguchi, *Calque*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

« À peine une épaisseur de narration », « à peine un contenu déterminable »... : s'il y a un sens, ou des sens (vectoriels), c'est dans le dispositif lui-même, et uniquement là. Et le dispositif lui-même n'a de sens que s'il s'expérimente, que s'il s'éprouve. Il faudrait ici renvoyer à des pratiques de l'art contemporain, sur les installations, les *ex*-positions, et à certains écrits théoriques, notamment ceux de Hal Foster<sup>17</sup>, ainsi qu'aux pratiques de Ryoko Sekiguchi elle-même avec des artistes, des sculpteurs, des photographes, des lithographes<sup>18</sup>...

Aussi ne peut-on tenter que de *décrire*, de *périphraser*, cette expérience, et les textes sont de ce fait quasiment impossibles à *citer* (d'autant qu'aucun n'est paginé), comme dans l'exemple suivant, certes extrême, tiré de *Calque* :



Ainsi la première double page du même ouvrage (la double page étant l'unité minimale de lecture du texte, sa « lexie » pour reprendre la terminologie de Roland Barthes dans *S/Z*) renvoie d'un côté à

<sup>17</sup> Par exemple, Hal Foster, *Le Retour du réel – Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 1996.

<sup>18</sup> Comme dans *Le Monde est rond*, déjà cité, ou dans Ryoko Sekiguchi, *Refroidissement et réchauffement en juillet* (Paris, Les Musées de la Ville de Paris, l'Atelier du sculpteur, 2006), qui commence par un texte, traduit, du sculpteur Isamu Wakabayashi.

l'œil droit, et de l'autre à l'œil gauche – avec une petite particularité *a priori* un tantinet soit peu désorientante, puisque l'œil droit renvoie à la page de gauche, et l'œil gauche à la page de droite :

<p>Celui qui voit d'un œil ne peut pas mettre le capuchon sur le stylo</p> <p>&lt; /l'œil droit &gt;</p> <p>Partir tout de suite. Cette idée m'avait déjà conduite à l'entrée du marché, dont les toits-arcades en paille enjambaient des ruelles et nous abritaient. Puisque c'est l'été, je presse un peu le pas, le contour des objets que font ressortir ces jours brûlants servira de repère à notre rencontre. Des plateaux argentés, des babouches bleues, des raisins (jusqu'à quelle profondeur de la pulpe la lumière pourra-t-elle pénétrer?), à la place de ce qui marque les secondes, en prononçant ainsi, mes pas, sans hésitation, éloignent tour à tour les lieux d'un instant auparavant. Déchirer et étendre la chair de la scène comme un éclair, des regards croisants qui tracent un arc dévoilent cet acte. La poussière, de petites spirales qui se soulèvent aux pieds des passants; moi, capable de distinguer jusqu'à chaque couleur de ces corpuscules, ne connais pas ma propre destination, je tourne au coin, manque heurter ma main contre le mur de terre. C'est que des gouttes au mur m'avaient rappelée, lorsque nous nous étions vus la dernière fois, vers la crique isolée de la ville j'avais rendu visite à une ombre épaisse (moi, trébuché), je ne pouvais pas marcher très vite peut-être à cause de cela; en y songeant je ne m'aperçois pas que je descends. Grandit de plus en plus la vision des pas en raison de l'inclinaison, elle aussi accélère la vitesse, le vertige me saisit, les photos prises, superposées, des milliers et des milliers (comme la vue est pitoyable), elle pousse, donne de l'élan à la force attractive, l'amblyope déboule (sans savoir qu'elle habite dans la même organe). Eclat de la lance métallique, ténèbres émaillées, dans la confusion que dominent des phosphènes, tout de même, le dernier pas du pied droit continue sur sa lancée, l'air de la rencontre frôle l'épaule. En cet instant, sur le point de faire un pas, quelqu'un (cette figure, par exemple) aurait pu s'arrêter, comme je le compris, aussitôt après les yeux désirant voir recouvraient la vue mais aussi la distance insaisissable; plus possible de l'empêcher, désormais.</p>	<p>&lt; l'œil gauche/ &gt;</p> <p>Je me rappelle vaguement avoir fait une promesse. En y pensant, j'étais au commencement d'un lieu où le jour filtrait par-ci par-là (frais, mais radieux comme des rayures), que les gens appellent marché. Transpire / s'évapore (puisque je suis si loin de la pierre d'eau), j'accueille sur le corps cette répétition ralentie, une légère astringence accompagne ce plaisir. Peut-être le signe de quelque chose; encouragée par cette impression, je prolonge mes pas d'une fine obliquité. Le toucher, et la vision fragile qui laissent entrouvrir cette chair vers l'extérieur (m'installer dans la pulpe du muscat?) soutiennent une vie. Avancer, ce quartier m'est bien familier depuis l'enfance, alors que le nom même des ruelles ne me revient pas, mes pas deviennent des entraves et, en vacillant, tournent vers un chemin qui n'est pas droit. Je dessinais à l'intérieur, incertaine, une figure venue de la mémoire ou de l'imagination, image voltigeante, au fond d'une chambre envahie par le ciel couchant, je reçois dans ma paume les gouttelettes aiguës d'une visite qui sent encore l'eau, les temps troublants, la pente ne me gêne pas. Le bout des orteils qui s'agrippent de plus en plus fort, dans cette sensation, j'essayais encore de conjecturer un autre nom qui devait être donné à cet incident (faut-il l'appeler <i>couvercle</i>?), le lien entre la lenteur absolue et la vision. Accélérer / impossible, un faux pas à cause de la grandeur du décalage d'angle, j'incorpore malgré moi, les yeux intenses (je les attends quelque part), qui doivent trouver leur pendant. Cet instant même, étonnement de voir mes pieds s'élaner dans mon champ de vision, les couleurs remontées d'emblée, cette prolifération plus venimeuse que les êtres, souffrance que donne la clarté des contours, me firent perdre l'équilibre, je m'arrêtais brusquement; je ne pouvais pas ne pas fermer les yeux, à cause d'une figure qui traversait, comme la course d'une lame. Nous nous sommes croisés, en l'apercevant j'ai rouvert les yeux; de nouveau la lumière bordait tendrement les contours et rien n'y fit. Quand viendra le prochain rendez-vous.</p>
--	---

Ce dispositif n'est pas sans rappeler, peut-être, certains exercices de rééducation oculaire, destinés à lutter contre le strabisme divergent, où il fallait faire coïncider, *superposer*, deux images (par exemple un phoque et un ballon). De la même façon, le lecteur est ici conduit à superposer – acrobatiquement... – sur une même page deux textes (ubiquité), deux temps de lecture, et deux structures narratives (polychronie).

Ce jeu d'une page à l'autre va se retrouver sous un autre mode lorsque le lecteur va s'apercevoir que certains « paragraphes », ou « alinéas »<sup>19</sup>, qui étoilent la double page sont complets sur une même page :

<sup>19</sup> Difficile au fond de savoir bien les nommer, d'autant que leur disposition typographique même, leur forme visuelle serait-on tenté de dire, est variable...

<p>3. Extérieur</p> <p>Recueillir l'éclat des yeux qui nous couvre, protégés par le miel filiforme ou par ceux qui nous tournent autour comme l'abeille, l'image qui afflue fait de notre corps un lieu de réserve. Nous demandons, ce n'est pas pour nous plaindre, ce qui nous est donné, sauf le travail de réceptacle.</p> <p>Après avoir répété trois fois è, où irons-nous? Me tenant la main, la phrase suivante articulée, je n'ai pu en capter aucun mot. Comme les yeux fermés inopinément même dans un coin de la chambre, lorsqu'on allume dans l'obscurité.</p> <p>On bute sur l'impossibilité de prononcer le mot <i>croire</i>. À mesure qu'on la mâche, cette prononciation elle-même devient objet d'admiration : solution oblique.</p> <p>Marchant tout droit, quand il rencontre une porte, il modifie la direction mais maintient un tempo distinct. Il laissait les regards des êtres le percer, ainsi que ceux qui sont en correspondance, éphémères.</p>	<p>La circularité n'est ni honteuse ni tragique. D'ailleurs, tracer un cercle est si rapide que cela nous rappelle jusqu'au cocon blanc et placide parachevé en une seconde.</p> <p>Personne ne m'avait appris qu'un simple supplément pouvait provoquer un si immense décalage de plan. Je range des objets d'ici par là-bas et je serre quelques pots de plantes (vers une place plus ensoleillée), la cuisine commune pour refaire le monde.</p> <p>Ouvrir les yeux. La lumière filait à travers comme pour marquer une coupure limpide entre nous deux.</p> <p>Prise d'un vertige à une telle vitesse, même la personne la plus scrupuleuse paraît lâcher son mesureur. Vous saviez déjà de quoi il s'agissait.</p> <p>Lors de la lecture, je songe à celui qui entre par la droite. Face aux mots, prête à toute heure à ce qui pourrait m'arriver, j'ose parfois brusquement incliner le bassin.</p>
---	--

Mais que d'autres se lisent d'une page à l'autre, si bien qu'ils sont à cheval sur deux pages, ils sont simultanément sur deux pages : autre manifestation d'ubiquité :

<p>2.</p> <p>(Sous l'escorte d'un ordre rigoureux, il contient pourtant tout le liquide murmurant. Était-ce un signe pour nous révéler qu'il figurait en vérité parmi ceux-là, ceux que nous connaissions?)</p> <p>Ce qui était promis et certain, la boîte dont chacun des coins claquait, des chiffres dedans, au fait pour qui était-elle?</p> <p>En cette fin d'après-midi, sous le jour serein qui devait s'achever, enfin l'<i>appel</i> vint à nous. Comme il mesurait sa portée d'assez loin, juste au moment où je riais avec candeur, arrivant d'en haut à droite, il m'avait effleuré l'épaule gauche penchée légèrement en avant, aurait diffusé des éclats translucides dans toute la pièce; sachant cela, décalant discrètement la chaise vers la droite, et mine de rien, je continuais cette conversation.</p> <p>« Si c'était il aurait pu s'abandonner dans sa oblique,</p> <p>« A cet les mains gauches ici, par où qui) sont-chées? »</p> <p>Pour vivre gnie de prennent numéros crits sur page -)</p>	<p>un écran, sans doute donner regards descente ou bien -&gt;</p> <p>Le texte qu'occupent les innomés est toujours entouré par cet air; seuls des adjectifs possessifs font allusion à leur présence.</p> <p>instant, droite et qui sont (ou par elles tou-</p> <p>Vue de votre côté, moi aussi, je vous apparaîtrais comme le prolongement de la main que l'on caresse doucement avec le médius, comme une image qui cherche à indiquer son contour flou et embaumé de fumée de myrrhe.</p> <p>en compagnie de ceux qui fin, des sont ins-chaque</p> <p>L'exercice radieux d'une nature qui s'écoule à sens unique. Éphémère, comme si on agitait les mains, elle fait timidement vibrer l'air; et cette voix aussi était là comme les mains, je l'ai enfin appris.</p>
--	--



Les doubles pages deviennent alors de véritables split-screens, où l'on est à la fois dans un ensemble, dans des détails, et dans des simultanités.

Mais ces dispositifs, dont on ne vient de donner qu'un infime aperçu, laissent eux-mêmes transparaître des textes enfouis, qui ont maille à partir avec la volatilisation, thématiquement et/ou matériellement ; ces dispositifs les font donc apparaître dans leur disparition même. On l'avait indiqué avec Pessoa, avec la poésie andalouse, avec les poètes grecs. Or, si certains, jadis, ont pu se demander *Pourquoi le Brésil ?*, certains également pourraient ici à bon droit se demander : *et pourquoi pas le Japon ?*

Le Japon, nous y voilà, donc. Et le Japon, nous le voici :

Les textes qui figurent dans ce livre ont d'abord été écrits en japonais [...]. Bien que ces textes aient été pour ainsi dire « traduits » en langue française, je les considère, pour plusieurs raisons, comme une « version française » au même titre que la « version japonaise ». Ces textes en deux langues nouent une relation dont la nature, bien que conforme au travail de traduction sur certains points, diffère cependant de la simple traduction. La version française est, dans une certaine mesure, indépendante de l'autre version, et ne soumet pas les « textes de la langue originale » (*sic*). Mes textes en japonais, non seulement ceux qui sont « dédoublés » ici, mais aussi ceux qui seront écrits désormais, seront toujours exposés à l'éventualité d'un autre texte, de leur double, d'une autre langue.<sup>20</sup>

La situation est encore plus frappante pour *Cassiopee Peca* : la première « version » est en japonais, sous la forme d'un coffret de dix pages format A2, comportant, nous est-il dit, le texte et les autres pages derrière, comme dans un calque, se superposant donc, avec des « indices » (*sic*), tandis que la version française est six fois plus petite en format, et « nue » (*sic*), sans ces indices – d'autant plus mystérieux que disparus. La page (*id est* la double page) n'en est alors que d'autant plus énigmatique<sup>21</sup>.

Mais l'énigme est bien moins celle de ce qui s'est évaporé d'une version à l'autre (comme dans ces publicités montrant deux aspects différents d'une même personne et légendées AVANT/APRÈS), que ce qui d'une version surgirait, de tout ce *virtuel* – qui serait ici comme un autre nom de l'*éventuel*. Ou encore, pour reprendre notre comparaison, comme si toute photographie, toute image, toute *surface*, se devaient de se légèrer d'un AVANT, et, par-là même, faisait apparaître par cette légende qui en signifie la disparition (celle de l'AVANT, pourtant toujours sous nos yeux) tous les APRÈS que pourtant nous ne voyons pas. Ou encore, pour reprendre la formule de Ryoko Sekiguchi, chaque AVANT *s'expose* (et pourquoi pas au sens photographique du terme, ou encore au sens d'une installation d'œuvres dans un musée, une galerie, etc.) à l'éventualité ; et, pour paraphraser – avec quelque facilité

<sup>20</sup> Texte inséré à la fin de Ryoko Sekiguchi, *Calque*, *op. cit.*

<sup>21</sup> Ryoko Sekiguchi, *Cassiopee Peca*, Marseille, Cjpm et Comptoirs de la Nouvelle B.S., 2001.

– Gilles Deleuze, on pourrait alors parler d'un devenir-éventuel à l'œuvre. Plus radicalement encore, c'est le devenir-éventuel qui est l'œuvre-même.

Toutes les autres « versions », on pourrait presque dire toutes les autres périphrases, sont donc, finalement, déjà là, soit dans un passé, soit dans un futur éventuel : cette apparition aussi invisible que présente, ce surgissement toujours possible, rend bien la page (la double page) que nous lisons et épidémique et polychronique<sup>22</sup>.

L'hypothèse peut paraître quelque peu tirée par les cheveux, et c'est une raison supplémentaire de la poursuivre. Car l'éventualité à laquelle s'expose la (double) page c'est celle de la lecture. Dit autrement, l'auto-réflexivité, déjà mentionnée, ce n'est pas celle de l'écriture, dont furent si friandes les années 1970, mais celle de la lecture, dont la citation et la traduction ne sont jamais que deux modalités, parmi tant d'autres. Quasiment chaque ouvrage de Ryoko Sekiguchi ne cesse de dire explicitement que tel est le sujet, matériel, concret, du livre : « l'expérience physique de la lecture, et des modes de citation possible : comment inviter les phrases d'un autre dans son propre texte, ou comment écrire après la lecture d'un livre »<sup>23</sup>. Si chaque livre raconte quelque chose, c'est l'activité concrète de la lecture, si chaque livre raconte quelque chose, et ce faisant le (dé)montre, c'est sa propre lecture. Le livre, tant qu'il n'est pas refermé, est donc toujours en cours, « du matin de la première page à la nuit de la dernière page ». Ce dont parle chaque page, c'est de la page elle-même, comme surface matérielle (ce qui correspond fort bien à « à peine une épaisseur de narration », « à peine un contenu déterminable ») : une surface à parcourir, une surface à quadriller et à épuiser, la page elle-même, une autre page (ou planche), un écran (d'ordinateur, ou de projection), un « paysage digital » (comme il est dit dans *Héliotropes*), les allées d'un jardin tropical ou d'un marché, le tracé des rues de Lisbonne.

Retrouvons donc, en ce point précis – le Japon, ou du moins, pour encore mieux accomplir notre cadre francophone, l'éventualité du Japon.....

Retrouvons-le tout d'abord à travers l'embarras ou la perplexité de Natsume Sôseki :

Les textes japonais se lisent de haut en bas en commençant par la droite, on lit les textes occidentaux de gauche à droite, horizontalement. L'harmonie est impossible. Les Chinois font du règne des empereurs Yao et Shun l'époque idéale, les Occidentaux attendent l'âge d'or de l'avenir, car ils ont foi en le progrès. Vers quelle époque les Japonais vont-ils donc orienter leur idéal ?<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Dans Ryoko Sekiguchi, *Ceci n'est pas un hasard*, op. cit., chronique consacrée au 11 mars, que l'on nomme en France « Fukushima », dont la superposition (des images, des temps, des lieux, des langues, des prononciations...) est un leitmotiv, est développée l'idée selon laquelle on est toujours dans le temps d'avant une catastrophe.

<sup>23</sup> Quatrième de couverture de Ryoko Sekiguchi, *Deux Marchés*, de nouveau, op. cit. Celle de *Cassiopeé Peca* indique que le livre « tente de mettre en question l'exercice de la lecture et le moment du surgissement des mots ».

<sup>24</sup> Cité par Philippe Forest, *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, Paris, éditions Cécile Defaut, 2005, p. 122.

Verticalement, de droite à gauche, horizontalement de gauche à droite, ou encore de droite à gauche (comme le rappelle – virtuellement – la fréquence des caractères de la langue arabe dans ces textes). La page se prête alors soit à ces différentes trajectoires possibles, soit aux deux modes de visualisation de *Calque* évoqués plus haut, le chevauchement et la simultanéité. À cette question de la page comme surface typographique, s'ajoute encore, – en isolant maintenant dans la page des énoncés, celle de la traduction –, mais sous une forme très précise, celle de la description ou, en bonne rhétorique, de la périphrase. Les noms propres (aux deux sens de l'expression) sont particulièrement absents dans ces textes d'*Héliotropes* :

Sur cette terre  
clairement déli-  
mitée, seuls les  
oiseaux appellent  
les plantes par  
leur propre nom,

En revanche la périphrase y est fort présente : « Chose composée de bœuf » – « une chose tenue chaude sans la toucher »<sup>25</sup>, ou bien encore :

L'organe qui sert de marteau, de burin, de cisailles, de clef,  
de lance et tantôt de filtre ou de panier à provisions est par-  
fois employé comme moyen de communication. Quelque  
chose comme la vague, avec montée et descente fulgurantes,  
il sert aussi à protéger les corps qui bougent sans cesse.<sup>26</sup>

Dans *Manger fantôme* on trouvera également toute une réflexion sur l'écart entre la description d'un plat et son nom (par exemple dans le cas de la cuisine chinoise), et *L'Astringent* met soixante-dix-sept pages à dénouer la question de la traduction entre le français « astringent » et le japonais « shibui »<sup>27</sup>. Ainsi dans un texte il y a toujours un autre texte, dans une langue une autre langue nouée : français/japonais – français/italien – français/latin – français/portugais – français/arabe – et en botanique : noms vulgaires/noms savants...). La périphrase, en tant qu'elle laisse apparaître un mot en le faisant disparaître, en est une des figures majeures.

Et la question vient se loger jusque dans celle des sons, celle des lettres et de leur prononciation (ce qui renvoie également à celle des accents) : l'interrogation est fréquente dans les textes : comment prononcer ? ; que peut-on ou non prononcer ? ; que signifie telle ou telle prononciation ? Et souvent avec l'insertion d'éléments hétérogènes au français, d'autres caractères alphabétiques, d'autres sons :

---

<sup>25</sup> Dans Ryoko Sekiguchi, *Calque*, *op. cit.*

<sup>26</sup> Dans Ryoko Sekiguchi, *Héliotropes*, *op. cit.*, Comme il y a beaucoup d'oiseaux dans le texte, la périphrase n'est peut-être pas si obscure que cela ; mais peut-être aussi faussement transparente...

<sup>27</sup> Ryoko Sekiguchi, *L'Astringent*, Paris, Argol éditions, 2012.

Grâce aux conditions d'ensoleillement ou bien à la flore, couvert d'un houppier si feuillu qu'il suffit de lever les yeux pour le reconnaître, qui abrite l'ombre des petits êtres qui y vivent, qui permet pourtant le passage du courant d'air libre, ne devenant jamais nid stagnant, comme exception bien que momentanément, lui, pouvait vivre autour des prononciations; qui commence par un *l*, commencé par un *t*, au milieu de laquelle roule un *r*, un peu plus longue, qui joue avec un *u*, un *k* et un *d*, parfois contemplant un ش, invitant un ك, penchant tendrement son bec vers un م, ou prononciation qui finit par un ت.

On puisera deux exemples dans *Ce n'est pas un hasard – chronique japonaise*, sur une prononciation française de noms japonais, et de ce qu'il en advient :

Puisque ce poète parle de « Godziya » et non de « Godzilla », ce n'est pas notre histoire. Il parle d'une autre catastrophe, qui a dû se produire ailleurs, quelque part, en tout cas pas ici.<sup>28</sup>

Et celui-ci, que l'on dédierait aux amoureux de Marguerite Duras, repensons aux tête-à-tête entre Eiji Okada et Emmanuelle Riva :

Quand j'entends prononcer « Hiroshima », avec le « h » aspiré, je pense à tout ce qu'a traversé la ville [...]. Mais « Iroshima » à la française n'est presque prononcé que pour évoquer ce désastre. Du coup, cet « Iroshima » garde davantage la trace de l'histoire. L'aspiration du « h », à peine un souffle, représente soixante-cinq ans d'histoire après la guerre.<sup>29</sup>

*Voilà. Tu as tout entendu, tu n'as rien entendu. Tu as tout vu, tu n'as rien vu. Tu as tout dit, tu n'as rien dit.*

Pour conclure, livrons-nous à une petite rêverie sémantique. Le verbe *dédoubler* peut signifier rendre double. Mais si l'on songe à un préfixe *dé-* privatif, comme dans *dé-faire* : *dé-doubler* serait faire en sorte qu'il n'y ait plus de double, mais une seule superposition – ou encore le célèbre *deux en*

<sup>28</sup> Ryoko Sekiguchi, *Ce n'est pas un hasard*, op. cit., p. 180.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 101.

*un*<sup>30</sup> ! Et que dans l'un surgisse toujours un autre un. C'est ainsi, sans doute, ubiquité et polychronie obligent, que, en une seule page, en un seul mot, en un seul son même, l'on est simultanément dans plusieurs textes, dans plusieurs livres à la fois, dans plusieurs langues ; et que tout aussi bien on est toujours (à) plusieurs dans un seul texte, dans un seul livre, et dans une langue. Tout lecteur pourra proclamer : « *mon nom est légion* ». Alors, par ce complexe de Modestus, et pour répondre à une interrogation émise au début de cette réflexion, oui, un lecteur averti en vaut – au moins – deux. Et, de ce fait, la lecture sera toujours *épidémique*.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

<sup>30</sup> De ce point le sens attesté de « dédoubler » qui consiste à ôter la doublure d'un vêtement ne conviendrait donc pas.

**NUL N'EST CENSÉ IGNORER LE LOA<sup>1</sup> :**  
***HADRIANA DANS TOUS MES RÊVES DE RENÉ DEPESTRE***

Jean-Christophe DELMEULE

*Université de Lille 3*

« *Odorat*

Contrairement à l'ouïe, les morts-vivants paraissent avoir un odorat plus sensible que celui des humains. Les tests de laboratoire et les observations *in situ* montrent qu'ils parviennent à distinguer l'odeur d'une proie vivante dans 100 % des cas. »<sup>2</sup>

« [...] lorsqu'une illusion se dissipe, lorsqu'une apparence éclate soudain, c'est toujours au profit d'une nouvelle apparence qui reprend à son compte la fonction ontologique de la première. »<sup>3</sup>

Quand une vision est partagée, elle devient une vérité. Qu'importe qu'elle soit suggérée, sa réalité est désormais tangible et indiscutable. En quelque sorte, elle « est ». Ainsi, cette apparition extraordinaire – et déjà l'amplification échappe au pléonasme –, celle d'une automobile rutilante, qui fait d'une limousine un corbillard incertain ou bien un carrosse nobiliaire qui déchire l'espace, et crée une surprise qui trouble la collectivité de Jacmel, en lui donnant ce qu'elle espère intimement : un événement imprévisible qui peuplerait le quotidien et offrirait à la prolifération sa verve et ses extravagances.

On y avança entre des mesures amoncelées à la débandade le long de venelles envahies d'herbes folles et creusées de fondrières. Des hommes, torsos nus, faisaient des parties de dominos. Des tapées d'enfants suivaient une course de canots en papier dans l'eau d'une rigole d'écoulement. Assises sur des chaises très basses, les cuisses écartées, des matrones épouillaient avec rage des fillettes aux abois. Trois jeunes femmes, les six seins hors du corsage, jouaient à qui ferait gicler plus fort le lait qu'elles donnaient à leurs bébés. Un vieillard, armé d'un tesson de bouteille, coupait à ras les cheveux d'un garçonnet. Familles, chiens, chats, volailles, pêle-mêle entassés à l'ombre des galeries, tuaient à la haïtienne le temps du dimanche d'octobre. Soudain une voix d'épouvante domina les rumeurs de la ruelle d'Estaing :

- Une autozombie en liberté ! (P, 20-21)

Et cette automobile est pilotée par Ti-Jérôme qui convoie ainsi une morte qui a l'air vivante (Madame Villaret-Joyeuse), sur le visage de laquelle s'est posé un papillon qui ressemble à un loup

<sup>1</sup> René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1988. Dans le Glossaire des termes haïtiens (Langue Créole) se trouve la définition suivante : « *Loa* : être surnaturel dans le vaudou ; plus qu'un dieu ou une divinité, un *loa*, est, en fait, un génie bienfaisant ou malfaisant. » (P, 194).

<sup>2</sup> Max Brooks, *Guide de survie en territoire zombie*, [tr. Patrick Imbert], [*The Zombie survival guide*, Three Rivers Press, New York, 2003 ; Paris, Calmann-Lévy, 2009] Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 2010, p. 24.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1964] 1979, p. 63.

de carnaval ou à l'évocation amoureuse de tous les ébats qui ont déchiré les silences et les virginités les plus suspicieuses, particulièrement quand il s'agit de religieuses. Car Germaine Muzac livre ainsi, aux yeux de tous, la mise en scène funambulesque d'une dernière promenade, qui détruit le temps pour mieux affronter la fin du monde, en fait la sienne. Le roman commence donc par la descente caniculaire (ou plus exactement par le récit de cette épopée) d'un véhicule transportant cette femme aux coups de reins jadis d'autant plus meurtriers qu'elle en possédait sept :

La rumeur publique attribuait à ma marraine une ribambelle de reins : deux à la partie inférieure du dos, deux à l'avant du corps, un à gauche de l'estomac, et deux autres, plus intempestifs encore, entre les seins. La nuit de son premier mariage on ramena son conjoint sur une civière, accablé d'une double fracture du bassin. (P, 29)

Mais ce qui surgit dans ce spectacle désarçonné est une superposition des révélations oculaires. Car le maquillage qui orne les yeux et le front de celle qui « avait les lèvres, le nez, les joues d'un être bien portant » (P, 18) est une marque mystérieuse, « un paon-de-nuit dont on distinguait nettement les antennes, la trompe, les ailes de papillon aux délicates écailles argentées. » (P, 18) Une apparition cache l'autre ou lui donne tout son sens, démultipliant les possibilités de l'interprétation. Certes la Mort est bien là, mais elle est accompagnée par ce lépidoptère étrangement familier qui n'est rien d'autre que la métamorphose punitive d'un homme qui n'avait pour obsession que la conquête des femmes :

Il s'appelait Balthazar Granchiré. Il était né une vingtaine d'années auparavant dans les montagnes de Cap-Rouge. De père et de mère inconnus, on l'avait recueilli dans un grand chemin quelques heures après sa naissance. Le fameux sorcier Okil Okilon avait adopté l'enfant. Le jour de ses douze ans, il l'avait précocement initié à la société secrète des Vlanbindingues du Sud-Ouest haïtien. Dès lors la passion du coït fit de l'adolescent le séducteur le plus comblé d'amour de la contrée. À quinze ans il avait déjà à son tableau d'aventures une centaine de femmes de tous âges. Un an plus tard, il séduisit la femme-jardin de son père adoptif. (P, 24)

Si à tout seigneur tout honneur, alors à tout sorcier tout déshonneur. En quelque sorte celui-ci, malgré ses dons, ne l'a pas vu venir. Mais le mari trompé se venge et la sanction est immédiate : Balthazar, désormais maudit, prend l'apparence fébrile de cet animal volage et malfaisant, quoique provoquant le bonheur inavoué de certaines. Personne ne le voyait, mais toutes, sans exception ou presque, l'accueillaient en leur intimité la plus profonde.

Tu auras du plaisir à te désaltérer des larmes des vierges et des veuves. À un kilomètre à la ronde tes antennes repéreront l'odeur des règles. Tu gaspilleras tes spermatozoïdes à la chasse aux femelles. Tu passeras sans transition de la douceur du colibri à la férocité du tigre du Bengale. Sous ta braguette magique les femmes feront face à un papa-vilebrequin à tête chercheuse de cauchemar. Les orgasmes les plus ensorcelants ouvriront des débâcles dans les belles vies que ton satan de phallus aura réduites à sa merci. Putain de satyre au zozo zombificateur, éloigne-toi des jardins d'Okil Okilon ! (P, 25-26)

D'autres, en d'autres lieux, durent subir châtement plus grave. Et surtout, Balthazar devenu *papillon-chasseur-d'amandes*, se transmuera, pour le malheur de ce couple idéal que forment Hadriana Siloé et Hector Danoze, en un zombificateur qui poursuit la fleur la plus délicieuse et la plus rare de l'île. Car Hadriana est blanche, jeune et vierge. Elle symbolise la beauté la plus pure, et l'espérance la plus vive. Vers elle convergent tous les regards et toutes les aspirations. Elle est l'ardeur soustraite à la passion charnelle, absolument inaccessible ; le violent confluent de la liberté qui fait d'elle une étoile, mais dans le corps sublimé d'une vestale. À qui donner en cadeau cette perfection brûlante, cette grâce indicible ? À son cousin narrateur, à son mari déclaré ? Avec humour, quand celui-ci est le souffle qui exhume tous les enfouissements de l'Histoire, René Depestre fera mourir la belle d'un acquiescement de trop, mais qui est en fait le premier, dans ce « *oui* hallucinant de détresse » (P, 46) qu'elle prononce lors de son mariage. Mais peut-être s'est-il produit une subtilisation maléfique. Quelle qu'en soit la cause, Hadriana s'écroule, apparemment morte. Celle qui est au centre de toutes les adorations, de toutes les ferveurs et de tous les désirs disparaît, une première fois, pour mieux confier aux mots un rôle qui fait du décalage le fondement même de leur utilité ludique. Désigner pour mieux détourner, dérouter pour mieux opacifier le secret. Hadriana a été érigée en mythe, elle est la figure de proue d'une ville, d'une île, d'un pays : Haïti. À force d'être exposée n'est-elle pas tenue de s'effacer pour entrer dans une autre légende, en quelque sorte souterraine ? Intouchable, elle doit être soumise à l'exigence de chacun, mais dans le déchirement des appropriations. Celle qui est aimée l'est inévitablement trop. Sa fonction est d'être désincarnée, car à force de magnificence elle en devient invisible, fondamentalement rêvée. Et même morte, surtout morte, elle ne cesse de susciter ce qui du déchaînement des fureurs érotiques devrait conduire à sa propre destruction. En toute logique, pour la protéger des esprits, il faut lui faire perdre sa vertu. Mais comment la *violier dignement*, c'est-à-dire en respectant tous les principes qui empêcheraient qu'elle ne tombe aux mains d'une force dévastatrice ? : « – Maître Homaire, dit Madame Losange, vient de faire allusion à la virginité de la défunte. Dans les cas de mort comme celle-ci, la première mesure à prendre n'est-elle pas de déflorer proprement la victime ? Qui va s'en charger ? » (P, 52)

Comment ne pas noter que cet acte doit être accompli « proprement » ? Et qui est susceptible de « s'en charger » ? Pas Lolita Philisbourg dont la gémellité est redoutée (« je crains que le tour de main d'une jumelle n'excite encore plus la perversité du baka<sup>4</sup> responsable du décès » P, 53) ; pas l'époux dépossédé qui est hospitalisé, pas non plus le narrateur, Patrick, qui a été tenu sur les fonds baptismaux le même jour qu'Hadriana, et qui est donc, par la force du sacrement, *comme* son frère. (L'inceste attendra la fin du récit, et qui plus est celui-ci jouera de l'ellipse.) Alors les uns et les autres peuvent s'empoigner, s'esbaudir, provoquer les convulsions morales ou les apathies les plus désespérées. Au cœur de la mort éclate le conflit. D'un côté, les chrétiens et leur prêtre qui exigent une

<sup>4</sup> Cf. le Glossaire des termes haïtiens (Langue Créole) : « *Baka* : génie malfaisant au service des sorciers » (P, 193).



veillée exhaussée de dignité, un recueillement pieux et sincère. De l'autre, ces adeptes du vaudou qui libèrent leurs chants et leurs exubérances, dansant leurs cabrioles autour du cercueil exposé sur la place du village :

Des barons et des marquises de la cour de Louis XIV jouaient à saute-mouton sur le gazon avec des sacerdotesses en habit du tiers-ordre des Capucins, rosaires à la ceinture, croix de bois à la poitrine. Des officiers généraux, noirs et mulâtres, en uniformes de la Grande Armée de Napoléon, faisaient d'amicales parties de bras de fer avec des officiers du corps de marines, au temps de l'occupation de l'île par les troupes d'assaut du président Wilson. (P, 61)

C'est toute l'Histoire de l'île haïtienne (dont il faut se souvenir qu'elle est coupée en deux) qui, sous les déguisements les plus intempestifs, réapparaît. La conquête, le retour de l'esclavage et de l'indépendance arrachée, la présence américaine pendant la Première Guerre mondiale. Mais aussi Bolivar, Toussaint Louverture, Victor-Emmanuel Leclerc, le roi Christophe et Alexandre Pétiou. Curieuse manifestation qui réunit toutes les ingérences et toutes les luttes, tous les espoirs et toutes les déceptions. Haïti est bien une île invisible, gommée. Mais la veillée est elle-même décalée. Car c'est carnaval (ou carêmes-prenants<sup>5</sup>), moment qui annonce que bientôt va manquer la viande (*carnelevare*<sup>6</sup>), mais aussi espace déstabilisé de toutes les hiérarchies sociales, grande fête rabelaisienne qui fait que chacun n'est pas ou n'est plus là où il est officiellement reconnu, et que la place publique se métamorphose en un lieu où tous les troubles sont convoqués :

Les éléments du langage populaire, tels que les jurons, les grossièretés, parfaitement légalisés sur la place publique, s'infiltraient aisément dans tous les genres de fête qui gravitaient autour d'elle (jusque dans le drame religieux). La place publique était le point de convergence de tout ce qui n'était pas officiel, elle jouissait en quelque sorte d'un droit « d'exterritorialité »<sup>7</sup>

Ainsi, devant l'idée de la mort, devant le catafalque où git Hadriana, se déchaînent les flambeaux et les torches, les parades sexuelles et les rites protecteurs : « Le talent de Madan Brévica avait dessiné sous nos yeux un sphinx qui convoitait une vulve-soleil, à la pomme bien modelée, aux lèvres et au clitoris magnifiquement épanouis. » (P, 75) Et les uns de jeter au feu leur soutien-gorge, les autres leur porte-jarretelles ou leurs bas de soie et leur combinaison en satin. Mais se dénuder ne revient qu'à exposer le corps inaccessible, d'autant plus que, quand il n'est plus vivant, il prive de tout contact

---

<sup>5</sup> Jean-François Regnard, *Œuvres. Tome II, Le Bal*, « Gillette : Au secours ! au secours ! votre fille, on l'emporte ; Des carêmes-prenants lui font passer la porte », Paris, J. L. J. Brière, 1823, Scène VIII, p. 163. Ire représentation de cette comédie le 14 juin 1696 intitulée alors *Bourgeois de Falaise* avant de devenir *Le Bal*. Ou encore : « Le Baron : Il né mé connoît pas ! lé scélérat ! lé traître ! Né vous souvient-il plus dé cet hiver dernier [...] Un jour dé carnaval, chez cetté conseillère Qui m'adoroit... [...] Ah ! jé vous en ferai souvenir, s'il vous plaît ; Car, cadédís, jé veux qué lé diable mé scie... » p. 156.

<sup>6</sup> Voir le *Dictionnaire Historique de la langue française*, (éd. Alain Rey) : « du latin médiéval *carnelevare* (965, dans le Latium) [...] Ce mot est composé de *carne* "viande" (chair) et de *levare* (lever) soit au sens d'"ôter" ».

<sup>7</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, ch. 2, « Le vocabulaire de la place publique », [tr. Andrée Robel], Parsi, [Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970], coll. « Tel », 1982, p. 156.

rassurant, il s'enfouit en attendant d'être inhumé. Comme tous les participants au carnaval, il peint une représentation dénuée de sa propre vérité, quand le faux est devenu absolument vrai de refuser à toute logique la sélection des certitudes. Le jeu des masques est à l'œuvre. Il ne cache pas, il exhibe, mais il arbore une apparence pourtant figurative. Et derrière le masque, un autre se déchire. Ainsi, de recouvrements en occultations, ne subsiste que la dissimulation. Hadriana sera bien inhumée. Mais pour conclure l'immense débauche des repères et des organisations mentales. Qui de vrai le restera à l'heure où les loas, ces êtres surnaturels, ces génies bénéfiques ou malintentionnés interviendront, quand Baron-Samedi<sup>8</sup> aura attisé le feu des ténèbres et que les détenteurs du savoir ésotérique pourront à leur gré priver un être de sa volonté pour mieux l'utiliser à des fins obscures et sinistres ? Hadriana sera bien enlevée de son cercueil : « – Patrick, je t'en prie, bois-en une autre [une tasse de “thé-saisissement”], fit ma mère. Féfé vient d'arriver du manoir des Siloé : Nana a disparu de sa tombe ! » (P, 91) Cela pourrait se nommer résurrection ou bien simplement capture morbide. Une saisie qui suppose que l'on fasse intervenir des forces inconnues, qui pourtant peuplent les récits. Il est donc logique que celui qui a oublié sa pelle et revient sur « les lieux de l'inhumation trouv[e] la fosse vide [...], [et] – À la place de la jolie mariée enterrée au vu et au su de tous, le contenu d'une cruche d'eau de pluie » (P, 91).

Que l'on se rassure Hadriana reviendra, quelques pages plus loin, « le vendredi 11 mai 1977 » (P, 137). Dans une traversée littéraire qui lui permettra de livrer le récit de ses péripéties, depuis « son “évaporation” au soleil du 31 janvier 1938 » (P, 138), à Patrick, désormais adulte – universitaire à la Jamaïque<sup>9</sup>, au regard concupiscent, encerclé par des étudiantes « chaudes et tendres » (P, 135). Lui qui avait sillonné « les rues du monde, de Rio à Paris, de Prague à Hanoi, de Tanger à Dar es-Salaam, de New York à Kyôto de La Havane à Valparaiso » (P, 134), se souvient de ses expériences passées qui l'avaient laissé dans un état dépressif : « je m'étais trouvé coincé dans une sorte de “hamac à zombie”, entouré de faux collègues et amis, titulaire d'une fausse chaire d'université, sous les yeux “programmés” de faux étudiants. » (P, 135)

Hadriana, d'une manière peu *vraisemblable*, a pu échapper à ses ravisseurs. Sur elle le poison n'a pas pris. Elle a couru du cimetière à Jacmel, cogné à toutes les portes. Personne ne lui a ouvert. Pour tous, elle appartenait à un monde interdit où les loas faisaient la leur. La plaisanterie est de Féfé, oncle de Patrick et juge d'instruction (« un homme de loi, de poids et encore de loa » P, 94). Ce monde qui peut se révéler à tout moment dans l'effroi et la stupéfaction. Ainsi lorsque Gédéon Armantus, cet individu solide, commandant de gendarmerie, se penche sur le cercueil d'Hadriana, il prend la fuite, puis démissionne et quitte le pays sans aucune explication. Car en lieu et place d'Hadriana il avait vu sa propre aïeule : « – Ma grand-tante, morte centenaire, au début des années 30. Elle m'apparut en

<sup>8</sup> Cf. le Glossaire des termes haïtiens (Langue Créole) : « Baron-Samedi : le principal dieu de la mort, le père des *guédés* (génies de la mort) » (P, 193).

<sup>9</sup> Où il enseigne l'« *Esthétique du réel merveilleux américain* » (P, 135).

1938 dans le cercueil d'une jeune fille française emportée le soir de ses nocés, en pleine gloire corporelle ! » (P, 70)

Quand une vision est partagée, fut-ce dans la démultiplication des témoignages, elle risque fort de ne pas devenir une vérité. Mais curieusement celle-ci ne se développe que dans la narration, par la parole et le verbe. Il faut qu'elle naisse dans le discours, religieusement peut-être, fondant ainsi le socle qui l'avère et permette l'édification de ce qui risquerait d'être nommé *croyance*. L'adhésion n'y suffit pas. Elle doit aussi *encre* l'idée dans la peur qui accompagne l'évidence. Cela est sans doute une fonction première du sacré. Prouver l'improuvable dans l'œil qui n'en peut mais... et qui découvre une frontière infranchissable pour mieux en déjouer les pièges. Au-delà de la question du genre, mis à part celle du genre humain, la fiction ne se définit plus par opposition au réel, mais bien par sa puissance quasi magique. Et l'insistance du narrateur à prétendre que lui seul connaît la vérité n'est qu'un trait de plus qui tisse le tapis des sortilèges. L'invisible se pare ainsi d'une *sur-visibilité* qui fait du regard un gouffre dans lequel se jettent les pratiques et les affolements, les cortèges et les processions. Surtout quand elles caracolent en folies et débandades. Pour l'énoncer simplement, ce qui apparaît ne s'envisage que dans une disparition simultanée, et ce qui se dissout insuffle la possibilité d'un surgissement qui irrigue le vide. Comme le souligne Beckett :

Comme lorsqu'il disparaissait le temps d'apparaître plus tard à nouveau à une nouvelle place. Puis disparaissait à nouveau le temps d'apparaître plus tard à nouveau à une nouvelle place à nouveau. Ainsi allait disparaissant le temps chaque fois d'apparaître plus tard à nouveau à une nouvelle place à nouveau.<sup>10</sup>

L'image ainsi se meut et se réinvente. Et plus important encore elle ne cesse d'être désemparée tout en étant enlacée. Elle est effectivement déplacée dans un lieu qui demeure identique. Échappant à l'œil elle nourrit l'imaginaire du sensible et organise dans une instance instable un espace *déspatialisé*. C'est bien l'intérêt du zombie « vaudou »<sup>11</sup>, qui est à la fois mort et vivant, mais qui exige d'être dans le même temps l'un et l'autre. Justement, il ne trace pas un entre-deux, mais réunit ce qui est supposé être séparé. À la différence du vampire qui est capable d'« entraîner », il résout l'énigme du « to be or not to be ». On peut tenter de le réduire à une métaphore ou à un symbole, il est dépassement de la représentation, défunt enterré dont on n'a pas croqué suffisamment l'orteil, ressuscité paradoxal, esclave qui démontre une fois pour toutes que le corps et l'âme sont deux qualités distinctes. Au corps, la tombe. À l'âme, la bouteille :

---

<sup>10</sup> Samuel Beckett, *Soubresauts*, Paris, Les éditions de Minuit, 1989, p. 9 et 10.

<sup>11</sup> Il s'agit ici du zombie vaudou, qu'il faut bien différencier du zombie viral : « un vrai zombie [viral] se transforme immédiatement en missile à tête chercheuse dès qu'il croise une créature vivante. Le zombie vaudou, lui, prend le temps de comprendre ce que vous êtes réellement [...] [II] ne tend *pas* les bras, n'ouvre *pas* la bouche et ne profère *aucun* son démoniaque en se précipitant maladroitement vers son éventuelle victime », Max Brooks, *Guide de survie en territoire zombie*, *op. cit.*, p. 43.

Le sujet était mûr pour la phase finale du processus de zombification. Il ne restait au sorcier qu'à lui enlever son petit bon ange, en manipulant les forces cosmiques qui relient les végétaux aux principes spirituels de la condition humaine. À la faveur de cet acte éminemment magique, l'âme du faux défunt était séparée de son corps et introduite dans une bouteille. (P, 97)

Pour faire d'un vivant un zombie, il faut donc lui donner toute l'apparence de la mort ; l'amener à tomber en catalepsie ; faire de lui une ruse qui trompe l'œil et la médecine, y compris celle que l'on nomme légale. À tout hasard, il convient d'en donner le modus operandi. Voici la recette qui permet au « houngan »<sup>12</sup> de zombifier un être humain :

La formule du poison à zombie la plus répandue faisait appel aux ingrédients suivants : extraits séchés de crapaud de mer, vésicule biliaire de mulot, raclures de tibia de chien enragé, ossements broyés de jeune garçon, cartilages de poisson-globe fou-fou et osselets de couleuvre, pulvérisés dans un mortier ou à la meule, avec des graines de tcha-tcha, de la sève de pois-gratter, du soufre en poudre et de quelques boules de naphthaline. Ce mélange était ensuite incorporé à une solution de clairin, d'huile palma-christi et d'assa-foetida. (P, 96)

Mais à peine dessaisi, le zombie reprend ses droits, conjuguant l'abandon total de toute volonté et l'incapacité à être circonscrit. Est-il élève de la sorcellerie, Nègre abusé de la plantation, multiplicité des délires raciaux, tunnel enfoui de la condition humaine, simple forcené du travail hebdomadaire, ou synthèse de toutes ces propositions ? Esclave de l'ombre qui se meut dans le brouillard, il est cette silhouette qui ne cesse de se faire attendre. Personnage fantasmatique, il convie le mirage à la tablature de la réalité, excédant ce qui, de la préemption sensorielle, offrirait une réponse rassurante. Miroir de l'*entre-voir*, il ne viendra que quand le texte l'a oublié pour mieux faire croire qu'il n'existe que dans l'illusion.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

<sup>12</sup> Cf. le Glossaire des termes haïtiens (Langue Créole) : « *Houngan* : prêtre du vaudou, qui officie dans un *houmfort* (temple) » (P, 194).

## **LA VIE ET DEMIE DE SONY LABOU TANSI OU UNE POÉTIQUE DE L'IMAGINAIRE SPECTRAL**

Doudou CAMARA

*Université Cheikh Anta Diop, Sénégal*

« À une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de-passe »<sup>1</sup>

**L**es années soixante-dix et quatre-vingt marquent un tournant décisif dans la littérature africaine d'expression française. Elles se caractérisent par un pessimisme ambiant dû à un totalitarisme postcolonial incitant l'écrivain congolais, Sony Labou Tansi en l'occurrence, à réécrire l'Histoire de l'Afrique sous un jour fantomatique. Dès lors, il n'est pas étonnant que la poétique de l'imaginaire spectral prenne tout son sens dans *La Vie et demie*, texte fondateur faisant soit apparaître ou disparaître, soit réapparaître des personnages et pouvant se lire tel un contre-récit historique destiné à déconstruire l'autocratie de la postcolonie.

Bien qu'elle ait toujours joué un rôle fondamental dans l'expression des subjectivités africaines<sup>2</sup>, la notion de spectralité n'en demeure pas moins universelle. Bien des critiques littéraires se sont penchés sur cette problématique qui est appréhendée suivant une dimension sociale, culturelle, anthropologique, historique ou littéraire. Notamment Daniel Sangsue<sup>3</sup> ou Pierre Jourde qui, dans *Littérature monstre*<sup>4</sup>, évoque la disparition des règles conventionnelles au profit de « l'individualisation de la forme ; crise de la représentation, valorisation du bizarre, du monstrueux, intérêt pour le surnaturel, la magie, l'occultisme, [...] tension vers l'irreprésentable, l'incompréhensible, abandon de l'univocité et de la clarté signifiante »<sup>5</sup>.

Dans cette même perspective, l'ouvrage collectif universitaire dirigé par Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray<sup>6</sup> a pour enjeu de défendre l'idée selon laquelle la fiction narrative française du XIXe et XXe siècle reste fortement investie par la spectralité du fait des nombreuses crises sociales, politiques et culturelles. Néanmoins, la problématique posée par Lionel Ruffel élargit le débat avec ces

<sup>1</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1979] 1998, (Avertissement P, 9).

<sup>2</sup> En Afrique, on prétend que les morts ne sont pas morts ; ils sont omniprésents dans l'univers des êtres vivants. Voir Birago Diop, « Souffle des ancêtres », dans *Leurres et lueurs*, Paris, Présence Africaine, 1960.

<sup>3</sup> Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2011. Partant de l'idée que le fantôme est « un sujet de délire au XIXe », Sangsue tente de prouver les raisons d'un tel engouement, d'une telle obsession surtout à cette époque mouvementée. Soucieux d'une vision globale de ce phénomène, il a œuvré à mettre en lumière, au-delà de la typologie des figures de la revenance et au travers d'une approche littéraire, l'esthétique fantomatique des textes convoqués.

<sup>4</sup> Pierre Jourde, *Littérature monstre*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2008.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>6</sup> Jutta Fortin, Jean-Bernard Vray, « L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine », Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

interrogations : « les littératures étrangères contemporaines sont-elles marquées comme la littérature française par un imaginaire spectral ? Si oui, ces imaginaires spectraux diffèrent-ils de celui développé par la littérature française ? »<sup>7</sup> De telles questions pourraient trouver un début de réponses dans *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain* de Florence Paravy<sup>8</sup>, dans *Nouvelles écritures africaines* de Séwanou Dabla<sup>9</sup>, dans *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990* de Lydie Moudileno<sup>10</sup> ou plus récemment dans *Les Mots sans sépulture* de Jean Christophe Delmeule<sup>11</sup>. Dans ce dernier, représentatif de la triple notion d'apparition, de disparition et de réapparition en Afrique, l'auteur nous confie ceci : « [...] les formes qui se dissolvent marquent par leurs mutations la chorégraphie des imaginaires »<sup>12</sup> spectraux disséminés en filigrane dans *Nour* de Jean-Luc Raharimanana. Même si l'espace d'écriture du Malgache (Raharimanana) est loin de celui du romancier congolais (Labou Tansi), tous deux semblent partager les mêmes préoccupations, celles de dénoncer la mauvaise gestion des dirigeants africains, l'impérialisme occidental et la manière dont un écrivain doit s'approprier la langue française, vécue comme une langue fantomatique.

Recouvrant les notions de présence et d'absence, de visibilité et d'invisibilité, de réalité et de fiction, la spectralité a marqué la conscience collective de l'humanité. Elle sert à retracer la mémoire de l'être, de l'évènement ; à (re)sortir du néant des visions ; à dire l'indicible ; à représenter l'irreprésentable. Il n'est donc pas surprenant que Sony Labou Tansi l'utilise comme un objet poétique, dans son roman négro-africain postcolonial, *La Vie et demie*. Dans ce premier texte narratif, l'écrivain congolais introduit tout un langage riche du fait que ses figures poétiques reposent essentiellement sur la brutalité d'un pouvoir totalitaire, s'étendant sur une longue période dans l'État de la Katamalanasia et contre lequel s'oppose une famille de trois générations : le père, sa fille et sa petite-fille. Le père, Martial, véritable figure Lazaréenne réapparaît à maintes reprises soit pour intimider les tyrans, soit pour corriger ou instruire sa descendance au travers d'une écriture fantôme qui irradie le texte.

À la lecture de ce roman, il nous a paru logique de formuler l'hypothèse selon laquelle la spécificité du spectre et de l'écriture laboutansienne relèvent d'un imaginaire fantomatique perceptible

<sup>7</sup> Lionel Ruffel, « Hantise globale », dans « L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine », *op. cit.*, p.67-76. Il faut noter que cet article de Ruffel s'est intéressé à la littérature nord-américaine avec comme corpus : *The Body artist* de Don DeLillo et *Beloved* de Toni Morrison.

<sup>8</sup> Florence Paravy, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>9</sup> Séwanou Jean-Jacques Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

<sup>10</sup> Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980-1990*, Dakar, CODESRIA, 2003. Dans ce document, l'auteur y évoque brièvement et implicitement la notion de spectralité dans son rapport à l'Histoire, au corps et à l'écriture.

<sup>11</sup> Jean-Christophe Delmeule, *Les Mots sans sépulture. L'écriture de Raharimanana*, Bruxelles, éditions Peter Lang, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Afriques », n° 29, octobre 2013.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.16.

dans la « chair des mots »<sup>13</sup>, le « syncrétisme littéraire et culturel »<sup>14</sup>, la violence dans toutes ses formes. La structure iconoclaste et l'approche novatrice du récit narratif offrent une vision en prise directe avec la sociologie africaine. Cette démarche, qui s'inscrit dans une double dynamique thématique et stylistique, revient à s'interroger non seulement sur l'Afrique indépendante, mais également sur la technique d'écriture opérée par l'un des écrivains les plus représentatifs de la littérature africaine.

### 1– Poétique du refus de la disparition

S'il fallait identifier un thème dominant dans la littérature africaine postcoloniale, ce serait sans ambages la mort. Cette thématique n'est pas nouvelle puisqu'elle avait été un des topoï de la deuxième génération du roman négro-africain. Elle se retrouve dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, au seuil et à la clausule du récit et dans *Une Vie de boy* de Ferdinand Oyono, où elle se donne à lire dès l'abord du paratexte préfigurant le destin tragique du héros, Toundi. Cependant, vers la fin des années soixante-dix, elle exprime, chez Sony Labou Tansi, une autre conception, essentiellement déconstructiviste, visant à réexaminer aussi bien le spiritisme du continent africain que celui du monde occidental. Ce dernier, ayant été confronté à ce que Jacques Derrida appelle dans *Spectres de Marx*, l'« hantologie »<sup>15</sup> c'est-à-dire l'évocation d'un présent hanté par un passé tumultueux et intemporel, capable de resurgir, à tout moment et au gré des circonstances.

### La hantise de l'Histoire

Cette forme d'« hantologie » pourrait se traduire non seulement comme une tentative de refus de la mort, mais aussi comme un paradigme favorisant une relecture de l'Histoire contemporaine du continent africain nouvellement indépendant. L'œuvre laboutansienne, dans son intégralité, se prête à cette conception postcolonialiste, à cette redéfinition de la liberté dans une Afrique partagée entre deux systèmes : le démocratique et le dictatorial. Telle semble être la vision qui prédomine dans *La Vie et demie*, publié en 1979. Roman dans lequel l'imaginaire spectral se conçoit en termes de coexistence entre l'esthétique et l'Histoire, dont l'évidence ne serait pas niée, mais problématisée par le lecteur pris dans une spirale d'exactions représentatives du climat africain postcolonial.

Le spectre du fait politique hante le roman qui met en scène une confrontation permanente entre une dynastie régnante et un contre-pouvoir incarné par le personnage de Martial. Celui-ci résiste au régime totalitaire des Guides Providentiels successifs, et continue à tenir un discours sibyllin : « je ne

<sup>13</sup> Christiane Chaulet Achour, *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dictionnaires », 2010, p. 424.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, éditions Galilée, 1993, p. 255. « [...] introduire la hantise dans la construction même d'un concept. De tout concept, à commencer par les concepts d'être et de temps. Voilà ce que nous appellerions, ici, une hantologie. L'ontologie ne s'y oppose que dans un mouvement d'exorcisme. L'ontologie est une conjuration ».

veux pas mourir cette mort... » (P, 13), ce qui oblige son tortionnaire sanguinaire à s'acharner sur son corps et à recourir à toutes les armes possibles (du couteau de table au sabre en passant par le revolver et le poison dans un verre de champagne) (P, 11-15). Cette dernière option « à contrecœur » constituant un honneur « pour un chiffon d'homme qui a blessé la République d'une vingtaine de guerres civiles » (P, 15). L'assassinat de cet opposant n'est pas sans rappeler le destin tragique de Patrice Émery Lumumba, ce héros politique du Congo d'avant et d'après les indépendances. Figure charismatique et christique à la fois, ce Premier ministre d'alors ne craignait pas la mort. Pour lui, le combat à mener pour la liberté et la démocratie se devrait d'être perpétué par les générations futures. À l'image de son spectre hantant la conscience de Mobutu et de ses bourreaux, celui du personnage de Martial devient aussi un goulet d'étranglement pour les multiples dictateurs de l'État de la Katamalanasia. Ainsi, l'élimination physique de celui que l'on nomme « la loque-père » (P, 12) ne pourra empêcher son retour ou plutôt ce qu'il en reste : son « haut du corps » (P, 19). De cette apparition à la dernière réapparition du père incestueux<sup>16</sup>, l'ensemble de ses entrées en scène revêt une coloration politique, celle d'une opposition qui s'inscrit dans la durée, comme un héritage familial puisque sa petite-fille se plaît à dire : « Mon grand-père avait perdu la guerre. Il avait perdu une guerre. J'en inventerai une autre. Pas celle que ma mère avait perdue » (P, 99-100).

Un autre argument confirmant l'idée qu'il existe une vérité stable et accessible dans sa forme poétique est celui du spectre occidental qui plane telle une épée de Damoclès sur l'Histoire de l'Afrique. S'il est avéré que les atrocités sont monnaie courante sur le continent noir<sup>17</sup>, il reste que l'impérialisme y a joué un rôle déterminant. On s'en convaincra en examinant les pensées de Jean Christophe Delmeule qui souligne à propos du livre de Raharimanana, *Les Cauchemars du gecko*, que « l'ennemi désigné est le capitalisme libéral. C'est lui qui structure les relations économiques et politiques, qui fragilise certains États et déplace les richesses, qui est à l'origine des dictatures et des guerres fratricides »<sup>18</sup>. Conscient de cet état de fait, Sony Labou Tansi va s'attacher à spectraliser l'histoire de la dynastie des Guides Providentiels grâce aux apparitions et aux réapparitions de la « puissance étrangère qui fournissait les guides » (P, 90). Cette formule, tel un leitmotiv, est constitutive du rôle joué par l'Occident dans la gestion de certains États africains, le Congo notamment. *La Vie et demie* dénote la façon dont l'Histoire de ce pays ou des états africains indépendants ainsi que leurs anciens colonisateurs tourmente l'œuvre. Aux uns l'administration de l'État se révèle être un désastre, aux autres la complicité se veut machiavélique. En effet, l'absence momentanée du capitalisme libéral ou son inaction dans le champ politique africain est signe que ses

<sup>16</sup> En fait, Chaïdana, fille de Martial, en acceptant les avances du Guide Providentiel, suscite la colère du fantôme du père qui la « battit comme une bête et coucha avec elle » (P, 69). De cette « gifle intérieure » naissent des triplés (P, 75).

<sup>17</sup> Que l'on songe à cette phrase du petit frère de Bébé-Hollandais qui réclamait, dans *La Vie et demie*, la liberté d'expression avant son exécution : « Quand ces choses-là se passent en Afrique du Sud, nous aboyons. Quand elles se passent chez nous-mêmes, la radio nationale... » (P, 32).

<sup>18</sup> Jean-Christophe Delmeule, *Les Mots sans sépulture. L'écriture de Raharimanana, op.cit.*, p.152.



intérêts ne sont pas menacés. D'ailleurs, le *modus operandi* du spectre de Martial est quasiment similaire vis-à-vis de sa lignée et de ses partisans. La différence est que sa sphère d'action se limite le plus souvent au domaine de l'écriture représentant une véritable menace pour le pouvoir dictatorial.

### **L'emprise de la mémoire :**

Parmi les motifs littéraires faisant appel à la notion de spectralité, en plus du lien culturel ou sociologique qui en rattache les figures à la disparition, s'impose naturellement la mémoire. À l'image de la photographie, la mémoire laboutansienne tente de représenter la manière dont le passé peut réapparaître pour venir hanter le présent, générant ainsi une véritable imbrication des époques. Dès lors, une fluidité temporelle s'instaure entre les âges grâce à la présence du spectre dans les esprits. D'ailleurs, de l'avis de Jacques Derrida « la logique de la spectralité, [est] inséparable du motif même [...] de la déconstruction »<sup>19</sup> du temps. Cette interpénétration se perçoit dès l'incipit : « C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était ronde... » (P, 11) En effet, l'emploi du présentatif, « c'était... », à l'imparfait suivi du présent traduit cette porosité du temps qui donne libre cours à la mémoire des personnages fantomatiques qui ne peuvent s'empêcher de ressasser des scènes d'horreur :

Chaïdana se rappelait ces scènes-là tous les soirs, comme si elle les recommençait, comme si, dans la mer du temps, elle revenait à ce port où tant de cœurs étaient amarrés à tant de noms – elle était devenue cette loque humaine habitante de deux mondes : celui des morts et celui des « pas-tout-à-fait-vivants », comme elle disait elle-même. (P, 17)

En vérité cette rémanence du refoulé individuel ou historique traduit « l'absurdité du désespoir » (Avertissement, P, 9), puisque l'univers des personnages de Sony Labou Tansi est hanté par la violence, les massacres, ces actes inqualifiables tels que l'anthropophagie du premier Guide, l'emprisonnement des « cinq cent douze étudiants » (P, 31) ou le « grand carnage » des habitants de Moando (P, 45).

La mise en récit de ces atrocités sous forme de témoignages crée un double paradoxe. D'une part la victime confrontée à l'impossibilité de dire est en même temps hantée par ce qu'elle tait, d'autre part le lecteur comprend l'illusion d'optique du témoin qui se croit dépositaire de la vérité. Dès lors, il se produit ce que Paul Ricœur appelle la « mémoire narrative », certes fictionnelle, mais qui « accompagne »<sup>20</sup> la mémoire historique. C'est donc affirmer avec Jean Christophe Delmeule qu'« aux “mémoires de violence”, il faut ajouter les “imaginaires de la violence” »<sup>21</sup> qui précisément ouvrent et

---

<sup>19</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op.cit.*, p. 24.

<sup>20</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [« L'Ordre philosophique », 2000] 2003, p. 307.

<sup>21</sup> Jean-Christophe Delmeule, *Les Mots sans sépulture. L'écriture de Raharimanana*, *op.cit.*, p. 208.

clôturent *La Vie et demie*. Comme le montrent ces propos du gardien qui s'adresse à Jean Calcium lorsque celui-ci évoquait le nom de « Granita » en référence à la guerre : « Non, cher héros, on ne dit plus ces choses-là. On ne les a pas vécues. C'était le temps où nous rêvions. Depuis que nous avons choisi la réalité, nous avons défendu qu'on parle de ces choses-là » (P, 191).

Devant cette impossibilité de nommer « ces choses-là », ces spectres anachroniques désarticulent le récit qui rompt avec le réalisme historique. La mémoire fictionnelle s'autorise tous les imaginaires possibles. Notamment la prédilection du romancier pour les nombres qui n'est pas sans rappeler les récits rabelaisiens : « Kabahashou prit à ses pièges sept cent quarante-deux sangliers, deux cent vingt-huit civettes, huit cent trois chacals, quatre-vingt-treize chats, quatre crocodiles, deux léopards, d'innombrables rats de toutes tailles, ainsi que quatre boas et treize vipères » (P, 93). De même, lorsque Chaïdana rentre et découvre la phrase injonctive de Martial « il faut partir avant cette date » (P, 66) :

Elle lut la phrase autant de fois qu'elle était écrite soit quatorze mille huit cent soixante-treize fois, comme s'il s'était agi de quatorze mille huit cent soixante-treize phrases différentes. Après ces neuf heures de lecture, Chaïdana essaya de faire disparaître les écrits [mais ils étaient] parfaitement indélébiles. » (P, 67)

Cette inscription en « noir encre de Chine » (P, 16 et 125), véritable signature du spectre, laisse invariablement des traces ineffaçables dans la conscience des vivants qu'ils soient successeurs ou partisans. Un autre exemple est la multitude des appellations : « Martial le Petit et Chaïdana [Layisho] la Fille qui entrait déjà dans le jardin fleuri de leurs dix ans. [...] Chaïdana était sa mère. Sa grande beauté commençait à faire parler de Layisho et de Chanka Seylata. Chanka Seylata était la deux cent quatrième identité de Chaïdana » (P, 77). Cette profusion que l'on retrouve avec les deux mille enfants de Jean-Cœur-de-Pierre, ses « premiers-sortis-des-reins-du-guide » (P, 148) amenés à « procéder au choix de leur nom suivant une lettre de l'alphabet choisie par le père »<sup>22</sup>, a pour but manifeste de solliciter la mémoire afin de reconstituer l'Histoire de la Katamalanasia, qui ne figure sur aucune carte géographique du monde. Cet espace est donc le fruit de l'imagination de l'auteur dont la subtilité de l'écriture se donne pour tâche de rappeler ou d'évoquer l'ensemble des problèmes qui ont accablé l'Humanité et qui persistent.

Naguère sacralisée<sup>23</sup>, la représentation du corps apparaît dans la mémoire collective des lecteurs africains des années soixante-dix et quatre-vingt comme une banalisation de la vie. Ce corps devient

<sup>22</sup> Sony Labou Tansi énumère une longue liste pourtant non exhaustive : « Jean Coriace, Jean Calcaire, [...] Jean Vocabulaire [...] Jean Sous-Alimenté » jusqu'aux « Jean 76, Jean 47, Jean 1461... » (P, 148-149).

<sup>23</sup> En vérité, au début jusqu'au milieu du vingtième siècle rares étaient les études qui consacraient des pages entières à la problématique du corps africain. Ceux qui s'y intéressaient (nous pensons à Léon-François Hoffmann : *Le Nègre romantique. Personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, coll. « Le regard de l'histoire », 1973 ; et à Léon Fanoudh-Siefer : *Le Mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française*, Paris, Klincksieck, 1968), ont eu le mérite de l'analyser suivant un processus par lequel l'altérité du

un lieu d'expérimentation de toutes les abominations : de la torture au viol en passant par l'anthropophagie. Il n'est pas à dissocier du discours littéraire en ce sens qu'il participe à la construction générale d'un imaginaire particulier par le biais de multiples apparitions du spectre. Si, dans *Le Revenant*<sup>24</sup> d'Aminata Sow Fall, nous sommes en face d'une « mémoire épidermique »<sup>25</sup>, celle qui par la transformation de la peau tente de marquer définitivement les consciences, dans *La Vie et demie* la réalité est tout autre. Sans héros véritable du fait de la multiplicité des personnages et des intrigues qui se relaient, la représentation du corps individuel dans son rapport à l'Histoire ou à la mémoire renvoie au statut collectif du peuple africain postcolonial. Dénigré, stigmatisé et exploité à l'époque coloniale, il se métamorphose, au tournant que constituent les indépendances, en un corps mutilé, déshumanisé pareil à celui d'un fantôme. Ce « corps-mémoire ou corps-cicatrice »<sup>26</sup> dont parle Moudileno pourrait être interprété comme le signe d'une continuité de l'exploitation du bas peuple – incarné ici par le personnage de Martial – en effet, l'anatomie déchiquetée de cet opposant au pouvoir semble vibrer des « ondes mnémoniques »<sup>27</sup> d'une époque faite de guerre civile, d'absurdité, de férocité arbitraire :

[...] le corps y est le site d'une double exposition : d'un côté l'exposition de l'humain soumis à l'arbitraire d'un processus d'abjection institutionnalisé (« le règne de la viande » disait Sony Labou Tansi), de l'autre la revendication de la survie, par laquelle le corps se montre déterminé à résister à l'aviissement de la torture<sup>28</sup>

Dans le texte laboutansien, la résistance contre toute forme de totalitarisme s'opère grâce aux réapparitions incessantes du spectre pour inciter le régime en place à ne pas faire table rase du passé infernal. D'où ces marques permanentes « à l'encre de Martial » (P, 139) sur les paumes de Chaïdana (« Il faut partir. », P, 44) ou sur le front du guide Jean-Cœur-de-Père, « Le mot [enfer] était sur l'os. Le médecin gratta l'os, le mot restait toujours. On pratiqua une greffe de peau, le mot sortit sur la nouvelle peau » P, 140). Ce qui préfigure leur puissance purificatrice.

---

corps africain est inscrite dans un corpus littéraire européen. Peu d'études africaines ont tenté de faire sortir le corps africain de cette altérité, car, historiquement, ce corps constituait un tabou.

<sup>24</sup> Dans ce roman publié en 1976, le personnage de Bakar va dépigmenter sa peau et se faire passer pour un « spectre avec son caftan trop ample, son corps squelettique et son teint affreusement pâle » (Aminata Sow Fall, *Le Revenant*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1976, p.124) pour réapparaître le jour de ses obsèques. Ce subterfuge a pour objectif de mettre à nu ou plutôt de rappeler les tares de la société sénégalaise : la gabegie, l'hypocrisie, entre autres.

<sup>25</sup> Jean-Christophe Delmeule, *Les Mots sans sépulture. L'écriture de Raharimanana*, op.cit., p.201.

<sup>26</sup> Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980-1990*, op.cit., p. 56.

<sup>27</sup> Michael Sheringham, terme qu'il emprunte à Warburg dans « Jacques Roubaud et les limbes de Londres : mémoire, spectralité, histoire », dans « L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine », op.cit., p.175.

<sup>28</sup> Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980-1990*, op.cit., p. 57.

## 2– Le pouvoir orphique de l’écriture

Foncièrement attachée à l’imaginaire spectral, l’écriture laboutansienne laisse voir une ligne de force génératrice d’une nouvelle conception de la littérature en prise directe avec les événements de l’Histoire, les représentations idéologiques et les systèmes ontologiques du XXe siècle. Pour original qu’il soit, le roman *La Vie et demie* reflète des préoccupations esthétiques communes à d’autres textes contemporains dont les auteurs s’interrogent sur la pertinence de certains aspects littéraires portés disparus ou présentés comme anachroniques et qui ressuscitent systématiquement « tant le temps supposé de leur fin est avant tout celui du recommencement »<sup>29</sup>. Dès lors, comment produire un récit sur le fantôme sans pourtant spectraliser l’écriture elle-même ?

### Le récit palimpseste

à Henri Lopes aussi  
puisque en fin de compte  
je n’ai écrit  
que son livre.<sup>30</sup>

Cette dédicace de Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie* annonce d’emblée que ce roman n’est qu’une réécriture ou plus exactement une survenance des textes fondateurs. Un tel parti pris lui a valu d’ailleurs les critiques les plus acerbes<sup>31</sup> quant à la paternité de ses œuvres<sup>32</sup>. Quoi qu’il en soit, sa production a le mérite de susciter maintes réflexions, notamment sur son « art de la recombinaison littéraire »<sup>33</sup>. Ouvert quasiment à toutes les sensibilités, cet art laboutansien qui se veut novateur, en Afrique postcoloniale, s’inscrit dans la perspective tracée par bien des écrivains préoccupés par le renouvellement de l’écriture.

Cette approche littéraire lui permet de faire écho à des dramaturges, des poètes dans un texte classé comme roman par l’éditeur, bien que Sony Labou Tansi le désigne comme « cette *fable* qui voit demain avec des yeux d’aujourd’hui » (P, 10). L’évocation d’Eugène Ionesco dès l’avertissement (P, 9) constitue un signal fort anticipant sur la dimension théâtrale du récit qui bascule constamment vers « l’absurdité de l’absurde » (P, 9). De la même manière, la description du jeune Martial comme ayant « les yeux Rimbaud » (P, 77) accentue la vision symbolique du roman qui se lit, par moments, comme un poème.

<sup>29</sup> Isabelle Dangy, « Sables, brouillards et autres nébuleuses : la matière spectrale dans les romans d’Anne-Marie Garat », dans « L’Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine », *op.cit.*, p.197-207.

<sup>30</sup> Mentionner le livre de Lopes serait peut-être, de la part de Sony Labou Tansi, un artifice littéraire pour brouiller ses sources qui ont présidé à la genèse du roman *La Vie et demie*. Les véritables hypotextes sont ailleurs. On pense par exemple au modèle latino-américain.

<sup>31</sup> Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L’Harmattan, 1996.

<sup>32</sup> Qu’on se rappelle cette interrogation de Barry Saïdou Alceny « L’écrivain congolais Sony Labou Tansi a-t-il eu des nègres ? », Burkina Faso, *L’Observateur Paalga*, [Rue89.nouvelobs.com](http://Rue89.nouvelobs.com), 22 novembre 2008.

<sup>33</sup> Sylvain Bemba, « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur*, n° 1, 1986, p. 48-54.

[...] – la poésie exclamative du poète officiel Zano-Okandeli suivit les commentaires :

Ô Guide éclair  
Éclairé  
Éclairant  
La ténébreuse masse katamalanasienne  
Vienne  
Sur chaque cœur-pierre  
qui bat nos frontières  
l'ombre de ton nom et... (P, 53)

Ces rémanences intertextuelles représentent elles-mêmes autant de spectres qui hantent le texte romanesque de Sony comme un récit palimpseste. Ce qu'il appelle la « littérature de Martial » (P, 77) en constitue un autre exemple :

[...] Chaïdana rédigea les *Mémoires d'un démon* et les *Bouts de chair en bouts de mots*. [...] Elle composa des chansons, des cris, des histoires, des dates, des nombres. [Layisho] avait tellement aimé l'espèce de poème intitulé « bouts de viande, tronc de sang » qu'il l'avait recopié et proposé à l'éditeur nord-américain Jim Panama. [...] Amedandio s'employait à distribuer les écrits de Chaïdana parmi les gens de Martial. Ainsi naquit la « littérature de Martial » (P, 76-77)

On pourrait même reprendre l'expression d'El Hadji Camara et parler d'« hybridation générique »<sup>34</sup>. Cette forme de dialogisme<sup>35</sup> au sens bakhtinien trouve évidemment sa justification dans ce récit composite qui oscille entre réel et surréalisme. En effet, la multiplicité des personnages le plus souvent fantomatiques brouille autant la temporalité du récit que les frontières du genre puisque le réalisme magique irradie et habite ce texte qui semble entrer en résonance avec *Cent ans de solitude*<sup>36</sup> de l'écrivain colombien Gabriel García Márquez (publié en 1967, douze ans avant celui du congolais Sony Labou Tansi).

L'idée d'une « intertextualité étendue »<sup>37</sup> se manifeste dans *La Vie et demie* à travers les procédés de composition du récit qui, grâce à l'imbrication de ses trois intrigues bâties autour d'un conflit légendaire contre le régime suite au meurtre de l'opposant Martial, rappelle de façon symétrique dans *Cent ans de solitude* la malédiction d'une lignée familiale, condamnée à s'opposer au pouvoir central après l'élimination originelle de Prudencio Aguilar. De même, la réapparition de ces deux personnages pour hanter leurs assassins respectifs (le Guide Providentiel et José Arcadio Buendia) relève du même

<sup>34</sup> El Hadji Camara, « L'hybridation générique comme mécanisme de représentation dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes et *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi », Les Cahiers du GRELCEF, n°1, « L'Entre-deux dans les littératures d'expression française », The University of Western Ontario, [Cahier n° 1 du GRELCEF](#), mai 2010, p. 215-226.

<sup>35</sup> La notion de dialogisme serait l'apparition d'autres instances narratives dans le récit d'autrui, voir Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1970] 1998.

<sup>36</sup> Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, coll. « Points », [tr. Claude et Carmen Durand], [1968] 1995.

<sup>37</sup> Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, Nathan, 1986, p. 227.

motif littéraire. Les noms de certains personnages à consonance espagnole : « le président Oscario de Chiaboulata » (P, 33) ; « le docteur Tchitchialia » (P, 42) sont autant d'allusions à la sphère hispanique. Sans oublier « le cartomancien Kassar Pueblo » (P, 24) qui n'est pas sans rappeler les prophéties de Melquiades. Mieux encore, Moando qui « était devenu le quartier des mouches et des chiens » (P, 45) après le passage des chars sur des humains nous remémore par un effet de miroir Macondo, lieu du massacre des « trois mille »<sup>38</sup> grévistes conduits dans le « train chargé de morts qui roulait vers la mer »<sup>39</sup>. Du reste, *La Vie et demie* rejoint *Cent ans de solitude* pour ce qui est des thèmes centraux tels que la sexualité, la politique et la violence. Mais aussi la solitude, un des traits caractéristiques de la famille de José Arcadio Buendía, qui telle une ombre va les hanter durant cent ans puisque d'après la prédiction de Melquiades « *le premier de la lignée est lié à un arbre et les fourmis sont en train de se repaître du dernier* »<sup>40</sup> né de l'union incestueuse entre Aureliano et Amaranta Ursula. Ce sentiment gagne également les descendants de Martial et ses partisans : « La solitude. La solitude. La plus grande réalité de l'homme c'est la solitude. Quoi qu'on fasse. Simulacres sociaux. Simulacres d'amour. Duperie. Tu es seul en toi. Tu viens seul, tu bouges seul, tu iras seul, et... » (P, 37) Isolement que subira Layisho pendant « cent trente-trois ans et neuf mois » (P, 81).

Enfin, intrinsèquement liée à la cruauté, la politique se révèle dans *La Vie et demie* comme la sève nourricière pouvant faciliter la dynamique narrative du récit. Du règne du premier Guide Providentiel à la disparition de l'État de la Katamalanasia, il est question d'un rapport de forces extrêmement virulent entre le pouvoir et l'opposition. Le conflit permanent qui bascule vers « la guerre de sécession »<sup>41</sup> s'apparente à la même mise en scène de la confrontation, de l'horreur, de l'implication des protections étrangères que l'on semble lire dans *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez. La lutte politique entre libéraux et conservateurs génère « vingt années de guerre civile »<sup>42</sup> issue d'un « régime de corruption et de scandales soutenu par l'envahisseur étranger »<sup>43</sup>. Si la spectralité du récit laboutansien se signale par les influences idéologiques et littéraires du monde extérieur, elle prédomine par la singularité de son style.

### L'écriture fantomatique

« Expérience du sursis, épreuve de la survivance »<sup>44</sup>, comme l'a remarqué Laurent Demanze à la suite de William Marx<sup>45</sup>, la littérature n'a cessé, depuis le XIXe siècle à nos jours, de représenter avec

<sup>38</sup> Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, *op. cit.*, p. 324.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>41</sup> Dans *La Vie et demie*, on y dénombre « seize guerres de sécession, seize guerres contre le Darmellia » (P, 174).

<sup>42</sup> Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>44</sup> Laurent Demanze, « La langue fantôme de Pierre Michon », dans « L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine », *op.cit.*, p. 265.

une certaine ruse sa propre mort. Reconnaisant sa chute du piédestal après la disparition de ses grands représentants comme Victor Hugo par exemple, elle triomphe cependant de la résurrection de ces derniers dans l'espace littéraire. Cette double posture de la littérature donnera, à l'image des fantômes, une vision anachronique qui va affecter l'écriture.

Chez Sony Labou Tansi, l'écriture fantomatique se lit en termes d'images, liées à la rémanence, par lesquelles le narrateur omniscient évoque son rapport à l'écrivain, à la lecture et à la langue. Au regard de ce statut particulier de Martial qui n'existe que grâce à l'écriture, l'on est tenté de le considérer comme un écrivain-fantôme. Si l'auteur est perçu au XXI<sup>e</sup> siècle comme un être spectral à la fois absent physiquement et présent virtuellement, son personnage Martial a le même impact sur la conscience de ses lecteurs ou partisans qui croient l'apercevoir et que de « la multitude mont[e] le chant de la résurrection du prophète » (P, 38). Ses phrases, ses idées essaient le texte qui opère une mise en abyme. D'ailleurs, Chaïdana fait elle aussi figure de véritable écrivain-fantôme pour perpétuer l'œuvre de son père. Après sa mort, « les plus grands écrivains katamalanasiens essayaient d'appliquer la méthode et la vision chaïdaniennes de l'écriture ; *Les mots font pitié*, le dernier livre de Chaïdana était publié par Victorio Lampourta qui se vit incarcérer [...] Sabratana Mouanke fut arrêté pour avoir essayé de diffuser *Mon père s'appelait Martial* » (P, 78-79). Cette double hantise de la disparition-réapparition de l'écrivain fait écho à une préoccupation majeure de la littérature, chez Kafka<sup>46</sup> et Chateaubriand<sup>47</sup> les thèmes du pouvoir orphique de l'écriture et de la résurrection sont très présents. La poétesse défunte Chaïdana se ranimera : « Par la porte de Chaïdana-aux-gros-cheveux entra, tout couvert d'un sang noir, un fantôme qui était Chaïdana » (P, 125). D'autres personnages passent par l'écriture pour espérer une probable régénérescence auprès des leurs. Privé de sa liberté, Layisho « voulut écrire pour briser l'intérieur, s'y perdre, s'y chercher, y faire des routes, des sentiers, des places publiques, des cinémas, des rues, des lits, des amis. [...] En quatre-vingt-six ans, il avait écrit sur des tonnes de papier avec son sang » (P, 82-83). Quant au guide Jean-Cœur-de-Père, soucieux de sa renommée, il est présenté par la radio nationale comme « le plus grand poète de son siècle » (P, 127) et « la Société des auteurs de l'académie de Yourma le désign[e] comme lauréat du prix de la République pour l'année où il avait assassiné son quart de frère » (P, 127).

L'autre fait qui mérite d'être souligné est celui de la place accordée au lecteur. Nous savons avec Jean Starobinski que « [...] l'œuvre commence toujours par être "notre chère disparue", et qu'elle

---

<sup>45</sup> Pour William Marx, « [...] la littérature qui survit à sa propre mort n'est plus la littérature même, mais autre chose qui a pris sa place à l'insu de tous, son simulacre ou son fantôme encore ignoré. », *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII-XXe siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p.18.

<sup>46</sup> Pour Franz Kafka, « l'écriture est bien une façon d'évoquer les esprits », cité par Maurice Blanchot, « Kafka et la littérature », dans *La Part du feu*, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, p.20-34.

<sup>47</sup> « Ces Mémoires ont été l'objet de ma prédilection : saint Bonaventure obtint du ciel la permission de continuer les siens après sa mort ; je n'espère pas une telle faveur, mais je désirerais ressusciter à l'heure des fantômes, pour corriger au moins les épreuves ». Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Eugène et Victor Penaud Frères éditeurs, t. I, 1849-1850, p.11.

attend de nous sa résurrection ou du moins son évocation la plus intense »<sup>48</sup>. C'est donc dire que le lecteur, à l'image de l'écrivain-fantôme, a le pouvoir nécromantique de faire revenir les morts. La lecture relèverait du spiritisme dans la mesure où « lire un écrivain, c'est se mettre en situation de communication d'âme... »<sup>49</sup> Conscient de cet état de fait, le dramaturge Sony Labou Tansi (*La Parenthèse de sang*<sup>50</sup>) nous en offre de beaux exemples dont le plus représentatif dans *La Vie et demie* est « la guerre contre le livre [qui] dura neuf ans, neuf mois et onze jours » (P, 134) afin d'empêcher les partisans de Martial d'entrer en contact avec lui et de partager ses perceptions.

Jean-Oscar-Cœur-de-Père [...] ordonna que fussent jetés au feu, allumé pour la circonstance place des Bâtards, tout livre, tout document, tout bout de papier où serait écrit, en quelque langue que ce fût, le mot « enfer ». [...] On avait brûlé des tonnes et des tonnes de livres, des millions de tonnes – des livres nationaux, étrangers, religieux, artistiques, scientifiques. On brûla monuments et œuvres d'art. Au fond, les censeurs n'ayant pas le temps de tout lire (certains fonctionnaires du ministère de la Censure ne savaient pas lire), ils brûlaient tout ce qui leur tombait sous les yeux. (P, 133-134)

Ce mot a de multiples connotations : pour Kabashou, il signifie « eau » ; « nourriture » ; « air » ; « froid », « chaleur » ou « peur » (P, 92). Les emplois polysémiques, très fréquents dans le roman sont significatifs de l'importance de la langue chez Sony Labou Tansi<sup>51</sup>.

### La langue fantôme

L'auteur de *l'État honteux*<sup>52</sup> démontre, tout au long de son œuvre, le poids de la langue française qui sous-tendait l'entreprise coloniale et la nostalgie des langues locales comme le lingala et le kikongo qui aspirent à imprimer leur marque dans le discours narratif de la *Vie et demie*, faisant du texte le « lieu d'un contraste linguistique »<sup>53</sup>.

Ce phénomène de spectralité linguistique désarticule le langage, bouleverse les règles académiques et s'appréhende comme « une aventure néologique »<sup>54</sup> aux formes diverses. Elle se traduit par l'utilisation de termes non lexicalisés, c'est-à-dire étrangers à la langue française, tels que « la loque-mère » (qui se décline pour chaque membre de la famille de Martial, P, 12) ; par des dérivations à base nominale (« la fourchette excellentielle » P, 35 ; « “sourissonner” sur les textes de son amie », P, 76), ou verbale (« des “regardoirs de cuisses” » P, 132 ; « les près-de-mourir, les va-pas-s'en-tirer » P, 40). Auxquels s'ajoutent des expressions inventées ou détournées, « Le Guide Providentiel était fou de ce

<sup>48</sup> Jean Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1970] 2001, p. 53.

<sup>49</sup> Selon Théophile Gautier, *Spirite*, dans *Romans, contes et nouvelles*, [Charpentier éditeur, 1866] (éd. Pierre Laubriet), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2002, p.1164.

<sup>50</sup> Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier, coll. « Monde noir », [1978 ; 1981] 2002.

<sup>51</sup> Le titre du roman renvoie entre autres au nom de « l'hôtel La Vie et Demie » (P, 30), mais aussi à la « chair et demie » (P, 22) de Chaïdana.

<sup>52</sup> Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, [1981] 2014.

<sup>53</sup> Laurent Demanze, « La langue fantôme de Pierre Michon », dans « L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine », *op.cit.*, p. 269.

<sup>54</sup> Ngangop Joseph, « Sony Labou Tansi : de l'aventure linguistique à la dénonciation », dans « Langues & Littératures », n° 6, Sénégal, Université Gaston Berger de Saint-Louis, janvier 2002, p.45-58.



corps mais ses “tropicalités” ne répondaient pas à l’appel » (P, 54) ou à propos de la corruption « les chiffres sont faciles à fatiguer » (P, 34). Hantée, l’écriture de l’auteur de *L’Anté-peuple*<sup>55</sup> l’est aussi par la présence des mots d’origine congolaise ou africaine (« le *kampechianata* » plat de viande crue, P, 33 ; « le *vouokani* » dose de poison, P, 62) qui s’insinuent dans le texte faisant de la langue locale une langue fantôme. En outre, il introduit des langues insaisissables :

C’est à cette époque qu’un groupe de Pygmées apporta le feu dans la clairière. Ils parlaient une langue qui coulait comme un ruisseau de sons fous dans les oreilles de Chaïdana et de Martial Layisho. Les Pygmées ne voulaient visiblement pas d’eux. Mais la soif de présence. Mais la faim des voix. [Ils] se fixèrent dans le groupe avec la plus grande peine du monde, grâce aussi à l’aide d’un jeune chasseur pygmée qui disait s’appeler un son que les jumeaux n’arrivaient pas à saisir pour de bon : quelque chose comme Kabayahasho ou Tabaaasheu, ou Pabahayasha. Ils décidèrent de l’appeler Kabahashou, sur une simple addition de sons habituels dans cette espèce de semis à la volée de syllabes que leur ami s’évertuait à pratiquer. (P, 91)

Transformant le roman parfois en une tour de Babel : le guide Henri-au-Cœur-Tendre effrayé par le spectre de Chaïdana « parlait une langue que personne ne comprenait » (P, 125). Ce serait peut-être cette langue d’outre-tombe dont se servent les fantômes. Ou encore : « le deuxième article était rédigé dans une langue que personne ne comprit jamais. On disait que c’était la langue des fous. Article deux : *Gronaniniata mésé botouété taou-taou, moro metani bamanasar karani meta yelo yelomanikatana.* » (P, 128) Enfin, des pratiques orales inhérentes à la culture africaine sont disséminées dans *La Vie et demie* :

Le discours commença comme d’habitude, avec le guide criant tout haut, le poing tendu vers le ciel :  
– Nous voulons reprendre !  
Et la foule de répondre :  
– L’homme à zéro !  
– Reprendre !  
– L’Histoire à zéro !  
– Reprendre !  
– Le monde à zéro ! (P, 39-40)

Ici, l’auteur en mêlant les voix du narrateur et de ses personnages en une double énonciation crée ce qu’Albert Gandonou appelle un certain « effet d’oralité »<sup>56</sup> qui déconstruit la linéarité du récit.

## Conclusion

La poétique de l’imaginaire spectral, telle qu’elle apparaît dans la conscience collective des écrivains de l’espace occidental, a donc dans une certaine mesure valeur de loi dans la littérature africaine d’expression française notamment chez Sony Labou Tansi. Mais, à la différence de certains

<sup>55</sup> Sony Labou Tansi, *L’Anté-peuple*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1983] 2010.

<sup>56</sup> Albert Gandonou, *Le Roman ouest-africain de langue française. Étude de langue et de style*, Paris, éditions Karthala, 2002, p. 308.

Occidentaux français comme Patrick Modiano<sup>57</sup>, l'auteur de *La Vie et demie* inaugure une nouvelle forme de spectralité conçue sur la rémanence de personnages disparus dont la révolte contre le pouvoir tyrannique des Guides providentiels est la hantise principale. Dans ce premier roman de l'écrivain congolais, la dimension spectrale se lit aussi en termes de résurgence de spectres historiques, politiques et religieux ayant marqué une Afrique postcoloniale prise dans l'engrenage d'une violence innommable. Au-delà de cet aspect purement thématique, force est de constater que le texte laboutansien étend son envergure fantomatique jusque dans l'innovation littéraire, par sa tropicalisation<sup>58</sup>. Le récit est construit autour d'une dynamique narrative fragmentée qui joue de l'intertextualité. L'écriture, quant à elle, est peuplée d'écrivains et de langues fantômes si bien qu'on assiste à « une délocalisation de la langue »<sup>59</sup>. Enfin, son approche novatrice est animée par une double volonté, la remise en question du diktat linguistique français par la transfiguration de la langue française grâce à l'introduction de valeurs intrinsèques à la sociologie africaine, et la dénonciation des maux qui gangrèment l'Humanité, dont il faut absolument prendre conscience.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

### CORPUS

#### Roman

LABOU TANSI Sony, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1979] 1998.

#### Autres romans

SOW FALL Aminata, *Le Revenant*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1976.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, coll. « Points », [tr. Claude et Carmen Durand], [1968] 1995.

#### Travaux consacrés à Sony Labou Tansi

DEVÉSA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BEMBA Sylvain, « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur*, n° 1, 1986, p. 48-54.

BARRY Saïdou Alcenay, « L'écrivain congolais Sony Labou Tansi a-t-il eu des nègres ? », Burkina Faso, *L'Observateur Paalga*, [Rue89.nouvelobs.com](http://Rue89.nouvelobs.com), 22 novembre 2008.

CAMARA El Hadji, « L'hybridation générique comme mécanisme de représentation dans le *Pleurer-rire* d'Henri Lopez et *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi », *Les Cahiers du GRELCEF* (Groupe de Recherche et d'Études sur les Littératures et Cultures de l'Espace

---

<sup>57</sup> Chez Patrick Modiano, la hantise de la topographie reste une constante dans une œuvre romanesque qui n'évoque pas de façon explicite la Shoah, mais où la réapparition du spectre de l'Occupation s'impose. Le roman *Dora Bruder* est « une enquête inachevée, la tentative de reconstituer l'histoire singulière d'une adolescente juive française ordinaire au destin extraordinaire » (*Le Magazine littéraire*, Hors-Série, n° 2, « À la recherche de Patrick Modiano », Paris, Sophia Publications, octobre 2014, p. 18).

<sup>58</sup> Christiane Chaulet Achour, *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, op. cit., p. 423.

<sup>59</sup> Jean-Christophe Delmeule, *Les Mots sans sépulture. L'écriture de Raharimanana*, op. cit., p.170.

Francophone), n°1, « L'Entre-deux dans les littératures d'expression française », The University of Western Ontario, [Cahier n° 1 du GRELCEF](#), mai 2010.

NGANGOP Joseph, « Sony Labou Tansi : de l'aventure linguistique à la dénonciation », dans « Langues & Littératures », Sénégal, Université Gaston Berger de Saint-Louis, n° 6, janvier 2002, [CRITAOI\\_AUF](#), (Réseau de Chercheurs : Littérature CRITique francophone de l'Afrique subsaharienne et de l'Océan Indien).

### Ouvrages théoriques et critiques

CHAULET ACHOUR Christiane, *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dictionnaires », 2010.

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1970] 1998.

BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Gallimard, coll. Blanche », 1949.

DABLA Séwanou Jean-Jacques, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DELMEULE Jean-Christophe, *Les Mots sans sépulture. L'écriture de Raharimanana*, Bruxelles, éditions Peter Lang, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Afriques », n° 29, octobre 2013.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, éditions Galilée, 1993.

FORTIN Jutta, VRAY Jean-Bernard, « L'Imaginaire spectral de la littérature française contemporaine », Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

GANDONOU Albert, *Le Roman ouest-africain de langue française. Étude de langue et de style*, Paris, Karthala, 2002.

JOURDE Pierre, *Littérature monstre*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2008.

GAUTIER Théophile, *Romans, contes et nouvelles*, [Charpentier éditeur, 1866] (éd. Pierre Laubriet), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2002.

MARX William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII-XXe siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

MOUDILENO Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980-1990*, Dakar, [CODESRIA](#) (Council for the Development of Social Science Research in Africa), 2003.

PARAVY Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999

SANGSUE Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2011.

STAROBINSKI Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1970] 2001.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

## LES RÉCITS À FAIRE PEUR DES VEILLÉES BRETONNES

Bochra CHARNAY

*Université d'Artois – IUT de Lens*

Même si le concept de « francophonie » est relativement récent dans sa dimension culturelle et politique et qu'il est étroitement lié aux mouvements de décolonisation qui ont opéré un nouveau découpage géopolitique, il semble que dans son acception culturelle, voire interculturelle, il est beaucoup plus ancien. En effet, comme l'ont montré Claude Hagège<sup>1</sup>, Xavier Deniau<sup>2</sup> ou plus récemment Luc Pinhas<sup>3</sup>, les termes « francophonie » et « francophone » remonteraient au géographe Onésime Reclus (1837-1916) qui les aurait employés dans le cadre : « d'une réflexion sur le développement du second Empire colonial français et sur les moyens pour la France de retrouver une grandeur menacée après la défaite de Sedan et la perte de l'Alsace-Lorraine. »<sup>4</sup> Oubliés pendant près d'une cinquantaine d'années, ils figurent dans un numéro spécial de la revue *Esprit*, intitulé « Le français dans le monde », paru en novembre 1962. Cet usage coïncide avec un moment historique important où la France s'interroge sur son positionnement international.

Outre le fait qu'Onésime Reclus avait déclaré : « nous acceptons comme “francophones” tous ceux qui sont ou semblent destinés à rester ou à devenir participants de notre langue : Bretons et Basques de France, Arabes et Berbères du Tell »<sup>5</sup>, la présence de François-Marie Luzel dans un environnement littéraire francophone se justifie pour au moins deux raisons. La première repose sur le fait qu'il instaure la Veillée en tant que lieu d'énonciation de la littérature orale et genre ayant ses caractéristiques et ses traits définitoires propres ; et la seconde concerne l'acte de transposition linguistique et culturelle qu'il opère en collectant et en « francisant » les produits culturels de ses quêtes. Dès le 20 octobre 1868, date de son ordre de mission attribué par le Ministère de l'Instruction publique, Luzel commença son enquête et en délimita ainsi le champ d'investigation : « [celui des] traditions orales du peuple, trop négligées jusqu'alors. Chants populaires, contes, récits de toute

<sup>1</sup> Claude Hagège, *Le Français et les Siècles*, Paris, Odile Jacob, 1987, p. 209-210.

<sup>2</sup> Xavier Deniau, *La Francophonie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 9-11.

<sup>3</sup> Luc Pinhas, « Aux origines du discours francophone », *Communication et langages*, n° 140, 2e trimestre 2004, p. 69-82, [Persee\\_Luc Pinhas](#).

<sup>4</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>5</sup> Onésime Reclus, *France, Algérie et colonies*, Paris, Hachette, 1886, p. 422.

nature, proverbes, superstitions, on recherche tout avec un soin minutieux... »<sup>6</sup> définissant ainsi ce qui deviendra le folk-lore.

### **La veillée : aux sources d'une écriture complexe**

La « veillée », comme genre littéraire, connaîtra son plein épanouissement avec la publication des *Veillées bretonnes* parues en 1879 en feuilleton dans *Le Morlaisien*, et reprises ensuite rapidement en un volume tiré à seulement 350 exemplaires à Quimperlé. Puis de courtes veillées assez hétérogènes, restées manuscrites ou publiées dans des revues très éparses, seront regroupées en un volume par Françoise Morvan sous le titre des *Nouvelles veillées bretonnes*. Enfin, Luzel livre une « Veillée bretonne » à la fin des deux tomes des *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne* parus en 1881 chez Maisonneuve et Larose, et sous-titrée : « Superstitions, histoires de revenants, sabbats des chats ».

La veillée est un genre qui relève d'une écriture complexe dans la mesure où c'est un lieu de tension entre écriture et oralité. En effet, il s'agit, d'une part, de retourner aux sources mêmes du récit, aux origines de la narration, au jaillissement de l'oralité, ce moment magique où la parole proférée donne naissance au conte dans un contexte particulier et stéréotypé. Et d'autre part, de reconstituer un simulacre d'oralité dans son déroulement linéaire, de recréer un tour de parole et les narrations remarquables, inspirées par le moment.

### **1– Le rituel du contage et les conditions d'énonciation**

Les conditions d'énonciation doivent être appropriées et le déroulement de la veillée débute et s'achève selon un rituel immuable. La veillée, devrait par définition, se situer temporellement la nuit en hiver, et spatialement autour du foyer de la maison ; les protagonistes en sont les habitants du lieu, les voisins, des passants (mendiants, « chercheurs de pain », selon l'expression bretonne). C'est une institution de transfert mixte qui autorise la présence des enfants. Ceci étant, il en existe plusieurs en fonction des provinces, des travaux journaliers, des coutumes locales ; Louis Marin, par exemple, dans son ouvrage *Les Contes traditionnels en Lorraine*<sup>7</sup>, distingue les veillées d'hiver de celles d'été, non signalées en Bretagne, qui se produisent en plein air et qui n'admettent pas de menus travaux. Alors que pour Luzel, qui le souligne dans ses *Légendes chrétiennes* : « La scène se passe au manoir paternel de Keranborn, en Plouaret, vers 1836 [...]. On est au mois de décembre ; le temps est froid et la terre couverte de neige. »<sup>8</sup> Mais aussi dans ses *Veillées bretonnes* : « Nous sommes dans un vieux manoir perdu au fond des bois et des landes de la Cornouaille armoricaine, le manoir de Coat-Tugdual. [...]

<sup>6</sup> François-Marie Luzel, *Contes bretons*, [Quimper édition Clairét 1870], Françoise Morvan, Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1994, p. 170.

<sup>7</sup> Louis Marin (1871-1960), *Les Contes traditionnels en Lorraine. Institutions de transfert des valeurs morales et spirituelles*, Paris, Mme Louis Marin, imprimerie Jouve, [posthume, ch. 6, p.113-122] 1964.

<sup>8</sup> François Marie-Luzel, *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*, vol. II, Paris, Maisonneuve 1881, p. 329-330.

– Il fait bien froid dehors ; – on est au mois de novembre, le mois noir (*miz duff*), le vent s'emporte contre le vieux manoir »<sup>9</sup>. Puis il fournit des indications sur l'endroit exact au sein de l'habitation : « toute la maisonnée – maîtres, enfants, serviteurs et journaliers – est réunie en cercle autour du grand feu, qui pétille et flambe gaîment dans la vaste cheminée de la cuisine. »<sup>10</sup> Présentant ainsi les participants actifs ou passifs, tous énonciataires, mais aussi énonciateurs virtuels si ce n'est potentiels. Parfois, des mendiants y assistent : « La nuit approche, et déjà deux ou trois vieux mendiants ambulants, le bissac sur l'épaule et marchant péniblement en s'appuyant sur leur *penn-bâz* de chêne, sont venus demander l'hospitalité de la nuit, qu'on ne leur refuse jamais à Keranborn. »<sup>11</sup> Parmi ceux-ci peuvent d'ailleurs figurer des conteurs et chanteurs de renom, ce qui promet une veillée très intéressante par la stimulation des énonciateurs entre eux.

La veillée, chez Luzel, commence toujours après le repas du soir, « après la vie du saint du jour lue en breton, et les prières récitées en commun, à haute voix »<sup>12</sup>, l'acte religieux prévaut systématiquement à l'ensemble de la veillée. Les acteurs ensuite s'installent autour du feu pris en charge par un spécialiste comme le maître charretier de Keranborn afin qu'il dure le plus longtemps possible.

À droite et à gauche prennent place le penn-ti, ou chef de famille, sur un fauteuil en bois sculpté, et les valets et les artisans, sur le banc-dossier placé devant le lit conjugal et qui forme degré pour y monter, car il est ordinairement fort élevé ; puis sur un long banc qu'on place en face du feu, s'assoient tous ceux qui n'ont pu se caser ailleurs. Enfin, à l'un des angles du vaste foyer, se trouve l'escabeau du conteur, près duquel est posée une écuelle pleine de cidre doré, où il puise, de temps en temps, sa verve et son inspiration.<sup>13</sup>

Tout est donc parfaitement réglé, organisé, hiérarchisé. Mais, la séance de contage ne commence pas immédiatement, il faut d'abord un temps de reconnaissance, d'instauration de la connivence entre les acteurs qui va permettre l'entrée en fiction sur des bases communes et contractuelles, il faut évacuer les soucis du quotidien : « On commence par causer, tout en allumant les pipes, des travaux de saison, de l'état de bétail, chevaux, bœufs, vaches, pourceaux ; du cours de la dernière foire ; des nouvelles de la région »<sup>14</sup>, ce qui peut prendre jusqu'à une heure, puis, petit à petit, le ton change pour entrer dans l'énonciation fictive : « insensiblement et comme par une pente naturelle, la conversation

<sup>9</sup> François Marie-Luzel, *Veillées bretonnes*, [texte établi et présenté par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 2002, p. 23.

<sup>10</sup> François Marie-Luzel, *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*, *op. cit.*, p. 330.

<sup>11</sup> François-Marie Luzel, *Nouvelles veillées bretonnes*, [texte établi et présenté par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1995, p. 23.

<sup>12</sup> François-Marie Luzel, *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*, *op. cit.*, p. 330.

<sup>13</sup> François-Marie Luzel, *Nouvelles veillées bretonnes*, *op. cit.*, p. 24-25.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 25.

en arrive aux histoires de revenants, aux contes merveilleux et aux superstitions courantes du pays, et chacun conte son histoire et place son mot. »<sup>15</sup>

Les participants ont de multiples occupations : « les servantes sont derrière et filent, assises sur leurs rouets, ou tricotent, ou cousent »<sup>16</sup>, pendant que les hommes se réchauffent après une journée de labeur aux champs, tandis qu'en Lorraine, Louis Marin ajoute qu'ils « surveillaient l'alambic, réparaient les outils »<sup>17</sup> et que les jeunes gens se côtoient afin éventuellement de se marier plus tard ; mais tout ceci doit se faire très discrètement car « Le travail ne devait empêcher quiconque d'entendre et de penser »<sup>18</sup>.

La soirée s'achève invariablement en Bretagne par un chant, tel un *gwerz* (grave, sérieux, fantastique) généralement entonné par un homme ; ou un(e) *sône* (doux, tendre, d'amour) plutôt interprété par une femme. Signe de clôture de la Veillée : « bien que ce soit encore triste, nous irons à présent nous coucher avec des impressions moins sombres que celles que nous aurions laissées les récits qui ont rempli notre veillée. »<sup>19</sup>

## 2- Les récits de la veillée

Toutes les veillées sont des reconstitutions, des réminiscences parfois fort lointaines, mais dont Luzel assure l'authenticité : « C'est dans ce cadre, en effet, que je les ai entendus, et je me suis efforcé de les reproduire fidèlement, sans amplification, embellissements ni commentaires. »<sup>20</sup> Évidemment, on peut largement douter de telles affirmations, même si les récits en question ont été très souvent répétés, il y a certainement une part de création plus ou moins grande de Luzel. Toutefois, la Veillée obéit à un déroulement fixe et à un contenu stéréotypé tel que le montre celle de 1836 relatée par F.-M. Luzel, et confirmée par Paul Sébillot et Jean de Fleury<sup>21</sup>. Elle donne, en plus l'impression d'une grande hétérogénéité, ce à quoi tente de remédier P. Sébillot en privilégiant une interaction avec les protagonistes :

[...] pour éviter dans les Traditions la sécheresse résultant d'une accumulation de petits faits détachés, j'ai simulé des cadres dans lesquels ces faits apparaissent sous forme de conversation. Je n'ai jamais assisté à des conversations aussi suivies que celles que je rapporte, mais toutes les phrases dites par les interlocuteurs, tous les détails dans lesquels ils entrent, je les ai recueillis sous cette forme. Le cadre est artificiel, mais tout ce qu'il contient est d'une exactitude absolue.<sup>22</sup>

<sup>15</sup> François-Marie Luzel, *Légendes chrétiennes de Basse-Bretagne*, op. cit., p. 330.

<sup>16</sup> François-Marie Luzel, *Nouvelles veillées bretonnes*, op. cit., p. 25.

<sup>17</sup> Louis Marin, *Les Contes traditionnels en Lorraine*, op. cit., p. 103.

<sup>18</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>19</sup> François-Marie Luzel, *Veillées bretonnes*, op. cit., p. 84.

<sup>20</sup> François-Marie Luzel, *Légendes chrétiennes de Basse-Bretagne*, op. cit., p. 329.

<sup>21</sup> Jean Fleury, *Littérature orale de la Basse Normandie*, Maisonneuve et Larose, 1883, Préface, p. III.

<sup>22</sup> Paul Sébillot, *Sur l'Art de recueillir les contes*, *Instructions*, n° 251, 1887, p. 104-105 ; cité par Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, t. I, Paris, Picard, 1943, p. 61.

La Veillée s'articule autour d'une typologie de récits spécifiques dont le but essentiel est d'impressionner le public et qui s'enchaînent selon le schéma suivant :

1. Autour de « La nuit de Noël » : croyance selon laquelle les animaux parlent cette nuit-là le langage des hommes, proverbe, petit récit l'illustrant, croyance de la transformation de l'eau en vin dans les puits pendant l'élévation de la messe de Noël ;
2. Autour de « l'Ankou et de sa charrette de la mort » : plusieurs petits récits, intersignes du hibou et du corbeau ;
3. Autour des « laveuses de la nuit » (ou lavandières) ;
4. Autour du « crieur de la nuit » et des « âmes en peine » ;
5. Autour des « visions du diable » ;
6. Autour des « fées » ;
7. Autour des « lutins » : celui de Keranborn, récit ;
8. Autour des apparitions : récit du « chien barbet » ;
9. Autour des « charrettes des damnés » : récit de « l'armoire de feu des damnés » ;
10. Autour des confusions spatio-temporelles : récit, intersignes et apparitions de revenants, croyance du coq et de l'Avent ;
11. Autour du « sabbat des chats » : récit ;
12. Chant final : *gwerz* des « Danseurs punis » par « Jeannette Kérival, tout en tournant son rouet »<sup>23</sup> ;
13. Longue note savante sur « l'Agrippa » (livre de sorcellerie sensé très puissant).

À la différence des contes, toutes ces histoires à faire peur sont considérées comme vraies, même si parfois on y croit difficilement ou seulement lorsqu'on est convaincu par l'émotion du raconteur. Elles se présentent comme des anecdotes donnant non seulement les lieux précis de l'action, mais aussi les circonstances et les noms des protagonistes. Ainsi, dans la *Veillée bretonne* de 1836 à propos des animaux qui parlent la nuit de Noël, afin de convaincre un des auditeurs de sa véracité, le vieux Talec, un journalier, conte l'aventure survenue à Ervoanic Hélyary, en Plouaret à Kerandouff :

Ervoanic Hélyary dressait les oreilles et ne revenait pas de son étonnement.

Puis le bœuf noir demanda au bœuf roux :

— Que ferons-nous demain, mon frère ?

— Demain, nous irons porter en terre, au cimetière de la paroisse, le corps d'Ervoanic Hélyary, du pauvre Ervoanic, l'indiscret et l'incrédule, qui est ici, caché dans notre râtelier.

— Nous porterons en terre le corps d'Ervoanic Hélyary, l'indiscret et l'incrédule, qui est ici caché dans notre râtelier, répétèrent en chœur tous les bœufs.

Ervoanic ne riait plus, je vous prie de le croire, et il aurait voulu être à cent lieues de là.

Craignant que les bœufs ne voulussent le tuer sur place, pour ne pas mettre en défaut leur funèbre prédiction, il sauta à bas du râtelier, où il se tenait blotti, et se sauva à toutes jambes.

Les bœufs le laissèrent partir. Pâle, effaré, mourant de peur, il courut se coucher dans son lit... et n'en sortit que pour aller au cimetière de sa paroisse, traîné par les bœufs qui lui avaient prédit sa mort.<sup>24</sup>

À propos des apparitions de l'Ankou, considéré comme le maître de la mort par les Bretons, ou tout au moins du *Caric ann Ankou*, le chariot de la mort, qui se rend dans les habitations pour aller chercher son tribut, le mort, Luzel écrit qu'« Il passe souvent, invisible, par les chemins ; d'autres fois

<sup>23</sup> François-Marie Luzel, *Légendes chrétiennes de Basse-Bretagne*, op. cit., p. 367.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 333-334.



aussi, on le voit, mais toujours on entend crier l'essieu. »<sup>25</sup> L'*Ankou* n'est pas apparent, d'autant qu'il est difficile d'identifier un attelage dans les chemins creux bretons, mais on est toujours averti de sa présence par une anomalie auditive : un grincement mécanique. Dans cette veillée, le raconteur, Jolory, un des domestiques du manoir, est d'ailleurs capable de décrire la charrette en s'appuyant sur des sources sûres : « Ma mère m'a affirmé l'avoir entendu, maintes fois, passer devant notre maison, au carrefour de Kerouez. »<sup>26</sup> Ou encore : « Une nuit que mon père était rentré fort tard, revenant de je ne sais quel *pardon* (mon père, comme vous le savez, était *sonneur*) »<sup>27</sup> le couple entend passer *Caric ann Ankou*, sorte d'intersigne, sa mère en conclut donc que : « Quelqu'un va encore mourir dans la paroisse, pour sûr ! »<sup>28</sup> Enhardi par l'effet de l'alcool, son père se précipite dehors et poursuit l'*Ankou*, « Mais soudain il s'arrêta, ses jambes faiblirent, il eut peur et s'en retourna tout penaud »<sup>29</sup>. L'histoire s'arrête net sur cet échec de la narration qui ne permet pas d'authentifier l'*Ankou*.

Mais aussitôt, un autre protagoniste, Pipi Riou le charretier, déclare : « Eh bien ! moi, j'ai vu *Caric ann Ankou*, et bien vu, et je puis vous en parler »<sup>30</sup>. S'ensuit son témoignage qui est une réminiscence du temps où il était « domestique à Keravennou, chez le grand Morvan »<sup>31</sup> lorsque « le bonhomme L'Ahellec, que quelques-uns de vous ont connu, y était malade, et il allait s'affaiblissant et baissant tous les jours. »<sup>32</sup> L'accumulation des détails renforce l'ancrage référentiel du récit afin qu'il n'y ait aucun doute possible sur sa véracité. En somme, il s'agit pour l'énonciateur de présenter les faits dans la réalité de sorte que l'énonciataire ne puisse qu'y adhérer. Le narrateur voit apparaître la charrette de l'*Ankou*, le matin, avant le lever du jour dans la cour de la ferme et la décrit. Elle est attelée de « deux petits chevaux blancs »<sup>33</sup>, « recouverte d'un drap blanc, et le conducteur s'enveloppait d'une sorte de manteau blanc et tenait une faux sur son épaule gauche. »<sup>34</sup>

L'ensemble de ces signes permet au narrateur d'identifier sans hésitation l'*Ankou* : « C'est *Caric ann Ankou*, qui vient chercher le bonhomme L'Ahellec ! »<sup>35</sup> Ce qui est confirmé peu après. Dans une autre rédaction de la même veillée et du même récit, le protagoniste, Jolory cette fois spécifie que la charrette est recouverte d'un linceul blanc, conduite par la mort qui a la forme d'un squelette « dont les orbites luisent comme des charbons ardents »<sup>36</sup>, ce qui rejoint le motif traditionnel de la tête de mort aux orbites vides et effrayantes. Enfin, dans une autre veillée, et nous nous en tenons volontairement à celles de Luzel, l'énonciataire, Marianna Madec « raconta encore comment, une nuit, en passant par

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>36</sup> François-Marie Luzel, *Nouvelles veillées bretonnes*, op. cit., p. 163.

l'avenue de Rune-Riou, elle avait vu l'*Ankou* qui allait vers Guergarellou, assis sur sa charrette d'ossements de morts »<sup>37</sup>. Les récits déclinent ainsi l'isotopie de la mort et vont d'apparitions en surgissements surnaturels.

Dans son *Foyer breton*, Émile Souvestre<sup>38</sup> donne de façon plus amplifiée le récit du Guissinien (originaire de Guisseny, commune du Finistère) qui s'intitule « Les lavandières de nuit » et combine habilement l'intersigne du passage de l'*Ankou* et la présence des laveuses nocturnes. En note, l'auteur précise que la croyance selon laquelle il existerait des *Kannérez-noz*, des lavandières-fantômes, est répandue dans toute la Bretagne, et l'on peut ajouter dans tout le monde celtique. Le héros malheureux de l'histoire est Wilherm Postik, réputé pour son comportement désagréable, aussi mauvais chrétien que son père, mort sans avoir reçu l'absolution. Dieu lui avait pourtant donné des avertissements, puisque :

Il avait vu frappées du *mauvais air*, dans la même année, sa mère, ses sœurs et sa femme ; mais il s'était consolé de la mort des premières en recueillant leur héritage, et, quant à Katel, il avait dit comme tous les veufs débauchés :

Si je n'ai plus de femme à moi,  
Celles des autres sont mon droit.<sup>39</sup>

Nous sommes donc en présence de l'archétype du dévergondé, ne respectant ni la famille, ni la religion, ni les morts, ni surtout la fête des Morts durant le *mois noir* (novembre), car quand les pieux vont prier les âmes qui errent ce jour-là, Postik passe son temps à l'auberge et rentre par une nuit sans lune et sans étoiles. Il croise, première apparition, l'*Ankou*, qui tient un fouet de fer et conduit la *charrette de la mort*, « traînée par six chevaux noirs »<sup>40</sup>, répétant sans cesse : « Détourne ou je te retourne ! »<sup>41</sup> Wilherm l'interpelle et entame un bref dialogue très impertinent avec lui. Mais lorsqu'il demande à l'*Ankou* où il va, ce dernier lui rétorque : « Je vais chercher Wilherm Postik. », ce qui déclenche le rire de l'intéressé. Le second intersigne est dans la rencontre un peu plus tard de Wilherm avec une autre apparition : « deux femmes blanches qui étendaient du linge sur les buissons »<sup>42</sup> au lavoir. Il les questionne sur ce qu'elles font, elles répondent qu'elles lavent, sèchent et cousent « le linceul du mort qui parle et qui marche encore. »<sup>43</sup> Ce qui l'amuse à nouveau. Enfin, la dernière apparition, un peu plus loin encore, est celle des *lavandières de nuit*, annoncée par le bruit de leurs battoirs « frappant leurs draps mortuaires, en chantant le triste refrain :

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>38</sup> Émile Souvestre, *Le Foyer breton contes et récits populaires*, Paris, édition Michel Lévy Frères, 1844, p. 102-109.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 107.

Si chrétien ne vient nous sauver  
Jusqu'au jugement faut laver,  
Au clair de lune, au bruit du vent,  
Sous la neige, le linceul blanc.<sup>44</sup>

Il accepte d'aider les lavandières et tord le linge avec elles, dans le bon sens, car connaissant la tradition. Mais elles arrivent de plus en plus nombreuses, criant : « Mille malheurs à qui laisse les siens brûler dans l'enfer ! Mille malheurs ! »<sup>45</sup> Puis il aperçoit sa tante, sa femme, ses sœurs : « Wilherm, hors de lui, sentit ses cheveux se dresser sur sa tête ; dans son trouble, il oublia la précaution prise jusqu'alors et se mit à tordre de l'autre côté. À l'instant même le linceul serra ses mains, comme un étau, et il tomba broyé par les bras de fer de la *lavandière*. »<sup>46</sup>

Nous ne sommes plus dans le domaine des contes merveilleux comme à l'habitude de les relater Luzel, où le surnaturel est accepté, mais bien en présence de récits qui relèvent du genre fantastique et en ont les caractéristiques. Ces récits à faire peur qui font le contenu archétypal de la Veillée sont par la suite soumis à un processus complexe de transcription-écriture.

### 3– De l'oral à l'écrit : francisation du texte breton

La mise en écriture des veillées repose sur un code et des règles scripturaires spécifiques et très contraignantes. D'abord s'opère la transformation de l'oralure des récits en une esthétique de l'écrit sans pour autant les dénaturer ou en détruire l'identité culturelle ; ensuite la traduction d'un contenu fictif émis dans un dialecte breton en une langue unique compréhensible, conforme aux attentes normées d'un destinataire lettré et francophone. Ce qui implique nécessairement, mais pas uniquement, une adaptation du lexique et de la syntaxe. Acte très difficile quand on sait que Luzel combinait trois dialectes et qu'il reconfigurait des stéréotypes de l'imaginaire breton pour les rapprocher de son lectorat. En effet, dans un échange avec Marie-Henri d'Arbois de Jubainville (1827-1910), archiviste et premier titulaire de la chaire de langue et de littérature celtique au Collège de France en 1882, il explique ainsi le choix de la langue : « Vous remarquerez que dans ma prose comme dans mes vers, j'ai mélangé un peu les trois dialectes de Léon, de Tréguier et de Cornouailles afin d'être mieux compris partout sauf dans le Morbihan, où notre livre n'ira pas »<sup>47</sup>.

Par ailleurs, Luzel, fidèle à son principe de préserver la fable, n'hésite cependant pas à la moduler : il allonge certains épisodes et rend les faits plus rationnels, tel est le cas du conte *Jean sans peur*, dont nous avons deux versions dans le tome II des *Contes inédits*. Entre l'originale (bretonne) et la française, l'écart, quantitativement, est considérable, puisque deux pages deviennent cinq.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>47</sup> François-Marie Luzel, *Contes bretons*, *op. cit.*, p. 80.

Ce *Jean sans peur (Ar gadaouen ou Iann hep aouenn)* – l’un des derniers donnés par Marguerite Philippe, le 12 septembre 1887, meilleure conteuse et chanteuse de Luzel –, si l’on en compare la transcription bretonne au crayon, dans le *Carnet de collectage* 1029<sup>48</sup>, avec le brouillon de la version française<sup>49</sup>, nous renseigne sur les trois étapes du processus d’écriture chez Luzel. Il écoute, note scrupuleusement l’enchaînement des séquences narratives, n’ajoute ni personnages ni commentaires, ni descriptions fastidieuses, comme fera Anatole le Braz, par exemple. En revanche, il intervient en introduisant des précisions, des dialogues tout en se référant de manière constante au texte collecté ; en somme, il préserve « la fable », mais en modifie tout le contexte. La fin a été remodelée au point de ne plus avoir le même récit.

Outre cette tolérance qu’il manifeste à propos de la reconfiguration de la « forme » par le rajout, la transformation – ou la suppression de détails qu’il juge fastidieux ou dus à des troubles de la mémoire des conteurs – F.-M. Luzel s’autorise également des modifications du système temporel. Il en fait part, dans une lettre du 22 avril 1870, à Henri Gaidoz, lui proposant de publier un de ses textes (*Koadalan*) dans la toute nouvelle *Revue celtique* :

Nos conteurs bretons emploient presque toujours le présent dans leurs narrations. Les conteurs français au contraire emploient le passé de préférence. J’étais porté à imiter ces derniers, de sorte que souvent j’avais le présent en breton et le passé dans la traduction. J’ai pensé qu’il convenait d’avoir le même temps des deux côtés, et j’ai encore fait quelques corrections dans ce sens.<sup>50</sup>

C’est donc sur le breton que sont effectuées les corrections, puisque les « passés » sont ajoutés en conformité avec le français écrit. Ainsi, le travail du texte breton, à partir de celui rédigé en français, relève totalement d’un acte de traduction et d’établissement du texte que l’on retrouve pour l’ensemble des contes. Cette hypothèse a été envisagée par Joseph Ollivier – exégète de l’œuvre de Luzel –, qui en étudiant le manuscrit 15 (déposé à la bibliothèque de Quimper), a remarqué que des mots français, écrits dans le cours du récit, avaient été barrés et remplacés par les mots bretons correspondants. Il notait alors « [...] cela pourrait permettre de supposer que le texte breton a été établi [...] sur le texte français »<sup>51</sup>. Luzel passe donc de l’usage du présent dans le conte breton originel vers celui du passé dans la traduction française, puis vers le maintien du passé dans la traduction bretonne de la version française : il invente le conte lettré breton. Ainsi, Les contes de Luzel effectuent le double mouvement linguistique et culturel suivant :

<sup>48</sup> François-Marie Luzel, *Contes inédits, Carnets de collectage*, t. III, [textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1996, p. 204-205.

<sup>49</sup> François-Marie Luzel, *Contes inédits*, t. II, [texte établi et présenté par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1995, p. 87.

<sup>50</sup> François-Marie Luzel, *Contes retrouvés*, t. I, [texte établi et présenté par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1995, p. 255. (Propos repris, p. 179, dans la Postface rédigée par F. Morvan, p. 163-199, dans Luzel, *Contes bretons, op. cit.*).

<sup>51</sup> Joseph Ollivier, *Annales de Bretagne*, note sur deux manuscrits de François-Marie Luzel, 1927, p. 364-370, cité par F. Morvan dans *Contes bretons, op. cit.*, p. 179.

1. Au plan linguistique : Passage de l'oral à l'écrit, tout d'abord par la prise de notes d'où la constitution d'un inter-conte non lisible (document de travail en quelque sorte, tels *Les Carnets de collectage*) avec effet de déperdition et de dé-sémantisation, puis transformation en un conte écrit français selon les normes en cours pour respecter le genre, et enfin transformation en conte écrit breton en mêlant trois dialectes bretons afin d'être compris par un public plus large.

2. Au plan culturel : Passage de la culture bretonne traditionnelle à une inter-culture avec processus d'acculturation, puis passage et transposition nécessaire à la culture française, laquelle sert de référence et est importée dans la culture bretonne lors de la dernière phase.

Deux occurrences illustrent bien cet usage et fournissent un exemple éloquent de l'acculturation du récit breton à laquelle se livre Luzel.

La première concerne la figure de la Mort. L'*Ankou*, chez les Bretons, frappe d'un coup de bâton : « Vous êtes juste, vous, vous frappez sans distinction le riche et le pauvre, le puissant et le faible, quand leur heure est venue »<sup>52</sup>. Celle qui *frappe* devient celle qui *fauche* en français pour s'aligner sur la vision française de la Faucheuse : « Vous les fauchez tous, chacun à son tour, quand son heure est venue »<sup>53</sup>. Deux exemples significatifs de cette représentation culturelle de la Mort existent dans la Veillée de 1836 ainsi que dans les diverses reconfigurations-traductions de *L'Homme juste*. L'analyse de ces textes révèle un cheminement lexical qui fait passer un terme breton spécifique et précis vers un faux synonyme peu évocateur, peu fidèle à la métaphore d'origine, et donc éloigné des conceptions courantes. Luzel peine à rendre cette image bretonne de la Mort, il hésite entre les deux approches, ce qui transparaît dans la même page du récit de *L'Homme juste*, où comme dans un surgissement de la culture source, nous retrouvons, dans le discours du pauvre homme, qui, quelques lignes plus haut, a dépeint la Mort comme un ouvrier partant au travail muni de sa faux : « vous les frappez tous, quand leur heure est venue, sans vous laisser attendrir, ni fléchir par les larmes, les menaces, les prières ou l'or »<sup>54</sup>. La faux diffère de l'arme traditionnelle bretonne de l'*Ankou* qui est une sorte de grand gourdin, tenu à deux mains, et terminé par une grande pointe comme une flèche, un dard (voir les représentations, notamment celle de l'ossuaire de l'enclos paroissial de La Roche-Maurice, dans le Léon, datant du milieu du XIIe siècle, dont le bénitier d'angle montre l'*Ankou*, sous la forme d'un squelette brandissant son gourdin et proclamant sur un phylactère et en français : « Je vous tue tous »).

La seconde manifestation du processus d'acculturation du récit breton s'applique à Saint Pierre. Dans le *Carnet de collectage* 1031, p.140, l'équivalent de la description bretonne *den koz, bir et varv* est, mot à mot : « homme vieux, longue sa barbe » dont la traduction française exacte, p. 141, donne : « un vieil homme à longue barbe ». Il devient, dans la *Revue celtique* de Gaidoz (1878) : « un grand

<sup>52</sup> François-Marie Luzel, *Contes inédits, Carnets de collectage*, t. III, *op. cit.*, p. 141.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 338.

vieillard à la barbe longue et grise »<sup>55</sup>. Reconfiguration fondée sur la surcharge ou plutôt la « sur-écriture »<sup>56</sup>. Il se transforme ensuite pour l'édition de Maisonneuve et Larose des *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne* (1881) en : « un grand vieillard à longue barbe blanche »<sup>57</sup> – portrait que l'on retrouve aussi dans le conte *Le Fils de Saint Pierre* du même recueil : « [...] l'un d'eux était grand, âgé et sa barbe était longue et blanche »<sup>58</sup>, – usage enfin conforme au stéréotype de la culture française, lequel sera de nouveau traduit en breton tel quel pour la dernière version disponible à la Bibliothèque de Quimper.

Ici, le travail de réécriture oscille entre fidélité à la culture bretonne et norme de l'écrit français, de sorte que nous sommes en présence d'un conte à la réalité fluctuante, et non en face d'une version figée comme le laisse entendre la traduction française destinée à la publication. Ce phénomène d'inter-cultures et le mouvement de transferts qu'il génère sont difficilement compatibles avec le projet d'un rendu d'une exactitude absolue.

## Conclusion

Cette brève prospection de la Veillée bretonne met en évidence une poétique du complexe et de l'étrange, car les récits évoqués dévoilent leur capacité à inquiéter, à poser les limites de deux mondes, celui des vivants et des morts, et les conditions de leur côtoiement ; mais aussi à interroger les zones interstitielles d'errance des non-morts, des morts-vivants et autres revenants, âmes en peine, en déshérence. Porteurs de prescriptions, de règles de conduite sociales impératives, et d'interdictions anthropologiques, comme la transgression – du sacré notamment – ils amènent à enfreindre les frontières des deux univers dont la syncope spatio-temporelle provoque une frayeur telle chez le narrateur qu'il en ressent les symptômes les plus intenses. Ce qui est de l'ordre du familier – le lavoir, le chemin maintes fois arpenté, le lieu si bien dénommé et identifié – prend l'apparence d'une « inquiétante étrangeté » : « Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes. »<sup>59</sup> Au point qu'ici « l'étrangement inquiétant est trop mêlé à l'effroyable et est en partie recouvert par lui »<sup>60</sup>, ce qui est bien le cas lors des veillées. Comme l'écrit Jeanne Favret-Saada : « Il faut que l'auteur inscrive l'anormal dans ce que Freud appelle "l'autre scène", celle qui n'est pas régie par le principe de réalité »<sup>61</sup> de sorte que ces anecdotes traditionnelles fantastiques sont caractérisées

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 429.

<sup>56</sup> Jeanne Demers, Lise Gauvin, « Frontières du conte écrit, quelques loups-garous québécois », dans « Les Contes : oral/écrit, théorie/pratique », *Littérature*, n° 45, Paris, Larousse, 1982, p. 7.

<sup>57</sup> François-Marie Luzel, *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*, t. I, *op. cit.*, p. 336.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>59</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 246. « Das Unheimliche », *Imago*, t. V (5-6), 1919.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>61</sup> Jeanne Favret-Saada, *Revue française de sociologie*, vol. XIII, n° 13-3, 1972, p. 444-447, ici p. 447.

par ce ou ces passages d'une « scène » à l'autre, entre principe de réalité et énonciation interne à la narration, ou sur le plan du langage entre usage dominant de la dénégation et adhésion affirmative. L'enjeu est bien la mort et sa proximité, comme l'affirme Freud :

Il n'est pas étonnant que la peur primitive du mort soit encore chez nous si puissante, et qu'elle soit prête à se manifester dès qu'une chose quelconque vient au-devant d'elle. Il est probable qu'elle conserve encore le sens ancien, à savoir que le mort est devenu l'ennemi du survivant et a l'intention de l'entraîner avec lui afin qu'il partage sa nouvelle existence.<sup>62</sup>

À ceci près que la piété, le bon comportement vis-à-vis de la société, de la famille et du sacré permettent, dans les récits bretons, d'en réchapper. La veillée de Luzel est un simulacre de papier qui tente l'impossible retour à l'énonciation originelle constitutive du récit où les conteurs, les énonciateurs, éprouvent physiquement ce que ressent le narrateur. « Ma foi ! j'eus peur, moi qui me vantais de n'avoir peur de rien. »<sup>63</sup> S'écrie le héros-narrateur de l'histoire du *Barbet noir*, autre apparition du répertoire breton, à laquelle il se soustrait en se réfugiant dans la vieille chapelle de Notre-Dame-de-Bon-Secours. Quant au narrateur de « La charrette des damnés », il est le premier à être terrifié par sa propre aventure en la racontant : « J'en frémis encore d'épouvante et d'horreur, quand j'y pense »<sup>64</sup>, dit-il en aparté, transmettant sa peur aux autres auditeurs ; ou encore « on sent parfois de secrets frissons de terreur qui vous parcourent tout le corps »<sup>65</sup>. Les effets perdurent même au-delà de la narration :

[...] plus d'une d'entre nous ne dort pas de la nuit, ou ne vit, dans ses rêves, que morts et squelettes qui la poursuivaient. Pendant plusieurs jours, nous ne passâmes devant l'ossuaire qu'en tremblant, et en y lançant à la dérobée des regards de terreur et de défiance ; puis, on en rit, et enfin on n'y pensa plus.<sup>66</sup>

Ce point d'intersection entre deux espaces incompatibles, s'avère le déclencheur à risque de l'isotopie de l'« étrange » obligeant les sujets à une stratégie de l'évitement topique. En cela, le genre des veillées de Luzel, avec leur succession d'apparitions et de disparitions, relève des écritures complexes, par ses efforts vains pour retrouver puis reconstituer la parole originelle, par les tensions entre l'oral et l'écrit. Pourtant, cette ultime production d'un Luzel âgé, dont on attendait le parachèvement d'un travail de folkloriste, la plus éloignée des données ethnographiques, des relevés de collectage, reste son œuvre la plus littéraire. Il l'annonce d'ailleurs dans sa Préface de 1879 : « Mon intention n'a pas été de faire un livre purement scientifique, mais amusant aussi, comme l'exigeait le genre de publication de ces *Veillées bretonnes*. »<sup>67</sup> Enfin, comme l'écrit Françoise Morvan :

---

<sup>62</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 248.

<sup>63</sup> François-Marie Luzel, *Légendes chrétiennes de Basse-Bretagne*, op. cit., p. 345.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>65</sup> François-Marie Luzel, *Veillées bretonnes*, op. cit., p. 22.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 18.

Ce ne sont là que pures superstitions, il en convient ; seulement, ces superstitions sont si présentes, elles occupent une place si envahissante dans les veillées qu'il est impossible d'ignorer que les contes et les complaintes se détachent sur cette trame – une trame incertaine, laissant passer les ombres des morts parmi les vivants.<sup>68</sup>

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

### CORPUS

LUZEL François-Marie, *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*, vol. I et II, Paris, Maisonneuve 1881, [G. P. Maisonneuve et Larose, 1967].

\_\_\_\_\_, *Contes bretons*, [Quimper édition Clairét 1870], Françoise Morvan, Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1994.

\_\_\_\_\_, *Contes inédits*, t. I, [texte établi et présenté par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1994.

\_\_\_\_\_, *Contes inédits*, t. II, [texte établi et présenté par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1995.

\_\_\_\_\_, *Nouvelles veillées bretonnes*, [texte établi et présenté par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1995.

\_\_\_\_\_, *Contes inédits, Carnets de collectage*, t. III, [textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1996.

\_\_\_\_\_, *Veillées bretonnes*, [texte établi et présenté par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 2002.

\_\_\_\_\_, *Contes retrouvés*, t. I, [texte établi et présenté par Françoise Morvan], Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1995.

SOUVESTRE Émile, *Le Foyer breton contes et récits populaires*, Paris, édition Michel Lévy Frères, 1844.

### Ouvrages critiques

DEMERS Jeanne, GAUVIN Lise, « Frontières du conte écrit, quelques loups-garous québécois », dans « Les Contes : oral/écrit, théorie/pratique », *Littérature*, n° 45, Paris, Larousse, 1982.

DENIAU Xavier, *La Francophonie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

FAVRET-SAADA Jeanne, *Revue française de sociologie*, vol. XIII, n° 13-3, 1972.

FLEURY Jean, *Littérature orale de la Basse Normandie*, Maisonneuve et Larose, 1883.

---

<sup>68</sup> Françoise Morvan, *Veillées bretonnes*, Préface, p.10.



- FREUD Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 ; « Das Unheimliche », *Imago*, t. V (5-6), 1919.
- HAGÈGE Claude, *Le Français et les siècles*, Paris, Odile Jacob, 1987.
- MARIN Louis, *Les Contes traditionnels en Lorraine. Institutions de transfert des valeurs morales et spirituelles*, Paris, Mme Louis Marin, imprimerie Jouve, [posthume] 1964.
- PINHAS Luc, « Aux origines du discours francophone », *Communication et langages*, n° 140, 2e trimestre 2004, [Persee\\_Luc Pinhas](#).
- SÉBILLOT Paul, *Sur l'Art de recueillir les contes, Instructions*, n° 251, 1887.
- VAN GENNEP Arnold, *Manuel de folklore français contemporain*, t. I, Paris, Picard, 1943.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)