

Les espaces de la mort :
faire face à la disparition dans la littérature médiévale et la littérature contemporaine

By
Denis Dépinoy

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy
(French)

at the
UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON
2014

Date of final oral examination: 3/28/2014

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Steven Winspur, Professor, French
Florence Vatan, Associate Professor, French
Marion Vuagnoux-Uhlig, Assistant Professor, French
Richard Goodkin, Professor, French
Thomas Dale, Professor, Art History

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier les membres de mon comité, dont l'aide, les encouragements et la disponibilité ont permis à ce projet d'aboutir. Par ses lectures précises et suggestions toujours enrichissantes, mais aussi nos conversations à propos de polar et bande dessinée, Florence Vatan m'a, dès le départ, apporté un soutien précieux. Merci également à Marion Vuagnoux-Uhlig pour son enthousiasme et ses commentaires, ainsi que pour m'avoir poussé à faire preuve d'une plus grande rigueur. Je dois aussi remercier Richard Goodkin d'avoir porté son regard original sur mon manuscrit. Merci encore à Thomas Dale pour m'avoir fait envisager l'art médiéval différemment : mes visites à Conques en seront à jamais changées. Enfin, je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de thèse Steven Winspur : j'ai à son contact appris à penser la littérature autrement. A travers ses cours et nos nombreuses discussions, j'ai trouvé en lui un lecteur soigneux et un interlocuteur curieux qui m'aura réconcilié avec la philosophie et une poésie exigeante. Sa patience, sa disponibilité et sa générosité indéfectibles, ainsi que ses conseils éclairés auront laissé une empreinte profonde sur mon travail. Je suis particulièrement touché d'avoir été son dernier doctorant.

Je dois aussi remercier les professeurs du Département, notamment Keith Busby, pour m'avoir fait redécouvrir, ou plutôt véritablement découvrir la littérature médiévale. J'ai pris un plaisir certain à suivre ses cours toujours stimulants. De même, merci à Martine Debaisieux pour sa gentillesse et ses encouragements constants, ainsi qu'à Andrew Irving pour m'avoir toujours accueilli à la Maison Française. Merci aussi à mes collègues et amis doctorants, et surtout Gwenola Caradec, Benoît Leclercq et Jennifer Misran, qui ont rendu les longs « hivers de force » du Wisconsin plus tolérables.

A Madison et ailleurs, merci à Sebastian et Benjamin Brauer pour des mardis et jeudis après-midis mémorables, merci à Gregory Schwartz pour avoir déniché ce qui était peut-être le dernier exemplaire encore en vente de *la Mesure du monde*, ainsi qu'à Maxime Copin qui le premier m'aura signalé qu'*Albertine disparue* était surtout un grand roman comique. Merci aussi à John Janc pour son hospitalité, sa sympathie, et sa passion pour les modèles actantiels.

Merci encore à mes parents Martine et Gérard pour m'avoir envoyé d'innombrables colis de livres et de friandises, et mes frères Simon et Sylvain. Enfin et surtout, merci à ma femme Susel dont la patience et le sourire m'auront porté pendant ces quelques années.

Table des matières

Introduction.....	1
1. <i>Le miroir salutaire</i>	1
2. Contre la disparition ?.....	7
3. A propos du corpus littéraire et théorique.....	15
I. La mort territoire.....	18
1. Entre les espaces, entre vie et mort : frontières et traversées.....	18
1.1. Outre-monde.....	20
1.2. Autre-monde.....	29
2. Circulations.....	35
2.1. Partir.....	37
2.2. Revenir.....	41
3. Après le voyage.....	48
3.1. Figurer la mort.....	50
3.2. Rythmes de la mort.....	56
4. Partage du lieu.....	63
4.1. Dépendances.....	64
4.2. Modes de partage.....	69
II. La mort en scène.....	74
1. Deux espaces du théâtre.....	74
1.1. Espace mimétique.....	77
1.2. Espace diégétique.....	83
2. La mort, en scène.....	90
2.1. Incarner la mort.....	91
2.2. Jouer la mort.....	100
2.3. Dire la mort.....	108
3. Représentation et re-présentation de la mort.....	114
3.1. Le temps du théâtre.....	116
3.2. Représentations et répétitions.....	123
III. Les images de la mort.....	130
1. Image et réel.....	130
1.1. L'image dans le réel.....	131
1.2. Un espace de l'image.....	138
2. Une typologie des images.....	147
2.1. Imago.....	148
2.2. Images et mouvement.....	159
2.3. Image comme substitut métonymique.....	167
3. Principes de fonctionnement de l'image.....	176
3.1. Un espace hors du temps.....	177
3.2. L'image et la <i>psuchē</i> : vers un espace public intersubjectif.....	185
IV. Le mouvement de la mort.....	194
1. L'apparition, la mémoire, dans le présent.....	196
1.1. Le temps de l'apparition.....	197
1.2. Le sens de l'apparition.....	203
2. Devenir.....	208
2.1. Aiôn.....	209
2.2. Transformations.....	218

3. La lecture	226
3.1. Voir	226
3.2. Ecrire.....	231
3.3. Lire.....	236
Conclusion	243
Bibliographie.....	247

Introduction

– Allez, allez... Mieux vaut deux petites gouttes de vin plutôt qu'une mort inéluctable...
 – Pourquoi ? La mort ne sera plus inéluctable maintenant ?
 (Trondheim, 36)

1. *Le miroir salutaire*

En 1910, on a redécouvert dans l'église de la Ferté-Loupière, en Puisaye, une peinture murale d'environ vingt-cinq mètres de long sur deux mètres de hauteur (Utzinger 151).¹ Recouverts d'un badigeon, figés dans des postures de danse, attendaient trente-huit personnages de conditions sociales qu'aurait reconnues un témoin du seizième siècle. A l'extrémité gauche du groupe est assis un clerc, également désigné par le nom d'acteur, qui semble consigner par écrit quelque texte. A sa suite jouent trois musiciens, dont le regard, tourné vers la droite, engage le spectateur à examiner les dix-neuf couples en train d'exécuter leur danse. Cette farandole est pourtant d'un genre particulier, comme le suggère d'ailleurs la figure des musiciens. En guise d'orchestre, on compte en effet trois squelettes grimaçants, accompagnant de leur musique la danse macabre : les couples sont formés de morts et de vivants, de charognes tirant et poussant vers la gauche du tableau leurs partenaires qui, terrorisés, semblent impuissants à leur résister.

La danse macabre a posé plusieurs problèmes à Emile Mâle, un des premiers historiens de l'art à observer et décrire la composante macabre de l'art médiéval dans son *Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, et aux critiques qui, à sa suite, ont cherché à en identifier une source précise.² Cette question des origines n'a pour nous qu'une importance limitée, mais il convient toutefois de signaler l'existence d'un autre genre qui lui est

¹ *Itinéraire des danses macabres*. Chartres : J.M. Garnier, 1996.

² Pour un aperçu des recherches récentes sur les origines de la danse macabre, voir Elina Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages. Images, Text, Performance*. Turnhout : Brepols, 2010, 3.

chronologiquement antérieur, le Dit des trois Morts et des trois Vifs.³ On interprète généralement le Dit comme un avertissement aux vivants, dans lequel, et nonobstant quelques variations, trois cadavres apparaissent à trois vivants, les mettant en garde contre le péché (Utzinger 64). S'il s'agit donc d'effrayer le vivant, la représentation y tient un rôle moral encore clairement didactique. La forme, l'horreur du squelette, est au service de la gravité du message : les trois cadavres offrent en effet aux vivants une image de leur avenir.⁴ On peut rapprocher cette image d'un des thèmes que Johan Huizinga associait au macabre, celui du *memento mori*, mais aussi de cette insistance récurrente sur le périssable, l'éphémère, et le déclin qui caractérise le *Testament* de François Villon, et plus particulièrement des textes comme "La Belle heulmière" (Huizinga 156).⁵ S'il y a pourtant un semblant de communication entre les morts et les vivants, comme l'indiquent les poèmes accompagnant les illustrations du Dit, elle n'est constituée, comme le remarque Gertsman, que de soliloques (21).⁶ Ce format haché, cet échange constitué de répliques finalement peu liées les unes aux autres va être complètement transformé dans la danse macabre.

Certaines représentations de la danse, comme l'édition qu'a faite Guyot Marchant en 1485 de la fresque disparue du cimetière des Innocents, sont en effet accompagnées d'un dialogue, et sont même encadrées par le verbe du récitant, ce clerc « qui propose au spectateur la leçon de morale » (Utzinger 250). Guyot Marchant donne par ailleurs pour titre à son

³ La danse macabre de la Ferté-Loupière est d'ailleurs précédée d'une représentation de ce thème.

⁴ On se permettra ici de modérer l'argument d'Ariès qui refuse d'interpréter la représentation de squelettes comme une tentative d'effrayer un spectateur, mais de substituer à la mort une nouvelle vie, par l'intermédiaire de l'art (*Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Paris : Seuil, 1975,104).

⁵ *The Autumn of the Middle Ages*. 1921. Chicago : U of Chicago P, 1996.

⁶ Gertsman, Elina. "Pleyinge and Peyntyng: Performing the Dance of Death." *Studies in Iconography* 27 (2006) : 1-43.

ouvrage *le Miroir salutaire*. Ce choix illustre un aspect essentiel de la danse macabre : ce n'est pas la Mort personnifiée qui est présente dans la danse, mais le mort, c'est-à-dire un autre état du vivant. Ce que voient les vivants dans les squelettes est donc une image, un reflet de leur devenir.

La danse macabre est un texte, « un champ méthodologique » dirait Barthes, et non simplement parce que ses reproductions sont accompagnées de vers.⁷ Dans l'acception que donne Barthes du terme, le texte se construit dans l'énonciation, une situation de communication.⁸ La danse macabre est en effet communication : elle émane des échanges entre morts et vivants, entre vivants et vivants. En tant que tel, ce texte, s'il a été et reste objet d'étude pour les historiens de l'art, pourrait être également examiné sous l'angle d'une analyse littéraire. On en trouve, après tout, les échos jusque dans la poésie de Baudelaire, qui a justement nommé un poème des *Fleurs du Mal* "Danse macabre". Ceci ne sera pourtant pas notre propos ; au-delà de la forme et du message de la danse macabre, c'est surtout la problématisation qu'elle opère de la mort qui nous intéresse.

Il n'y a pas d'économie dans la danse macabre, le dialogue entre les squelettes et les vivants qu'ils entraînent est antagoniste, participe sans doute d'une forme d'échange verbal, mais ne résulte pas en un choix. A l'image des personnages de la danse de la Ferté-Loupière, les vivants peuvent prétendre se défendre, ils n'en finiront pas moins par rejoindre la danse, dans la seule et unique possibilité du trépas (Gertsman, *Pleyinge* 21). C'est là un des effets de l'ironie de la danse macabre ; elle représente un dialogue entre la mort et la vie, mais ce dialogue reste sans issue. S'il est donc bien toujours question d'un échange avec en son centre

⁷ "De l'œuvre au texte." *Le bruissement de la langue* 73.

⁸ "La mort de l'auteur." *Le bruissement de la langue* 66.

le devenir du corps, et, dans le contexte religieux et culturel médiéval, de l'âme, cet échange est pourtant sans alternative.⁹

L'enjeu du devenir de l'âme reste néanmoins secondaire dans la danse macabre. On le sait, la stabilité de l'organisation sociale médiévale repose en partie sur un découpage hiérarchisé en groupes distincts (Fossier 271).¹⁰ On sait également que cette même société a tenté, en partie grâce au macabre tel qu'on l'observe sur les transis, de conserver un semblant de hiérarchie dans la mort.¹¹ A première vue, la danse macabre semble au contraire bouleverser cet ordre, dans un mouvement carnavalesque qui semble incontrôlable.¹² Là où le Dit des trois Morts et des trois Vifs met en scène des princes ou des seigneurs, toutes les classes sociales participent à la danse, et ni femmes, ni enfants ne sont épargnés.¹³ Toute la société est entraînée dans la danse, dans un mouvement apparemment égalitaire. Fein, dans une lecture détaillée de l'édition de Guyot Marchant, décrypte les éléments du thème, et en

⁹ Les formes du Dit et de la danse soulignent cette distinction : dans le Dit, les morts et les vivants sont séparés en deux groupes distincts et opposés. Dans la danse, les morts et les vivants sont mêlés en un groupe unique.

¹⁰ *La société médiévale*. Paris : Armand Colin, 2003.

¹¹ Voir par exemple Ernst Kantorowicz, *The King's two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton : Princeton U P, 1997, et Alain Boureau, *Le Simple corps du roi : l'impossible sacralité des souverains français, XVe - XVIIe siècle*. Paris : Les Editions de Paris, 1988.

¹² A première vue seulement, puisque Marcia Collins remarque tout de même qu'une certaine hiérarchie est conservée dans la danse, en fonction de la position des danseurs au sein de la procession (*The Dance of Death in Book Illustration : Catalog to an Exhibition of the Collection in the Ellis Library of the University of Missouri-Columbia*. Ellis Library, 1978, 23)

¹³ Sous leurs habits et attributs, on recense ainsi parmi les danseurs de la Ferté-Loupière le pape, l'empereur, le cardinal, le roi, le légat, le duc, le patriarche, l'archevêque, le connétable, l'évêque, l'amoureux, l'avocat, le ménestrel, le curé, le laboureur, le cordelier, l'enfant, le clerc, et l'ermite. Les squelettes, eux, sont similaires, affichant le même rictus et le même enthousiasme pour la danse qu'ils se chargent de mener.

éclaire ainsi les enjeux.¹⁴ Il insiste d'abord sur le contraste entre les morts, squelettes nus, et les vivants, dotés de leurs attributs, permettant leur identification. Cette nudité agit comme un rappel de la superficialité du matériel et des distinctions sociales.¹⁵ La nudité des squelettes engagés dans la danse leur ôte donc toute possibilité d'être identifiés à un individu vivant, puisqu'il ne subsiste plus aucun de ces signes distinctifs. La mort du corps est ainsi parachevée d'une mort sociale : ce que reflète le squelette est une homogénéisation générale dans et par la mort. Cette première opposition se voit complétée par une autre : les cadavres, supposément immobiles, sont en réalité déchaînés, et engagés pleinement dans une danse désarticulée, qui contraste avec la rigidité des vivants, ils semblent ici plus vivants que les vivants.¹⁶ Fein inscrit cet aspect dans la tradition de la farce, qui remet en question (sur la scène, tout au moins), les normes sociales. La farce favorise les faibles au détriment des forts, et ici, les morts, nus et décharnés, entraînent les vivants, en commençant par les plus puissants.

Cette égalité devant la mort est pourtant minée par le poème qui accompagne les gravures, d'une évidente valeur didactique et morale. De même, la figure initiale du récitant situe la danse dans le contexte ecclésiastique. Plus frappante encore, cette dernière vignette,

¹⁴ Fein, David A. "Guyot Marchant's *Danse Macabre* : The Relationship between Text and Image." *Mirator Elokui*. 2000.

¹⁵ Il faut ici mentionner une observation de Schmitt, qui constate que, traditionnellement, les revenants apparaissent revêtus de leurs habits et attributs aux vivants, ce qui permet justement de les reconnaître, et d'interpréter leur message. A l'inverse de ces revenants familiers, le squelette de la danse est terriblement anonyme (Schmitt, Jean-Claude. *Les Revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris : Gallimard, 1995, 230).

¹⁶ Pour Gertsman, c'est la preuve que les danseurs sont déjà morts : « Personified Death moves precisely because the dying are virtually immobile. [...] This is why Death dances, and its victims stand still: the ability to dance, to move, has already been taken away from them. They are liminal creatures, not yet dead but already not alive, positioned, as it were, on the threshold of passing » (*Dance* 69).

dans laquelle le squelette redevenu immobile, allongé sur le sol, symbolise selon Fein le retour à l'état naturel, et que l'on se permettra de lire comme un rétablissement de l'ordre naturel. Comme le carnaval, cette danse particulière est un exutoire temporaire (Fein 9). Paradoxe de cette fin, le vivant semble y triompher de la mort : comme le souligne Schmitt, « L'important [...] est le passage à l'écrit qui exige nécessairement une médiation cléricale et un infléchissement inévitable de la forme et de la signification du texte : le mort [...] devient le porte-parole de la voix morale » (82). On pourrait y voir un triomphe de la voix didactique, de l'écrit sur la performance. Pour Camille, « for the Christian artist, [...] representation must always be secondary [to writing] » (202).¹⁷ La mort est en effet régulée, organisée par les vivants, et le macabre serait, dans cette optique, une facette de cette volonté de représenter une telle position humaine.

C'est dans la mise en écriture, et, nous permettrons-nous d'avancer, une mise en forme littéraire, que la danse macabre prend pour nous sa valeur singulière : un équilibre s'y établit entre la mort, l'image et le mot, premier indice que cette relation mérite d'être plus longuement analysée au-delà des ses seules implications morales. La forme artistique de la danse macabre semble ainsi obéir à un double impératif : les tensions et oppositions qui la construisent sont représentées dans leur état le plus exacerbé, mais parallèlement, elle fige, arrête et contient cet état sur une surface. Derrière l'allégorie impitoyable émerge en effet une prise de position humaine : la mort figurée et encadrée, sur un mur ou une page, devient objet de discours, d'interrogation. Sous ses contours toujours très didactiques, ce discours, confiné aux marges de la fresque, reste encore ténu. Il constitue néanmoins la preuve qu'il y a dans la danse macabre la trace d'une interpellation de la mort au-delà de sa seule figuration, une trace qui serait alors peut-être décelable ailleurs, sur d'autres supports, dans d'autres contextes.

¹⁷ Camille, Michael. *Master of Death*. New Haven : Yale U P, 1996.

Pour juger de la portée ce discours, il conviendra donc de chercher ces autres traces, dans des textes antérieurs, contemporains mais aussi très largement postérieurs à la danse macabre.

2. Contre la disparition ?

Philippe Ariès voit dans la représentation de la mort physique la découverte d'un échec du vivant, imparfait car mortel, et dans la mise en scène de sa décomposition une trace de la prise de conscience de cette chute, de la damnation qui le guette. (*Essais* 40, 109). Il suit en cela Huizinga, qui lui aussi insiste sur la décomposition, le périssable (*Autumn* 156).

Mentionnons également ici Duffy, qui donne à cette emphase du descriptif sur le pourrissement une intention résolument chrétienne, et voit dans le rappel des notions de brièveté de la vie, de mortalité, une association directe à l'idée de jugement. Si la mort est un fait certain, le moment où elle frappe est, lui, toujours incertain. De cette terrible combinaison, cette certitude aux développements incertains, naît l'angoisse. Dans certaines circonstances, par exemple le contexte anglais étudié par Duffy, c'est l'autorité religieuse qui cherche à juguler cette angoisse (308). Elle n'est pas pour autant propre au système religieux européen de la fin du Moyen Age, ce qui nous oblige à élargir le cadre et le propos de cette introduction.

Ainsi, dans *L'homme et la mort*, Edgar Morin généralise à l'ensemble des sociétés humaines l'horreur ressentie face à « la mort contagieuse » (40).¹⁸ Cette horreur, il précise plus loin, « englobe des réalités en apparence hétérogènes : la douleur des funérailles, la terreur de la décomposition du cadavre, l'obsession de la mort. Mais douleur, terreur et obsession ont un dénominateur commun : la *perte de l'individualité* » (44). Aux sources de la terreur ressentie face à la mort de l'autre, il y a la conscience que ce spectacle n'est jamais

¹⁸ Paris : Seuil, 1970.

qu'un préambule à notre destinée personnelle.¹⁹ La seule potentialité du corps humain, organisme physique soumis aux lois naturelles, est la décomposition, la disparition, le vide. Pour un être conscient, ce vide, c'est-à-dire la fin de sa conscience, est une idée insoutenable car impossible à définir : l'esprit ne peut pas penser, ne peut pas rationaliser sa propre disparition. La mort de l'autre, et surtout sa mort récente, rend notre propre mortalité plus aiguë. Comment, alors, à défaut d'échapper à la disparition, essayer au moins d'y résister ? C'est dans l'art, construction humaine par excellence, que l'on observe justement les premiers efforts concrets de résistance. On pense aux gisants, mais aussi aux transis médiévaux, qui figent une image du mort pour la postérité, image qui aujourd'hui prend parfois la forme de photographies installées sur la tombe. Ces images ont valeur d'alternatives à la disparition : si le corps est voué à disparaître, son image, pense-t-on, lui subsistera au moins quelque temps. Cette solution, on le comprend pourtant rapidement, reste insuffisante : l'être humain n'est simplement pas réductible à une simple image, à un simple signifiant. Les images qui ornent les tombes modernes n'ont de valeur que pour la famille et les proches du défunts : pour le visiteur inattendu, elles ne représentent rien d'autre qu'un visage aussitôt oublié.²⁰

Le signifiant, et nous développerons cette idée dans notre troisième chapitre, doit être complété par un signifié, par la représentation de la spécificité de l'être. Si la sculpture ou la photographie ne sont pas en mesure de transmettre de signifié, c'est parce que les objets qu'elles produisent restent figés, impropre à rendre état du mouvement inhérent à la vie, de ce que Gilles Deleuze appelle « le devenir ».²¹ Peut-être est-ce pour cette raison que les

¹⁹ « Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / A cette horrible infection » (Baudelaire, "une Charogne." *Les Fleurs du Mal*. 1861. Paris : Gallimard, 1972, 37-38)

²⁰ A propos de son refus de montrer la photographie de sa mère, Barthes écrit « Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des milles manifestations du "quelconque" » (*La chambre claire*. Paris : Gallimard, Seuil, 1980, 115).

²¹ *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969, 10 ; *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996, 8-9.

cérémonies funéraires sont chez nous accompagnées de discours, eulogies et discussions. C'est donc au langage de s'emparer des morts pour, à défaut de les ramener à la vie, leur épargner au moins cette intolérable disparition totale. Pour cette raison, on cherchera dans la littérature, un art bâti sur un ensemble de signes abstraits a priori moins sensibles aux effets du temps que la matière physique, les tentatives les plus prometteuses de résistance à la disparition. Ainsi, les textes qui nous sont parvenus de Platon nous renseignent plus sur l'homme, sur sa réalité et l'essence de son existence, que n'importe quel buste ou portrait du philosophe.

La disparition procède d'un mouvement, d'une transformation inscrite dans un temps précis. Le grand problème de l'idée de la mort, une fois qu'elle apparaît dans une conscience, c'est qu'elle ne quitte plus cette conscience jusqu'au terme de son activité. Les statisticiens parlent d'espérance de vie, d'un intervalle temporel au cours duquel notre existence physique se produit et notre conscience se développe. Mais cet intervalle est, par définition, borné dans le temps, et malgré toute l'indignation d'un vivant face à sa mort annoncée, il n'en est pas moins incapable d'y échapper. Ainsi fonctionne le temps, donnée quantifiable, divisible, mais néanmoins incontrôlable. L'examen de toute entreprise de résistance à la disparition doit donc, et nous en aurons la confirmation dans notre dernier chapitre, aborder le sujet sous un angle qui n'est pas celui du temps chronologique. Paul Zumthor, dans les premières pages de *la Mesure du monde*, son essai sur la représentation de l'espace au Moyen Age, présente une telle alternative.²² Il écrit « le temps en effet est le maître indiscutable de l'homme, qui tient à lui, par la mémoire, de manière très intime, alors qu'avec l'espace le rapport s'inverse et se dilue. » (13). « De patients envers le temps », nous devenons « agents envers l'espace » (13). Ainsi, « L'espace quotidien vécu est à tout instant réversible ; le temps ne l'est pas. » (14). Si l'homme subit le temps, il s'est pourtant donné les moyens de construire, déconstruire et

²² *La Mesure du monde*. Paris : Seuil, 1993.

reconstruire les espaces qu'il traverse et habite. Déplacer la disparition de sa temporalité pour l'appliquer sur un espace s'annoncerait donc une stratégie de résistance prometteuse. Là encore, on trouve dans l'art macabre médiéval confirmation que cette intuition mérite d'être développée.

Comme le rappellent la plupart des critiques, le macabre, et plus généralement la mort, est avant tout ancré dans un lieu, dans une géographie particulière, dans un espace physique.²³ Qu'il s'agisse des fresques ou des transis, c'est l'espace tel qu'il est établi par l'autorité religieuse qui va déterminer où le macabre sera présent. Comme le note Woolgar, le lieu ecclésiastique se voit attribuer une vertu et un aspect sacré qui le rendent propre à recevoir le corps du Chrétien. Le sol consacré protège le Chrétien du péché, et, à moins qu'il ne soit mort en état de péché, lui assure une protection contre le Diable, au moins jusqu'à la Résurrection (Woolgar, 50). Les rites accompagnant l'enterrement relèvent donc pour Woolgar du même procédé, le sol de l'église et du cimetière étant avant tout protecteur. Schmitt a également défini ce qu'il appelle les « trois espaces des morts », et rappelle ainsi que, aussi mort que soit le cadavre, sa situation n'en reste pas moins complexe (205). Il s'agit pour lui d'une tentative de consolider la géographie entre l'ici et l'au-delà, géographie qui constituera l'objet de notre premier chapitre (197). L'espace physique le plus évident est celui de la sépulture, où se décompose le cadavre. Le second, imaginé, correspond à la location supposée de l'âme et a été, on le verra, tout aussi sérieusement cartographié. Pour Schmitt, qui s'intéresse aux

²³ Voir par exemple Eamon Duffy Eamon, *The Stripping of the Altars*. New Haven : Yale U P, 1992, 333 ; Ronald Finucane, "Sacred Corpse, Profane Carrion: Social Ideals and Death Rituals in the Later Middle Ages," J. Whaley (Ed.). *Mirrors of Mortality, Studies in the Social History of Death*. London : Europa, 1981, 51 ; Michel Lauwers, "Le cimetière dans le Moyen Age latin : Lieu sacré, saint et religieux." *Annales. Histories, Sciences Sociales*. 54.5 (1999), 1064 et Christopher Woolgar, *The Senses in Late Medieval England*. New Haven : Yale U P, 2007, 50.

revenants, le troisième espace est à nouveau terrestre, et correspond au lieu où le vivant voit l'apparition, établissant ainsi un lien entre vivant et mort. C'est l'espace de la rencontre.

C'est dans ce troisième espace que se déroule la danse macabre, à l'intersection de l'espace de la vie et de l'espace de la mort. Gertsman en fait un espace problématique, car fondé sur l'intrusion : « We are witness to a clash between two realms – a clash, I suggest, necessary for the construction of the macabre image: here, one world intrudes upon another » (*Dance* 29). Par défaut donc, ce troisième espace est ancré dans un lieu humain, mais aussi dans la construction sociale de la croyance d'où il tire sa substance. Dans le cas de la peinture de la Ferté-Loupière, ce support est le mur d'une église. C'est donc très concrètement que le bâtiment et le contexte socio-culturel plus général de son édification donnent à cet espace de rencontre sa forme. Puisque tout langage, on le sait depuis Bergson, a une fonction sociale, nous sommes alors en mesure de nous demander si un tel espace de rencontre ne pourrait pas également émerger au sein de la littérature, une sorte d'*espace littéraire*, pour citer le titre d'un ouvrage de Maurice Blanchot. Le langage, et donc la littérature, pourrait ainsi être envisagé comme un espace de survivance, de préservation. C'est donc un tel espace que cette étude se propose avant tout d'explorer, un espace qui, pour fonctionner, devra répondre à deux critères : il doit être collectif, accessible par tous, et chacun doit être en mesure d'y imprimer une marque, de participer à son développement.

Depuis Euclide, l'espace est avant tout une notion de géométrie. Kant en expose certaines propriétés qui nous seront précieuses : « l'espace est une représentation nécessaire a priori », condition même de la possibilité des phénomènes (56).²⁴ Avant de penser aux objets que notre sensibilité y décèle, la construction de l'espace qui contient ces objets est nécessaire. Kant poursuit, « nous ne pouvons donc parler de l'espace, de l'être étendu, etc., qu'au point de vue d'hommes. Si nous sortons de la condition subjective sans laquelle nous ne

²⁴ *Critique de la raison pure*. Paris : PUF, 1950.

saurions recevoir d'intuitions extérieures, c'est-à-dire être affectés par les objets, la représentation de l'espace ne signifie plus rien » (58). Ce n'est ainsi pas tant la réalité hypothétique de l'espace qui importe que la forme que nous lui donnons. L'espace sera donc pour nous une donnée humaine, un domaine où la perception et la sensibilité travaillent, un modèle d'organisation des objets que nous percevons, mais également que nous imaginons. Pour prendre l'exemple d'une carte routière, représentation plane d'un espace matériel, c'est dans le réseau qui organise les différents points de cette carte, figurant des lieux, que l'espace acquiert sa forme. Ces points peuvent être objets de notre perception, par exemple l'expérience que nous avons d'une ville, ou de notre imagination, c'est-à-dire l'image que nous nous faisons de cette ville. L'espace, toujours selon Kant, « est donné comme une valeur infinie » (57). Si l'espace est infini, il reste tout de même divisible, selon sa fonction de contenant, ou, dans une conception plus matérialiste du terme, en fonction de sa forme.²⁵ C'est ainsi que, pour les besoins de cette étude, nous proposons de diviser l'espace en plusieurs aires, distinctes mais néanmoins liées. Admettons donc qu'il soit possible d'isoler des espaces de la mort ; comment alors faudrait-il les définir et les identifier ? Surtout, puisque l'objet de cette étude est littéraire, comment convient-il d'envisager la relation entre espace et littérature ? Doit-on considérer l'espace comme un élément de la création littéraire, c'est-à-dire un aspect parmi d'autres du développement d'un texte et qui resterait propre à ce texte donné, ou comme un thème unique dont des textes traiteraient diversement ? Enfin, que serait cet *espace littéraire* dont parle Blanchot ? Il conviendra d'examiner ces points à différentes étapes de notre réflexion.

²⁵ Il est d'ailleurs utile de mentionner ici une importante application du matérialisme à la notion d'espace : il peut être parcouru dans plusieurs sens et n'impose pas de direction unique à celui qui le traverse : on peut flâner ou courir à travers une étendue, on peut revenir en arrière, faire un pas de côté et emprunter des trajectoires multiples pour atteindre un même point donné.

Proposons de commencer par le plus évident, par l'observation et l'analyse d'espaces physiques de la mort, géologiquement construits comme paysages. Par physique, il faut entendre une relation avec le monde matériel ; un espace physique de la mort serait donc un espace qui aurait pour fonction de contenir les morts, quels qu'ils puissent être et quelles que soient les formes qu'ils prennent. On trouve ainsi dans le mythe d'Orphée, un exemple parmi d'autres, une proposition de représentation d'un espace des morts comme domaine physique, coexistant au monde humain. Ce qui fait l'intérêt du voyage d'Orphée aux Enfers, c'est qu'il sera décliné sous de nombreuses formes à travers les siècles, disciplines artistiques et lieux de création, et confirme ainsi notre hypothèse que les discours sur la mort révélés par la danse macabre dépassent très largement le cadre historique et artistique de la danse. Ce sont les modalités de délimitation, de fonctionnement et de partage de tels espaces que notre premier chapitre examinera. Plus précisément, nous analyserons deux modèles narratifs construits autour de l'intrusion dans l'espace de l'autre : la catabase, voyage d'un vivant vers le monde des morts, illustrée par des exemples tirés de *l'Espurgatoire Seint Patriz* de Marie de France, ainsi que de *l'Orphée* de Cocteau, et l'apparition de revenants dans quelques nouvelles de Maupassant, la pièce *Intermezzo* de Giraudoux et *la Pleurante des rues de Prague*, un roman de Sylvie Germain.

Autre illustration évidente des liens entre textes et espaces, le théâtre sera le sujet de notre second chapitre. La relation entre les deux éléments y est peut-être plus complexe, puisque y entre en compte, à travers les potentialités concrètes de mises en scène, un autre espace, celui du réel ; en effet, le texte théâtral permet l'intrusion du texte et de son contenu dans le réel par le jeu et le discours des acteurs. C'est donc dans ce genre, plus sans doute que dans le genre des textes examinés dans notre premier chapitre que la frontière entre espace réel et espace littéraire sera la plus ténue. Il faudra bien sûr, là encore, diviser l'espace en espaces réduits et donc plus à même d'être analysés. Il sera ainsi essentiel de distinguer

l'espace mimétique de la scène, cet espace au plus prêt du réel, de l'espace diégétique du discours. Dans le cadre de ces deux espaces, nous nous attacherons à analyser trois stratégies de représentation de la mort : la personnification du concept, c'est-à-dire la transformation de l'événement en personnage, chez Ghelderode et Cocteau, la mise en scène de ce même événement chez Maeterlinck et Ionesco, et enfin la suggestion du thème, et non plus sa représentation.

Le théâtre présente, à travers la création d'espaces diégétiques modelés sur la réalité, un premier aperçu des possibilités qu'offre le déplacement de la mort vers des espaces qui ne sont plus ancrés dans le réel. Il conviendra donc, dans un troisième chapitre, de développer la piste des espaces imaginaires, à la confluence du réel et des images, qui s'affranchiraient des lois naturelles du temps, et donc du pourrissement. En nous appuyant sur l'analyse de passages d'*A la Recherche du temps perdu* de Proust et de *la Pleurante des rues de Prague*, nous établirons ainsi une typologie de ces images qui peuvent représenter les morts, qui peuvent les extraire, même figurativement, de leurs tombes. Ce sera dans un tel espace imaginaire, un espace modelé sur le réel, dont les normes seraient toutefois soumises à des principes choisis par leurs créateurs, que l'on cherchera des traces de survivance, de persistance, dans les mémoires écrites et partagées. Nous examinerons pour cela les écrits d'autofiction de Guibert et les *Vies minuscules* de Michon. Hors du temps chronologique, cet espace ne préserverait plus les corps, mais l'essence des défunts. Cet espace, on le comprendra, sera nourri d'écritures et émergera des échanges entre écrivain et lecteur, dans l'engagement et l'intention de chacun. Au-delà même de la préservation commencera à poindre les possibilités d'une ressuscitation.

Après avoir examiné plusieurs modèles d'espaces dans nos trois premiers chapitres, il faudra enfin aborder la question du temps. En tirant les leçons des conclusions de nos chapitres précédents, et en reprenant certains des textes déjà analysés, nous proposerons

d'envisager le temps non plus comme donnée linéaire et chronologique, mais construit dans l'intermittence et l'irrégularité. C'est dans ce temps que surgit du passé l'apparition, qu'elle retourne au présent et l'anime. Ce temps est celui du devenir, une continuelle et irrépressible transformation que produit le contact entre présent et passé, entre vivants et morts et altère notre perception et notre sensibilité. Comment représenter ce temps ? C'est dans le mouvement entre écriture et lecture, dans les possibilités d'un texte écrit que ranime chaque interprétation, dans cet intervalle dont la durée est finalement sans importance, que l'on en décèlera l'exécution. Par la répétition de la lecture, il devient potentiellement possible de ressusciter à l'infini ce temps contenu dans le texte. Surtout, puisque la lecture est un acte volontaire, résulte d'une intention humaine, il serait enfin possible de toucher le temps et non plus de seulement le subir. Est-ce pour autant une stratégie de résistance à la mort ? Certes, non. Mais à défaut de défier la disparition, on pourrait enfin l'appivoiser, combler le vide qu'elle semble créer, et y substituer un espace entièrement produit par des actions et des interactions humaines, libre de subsister tant que nous l'entretiendrons.

3. A propos du corpus littéraire et théorique

Cette étude reposera principalement sur l'analyse de textes littéraires issus des périodes modernes et contemporaines, écrits et publiés entre la fin du XIX^e siècle et le début du XXI^e siècle. Afin d'enrichir ce corpus, et de permettre une certaine mise en perspective du contenu des ouvrages choisis, nous avons pris le parti d'y ajouter une sélection de textes médiévaux qui semblaient les compléter. Si l'écart temporel entre les textes médiévaux et certains textes très récents de ce corpus semble inhabituel pour un tel travail, il s'inscrit pourtant dans l'évolution des attitudes face à la mort que remarque Philippe Ariès. Des quatre positionnements qu'il a identifiés, on se concentrera sur les plus opposés, « la mort appivoisée » du Moyen Age et la mort « sauvage » des sociétés occidentales modernes

(*Essais* 24). Surtout, dans une perspective littéraire, ce travail s'inscrit plus largement dans une approche intertextuelle, que nous envisageons selon la définition que fait Barthes du texte : « un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogues, en parodie, en contestation » ("Mort" 69). C'est ce principe dialogique qui sous-tendra nos analyses. Cet important écart temporel permettra en effet de faire dialoguer des textes qui ne sont autrement que rarement mis en contact. Si l'on n'écartera pas totalement les textes de périodes intermédiaires, on s'attachera pourtant d'abord ici aux extrêmes, pour proposer de nouveaux rapprochements et démontrer que, si les attitudes face à la mort changent, ces changements fonctionnent plus sur le mode de la résurgence que sur celui de la rupture. A travers cet espacement des époques et des croyances, on remarque en effet que les questions examinées dans ce travail ne sont jamais entièrement résolues. Ces questions ne sont pas propres à une époque ou à une esthétique précise, mais ne cessent au contraire de ressurgir. C'est donc à travers une comparaison libre de toute subjectivité (il s'agira de ne pas supposer une tradition littéraire plus aboutie qu'une autre) que l'on espère parvenir non pas à une simple typologie historique, mais à une réponse satisfaisante et atemporelle.

Plus précisément, les textes retenus l'ont été car ils obéissent à une logique similaire : à l'exception de quelques textes qui, surtout dans notre premier chapitre, seront rapidement mentionnés pour illustrer une idée particulière, ils dépassent systématiquement la notion que la mort est un objet de seule horreur. En ce sens, ils relèvent à leur manière d'une tentative de « réapprivoiser » la mort, pour jouer sur la terminologie d'Ariès. Si la disparition y effraie parfois, elle est toujours sujette à interrogation et discussion et est souvent pensée au-delà de son seul aspect évènementiel. La mort n'y est pas une fin. Il sera donc logique de faire dialoguer des auteurs aussi éloignés dans le temps mais proches dans leur évocation de notre sujet que Marie de France, Marcel Proust ou Sylvie Germain.

De par cet écartement temporel, il serait difficile, voire malvenu, de se cantonner à une approche théorique qui enfermerait le sujet dans un cadre intellectuel peut-être trop restreint. S'il est une chose que les travaux d'historiens comme Ariès et Morin révèlent, c'est que la question de la mort trouble différemment différentes époques. Le questionnement de la philosophie échappant sans doute plus à l'histoire que la critique littéraire traditionnelle, c'est donc chez des penseurs comme Deleuze, Rosset ou Sartre, pour ne citer que quelques uns des noms qui se retrouveront dans ces pages, que l'on cherchera des réponses. Ces philosophes, dont les œuvres puisent leurs exemples à travers un large champ d'époques, semblent d'ailleurs confirmer le choix du présent corpus. On ne se gardera pourtant pas d'oublier une autre catégorie de critiques (linguistes, théoriciens de l'image, critiques littéraires) qui aideront à mieux apprécier et interpréter les « textes », toujours dans le sens que Barthes donne au terme, exercice fondamental à la recherche littéraire.

I. La mort territoire

...a l'Espurgatoire en irrai.

(Marie de France, *Espurgatoire* 537)

1. Entre les espaces, entre vie et mort : frontières et traversées

Loin de se limiter à la simple juxtaposition des morts et des vivants, la danse macabre les associe dans un mouvement directionnel. Les morts entraînent les vivants vers leur gauche, vers un destin suggéré, un point, espace physique de la mort. Cet espace ne s'oppose pas seulement à celui des vivants, il lui est coexistant, bien que, hors du cadre, il échappe à toute représentation. Il existerait dans cet espace général de la mort un lieu où tous se retrouvent, un point hors du cadre, qui déjouerait toute tentative de représentation.

Une idée particulière de la mort est révélée par l'observation de la danse macabre : elle n'est pas un état, mais plutôt un espace géographique, troué de points d'où surgissent autant de lieux. Suggérons pour le moment que cet espace de la mort fonctionne sur un principe similaire à celui de l'espace médiéval envisagé par Paul Zumthor : « un vide à remplir. On ne le fait exister qu'en le parsemant de sites » (*Mesure* 51). Pour donner sens à cette entreprise de spatialisation de la mort, il importe donc de meubler le vide de la disparition, d'imaginer des lieux de la mort au sein d'un espace plus général. Connus ou inconnus, l'espace s'organise autour de quelques points, sites ou lieux qui le stabilisent et en permettent l'appréciation. L'anthropologie confirme qu'une telle conception de la mort comme espace physique général juxtaposé au monde des vivants existe dans diverses sociétés.²⁶ Ce qui reste moins connu, c'est cet intervalle du cadre, à la fois lieu et espace, qui

²⁶ Voir par exemple James Frazer, *The Belief in Immortality and the Worship of the Dead*, 3 vols. London : Macmillan, 1913-24 (plus précisément vol.1 93, 175, 207, 211 ; vol. 2 27, 85-86, 216, 315, 368 ; vol. 3 86, 118, 150-151, 167, 234, 282). Voir aussi James Addison, *Life Beyond Death in the Beliefs of Mankind*. Boston : Houghton Mifflin, 1932, chapitres 8-10, 20-22. Pour une approche anthropologique fondée sur l'archéologie,

sépare et relie la vie et la mort. Ce n'est donc pas un hasard si cet intervalle ne trouve pas sa place dans la typologie établie par Zumthor entre « *dedans* contre *dehors*, et *ici* contre *ailleurs* », car la frontière est tout cela à la fois (58). C'est entre les deux autres espaces, à la fois hors du monde et dans le monde, que le contact se noue, que la traversée se fait, que la danse macabre prend place.

Au-delà d'une simple structure générale, les différents exemples relevés par Frazer confirment aussi que l'espace de la mort n'est pas stable. Il vaudrait sans doute mieux parler d'espaces de la mort pour rendre justice aux diverses applications du modèle. Pour comprendre ces espaces, nous considérerons dans un premier temps les frontières physiques entre vie et mort, et distinguerons deux modèles d'organisation de l'espace. Le premier, que l'on pourrait qualifier d'*outré-monde*, envisage la mort comme prolongement de la vie, et fait coexister les deux domaines sur un même plan horizontal. Le second modèle est celui d'un *autre-monde*, et préfère à l'horizontalité du premier une verticalité qui isole plus formellement les deux espaces. Ces deux principes organisationnels définis, nous nous tournerons vers la traversée de ces frontières, en nous attardant sur quelques voyages entrepris par des vivants, mais aussi par des morts. Nous examinerons ensuite les tentatives de représentation des espaces des morts que font les vivants à l'issue de leurs voyages, et terminerons ce premier chapitre par une analyse des relations d'interdépendance qui rapprochent les domaines de la mort et de la vie, mais viennent également et surtout perturber les principes structurels que nous aurons identifiés.

voir Silverman, Helene, Small, David (Eds.), *The Space and Place of Death, Archeological Papers of the American Anthropological Association*. 11. 1 (2002).

1.1. Outre-monde

Dans le *Chevalier de la Charrette*, deux pays, le royaume de Logres, où se tient la cour d'Arthur, et le pays de Gorre sur lequel règnent le roi Baudemagu et son fils Méléagant, sont séparés par une rivière.²⁷ Le poème commence par l'intrusion de Méléagant chez Arthur, qui, sans saluer le roi déclare :

Rois Artus, j'ai en ma prison
 De ta terre et de ta meison
 Chevaliers, dames et puceles,
 Me ne t'an di pas les noveles
 Por ce que jes te vuelle randre,
 Ençois te voeldire et aprandre
 Que tu n'as force ne avoir,
 Et saches bien qu'ainsi morras
 Que ja aidier ne lor porras (51-60).

Méléagant établit immédiatement, avec une morgue et une satisfaction évidentes, l'organisation déséquilibrée des deux espaces : le premier, celui de la chevalerie arthurienne, est apparemment impuissant à contenir les visées du second à soumettre sa population. Preuve s'il en était de cet état de fait, la claire provocation de Méléagant ne reçoit pour réponse que la triste constatation d'Arthur mis publiquement face de son impuissance, et dont la réplique est évacuée, réduite à un discours indirect : « Li rois respont qu'il ne le puet » (62). Gorre apparaît donc immédiatement comme espace absorbant la vitalité de Logres et où sont retenus des prisonniers de toutes qualités : chevaliers, dames et jeunes filles. Plus grave peut-être, on n'obtiendra aucune nouvelle de ces prisonniers, comme si eux-mêmes, à l'image

²⁷ Chrétien de Troyes. *Le Chevalier de la charrette*, Ed. Charles Méla. Paris : Le Livre de Poche, 1992.

d'Arthur, étaient exclus du discours. On peut ainsi, à la suite de Méla (33), voir dans le royaume de Gorre un espace de la mort, pendant à l'espace où la chevalerie arthurienne existe et se déploie, un territoire où l'on est forcé de se rendre et, le texte insistera sur cette propriété à plusieurs reprises, dont on ne revient jamais.²⁸ Gorre est en effet qualifié par périphrase d'« el rëaume don nus estranges ne retourne » (640-41), « el räume don nus n'eschape » (1936). La qualité sépulcrale du pays de Gorre est surtout confirmée par l'existence en son sein d'un lieu particulier, le cimetière futur. On y découvre une série de tombes encore vides, prêtes à accueillir les chevaliers de la cour d'Arthur :

« Ci girra Gauvains,
 Ci Looyz et ci Yvains. »
 Après ces .III. i a mainz liz
 Des nons as chevaliers esliz,
 Des plus prisiez et des meillors
 Et de cele terre et d'aillors (1865-70).

Ce royaume est celui de la mort annoncée, de la décomposition à venir d'une chevalerie impuissante à ramener la reine enlevée par Méléagant de Logres en Gorre.

Ces deux pays, donc, sont séparés par une rivière. Lancés à la poursuite de Méléagant, Gauvain et Lancelot doivent choisir entre deux points de passage pour entrer en Gorre, le Pont dans l'Eau et le Pont de l'Epée. L'échec de Gauvain sur le Pont dans l'Eau semble signaler qu'il est impossible de traverser l'eau mais qu'il faut l'enjamber. Lancelot, qui emprunte le Pont de l'Epée, découvre qu'il coule dessous une

eve felenesse,
 Noire et bruian, roide et espesse,
 Tant laide et tant espoantable

²⁸ Méla, Charles. *La Reine et le Graal*. Paris : Seuil, 1984.

Con se fust li fluns au deable,
 Et tant perilleuse et parfonde
 Qu'il n'est riens nule an tot monde,
 S'ele i cheoit, ne fust alee
 Aussi com an la mer salee. (3009-16).

Ce fleuve, que Chrétien compare explicitement à un fleuve infernal (« li fluns au deable »), sépare les deux royaumes, isole les deux régimes, d'une manière telle que toute « riens » est dissuadée de le traverser. Si la question ne se pose pas de savoir comment Méléagant a pu traverser ce fleuve, le chevalier arthurien ne pourra emprunter le Pont de l'Épée qu'au prix d'une intense douleur physique. En traversant le fleuve, Lancelot menace l'intégrité de son corps, « N'iert mie toz antiens ne sains » (3098), au risque toujours tacite de ne pouvoir ensuite entièrement le recomposer. Le voyageur, pour parvenir à son but, doit donc, il semble ici, circuler aux confins de l'espace connu, physique comme symbolique.

La première frontière serait donc le cours d'eau. Jamais figé, il évolue dans une fluidité constante, un mouvement irrésistible. Cette frontière entre la vie et la mort n'est pas constituée par un bloc unique, c'est au contraire un courant dangereux ; en effet, quiconque y sombre n'en réchappera pas. A ce premier type de frontière, il faut en ajouter un autre qui, s'il partage avec le fleuve instabilité et mouvement, y adjoint également une notion d'immensité plus difficile à saisir. Si le fleuve est frein à la traversée, il laisse néanmoins entrevoir un second espace de l'autre côté de son cours. Au contraire, la mer ne fait aucune promesse et dissimule, à la manière d'un mur, ce qui pourrait être au-delà de son étendue. Sans doute plus que le fleuve, la mer doit donc être considérée comme espace propre entre les espaces. Au début du XIIe siècle, le *Voyage de saint Brendan* constitue peut-être la première proposition littéraire en langue française d'organisation spatiale entre vie et mort.²⁹ Brendan,

²⁹ Benedeit. *Le Voyage de Saint Brendan*, Eds. Ian Short et Brian Merrilees. Paris : Honoré Champion, 2006.

accompagné d'un équipage de moines, prend la mer afin de découvrir le Paradis et l'Enfer, de connaître le destin des morts (40-42). La structure même de la narration, c'est-à-dire la forme du récit de voyage, annonce dès ce texte l'au-delà des visions dont nous parlerons plus loin. Mattia Cavagna remarque en effet que « le voyage constitue un cadre narratif idéal pour recueillir les images éparpillées [...]. La structure narrative du voyage [...] contribue au développement d'une perception spatiale de l'au-delà » (35).³⁰ En d'autres termes, la conception géographique de l'espace terrestre est transposée dans la construction d'un espace que Cavagna qualifie d'« eschatologique » (35) : puisque l'on peut les parcourir identiquement, on peut les penser similairement.

L'entreprise de Brendan est motivée par une recherche très spécifique, par un besoin de parvenir à un certain degré de connaissance. Sa quête diffère seulement en ce sens de la simple exploration géographique, puisqu'il ne cherche ni à établir un itinéraire, ni à s'approprier un territoire, mais souhaite entrevoir « Quel séd li bon devrunt avoir, / Quel lu li mal avoir devrunt, / Quel merite il recevrunt » (62-64). Les différents lieux traversés ne sont d'ailleurs pas nommés, mais plutôt identifiés métonymiquement : l'équipage fera halte sur plusieurs îles sans que celles-ci ne soient différenciées les unes des autres autrement que par une simple particularité (voir par exemple les épisodes de l'île au « castel », (259-292), ou de l'île aux brebis (371-402)).³¹ Le but du voyage de Brendan, mais aussi les étapes qui le

³⁰ Cavagna, Mattia. "Voyager jusqu'au diable : La *Vision de Tondale* et la transformation du voyage en enfer au Moyen Age." Holtz G., Maus de Rolley T. (Eds.). *Voyager avec le diable*. Paris : PUPS, 2008. 27-44.

³¹ Si les lieux qu'ils compilent sont plus précisément nommés, le *Devisement du monde* de Marco Polo et les *Voyages* de Mandeville révèlent une progression et une attention à la description similaires. Et là encore, comme le note Zumthor à propos de Mandeville, « veracity matters little: the main thing is the *voyage* in the sense heavy with philosophical connotations » ("The Medieval Travel Narrative" *New Literary History* 25.4 (1994), 820).

ponctuent, sont des îles. L'île devient, dans ce texte, une représentation riche de sens d'un espace physique de la mort.³²

Si l'île existe pour le géographe et le navigateur médiéval, sa localisation précise reste certainement problématique.³³ L'île se trouve sur le même plan horizontal que la terre connue, mais elle en est séparée par l'eau, frontière instable et dangereuse. Alors que la société humaine des vivants se développe sur la terre, élément solide propre à supporter la construction de la ville, l'eau reste impossible à civiliser : on peut la traverser mais non s'y établir. Elle partage avec l'espace de la danse macabre la nécessité du mouvement, puisque le corps qui y est situé ne peut plus rester immobile. On ne peut s'attarder sur cet espace, mais, à l'image de Brendan et de son équipage, on doit y maintenir un mouvement continu et aléatoire :

La grace Deu mult regrettent,
 Que ne sevent quel part aler,
 Ne quels cordes deient aler,
 Quel part beitrer, quel part tendre,
 Ne u devrunt lur curs prendre (230-34).

La traversée vers l'espace de la mort prend un sens tout littéral et s'apparente à une dérive en bateau par laquelle on ne peut qu'espérer parvenir à destination. Si le mouvement de la vie

³² « Arthur himself, our renowned King, was mortally wounded and was carried off to the Isle of Avalon, so that his wounds might be attended to » (261). Geoffrey de Monmouth plaçait également la sépulture d'Arthur sur une île (*The History of the Kings of Britain*. Tr. Lewis Thorpe. London : Penguin, 1966).

³³ Bien que produite dans un contexte différent et plus ancien, la description de la vie en mer dans le poème en vieil anglais *The Seafarer* (le *Livre d'Exeter* qui le contient est généralement daté du Xe siècle) se rapproche sans doute assez de l'état de la navigation à l'époque de la rédaction de *Brendan*. Le contraste entre une mer hostile et une terre plus accueillante y est remarquable. Prendre la mer, quitter le sol, revient à risquer sa vie.

semble se diriger vers un point annoncé, vers la gauche du cadre, il est surtout assimilé à un voyage périlleux et imprévisible.

La quête de Brendan n'est évidemment pas purement physique, même si elle emprunte une voie en apparence très concrète.³⁴ Dans *Le Mont Analogue* (un roman inachevé lors de la mort de son auteur en 1944), René Daumal présente une expédition remarquablement proche de celle de Brendan dans sa forme et dans son sens, et qui éclaire également les modalités que doit nécessairement emprunter le voyage vers l'outre-monde.³⁵ Notons que Pierre Sogol, directeur de l'expédition contée par Daumal, n'est pas en quête d'un espace de la mort à proprement parler ; l'objet de sa quête, le Mont Analogue, est le « lien entre la Terre et le Ciel » (15). S'il ne figure donc pas forcément un paradis ou un purgatoire (bien que Sogol fasse allusion à la possibilité que le Mont serve une telle fonction, 72), il en partage toutefois certaines propriétés : il « est la voie par laquelle l'homme peut s'élever à la divinité, et la divinité se révéler à l'homme » (15-16). C'est dans ce cas la conviction de l'existence d'un lieu invisible qui rend possible l'expédition : « les explorateurs découvrent le Mont non pas par hasard, mais parce qu'ils sont convaincus de son existence, partent à sa recherche et s'en voit ouvrir l'accès » (Camus 195-96).³⁶ Comme Brendan, pour qui l'existence tangible du but de son voyage ne fait aucun doute, Sogol sait qu'il trouvera le Mont s'il conduit sa recherche selon des principes de « navigation non euclidienne » précis (47) : « Pour trouver le moyen de pénétrer dans l'île, il faut poser en principe, comme nous l'avons déjà fait, la possibilité, et même la *nécessité* d'y pénétrer » (66). Le Mont Analogue existe à la fois dans et hors de l'espace, sur une base de « matériaux

³⁴ Précisons tout de suite, si même il en était besoin, que malgré certaines prétentions à une forme de réalisme, les auteurs médiévaux ont certainement conscience du caractère allégorique de leurs écrits.

³⁵ *Le Mont Analogue, version définitive*. Paris : Gallimard, 1981.

³⁶ Camus, Audrey. "Le Mont Analogue et la tradition de l'île imaginaire." Trabelsi, Mustapha (Ed.) *L'insularité*. Clermont-Ferrand : PUBP, 2005. 193-206.

qui ont la propriété de courber l'espace autour d'eux » (61). Pour atteindre ce point, les lois de la navigation conventionnelles sont inutiles, voire contre-productives, puisque la mesure sur laquelle le voyage doit se régler est une distance temporelle et non plus géographique. Ce n'est pas tant la forme que prend l'itinéraire qui importe, mais le moment où cet itinéraire atteint son but, moment unique où le Soleil « “décourbe” l'espace qui entoure l'île » (67). Le voyage de Brendan est aussi décrit par l'écoulement du temps, qui semble être la seule mesure fiable quand l'espace se dilate. C'est ainsi dans une distorsion, quand « l'espace se creusa devant nous », que le navire traverse « un vide sans fond, un gouffre horizontal d'air et d'eau impossiblement enlacés en cercles » pour atteindre les rivages du Mont (110). Ce « gouffre horizontal » est une verticalité appliquée à l'horizon dans un mélange antithétique : air et eau, logiquement séparés par la ligne de l'horizon qu'est la surface navigable, sont entremêlés par la force du vide, pour créer un nouvel espace au creux de l'espace existant, une porte dont l'existence est brusquement révélée. Chacune à leur manière, les expéditions de Brendan et de Sogol dépassent la forme du trajet purement physique qu'elles semblent originellement emprunter. Pour atteindre l'outre-monde, il faut donc traverser l'espace, mais aussi le temps.

Si la mer est une forme de mur dont le navigateur doit trouver la porte cachée, il existe d'autres murs autrement plus solides. La mer repousse, isole l'île des morts du monde des vivants, qui, dans l'impossibilité physique de la percevoir, en arrivent à oublier son existence. Ce principe se retrouve dans la structure de la relation géographique entre le cimetière et la ville, qui en France évolue à partir du XVIII^e siècle. Philippe Ariès cite l'abbé Porée qui « propose enfin de déplacer les cimetières hors des villes » pour restaurer la « séparation entre les vivants et les morts » (472-73).³⁷ Si certains vieux cimetières subsistent

³⁷ *L'homme devant la mort*. Paris : Seuil, 1977. Ce qui, selon Ariès, constitue donc un retour aux pratiques de l'Antiquité (*Homme* 43). Ce serait « le développement du culte des martyrs, puis des saints, qui entraîne

encore dans les villes, les constructions nouvelles sont systématiquement situées aux confins des agglomérations, qui rechignent ensuite à se développer au-delà de cette limite. Le cimetière est un mur entre la ville et l'inconnu, entre l'ici et l'ailleurs. Construction liminaire, le cimetière français moderne fonctionne également sur un principe insulaire : le terrain dans lequel les morts sont enterrés est délimité par un mur souvent suffisamment élevé pour dissimuler au passant ce qu'il enferme. Mais les murs qui l'entourent ne font pas que cacher aux vivants l'espace des morts, ils les en protègent également.

Examinons rapidement deux représentations du cimetière dans la poésie de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Dans "la Chanson des morts", Jules Laforgue décrit une danse (proche de la danse macabre, elle en exclut pourtant les vivants) qui se déroule dans « l'immense cimetière » (18).³⁸ C'est dans ce lieu à l'écart que les morts s'animent « une nuit que le vent pleurait dans les bruyères » alors que « le saule échevelé se tordait en pleurant » (8). Nuit particulière, puisque la personnification donne vie aux éléments, aux inanimés, qui font entendre leur voix. Dans ce contexte particulier, les morts révèlent que « c'est au cimetière / Qu'on vit après la mort » (42-43). Le cimetière est donc un lieu à part, régi par ses propres lois, à cheval entre le connu et l'inconnu, un espace du dérèglement des normes : on y vit la mort. Apollinaire écrit que sa "Maison des morts" « S'étendant sur les côtés du cimetière / [...] l'encadrerait comme un cloître » (1-2).³⁹ Le mur isole l'espace des

l'inhumation des défunts autour des *memoria martyrium* » au IVe siècle, jusqu'à l'installation des cimetières dans les espaces urbains au XIIe siècle (Daniel Ligou, "L'évolution des cimetières." *Archives des sciences sociales des religions* 39.39 (1975), 62). Sur le cas particulier du cimetière des Innocents et de sa danse macabre, fermé en 1780 puis vidé en 1786 et représentatif d'une tendance générale au déplacement des cimetières, voir Madeleine Foisil, "Les attitudes devant la mort au XVIII^e siècle : sépultures et suppressions de sépultures dans le cimetière parisien des Saints-Innocents." *Revue historique* 510 (1974) : 303-330.

³⁸ *Premiers poèmes*. Paris : Gallimard, 1979.

³⁹ *Alcools*. Paris : Mercure de France, 1913.

morts de celui de la ville et en fait un espace libre : on y danse, on y chante alors que la ville dort. La séparation des vivants et des morts souhaitée par l'abbé Porée est donc double, puisque le mur dissimule les uns aux autres, mais sépare également les activités des uns de celles des autres. Ce n'est donc sans doute pas un hasard si la supposée première danse macabre s'étendait sur les murs d'un cimetière parisien, celui aujourd'hui détruit des Innocents (Huizinga, *Autumn* 165). Le mur, à l'intersection de la ville et du cimetière, semble propice à la réunion des morts et des vivants.

Pourtant, chez Apollinaire, le monde des morts ressemble étrangement à celui des vivants. Les premiers vivent dans une « maison » dont les fenêtres rappellent « celles des boutiques de mode » (4). Loin d'isoler les deux espaces, la frontière les réunirait au contraire, et forcerait un rapprochement dont il conviendra d'examiner plus tard l'ampleur. Le cimetière est après tout doté de portes qui peuvent être franchies dans les deux sens. Il n'est plus question d'une mer dont la traversée reste périlleuse et réservée à une minorité ; le cimetière est une frontière poreuse, qui ne décourage pas par sa forme, mais dont l'horizontalité favorise plutôt la traversée : il n'est pas ici question d'un pont périlleux, mais bien d'un simple seuil, aussi facile à enjamber que celui d'une maison. Construction humaine, le mur peut être modifié par les vivants, là où l'eau demeure relativement incontrôlable, tout en intégrant l'outre-monde à l'ici. Placer ses morts derrière un mur est la marque du refus de les abandonner par l'encadrement physique et social de leur absence. Si l'espace qu'encerclent les murs sera nécessairement vide, ces mêmes murs empêchent toutefois le vide de disparaître. Encercler la mort est une tentative de l'empêcher de s'étendre, mais aussi d'empêcher la disparition totale de s'accomplir : on pourrait, et c'est à ce projet que s'attèlent Laforgue et surtout Apollinaire, voir dans le cimetière fermé une proposition urbaine moderne de résistance au mouvement de la mort.

1.2. Autre-monde

Revenons au premier type de frontière identifié. Chrétien de Troyes opte pour une organisation horizontale de deux espaces qu'il situe sur un même plan, de chaque côté d'une rivière. Maupassant, dans la nouvelle *Sur l'eau*, complique cet agencement en introduisant une nouvelle dimension dans l'espace intermédiaire, la profondeur.⁴⁰ Dans ce texte, un vieux canotier, prisonnier d'une nuit sur son esquif, explique au narrateur que « la rivière n'a que des profondeurs noires où l'on pourrit dans la vase » (770). Ce qui l'a immobilisé toute une nuit, c'est « le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou » (775), et qui, par l'affolement des sens que cause l'impossibilité du canotier à se libérer, lui donne la sensation d'être tiré vers le fond. Le narrateur, dans son récit, identifie donc trois espaces : la terre, qui est « bornée » (770), compréhensible et existe dans l'horizontalité d'une surface solide que l'on peut parcourir sereinement, le lit de la rivière, à un niveau géologique inférieur à la terre, autre espace également solide mais seulement suggéré, sur lequel repose les cadavres de ceux qui ne sont plus sur terre, et, entre ces deux espaces horizontaux, la rivière, l'eau elle-même, dont l'instabilité modifie la lumière et perturbe les perceptions. Un objet plongé dans l'eau semble prendre une forme différente et le regard lui attribue de nouveaux contours là où ils sont pourtant inchangés. La nuit venue, l'eau est aussi « noire » (773) chez Maupassant qu'elle l'était pour Chrétien en plein jour, elle existe alors sous la forme d'un mur que le regard ne peut plus traverser. La frontière n'est plus simple trait, mais devient volume. Les modalités de sa traversée en sont logiquement modifiées ; on ne peut pas se contenter d'enjamber le cours d'eau, de naviguer à sa surface, il faut à présent y plonger, s'y immerger.

⁴⁰ *Contes et nouvelles*, vol. 2. Paris : Albin Michel, 1957.

Ce mode d'organisation préside à la conception du purgatoire tel que le révèlent le genre des « visions et révélations sur l'au-delà » (Le Goff 260).⁴¹ Parmi le corpus d'une vingtaine de textes recensés par Cavagna (29), deux exemples méritent en particulier d'être analysés, *Le Purgatoire de Saint Patrice*, de Marie de France, et *La Vision de Tondale*, que nous lirons dans la version de Jean de Vignay.⁴² Si ce genre a été relativement bien identifié et décrit, rappelons tout de même, comme l'a fait Eileen Gardiner, que « the visions of hell vary considerably » (xvi).⁴³ L'enfer, et par extension l'au-delà, n'y est pas un espace fixe, mais chaque texte en offre au contraire une interprétation et une représentation différentes.

Certains points communs aux deux textes (les chevaliers Owein et Tondale sont par exemple tous deux irlandais) ne suffisent ainsi pas à effacer d'autres différences irréconciliables, dont la plus évidente est sans doute le mode même du voyage : Owein accomplit un pèlerinage physique, alors que Tondale a une « vision ». Le purgatoire de Marie apparaît au premier abord plus géologique que celui dans lequel évolue Tondale, puisque il est situé au bout d'un itinéraire matériellement connecté au monde humain. Le lieu d'accès en est d'ailleurs connu, situé par Giraud de Barri dans « a lake in Ulster which contains an island divided in two parts » (61).⁴⁴ Si la première moitié de cette île « contains a beautiful church with a great reputation for holiness, [...] the other part of the island is stony and ugly

⁴¹ *Naissance du purgatoire*. Paris : Gallimard, 1981. Cavagna commente le paradoxe de cette expression : ces visions sont en fait des « expériences dynamiques » (27).

⁴² *L'Espurgatoire Seint Petriz*, Ed. Yolande de Pontfarcy. Louvain : Peeters, 1995 ; *La Vision de Tondale*, Ed. Mattia Cavagna. Paris : Honoré Champion, 2008.

⁴³ *Visions of Heaven & Hell before Dante*. New York : Italica, 1989. Nous nous contenterons de renvoyer à la très complète bibliographie qui accompagne l'édition de *Tondale* par Cavagna.

⁴⁴ *The History and Topography of Ireland*, Ed. John J. O'Meara. London : Penguin, 1983. C'est d'ailleurs au cours d'une entreprise de documentation de l'Irlande, qui par certains aspects rappelle celle du *Devisement du monde*, que Giraud mentionne ce lieu.

and is abandoned to the use of evil spirits only » (61). Giraud en décrit également le mode de fonctionnement, la purgation s’accomplissant après une nuit passée dans le « Trou-Saint-Patrice » (Zumthor, *Mesure* 190). Ce premier purgatoire est isolé par son insularité, mais une profondeur vient également s’y ajouter et en fait un « trou de la mort » (Bonnefoy 14).⁴⁵ Dans son poème, Marie conserve ces deux frontières initiales, et les augmente d’une troisième, un mur construit selon la consigne de Saint Patrice et intégré à un monastère. Chez Marie, l’entrée du purgatoire est un lieu que doit gérer une certaine autorité humaine. La traversée vers l’espace de la mort n’est plus une expédition imprévisible, mais s’accomplit au contraire selon des rites très précis, enseignés par les moines aux pèlerins.

A cette conception fermement ancrée dans la géographie terrestre du purgatoire, Jean de Vignay en oppose une qui apparaît d’abord contradictoire.⁴⁶ En effet, le purgatoire où évolue Tondale est détaché de tout ancrage concret, puisque le chevalier y accède par ce qui semble une mort prématurée : « Et tantost le corps de luy chaÿ sanz ame, ausi comme se il n’eust onques ame, et tous signes de mort furent en li » (66). C’est dans cet état de mort apparente que la vision prend place. L’âme de Tondale est brusquement déplacée dans ce nouvel espace, sur un plan différent de celui qu’elle vient de quitter.⁴⁷ Le passage vers le purgatoire, qu’il soit physique ou qu’il prenne la forme d’un songe, passe nécessairement par

⁴⁵ “Du mouvement et de l’immobilité de Douve.” *Poèmes*. Paris : Gallimard, 1982.

⁴⁶ Aujourd’hui encore, certains critiques cherchent à situer dans une géographie physique cette entrée vers un espace symbolique. Citons Margaret Burrell qui écrit que « the location is to be found, as God demonstrates to St. Patrick, in some uninhabited desert in a devastated landscape, “En un liu desert et guasté”» (“Hell as a Geological Construct.” *Florilegium* 24 (2008), 48). Cet argument ne se concentre malheureusement que sur la seule surface, laissant de côté la profondeur autrement plus riche du purgatoire.

⁴⁷ Le songe médiéval semble toujours encadré dans un espace qui, s’il rappelle l’espace physique dans lequel le corps endormi est laissé, en est néanmoins isolé et existe selon ses propres lois (voir par exemple *Le Chemin de Longue Etude* de Christine de Pizan, Ed. Andrea Tarnowski. Paris : Le Livre de Poche, 2000.).

un abandon total du monde des vivants, pour entrer dans un autre-monde. C'est de ce même espace, non plus coexistant, mais indépendant du leur, que le canotier de Maupassant et le chevalier Tondale ont eu la révélation.

On pourrait croire à tort que le chevalier explore cet espace du lit de la rivière que le canotier ne fait qu'entrevoir, mais ce serait oublier que le purgatoire n'est pas à proprement parler un espace de la mort. Le purgatoire est avant tout transitoire, une frontière, à la fois point précis inscrit dans l'espace plus général de la dichotomie entre vie et mort, mais également espace lui-même, large et perméable, entre le monde des vivants et celui des morts. Marie de France insiste en effet sur la distinction entre le purgatoire et l'enfer. Le dixième tourment du chevalier Owein consiste en la traversée d'un fleuve « horrible e parfund puant » :

Cele ewe estoit toute embrasee
De flame sulphrine od fume.
Cel ewe ert de diables pleine,
Od lur torment e od lur peine (1329-332).

Ce fleuve souterrain fait bien sûr écho au Styx ou à l'Achéron, autres célèbres cours d'eau infernaux. Il confirme surtout que le purgatoire n'est jamais qu'une limite, qui contient en elle-même une autre limite.

Une chute dans le fleuve est un plongeon dans le puits de l'enfer, dont nul ne peut revenir. Il faut donc apprendre à circuler sur la frontière, même si les modalités de son franchissement sont rarement données au voyageur. Si Daumal a précisé certains procédés de navigation, sa théorie du franchissement de la frontière reste très générale. Laissons un instant de côté le fleuve uniquement infernal pour examiner un principe de franchissement plus général, qui sera néanmoins applicable à notre cas. Dans son *Equipée*, Victor Segalen

propose un principe de traversée adapté à la particularité du cours d'eau.⁴⁸ Son long voyage en Chine n'a a priori rien à voir avec un pèlerinage vers l'au-delà ; pourtant, sa quête, comme celle des explorateurs du Mont Analogue, est aussi motivée par des raisons qui dépassent le simple plaisir d'une expédition de loisir. Le sous-titre en éclaire la destination proposée ; il s'agit d'un « Voyage au Pays du Réel ». Le réel s'inscrit en l'occurrence dans un espace qui laisse autrement libre cours aux déchaînements de l'imaginaire, cette Chine ancienne mythique, fantasme d'Européen. L'équipée se donne pour objectif d'y retrouver le « Réel », à l'image d'un Sogol cherchant la confirmation matérielle d'un Mont dont l'existence est selon lui assurée.⁴⁹ « Tout se passe comme si l'équipée, expédition empirique dans le monde naturel, était non pas un banal voyage dans l'exotisme, même snob, mais l'expérimentation d'une hypothèse scientifique, philosophique et abstraite mettant en opposition les deux notions d'Imaginaire et de Réel » (Labatut 73).⁵⁰ Cependant, à la différence de la quête du Mont Analogue, dont le but géographique précis est annoncé dès le titre du texte, ce voyage vers le réel entamé par Segalen trouvera son sens tant dans son itinéraire que dans sa destination. Le réel n'y est pas un objectif physique mais le produit du voyage. On ne peut pas soudainement traverser de l'imaginaire vers le réel ; le réel se dévoile dans le temps du cheminement sur un itinéraire physique. Cette traversée suit justement certains des principes

⁴⁸ *Equipée*. Paris : Gallimard, 1929.

⁴⁹ Nous admettons ici la définition que donne Clément Rosset du réel, « le réel est ce qui est sans double » (*L'Objet singulier*. Paris : Minuit, 1979, 7). Le réel, toujours selon Rosset, est « sans reflet ni double » (7), il est « invisible » (15). Rosset voit dans les quêtes du sens « une disposition d'esprit regrettable, qui ne devient vraiment inquiétante que lorsqu'elle aboutit, prétendant soudain avoir « découvert » le sens recherché » (*Le réel, Traité de l'idiotie*. Paris : Minuit, 1997, 37). Admettons pour le moment que nous découvrons le réel dans sa soudaine révélation : on ne trouve le réel que si on le cherche pas. Nous reviendrons à cette notion du réel dans notre troisième chapitre.

⁵⁰ Labatut, Sophie. «*Equipée* de Victor Segalen, postulat et corollaires.» *Littérature* 117 (2000) : 70-84.

identifiés plus haut. Elle entraîne par exemple son voyageur sur une rivière, étape qui semble décidément essentielle à toute expédition, symbolique ou non. Il ne s'agit pourtant pas dans le cas de Segalen de simplement traverser le cours d'eau, comme Lancelot a eu à le faire. Etirée dans la longueur, il faut plutôt y naviguer, surtout y éviter un péril qui prend la forme d'écueils. La traversée n'est pas le simple franchissement d'une étendue, c'est la négociation d'un obstacle. Lancelot, Owein et la voix narrative d'*Equipée* ont en commun que l'échec hypothétique du franchissement qu'ils entreprennent équivaldrait à leur perte. D'ailleurs, la traversée ne peut être qu'unique, le voyageur ne se voyant offrir qu'une seule chance ; progresser ou périr devient principe d'exploration. Une fois les rapides franchis, le narrateur fait ce commentaire : « le passage était invisible, mais je jure avoir pressenti quelque chose [...] qu'il y avait mieux et plus inconnu à faire » (Segalen 48). Ce pressentiment souligne le fait que pour franchir le fleuve, traverser la frontière vers l'au-delà, il faut oublier « l'imaginé ou l'enseigné » pour trouver par « Instinct » la possibilité de la traversée : « j'ai « compris » que réciter l'apparis était la mort, qu'il fallait brusquer, inventer, même au prix d'une autre mort » (48).

Traverser le fleuve doit devenir une réalité et passe donc, comme déjà la traversée du Pont de l'Épée par Lancelot l'avait suggéré, par un nécessaire abandon du corps, un abandon de la raison, de Raison, pour trouver, au-delà du fleuve infernal, un paradis terrestre, Mont Analogue en forme de contrepartie positive au purgatoire dans lequel pénètre enfin le chevalier Owein. Purgatoire et Eden s'ouvrent à leur tour sur d'autres espaces, enfer ou paradis céleste, qui demeurent systématiquement interdits aux vivants, à la narration. On n'aura, pour le moment encore, qu'un aperçu de cette destination idéale. Le mouvement vers l'espace de la mort s'interrompt ici et le sommet du Mont Analogue ne sera jamais atteint.⁵¹

⁵¹ Que cette interruption du texte soit involontaire dans le livre de Daumal est un rappel troublant que voyage vers la mort reste infructueux.

Si la frontière peut être explorée par les vivants désireux de « trouer la muraille des morts » (Bonney 87), ce qui existe au-delà de cette frontière doit rester dissimulé : en parallèle à sa vision incomplète du puits de l'enfer, dans lequel Cavagna voit un « tabou » récurrent du genre (39), Owein ne verra pas au-delà de la porte du paradis céleste. La porte restera close, le mur impossible à percer. Brendan lui-même, qui a pu pénétrer au paradis, se voit dire « Ne vus leist pas aler avant, / Quar poi estes a ço savant » (1787-88). La frontière, si elle donne donc l'illusion d'une porosité entre les espaces, ne laisse pourtant jamais entrevoir la totalité de ce qui existe derrière elle. C'est un autre mouvement, la farandole des squelettes, qui lui succèdera, qui entraînera cette fois irréversiblement le voyageur au-delà du cadre vers ce point, ce lieu hors de vue. Mais à ce stade, le voyageur a déjà changé d'appartenance : la fonction de moine, chevalier, ou simple canotier ne suffit donc jamais à faire oublier la première qualité de tous ces voyageurs : ils sont avant tout vivants, et n'ont simplement pas encore leur place parmi les morts.

2. Circulations

La mort et la vie seraient donc confinées à des espaces propres, définis par leurs contours, leurs limites. Parmi les textes qui nous ont permis d'établir ces différents modèles de frontières, *Sur l'eau* a la particularité de ne pas en représenter le franchissement. Le canotier ne quitte jamais la surface, où il est d'ailleurs immobilisé. La circulation complète, qui irait d'un espace vers l'autre, pour ensuite retourner vers le premier espace, est ainsi loin d'être une évidence ; elle implique au contraire le respect d'un protocole bien particulier. Chez les vivants, la vision de la mort serait alors réservée à une minorité privilégiée, qui refuse le cantonnement définitif à un espace pour se caractériser au contraire par sa mobilité. N'est pas Orphée qui veut. A ce premier type de circulation, largement documenté, il importe d'en ajouter un autre, plus difficile à appréhender, qui trouve sa forme dans le parcours

inverse. Les morts aussi peuvent rendre visite aux vivants. Chaque excursion d'un vivant vers la mort est compilée puis diffusée parmi les autres vivants, dans un récit qui adoptera le point de vue du voyageur et de ses semblables. A l'inverse, l'apparition d'un mort chez les vivants sera nécessairement décrite par les hôtes : le voyage du mort est vécu comme une intrusion, la violation d'un espace qui lui est à présent interdit. Tout est donc question de perspective, puisque d'envahisseurs, les vivants sont envahis.

La position du narrateur nous permet d'établir une typologie du déplacement, selon l'espace d'origine du voyageur. Pour les vivants, celui qui voit la mort et revient la raconter est un héros, au sens antique du terme. Il occupe une position intermédiaire entre les humains et les dieux, qui lui octroie cette mobilité si particulière. L'imprécision moderne du terme « héros » est en fait précieuse, et le héros peut occuper différentes fonctions sociales, de chevalier à poète. A l'opposé du héros, il y a le monstre. L'étymologie confirme la valeur du terme, le monstre révélant l'existence d'un espace autre aux vivants.⁵² Il les renseigne sur son point d'origine. La langue française s'est donnée plusieurs mots pour qualifier ces monstres si particuliers, ils sont fantômes, spectres, revenants. Aux termes « spectre » et « fantôme », qui accordent une importance toute particulière à la forme d'image des notions définies, nous préférons pour l'instant l'idée de « revenant ».⁵³ Le signifiant contient en lui tout le problème posé aux vivants par ce signifié : le préfixe « re », apposé au participe présent du verbe « venir », illustre l'écart à la norme représenté par le mort qui revient à la vie. Il indique aussi, mieux sans doute que le héros, la porosité de la frontière entre les deux espaces. L'apparition d'un revenant est, pour le vivant incapable de s'extraire de son espace,

⁵² « They are called monsters, from *monstro*, to show, because they betoken somewhat » (*City of God* Book XXI, Ch. 8, 330).

⁵³ Nous traiterons dans notre troisième chapitre de ces images et parlerons alors de fantômes et spectres.

la preuve et la confirmation de l'existence de cet autre espace dont a pu parler le héros. La circulation, plus que le simple voyage, dévoile une vie après la mort, une vie dans la mort.

2.1. Partir

Avant Orphée, la catabase s'accomplit généralement avec l'assistance d'un guide. Circé indique à Ulysse comment entrer aux enfers, la Sibylle y mène Enée, et Dante y sera guidé par Virgile. Parfaitement autonome dans son voyage, qu'il accomplit par la seule influence de son art, Orphée sera donc pour nous le premier modèle du héros catabatique autosuffisant. A la suite d'Orphée, il semble alors que tout explorateur de la mort devra être héros. Mais ce mythe est doublement fondamental puisque, en plus de cette première caractérisation de la nature du voyageur, il y ajoute la nécessité de la quête. Héros, quête, cette terminologie rappelle fortement le modèle actantiel défini par Greimas dans sa *Sémantique structurale*.⁵⁴ Le principe de la descente aux Enfers s'apparenterait alors à une structure, ce qui limiterait fortement toute variation au modèle. Les exemples précédemment cités semblent confirmer cet argument.

Lancelot est sans doute le personnage le plus proche d'Orphée, par la motivation particulière à sa quête, similaire à celle du poète ; tous deux cherchent à ramener une femme d'un territoire qui n'est pas le leur, et dont on ne revient généralement pas.⁵⁵ Lancelot substitue pourtant la réussite à l'échec qu'avait connu Orphée. Guenièvre est un pendant positif à Eurydice. Dans *L'Espurgatoire*, Owein s'impose également une quête :

Trop ai forfait a mun Seignur

⁵⁴ *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse, 1966.

⁵⁵ Rappelons tout de même qu'Orphée a bien été intégré à la production littéraire médiévale, par exemple dans l'*Ovide moralisé*. Mais comme le montre Friedman dans le chapitre IV de son *Orpheus in the Middle Ages* (Syracuse : Syracuse U P, 2000), le personnage a surtout été l'objet d'interprétations qui dépassent sa seule trajectoire.

e offendu mun Creatur.
 Pur ç(o)'eslirai, par Deu licence,
 la plus griève penitence :
 a l'Espurgatoire en irrai (533-37)

Pour Lancelot comme pour Owein, la quête apparaît comme nécessité, comme évidence.⁵⁶ Ces quêtes, toutes deux couronnées de succès, trouvent leur contrepartie dans l'échec que connaît le canotier de Maupassant. La nuit passée sur la rivière, dont l'origine n'est pas un trajet défini mais au contraire une dérive, confirme la nécessité de l'intention. Le canotier n'est pas un héros au sens que l'on a ici donné au terme, et son périple, paradoxalement caractérisé par une immobilité forcée, lui est imposé par un environnement qu'il ne comprend pas. La quête absente de son récit, le personnage dépourvu de raison et de motivation pour avancer, il ne lui reste que la terreur, cette même superlative « greignor poür » que seul le souvenir de son objectif avait permis à Owein de dépasser (*Espurgatoire* 1393). Mais le canotier n'a pas de but, ne comprend pas sa situation, dont les causes véritables lui restent inconnues jusqu'à sa délivrance. En cela, il n'est qu'humain.

Canotier contre chevaliers et poètes, seule une minorité semble pouvoir « vivre » la mort. Dans l'interprétation du mythe d'Orphée qu'il a écrite pour le théâtre, Cocteau met le public face à cette évidence.⁵⁷ Si une Mort est mise en scène dans la pièce, c'est une figure plus qu'un espace qui est d'abord présentée au public. L'existence d'un espace de la mort est pourtant suggérée, mais celui-ci est confiné aux coulisses, à l'autre côté d'un miroir auquel le

⁵⁶ Les visions d'enfer médiévales échappent à ce besoin de la quête puisqu'elles sont justement des visions. C'est ainsi la seule âme de Tondale qui est projetée au purgatoire, alors que son corps reste attaché au monde vivant. La vision n'est pas une quête physique, mais plutôt une épreuve spirituelle, imposée et non choisie par le songeur : « Loin de parcourir l'enfer en tant que simple spectateur, Tondale est contraint de subir lui-même les tourments, afin de se purifier de ses nombreux péchés » (Cavagna 32).

⁵⁷ *Orphée*. Paris : Stock, 1926.

spectateur n'a pas accès. La descente d'Orphée aux Enfers, moment central du mythe, est ainsi évacuée du texte. Le trajet d'Orphée sera bien évoqué par l'analepse dans le discours des personnages (à partir de la scène IX), mais le voyage propre n'est pas mis en scène. On pourrait y voir un rappel fait au public de sa condition de vivant : tout comme le lecteur découvrira après son accomplissement le voyage d'Owein au purgatoire par l'intermédiaire de la narration qui en sera tirée, le spectateur ne peut pas participer au voyage d'Orphée aux Enfers. Il devra se contenter de la répétition immédiate de la scène VIII, sous la forme d'une scène VIII bis, qui suit un intervalle écourté, seul indice que l'ordre théâtral est perturbé. Seule cette distorsion de la temporalité et de la mise en scène peut suggérer au spectateur l'ampleur de la tâche qu'accomplit Orphée.

Si « le poète a le don de se mouvoir aisément d'un plan à l'autre » (Kushner 201), le public n'est en aucun cas capable de le suivre dans son mouvement.⁵⁸ On y décèle une relation à l'espace particulière, qui permet de pénétrer dans ce qui reste invisible au plus grand nombre. Selon Kushner, le poète mis en scène par Cocteau a une appréhension de la « vitesse » qui lui est propre et rend possible sa circulation dans l'invisible (200). Ce principe de déplacement n'imprime pas de marque sur l'espace, mais propose de glisser, ou mieux, de se glisser dans le volume qu'il occupe. Il ne s'agit pas de posséder l'espace, mais de l'accueillir dans son originalité, de faire preuve d'une sensibilité particulière à son égard, en un sens de s'ouvrir à la possibilité de son réel.

Parce qu'il possède cette relation unique à l'espace, il est attendu que le poète partage ses découvertes. Heurtebise explique à Orphée qu'après la traversée, « personne ne peut vous renseigner. La Mort commence » (Cocteau 75). La mort reste une inconnue pour les vivants, mais parce qu'il la découvre sans y succomber, le poète peut et doit ensuite partager son aventure. Au but initialement égoïste de la quête vient s'en ajouter un second, didactique. Le

⁵⁸ Kushner, Eva. *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*. Paris : Nizet, 1961.

voyage est une expérience qui doit devenir leçon pour qu'en soit extraite sa pleine valeur. Ce n'est donc pas un hasard si la première parole adressée par Heurtebise à Orphée à son retour est « Eh bien, racontez vite » (79). Le paradoxe d'Heurtebise, personnage qui a révélé à l'Orphée de Cocteau la structure de la descente aux Enfers sans toutefois avoir connaissance de la réalité de l'espace vers lequel il envoyait le poète, est celui de l'humain qui pense, construit et donne sens à un outre-monde sans pour autant être en mesure de jamais vérifier la véracité de sa théorie. Toute construction humaine d'un espace de la mort ne peut alors qu'être imaginaire, forcément éloignée du réel. Il devient donc essentiel de transcrire puis compiler le contenu de ces aventures. C'est la tâche que se donne le poète médiéval, qui se fait intermédiaire entre le héros et le lecteur. « Si avons escript ceste chose au proufit de ceulz qui le liront » écrit Jean de Vignay à la fin de son *Tondale* (109), tandis que Marie de France ouvre son *Espurgatoire* sur la présentation de son intention d'auteur « voil en romanz mettre en escrit / si cum(e) li livres le nus dit, / en remembrance e en memoire » (3-5). Zumthor, toujours, écrit que « ce qui distingue le *voyage* parmi tous les déplacements humains imaginables, c'est qu'il culmine, chez le voyageur, en récit » (*Mesure* 302). On pourrait poursuivre cette idée en suggérant que le voyage vers l'au-delà n'existe réellement que par son récit. Sans la narration qui lui fait suite et qui lui donne une substance, ce voyage n'existe pas pour l'humain, d'autant plus que la possibilité d'accomplir ce même voyage lui est refusée. Une fois de retour dans le monde, Owein « reconta ço ke il vit / e il le mistrent en escrit » (1911-12). Ce « il » représente ici les moines, intermédiaire nécessaire pour la survie, la conservation et la diffusion du récit, et qui surtout lui donnent son autorité.

Justement, ce nécessaire recours à l'intermédiaire, dont la copie des moines est une forme, doit être perçu comme premier signe d'un échec à concevoir un espace physique de la mort. En effet, l'évidence transparaît que l'espace de la mort est refusé à la plupart des vivants. Derrière cette affirmation en forme de paradoxe, il faut simplement comprendre que

personne ne peut véritablement attester de son existence et que personne n'a la certitude, pour en avoir personnellement fait l'expérience, que cet espace existe. Pire, la distance entre cet espace et le monde humain est dédoublée. Le texte apparaît comme seconde frontière, succédant à une éventuelle première frontière physique. Le vivant aura au mieux accès à un récit, c'est-à-dire à une mise en forme et donc une image, mais jamais au réel. En ce sens, il demeure spectateur, à l'image de ce public ignorant ce qu'Orphée découvre aux Enfers. Le voyage du poète est un trajet solitaire qui exclut ceux qui n'appartiennent pas au groupe des voyageurs. Face à la mobilité du héros, le vivant n'est que trop durement rappelé à son immobilité par la posture dans laquelle il lit le texte. Cette frontière, physique puis textuelle, se révèle en fait être triple. Le vivant, s'il peut s'efforcer de comprendre ce qu'a vécu le voyageur, ne pourra jamais le partager, puisqu'une dernière distance, temporelle, finit de l'en écarter. C'est peut-être dans cette distance temporelle qu'il faut voir la véritable séparation entre héros voyageurs des profondeurs et humains confinés en surface. Les voyages des premiers, en forme de déplacements spatiaux, sont en réalité des mouvements à travers le temps. Ils anticipent par leurs trajectoires un avenir qui reste inaccessible aux vivants, prisonniers de la norme du temps chronologique. Pour découvrir s'il existe ou non un espace de la mort, ils devront attendre leur propre mort, privés cependant de la possibilité d'effectuer ensuite le chemin inverse. Aucun texte, aucun récit, n'enseigne comment s'engager sur le chemin inverse.

2.2. Revenir

Comme le héros, le revenant est construit dans l'écart à la norme des vivants, mais la variation sous laquelle il prend forme est plus inquiétante. Le héros est un dépassement positif des limites humaines, le revenant, au contraire, existe dans l'incomplétude, dans la perturbation d'un ordre naturel. Il n'est plus tout à fait vivant, mais n'est pas complètement

mort non plus. Créature effrayante, qui arpente comme sous l'effet d'une malédiction les limites de l'humanité, le revenant ne connaît pas de repos. Il défie les lois qui régissent la conception humaine du réel, il est un « objet terrifiant » (Rosset, *Objet* 37). Selon Clément Rosset, la peur provoquée par la rencontre d'un tel objet découle du doute qu'elle instigue, « la peur est occasionnée par un sentiment d'incertitude intellectuelle quant à la chose (c'est-à-dire quant à tout objet réel) surgissant dès lors qu'on ne sait plus, non pas si elle est réelle ou irréelle, mais si elle est elle-même telle que la suggère sa représentation, ou pas plutôt un autre » (39). C'est son mépris du mur du cimetière qui fait du revenant une aberration, alors même qu'il remet en question par sa circulation apparemment incontrôlable la séparation physique entre espaces de la vie et de la mort.

Le revenant existe à l'écart du monde vivant, selon des mécanismes qui lui sont propres, mais il pénètre pourtant ce monde sans gêne ni difficulté décelable : « Je reviendrais dans ton alcôve / Et vers toi glisserai sans bruit / avec les ombres de la nuit » (Baudelaire, *Le Revenant* 2-4).⁵⁹ Comme le poète, il glisse dans l'espace. L'apparition d'un revenant est une intrusion, socialement inacceptable, puisqu'elle imprime sur « [la] vie et [la] jeunesse / [...] l'effroi » (13-14). Cette caractéristique fondamentale est illustrée dans l'*Intermezzo* de Giraudoux, où la présence d'un spectre est vivement contestée par l'autorité administrative, en la personne de l'Inspecteur.⁶⁰ Ce personnage, représentant de l'ordre et de la loi, dont la fonction est justement d'inspecter et de corriger tout écart à sa norme, affirme : « apprenez qu'après la mort il n'y a pas de spectres [...], mais des carcasses ; pas de revenants mais des os et des vers » (50).⁶¹ La première réplique du personnage prenait d'ailleurs la forme d'un

⁵⁹ *Les Fleurs du Mal*. 1861. Paris : Gallimard, 1972.

⁶⁰ *Intermezzo*. Paris : Grasset, 1933.

⁶¹ Insistance sur le « traumatisme de la mort » très révélatrice de la véritable nature de l'Inspecteur (Morin 46). En niant toute possibilité d'immortalité pour affirmer la seule réalité de la décomposition, l'Inspecteur perd toute possibilité d'exprimer une individualité. Privé de nom, il n'est qu'un type.

déni d'existence du surnaturel : en dehors de l'ordre social, il n'existe rien. Le paradoxe du titre d'un personnage qui refuse de percevoir, d'inspecter le réel n'est pas gratuit : il représente une tentative d'emprise administrative sur le réel, qui refuse en fait la réalité. Le réel que veut voir l'Inspecteur est surtout une construction imaginée. Cet Inspecteur apparaît alors comme la personnification d'une fonction, d'un pouvoir, qui, pour maintenir son emprise, doit combattre la peur et le doute.

Au contraire du héros célébré par le récit, le revenant, figure négative de l'immortalité, est rejeté. Il a exploré la mort, vécu la mort, mais l'image tourmentée qu'il en rapporte complique le schéma établi par le héros de cet espace. On l'a vu, la catabase est une quête, motivée par une volonté d'apaisement de la peur de la disparition, qui n'est soudainement plus définitive. Dans les visions médiévales, la description du paradis succède à la représentation du purgatoire :

Cist chevalers dont ai parlé,
 puis k'il aveit le pont passé,
 tut delivres ala avant.
 Devant lui vit un mur si grant,
 haut de la terre, en l'eir amunt.
 Les merveilles quel del mur sunt
 ne porreit nuls conter ne dire (*Espurgatoire* 1485-91)

Après une purgation nécessaire, le mort connaît une paix enviable, un bonheur supérieur à toute expérience humaine, « dulçur e repos » (1635). Le revenant remet en question cette idée fondamentale, qui aide à accepter l'inconnu de la mort.⁶² Il réfute la tranquillité, le repos

⁶² Le revenant peut être un fauteur de troubles. Aux représentations idylliques de la douceur qui dans *l'Espurgatoire* fait suite aux difficultés de la vie, il oppose d'autres souffrances, pires encore que celles éprouvées par les vivants. Il devient ainsi nécessaire d'expliquer la condition du revenant par une faute commise

annoncé, et y substitue une instabilité constante et terrifiante. Cette instabilité trouve son expression dans la forme que prennent les déplacements du revenant : il erre, il parcourt la terre sans apparent objectif géographique, dans ses « parcours anarchiques » (Cardonne-Arlyck 210).⁶³ Pire encore, le revenant semble prisonnier d'un lieu. Son errance est en effet confinée à un espace trop réduit, un lieu « singulier » pour donner l'illusion d'une liberté dans la mort (*Intermezzo* 10). Le revenant d'*Intermezzo* « apparaît à la tombée de la nuit, et toujours aux environs de l'étang » (27).

S'il semble superflu de revenir sur le symbolisme associé à l'eau, on remarquera toutefois que le point auquel est attaché ce Spectre particulier est immobile. A l'opposée du courant fluvial et des marées qu'affrontent les héros, le revenant est lié à une eau stagnante, végétative. La Pleurante de Sylvie Germain, cette géante qui apparaît aux détours des rues de Prague, est également « une vision liée à un lieu », celui unique de la ville (19).⁶⁴ Les espaces au sein desquels apparaissent, évoluent, puis disparaissent les revenants n'ont donc pas l'ampleur du monde traversé par les héros, ils sont au contraire bornés, délimités. Il faut y voir un paradoxe supplémentaire : les déplacements de ces personnages ne les mènent nulle part (tout au moins géographiquement), mais les amènent à parcourir inlassablement le même espace. Cette immobilité forcée est la véritable malédiction du revenant, pris au piège d'un espace, entre deux états.

de son vivant. Le revenant, il nous semble, fonctionne comme une variation du principe de l'enfer, un enfer qui troue la surface terrestre.

⁶³ Cardonne-Arlyck, Elisabeth. « Révisions de la modernité : flâneurs, fantômes et futur antérieur. » *French Forum*. 21.2 (1996) : 207-230.

⁶⁴ *La Pleurante des rues de Prague*. Paris : Gallimard, 1992. Elisabeth Cardonne-Arlyck situe l'intrusion du fantôme dans la ville dans le sillage des déplacements urbains du flâneur de Baudelaire, « arpenteur hasardeux des lisières » (209).

Il importe donc de comprendre cette errance, ces apparitions, pourtant toujours motivées. Certaines traditions ont ainsi systématiquement interprété et expliqué les apparitions, pour les intégrer à leurs systèmes sociaux.⁶⁵ Ces entreprises ne sont pourtant pas différentes du déni exprimé par l'Inspecteur face à l'existence du Spectre. Elles participent à la normalisation de ce qui trouve son origine dans l'écart à la norme. Pour comprendre un revenant, et nous approfondirons cette question dans notre dernier chapitre, il importe donc de l'écouter. C'est à ce travail que s'emploie le narrateur de *La Pleurante des rues de Prague*, qui ouvre son livre à la Pleurante. « Elle est entrée dans le livre » (15), ainsi s'ouvre un texte qui inventorie d'abord systématiquement les apparitions de la géante sous la forme de chapitres, avant de les interpréter. Cette proposition fait écho à celle formulée au début d'*Equipée*, d'accueillir le réel pour ce qu'il est. Il importe de dépasser la peur, de dépasser le doute, pour ne voir dans le revenant qu'un objet accidentel du réel. La notion d'accident est fondamentale, puisque seule une minorité des morts revient, apparitions provoquées par un événement tragique, dont l'ampleur ne disparaît pas avec la mort. Cette survivance d'une mémoire au-delà de la disparition, belle idée en soi, est en fait l'origine de la malédiction dont souffre le revenant. « Il y a des larmes qui, aussi anciennes soit-elles, n'en finissent jamais de diffuser une sensation de brûlure, de reperler à fleur de peau. » déclare la voix narrative de *La Pleurante des rues de Prague*, « Ce sont ces larmes d'inconsolés qui bruissent dans le grand corps immatériel de la Pleurante des rues de Prague » (39). Mémoire douloureuse que la mort ne suffit pas à apaiser, mémoire qui n'est pas transférée aux vivants, mais est conservée par les morts. Sans consolation, il n'y a pas de mort possible.

Une théorie de la mémoire s'esquisse ici, qu'il faudra affiner plus loin. Acceptons simplement pour le moment que la mémoire reste l'apanage des vivants, que « les morts

⁶⁵ Voir les nombreux exemples donnés par Claude Lecouteux (*Fantômes et revenants au Moyen Age*. Paris : Imago, 1986).

n'existent plus qu'en nous » (Proust 156).⁶⁶ Quand ce besoin de mémoire est refusé par les vivants, il doit s'exprimer autrement, par une réapparition. Les fantômes et les spectres sont les signes visuels de la nécessité de cette mémoire. Il serait incorrect de cantonner la résurgence de cette mémoire à une simple perturbation du monde des vivants. Il faut élucider le sens derrière le signe de l'apparition. Dans *Intermezzo*, le personnage d'Isabelle cherche à entrer en contact avec le Spectre pour profiter de ses « conseils » (37), pour découvrir ce qu'est véritablement la mort. La Pleurante est également un signe, tant par ses apparitions que par la forme qu'elles prennent. On sait que le rôle social des pleurantes est de manifester et d'exprimer physiquement la douleur ressentie par une communauté après la disparition d'un de ses membres. Les morts représentés par la Pleurante n'ont été pleurés par personne, leur mémoire reste ignorée : par ses apparitions, elle rend une visibilité à ces disparus, à leurs souffrances et permet le développement d'une mémoire chez les vivants sensibles à son message. Il y a donc une connaissance à retirer de tout contact avec la mort, avec les morts, qu'il s'agisse, comme Ulysse, d'aller à leur rencontre, ou, à l'instar d'Isabelle, de se mettre à leur écoute.

L'état temporaire de revenant finit par se stabiliser dans un retour définitif vers l'espace de la mort. Toute intrusion des morts chez les vivants n'est que provisoire et prend fin quand les vivants ont interprété puis réagi à l'apparition. Une fois la dernière apparition de la Pleurante enregistrée, le narrateur fait une série d'hypothèses à propos de l'espace parcouru par la géante, pour enfin conclure que « c'est du livre qu'elle est sortie, tout simplement. Ni de la ville ni du visible, mais du livre » (120). La Pleurante a offert au narrateur la possibilité de transcrire sa voix pour en produire un texte. Le sentiment d'inachèvement ressenti par « l'écrivain » est sans doute à lier au nécessaire décalage qui existe entre la production et la réception. Ailleurs, la fin des apparitions du revenant dépend

⁶⁶ *Sodome et Gomorrhe*. 1922. Paris : Gallimard, 1989.

d'une action précise et particulière. Maupassant en offre un exemple dans la nouvelle *La Main d'écorché*.⁶⁷ Un ami du narrateur y fait l'acquisition de la main tranchée d'un criminel, avant de perdre progressivement la raison. Dans sa folie, « il se croyait toujours poursuivi par un spectre » (762), puis meurt sous les yeux du narrateur, persuadé d'être étranglé par un être qui, s'il existe, reste invisible au narrateur (et au lecteur). La nouvelle s'achève par le retour de la main à son propriétaire et par la reconstitution du corps qui avait été mutilé.

L'importance accordée à la visibilité du revenant est commune à cette nouvelle et à la *Pleurante*. Les morts semblent avoir des relations privilégiées avec certains vivants. A ceux qui sont exclus de cette relation, les spectres restent invisibles. Cette question de la visibilité du revenant, prépondérante au fonctionnement du thème, est en réalité un frein à la mise en place d'un espace de la mort. Puisque le revenant exclut la majorité des vivants, il fonctionne sur un principe similaire au récit de héros. Bien sûr, on peut arguer de la possible intrusion des morts dans l'espace des vivants, mais cela ne vient en rien confirmer l'existence d'un espace propre aux morts vers lequel ils retourneraient une fois leurs besoins satisfaits. Au mieux pourrait-on parler d'interférence passagère et limitée. D'autre part, par leur caractère temporaire, les apparitions de revenants nuisent au projet d'une spatialisation de la mort. En effet, le revenant, une fois apaisé, disparaît définitivement. Puisqu'il n'existe que pour cet apaisement, la disparition future est donc inhérente à sa condition.

La Main d'écorché illustre également le danger que représente le revenant pour les vivants. Dans *Intermezzo*, une réplique du Contrôleur résume leur jeu. « Ils s'occupent à séparer un être de la masse des humains. Ils l'attirent par la pitié ou la curiosité loin du troupeau qui se plaît aux robes et aux cravates, qui aime le pain et le vin et ils l'absorbent » (86). Le portrait dressé ici est celui de prédateurs attirant leur proie à l'écart pour ensuite la consommer. Le revenant est toxique pour le vivant, par sa situation en marge, il empoisonne

⁶⁷ *Contes et nouvelles*, vol. 2. Paris : Albin Michel, 1957.

la vie. Derrière cette interprétation de la relation privilégiée qu'un spectre crée avec un vivant, on décèle la peur et le rejet d'un autre, inconnu, existant à l'écart des codes sociaux (ces « robes » et ces « cravates » qui rassurent l'Inspecteur). Le développement de la relation entre un vivant et un spectre entraîne et isole le vivant dans un espace autre, qui n'est ni la vie ni la mort.⁶⁸ Il prend la forme de la folie chez Maupassant, de la création pour Germain. C'est sans doute encore chez Giraudoux que ce résultat est le mieux théorisé, quand Isabelle se précipite sur le Spectre avant de s'effondrer. Le Drogiste affirme que, pour la sauver, « il ne s'agit pas de la ramener à elle, mais de la ramener à nous » (149). Pour qu'un vivant prématurément enlevé retourne à son point d'origine, il doit avant tout être réintégré à son espace social. Sans doute est-ce aussi la raison pour laquelle le héros doit partager par le récit son expérience de la mort avec les vivants : celle-ci ne prend sens qu'une fois absorbée dans l'espace social et culturel. Danger du revenant, qui promet au vivant un espace autre. Double danger, car cet espace autre n'existe pas : le seul repos qu'ils ont à offrir se trouve dans la tombe, qui, une fois recouverte, disparaîtra des mémoires. « Le lendemain tout était fini... » (Maupassant, *Main* 762).

3. Après le voyage

Le voyage culmine dans une narration, c'est ce qui lui donne une consistance, une densité, pour celui qui n'y a pas participé. C'est également ce récit qui intègre à la réalité les espaces traversés, les lieux découverts. Une fois parcouru, l'espace de la mort doit donc nécessairement être décrit. Ces descriptions fonctionnent sur un double mouvement : elles doivent rendre compte de l'aspect physique, géographique de la mort, et doivent également en expliquer le fonctionnement. Pour comprendre la forme de ces descriptions, il faut tenir

⁶⁸ On peut sans doute déceler dans la séduction des morts une trace du thème de la « mort contagieuse » (Morin 40). Parce qu'ils entraînent avec eux les vivants, ils représentent une menace pour la stabilité sociale.

compte d'une donnée essentielle, qui est la perspective de la voix narrative, généralement partagée par le destinataire du récit. Le voyageur écrit, parle, pour ses semblables, dans des termes compris et acceptés par l'ensemble du couple destinataire – destinataire. Toute découverte, toute description d'un espace nouveau est donc filtrée linguistiquement et culturellement par le voyageur.

L'agent narratif du récit de voyage n'échappe pas à la première personne qui marque son appartenance à un groupe. Cette question de la position est posée dès la première phrase d'*Equipée* : « J'ai toujours tenu pour suspects ou illusoires des récits de ce genre : récits d'aventures, feuilles de route, racontars – joufflus de mots sincères – d'actes qu'on affirmait avoir commis dans des lieux bien précisés, au long de jours catalogués » (11). Si la voix narrative examine ici le principe même du récit qu'elle s'apprête à délivrer, qui repose sur la confiance accordée par le narrataire, elle n'échappera pourtant pas à ce que son récit soit ensuite commenté de façon similaire. Pour gagner cette confiance du destinataire, pour rendre le récit compréhensible, la narration use d'une stratégie récurrente, la comparaison. A cause du double filtrage linguistique et culturel, l'espace nouveau doit être comparé à l'espace d'origine du voyageur, parfois implicitement, parfois inconsciemment. Un exemple parmi d'autres, la description de l'Inde par Pierre Loti, illustre ce principe : « Matins de Bénarès, matins frais et de rosée ; ici matins d'hiver, mais qui ressemblent à ceux des beaux temps d'octobre dans notre Midi français » (332).⁶⁹ La spécificité de l'espace indien ne peut être représentée que par le recours à la comparaison, qui rapproche et distance à la fois les deux espaces, celui de l'Inde, et celui partagé par le narrateur et son lecteur, unis dans la première personne du pluriel. La description oscille entre assimilation et différenciation de deux réalités, que le texte cherche à combiner en une seule. Dans le cas d'un espace comme celui de la mort, hors d'atteinte pour la plupart de ceux qui en liront la description, le

⁶⁹ *L'Inde (sans les Anglais)*. 1903. Paris : Phébus, 2008.

rapprochement avec l'espace connu semble d'autant plus nécessaire. Pour cette raison, toute description d'un espace de la mort passe par la référence constante à un prédicat indispensable : l'espace de la vie. Sans vie, il n'y a pas de mort ; sans espace de la vie, il n'y a pas d'espace de la mort.

3.1. Figurer la mort

L'espace de la mort existe comme pendant au territoire de la vie, c'est-à-dire au monde humain. Tout espace inconnu est donc envisagé selon la terminologie qui organise le connu. Les visions médiévales illustrent cette caractéristique fondamentale, par l'articulation des descriptions qui y sont faites. Si l'on admet que le pays de Gorre où voyage Lancelot est bien un espace de la mort, on ne peut pourtant s'empêcher de remarquer qu'il fonctionne sur le modèle d'un royaume humain, gouverné par un souverain. Mais parce qu'il ne s'attarde pas sur la description de l'espace, le texte de Chrétien de Troyes reste un cas peu probant pour notre argument. *L'Espurgatoire* présente par contre un exemple plus riche d'une telle construction.⁷⁰ Une fois sous terre, le chevalier Owein découvre un espace illuminé par « tel lumere [...] / cum est d(e)' yvern en la vesprée » (685-86). Ce premier aperçu pose immédiatement le mode de fonctionnement de la description à venir par un premier recours à la comparaison. Le lecteur peut se représenter cette lumière, semblable à celle d'un après-midi d'hiver, qui colorera sa représentation de la suite du texte. Le purgatoire est associé à une saison stérile et morte, alors même que le premier lieu est décrit.

⁷⁰ Plus généralement, Whalen note l'importance que tient la description dans l'écriture de Marie : « the salient feature of description in Marie's narrative design that distinguishes her from [...] predecessors and contemporaries [...] is the amount of textual space allocated to its use in proportion to the rest of narrative » (Whalen, Logan. *Marie de France and the Poetics of Memory*. Washington, DC : Catholic U of America P, 2008, 25).

A mesure qu'Owein progresse dans le purgatoire, l'espace apparaît de plus en plus structuré. Trois vers sont particulièrement riches de sens : « En une waste regiun / le meinent hors de la maisun / dont la terre ert neire e obscure » (915-17). On y apprend que la « région » du purgatoire est composée de lieux (d'autres maisons et demeures seront identifiées par la suite) et que l'on y circule comme dans le monde humain. Les diables qui mènent Owein le forcent à suivre un itinéraire physique bien défini. Plus tard, Owein empruntera « une veie grant e lee » (929), une route grande et large, et se dirigera « ver le su, a destre », vers le sud, à droite (933). L'espace est construit sur le modèle du monde de la surface, structuré par des routes qui en relient les lieux, et organisé géographiquement par le même système de points cardinaux qui permet d'orienter toute navigation. Si ce n'était la présence constante des diables et les nombreux tourments montrés à Owein, l'espace mis en place pourrait aussi bien être celui d'une région terrestre. L'organisation si générique de la description du purgatoire peut être attribuée à la nature même de l'espace : n'oublions pas que le purgatoire n'est pas proprement un espace de la mort, mais une sorte d'antichambre de la mort véritable. Tout séjour au purgatoire est temporaire, et le défunt sera ensuite transféré au paradis, ou en enfer, espaces définitifs de la mort.⁷¹ En tant que frontière gérée par des humains (les moines en contrôlent l'accès), il n'est donc pas totalement inattendu que cet espace soit décrit en termes connus.

Pour autant, la description de la mort véritable n'est pas l'apanage de la littérature médiévale. Dans un autre genre littéraire, Sartre explore le concept d'enfer dans *Huis-Clos*.⁷² La première didascalie en décrit l'espace : « un salon style Second Empire. Un bronze sur la

⁷¹ Si la description s'arrête au seuil du paradis céleste, tout laisse à penser que l'organisation de cet autre espace suivrait le modèle du purgatoire. Le paradis, la mort, se trouve derrière une « porte », autre construction humaine (1808).

⁷² *Huis-Clos*. Paris : Gallimard, 1947.

cheminée » (7). On y retrouve le principe structurant de la comparaison, qui identifie ici le style du salon à un référent culturel très précis et connu par les personnages et les spectateurs. Mais Sartre joue également sur les constructions imaginées de l'espace, quand il fait dire à Garcin « où sont les pals ? » (8). Pour une société nourrie d'images du purgatoire et de l'enfer dans la continuité de celles parsemant le texte de Marie de France, tout écart à ce modèle établi est perturbant.⁷³ Au-delà du simple constat physique, la pièce de Sartre confirme nos premiers soupçons à propos de la nature des espaces physiques de la mort. L'enfer, et par extension tout espace physique de la mort, est inévitablement une construction humaine. Les attentes déçues de Garcin en sont l'illustration : on ne peut imaginer la mort qu'en termes humains, qui sont donc ceux de la vie. D'une certaine manière, la célèbre conclusion de Garcin, « l'enfer, c'est les Autres » confirme très littéralement ce modèle. Toute construction de l'enfer, de la mort, passe par un recours à la donnée humaine (62).

Sartre, par le choix d'une représentation physique à la simplicité surprenante, révèle le paradoxe des conceptions spatiales de la mort, imaginaires malgré de récurrentes prétentions à la rigueur soutenues par la science géographique. Ce salon style Second Empire confirme que toute construction physique de la mort est en réalité imaginaire. Puisqu'« une image est implicitement associée à l'objet matériel qu'elle représente », toute image a besoin d'un référent connu (Sartre, *Imaginaire* 19).⁷⁴ L'enfer, en tant qu'espace interdit aux vivants, reste donc nécessairement imaginaire, mais sa représentation doit néanmoins être ancrée dans leur réel. Pourquoi alors se limiter aux stéréotypes de la représentation traditionnelle ? Pourquoi ne pas imaginer un autre enfer ? La réponse moqueuse du Garçon à la surprise de Garcin, « vous voulez rire ? », en souligne l'absurdité, et l'autre absurdité du modèle infernal

⁷³ Pour une typologie de ces représentations, voir Cesare Segre, «Sémiotique de l'au-delà.» *Mittelalterbilder Aus Neuer Perspektive*. Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1985.

⁷⁴ *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard, 1940.

occidental hérité de la tradition chrétienne (8). C'est par ailleurs un rappel qu'il ne faut pas accorder à l'imaginaire le crédit réservé au réel, au risque d'être ensuite désarmé face à ce réel. Cette réplique du Garçon confirme surtout l'idée esquissée plus tôt d'échec nécessaire de toute tentative de représentation physique d'un espace de la mort. Effectivement, quel crédit accorder à ceux qui prétendent décrire ce qui leur est inconnu ?

Nous touchons ici à un problème fondamental à toute tentative de figuration de la mort. Bien qu'elle ne concerne que les morts, le vivant ne peut envisager la mort que de son point de vue. Ici encore, le texte de Marie de France rend compte de cet irréductible paradoxe. Le purgatoire y est en effet avant tout un espace sensible. Pour qu'Owein puisse le décrire, il doit le rendre visible à ceux qui restent à la surface, il doit rendre compte des « émotions suscitées par l'expérience des faits » (Wolfzettel 305).⁷⁵ Cette première mention d'une lumière souterraine faite plus haut est donc capitale, puisqu'elle assure la continuité de la perception humaine sous la terre. Si ce texte n'est pas une vision à proprement parler, il est toutefois construit par l'intermédiaire d'un recours constant à la vue, et plus généralement aux sens. C'est ainsi la focalisation du personnage qui produit la description (Bal 148).⁷⁶ Cavagna constate que « dans les textes du Haut Moyen Age, les régions extrêmes de l'univers ne s'offrent presque jamais à la *vue* du voyageur, mais sont perçus à travers les autres sens comme l'ouïe et l'odorat » (27). Le purgatoire sera donc construit à travers ce que le chevalier peut voir (le verbe « vit » est constamment répété à travers le texte) ou ne pas voir (« Li chevalers ne pout veer » 941), ce qu'il peut entendre (« quant ad oï escuté » 822) et ce qu'il peut ressentir (« La out un freid vent e serri / ke lui perçout le cors par mi » (921-30). Ce dernier type de perception rend d'ailleurs l'expérience du purgatoire à la fois physique et mentale : l'espace est ressenti par Owein, il est construit par son corps et son esprit.

⁷⁵ Wolfzettel, Friedrich. *Le Discours du voyageur*. Paris : PUF, 1996.

⁷⁶ Bal, Mieke. *Narratology*. 1985. Toronto : U of Toronto P, 1997.

Cette particularité du purgatoire est exploitée par les diables, qui usent de la vue du chevalier pour ébaucher l'image si particulière de l'espace que s'attendait à trouver Garcin. Ils annoncent ainsi « mes sachez bien, la vus merruns, / le dreit enfer vus mosteruns » : ils montreront à Owein l'enfer véritable (1323-24). L'enfer serait ainsi visible, son entière monstruosité serait perceptible pour l'humain. Si l'enfer existe, c'est donc surtout parce qu'il peut être vu, et le rôle des diables n'est sans doute pas tant de menacer Owein que de lui montrer la totalité de l'espace, afin d'en assurer une description ultérieure complète. Le visiteur est passif, il ne fait que véhiculer un message qui prend la forme d'une description. Sa mission, l'exploration et la construction du purgatoire par la perception, passe par la découverte et l'inventaire des détails représentatifs de chaque lieu. Il est ainsi nécessaire que les tourmentés soient en mesure d'exprimer leur douleur devant le chevalier. Owein doit être capable d'entendre leur souffrance, sous la forme d'une voix collective humaine : « a un voiz tuz s'escríoient / e pleignoient e dolusoient » (1213-14). Cet espace à la sensibilité exacerbée prend la forme d'une merveille, devant laquelle « li chevaliers s'esmerveilla / de celle gent qu'il esguarda » (1235-36). La merveille, c'est ce qui doit être vu, qui fait du purgatoire un espace à la fois merveilleux et monstrueux : pour exister, il a besoin d'un flux constant de perceptions, mais ce que ces perceptions révèlent est un écart par rapport à la norme humaine, qui, s'accroissant, suggère le caractère terrifiant de l'espace.

Gérard Genette fait deux observations sur la description qui nous aident à comprendre comment elle structure l'espace : « La description contribue à étaler le récit dans l'espace », « la seconde grande fonction de la description [...] est d'ordre à la fois explicatif et symbolique » (59-58).⁷⁷ L'espace du purgatoire est pauvre en détails et sa description fonctionne par la combinaison d'éléments visuels et non visuels. Les rares adjectifs présents dans le texte accentuent l'impression de vide et d'obscurité. Si une tentative de description

⁷⁷ *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.

est compliquée par ce vide, il sert la première fonction de la description énoncée par Genette. La narration est en effet relativement peu développée d'un point de vue événementiel. La combinaison des « grants champs » (939), du mouvement qui suit chaque tourment pour atteindre un nouveau degré de torture et de la description de ces tortures produit un texte qui, malgré quelques actions, est surtout une longue description spatiale. La seconde fonction de la description selon Genette donne leur sens aux descriptions du purgatoire. Elles sont explicatives, elles présentent à un public ce qui existe sous son monde, mais sont aussi très symboliques : le purgatoire est le symbole de la répercussion nécessaire d'une action sur celui qui la commet. Cet espace est donc entièrement structuré par le vivant.

Sans point de référence, ces perceptions et descriptions resteraient incompréhensibles. C'est là le rôle déjà énoncé de la comparaison. Celle-ci reste pourtant problématique car elle échoue délibérément à établir une échelle entre le monde humain et le purgatoire. Ce paradoxe est annoncé très tôt :

Il veient espritelement
 ço ke semble corporelment;
 il veient ewe e punz levez,
 feu e maisuns e bois e prez
 e homes de divers semblanz,
 ou neirs ou blans aparissanz (77-82).

L'outre-monde est immédiatement comparé au monde humain, avec lequel il partage certains attributs. Si les deux espaces sont ici encore comparables, la progression d'Owein dans le purgatoire va perturber cet équilibre. Dans l'homélie qui fait suite au trajet d'Owein, le narrateur remarque que

Si ces peines esteient mises
 contre les autres e assises,

n'i avreit il comparison
plus ke de l'egle e del pinçon (1407-10).

Si les tourments sont décrits en termes humains, ils sont sans équivalent pour la compréhension humaine. Cette nouvelle comparaison suggère l'inutilité de la première : les termes comparés sont si différents que la comparaison ne peut établir d'échelle de relation entre eux. Les souffrances du purgatoire existent, mais on peut seulement chercher à les évoquer, sans pourtant espérer y parvenir. Owein est face au même problème plus tôt quand il essaie de mettre en mots les souffrances qu'il voit : « Nuls n'i porreit mostrer ne dire / les plurs, les criz, n'en livre escrire ! » (1109-10). C'est là le paradoxe d'un texte qui se propose de représenter l'incompréhensible, incompréhensible parce qu'impossible à imaginer. Le texte semble conscient de ses limites, conscient aussi des limites de l'imagination. Il y fait appel pour suggérer qu'il existe quelque chose au-delà de l'imaginaire, sans pour autant parvenir à en parler. La mort, ici faite de souffrances et de pleurs, échappe au texte. Elle reste le domaine des morts, inaccessible aux vivants. Toute tentative de récit descriptif d'un espace de la mort apparaît ainsi vouée à l'échec.

3.2. Rythmes de la mort

La seule figuration ne peut donc rendre compte de la réalité de la mort. Pourtant la mort existe bien, au moins comme mouvement opposé à la vie, au devenir. S'il est impossible de décrire la mort, on peut tout de même chercher à en présenter le principe. En effet, tout espace, y compris celui de la mort, existe également sur un plan temporel. Une analyse du rythme de cet espace pourrait ainsi réussir là où les tentatives descriptives avaient échoué. Tout voyage dans un espace s'inscrit dans une temporalité particulière : pour celui qui reste derrière, le trajet du voyageur ne se mesure pas à l'aide d'une unité de distance, mais par le recours à l'unité temporelle qui détermine le temps de l'absence. La réalité du corps de

l'absent n'est pas qu'il est en mouvement, mais simplement qu'il est ailleurs. Cette importante idée est justement illustrée dans *La Vision de Tondale*. La conscience de Tondale est emportée pendant que le personnage fait l'expérience d'une vision, laissant derrière son corps inanimé. « Et jut ainsi mort dès la disiesme heure du mercredi jusques a celle meisme heure du samedi tout ainsi mort » (66). Cette apparente mort de Tondale, dont seule la chaleur conservée par le corps convainc son entourage de suspendre l'enterrement, dure trois jours. Pendant ces trois jours, l'âme circulera dans l'espace de la mort, accompagnée d'un ange. Sur terre, le corps cesse de fonctionner, ne conservant qu'une activité vitale minimale. La progression du voyage de l'âme est d'ailleurs organisée temporellement, d'une part par la progression narrative des événements, mais aussi par les différents marqueurs temporels qui structurent le texte (par exemple « et en la parfin » 68).

Si la mort est concentrée dans un espace, elle existe donc aussi dans un temps, dans une durée. C'est après tout cette emphase sur la durée qui donne leur valeur aux châtiments infligés au purgatoire : la souffrance s'étale dans le temps, elle est prolongée et ininterrompue, et par conséquent d'autant plus terrifiante. Pourtant, *La Vision de Tondale* ne s'attache pas à représenter les différences de fonctionnement entre le temps des deux espaces. La littérature consacrée au purgatoire insiste au contraire sur ce décalage : « il est dit, par exemple, que mille ans sur terre sont l'équivalent de trois jours passés dans le feu purgatoire » (Schmitt 198). Le temps de la souffrance est ralenti et prolongé, mais ce rythme peut lui-même être perturbé. Ainsi, une prière humaine écourte significativement la purgation d'un individu. Si les deux temps se déroulent sur des rythmes différents, ils n'en sont pas moins liés, à la manière de roues dentées de tailles différentes.

Gatto cite l'aventure survenue à un fils de duc, contenue dans un manuscrit de la première moitié du XIII^e siècle, qui illustre cette différence dans l'écoulement du temps

selon les espaces.⁷⁸ Le jeune homme invite un vieillard à sa noce, qui lui retourne ensuite son invitation. Mais les trois jours passés avec le vieillard se révèlent en fait correspondre à trois siècles. De retour dans son monde, le jeune homme vieillit puis meurt subitement (930). Gatto retrouve ce principe de l'écoulement miraculeux du temps dans plusieurs autres textes, dont une variante du thème de la mesnie Hellequin (933). Dans ce récit, le roi des Bretons Herla, de retour dans son espace d'origine après avoir répondu à l'invitation du roi des Pygmées, doit, pour échapper à un vieillissement subit, rester sur la selle de son cheval. Assis mais forcé à l'errance, le roi maudit devient une sorte de revenant, prisonnier d'un mouvement sans but. Incapable de mettre pied à terre, le roi continue à circuler à cheval sans fin. L'éternité, provoquée par un écoulement ralenti du temps est déplacée dans le monde des vivants. Le roi est un mort en puissance, pourtant incapable de mourir.

On comprend ainsi la valeur punitive du ralentissement du temps chez les morts. S'ils sont incapables de se réconcilier avec les vivants, c'est parce qu'ils sont incapables de réintégrer le rythme, le mouvement de la vie. L'éternité, doublée d'une passivité imposée, prend ainsi une forte connotation négative. Enfermés ensemble, les trois personnages de *Huis-Clos* voient se poursuivre la vie de ceux qu'ils ont connus. Mais ils restent impuissants face à des actions qui semblent se dérouler plus rapidement sur terre que dans leur espace, jusqu'à finir par leur échapper. Garcin observe ainsi que sa « femme est morte tout à l'heure. Il y a deux mois environ » (53). Si le temps humain s'écoule rapidement, le temps infernal est bien plus lent. Par ses sanglots, Garcin commence à ressentir la fin de sa femme bien après qu'elle soit elle-même morte. Comme le roi Herla, il est emprisonné dans un temps autre, dont la lenteur permet à la souffrance de s'étendre. La brièveté de la vie trouve un reflet dans les limites relativement resserrées du monde humain. A l'inverse, la mort s'étale dans

⁷⁸ Gatto, Giuseppe, Schmitt, Jean-Claude. "Le voyage au paradis. La christianisation des traditions folkloriques au Moyen Age." *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 34.5 (1979) : 929-942.

l'immensité d'espaces sans bornes, en constante expansion.⁷⁹ Ce que le temps de la mort nous enseigne sur l'espace de la mort, c'est qu'ils sont tous deux sans fin.

La différence entre l'écoulement du temps de la mort et celui de la vie est le produit d'une autre différence plus fondamentale. La mort et la vie progresseraient différemment à cause des mouvements irréconciliables qui les régissent et des rythmes respectifs de chaque système. La danse macabre illustre très simplement cette hypothèse. Elle adopte pour principe la réunion de contraires en un lieu unique : par cette juxtaposition soudaine dans un espace neutre et liminal, les différences entre les deux partis apparaissent plus clairement. Nous en avons présenté les plus évidentes en introduction, mais il convient à présent de nous attarder sur un exemple particulier, le paradoxe des morts en mouvement juxtaposés aux vivants immobiles. Cette différence est une conséquence du rythme propre à chaque espace : la mort existe par la danse, la vie semblant au contraire définie par le pas de la marche. Valéry identifie la même opposition quand, à la suite de Malherbe, il compare la poésie à la prose : « la prose et la poésie se distinguent donc par la différence de certaines conventions momentanées de mouvement et de fonctionnement appliquées à des éléments et à des mécanismes identiques » (43).⁸⁰ Autrement dit, transposés dans notre contexte, s'ils semblent apparentés, les rythmes qui définissent nos deux temporalités les rendent irréconciliables. Si ce n'était pour l'exemple de la danse macabre, l'attribution du rythme de la poésie à l'espace de la mort pourrait sembler arbitraire et incongru. A la mort revient l'absence de mouvement, l'absence de rythme. Valéry insiste pourtant sur une différence importante entre les deux principes rythmiques, qui semblent valider notre proposition. « La marche comme la prose a toujours un objet précis. Elle est un acte dirigé *vers* quelque objet que notre but est

⁷⁹ On a déjà parlé de l'immensité du purgatoire telle que la perçoit Owein. A la linéarité déterminée de la vie, la mort oppose l'expansion généralisée.

⁸⁰ Valéry, Paul. *Propos sur la poésie*. Paris : Maison du livre français, 1930.

d'atteindre » (41). « La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes, mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part » (42).⁸¹ La destination inhérente à la marche serait une transposition du mouvement chronologique de la vie, dirigé vers un but qui, justement, en est sa fin. A son terme, la vie, comme la marche, cesse. Mais la mort, comme la danse, ne va nulle part : elle existe, si l'on veut, pour elle-même, dans un mouvement qui définit lui-même, sans autre but, une condition. Une fois cadavre, le mort ne peut plus mourir, ne peut plus devenir autre. Si, comme le suggèrent les espaces de la mort, il continue à exister quelque part, la temporalité à laquelle il est soumis permet alors de l'identifier comme privé de vie. L'absence de but géographique apparaît ainsi fondamentale.

Cette idée avait déjà été effleurée dans notre distinction entre héros et revenant. On se souvient que le voyage d'Orphée est déterminé par un objectif, par la volonté de sauver Eurydice, tandis qu'à l'inverse, le revenant semblait prisonnier d'une déambulation circulaire. La quête du héros nous avait permis de l'inscrire dans un cadre plus général de modèle actantiel, intégrant le héros à une structure organisée. Cet apparent besoin de structure est brusquement stoppé au terme de la vie : la mort est un état, qui, s'il n'est pas sans cohérence, ne va pourtant nulle part, n'a nulle prétention à la progression, et n'a donc pas besoin de suivre un modèle organisationnel particulier. La mort est, tout simplement.

Deux poèmes déjà cités illustrent l'importance du rythme dans la convocation des morts, et semblent confirmer que le vers est effectivement le rythme le plus approprié à la mort. Dans "La Maison des morts" d'Apollinaire, le poète entre d'abord « dans ce cimetière désert » (9). Une fois dans l'espace des morts, il les rappelle par un rythme, un « claqu[ement] des dents » (10). Comme le joueur de flûte de Hamelin, le poète entraîne ensuite les morts pour une « promenade », qui s'apparente plus à une farandole rythmée par

⁸¹ Comme ce poème sur rien de Guillaume d'Aquitaine, trouvé en somnolant sur un cheval : « Farai un vers de dreyt rien: / [...] Qu'enans fo trobatz en doormen / Sobre chevau » (1-5).

des « airs militaires » qu'à une marche. La promenade devient « bal champêtre » (66) et les morts et vivants dansent ensemble, la danse se révélant ainsi le mouvement par lequel les contraires se rapprochent, par lequel « ce monde ou bien [...] l'autre » (87) se confondent. “La Chanson des morts” de Laforgue décrit un épisode qui serait similaire si ce n'était pour la séparation conservée entre les morts et des vivants. Le poète n'entre pas dans le cimetière, mais il le contemple de l'extérieur. Les morts reviennent spontanément à la vie, puis « glapissent en chœur l'hymne des trépassés » (24), un chant structuré par un refrain, un rythme. La réaction du poète est pourtant ici très différente :

Et moi pétrifié de ces clameurs funèbres,
De mon gosier en feu sort un cri de terreur ;
Et je Les vis soudain dans l'ombre et les ténèbres
Qui fuyaient en tumulte harcelés par la peur (73-76)

Si, pour Apollinaire, le rythme avait ramené les morts à la vie, le cri les fait ici fuir. Derrière ce cri il y a la peur de l'autre, un rejet, là où le rythme invitait à la danse, au rapprochement.

Ces deux exemples explicitent l'organisation des relations entre les espaces de la vie et de la mort. Ce qu'ils révèlent surtout, c'est une compatibilité enfin possible entre les deux systèmes : les morts et les vivants peuvent se retrouver pour un temps, avant de retourner dans leurs domaines propres. Le poème d'Apollinaire offre une nouvelle perspective sur le retour des morts à la vie : il n'est plus question de revenants toxiques pour les vivants, mais plutôt de semblables qui, le temps d'une nuit, reviennent profiter du monde qu'ils ont connu. Cet encadrement temporel précis rend le bref séjour des morts plus acceptable, moins terrifiant. Leur présence est limitée dans le temps, et il est entendu qu'une fois cette période écoulée, ils réintégreront leur espace. Cette incursion des morts fonctionne comme le

carnaval, cette « seconde vie » dont parle Bakhtine (13).⁸² « Le carnaval n'a aucune frontière spatiale », mais « il englobe et combine pour un temps tous les espaces en un seul » (15).

Bakhtine poursuit : « le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (18). Le renversement du carnaval fonctionne parce qu'il est circonscrit à une durée limitée, à une courte période au cours de laquelle les règles et l'ordre n'ont plus cours. La nuit accueille ce moment particulier quand, privées de la lumière du jour, les formes changent et se transforment dans l'ombre. L'instant seul ne suffit pourtant pas, il faut enclencher le mouvement de réconciliation des morts et des vivants, ce que le poète, par sa maîtrise du rythme et de la musique, est seul à pouvoir faire.

Le poète est en effet celui qui peut annuler « ce désaccord entre nos impressions et leurs expressions habituelles » (Proust, *Swann* 153).⁸³ Le cri poussé par le spectateur de *La Chanson des morts* n'est pas différent de ce « zut, zut, zut, zut », expression verbale par le narrateur proustien de son impuissance à formuler ses pensées. Celui qui reste incapable d'insuffler vie à ses paroles, de leur donner un rythme, ne saura pas convoquer les morts, ne sera pas artiste. Le rôle du poète n'est donc pas de chercher à physiquement décrire l'espace de la mort, tentative nécessairement vaine, mais, plutôt d'intégrer pour un temps les morts à son espace rythmé, de réunir les espaces en son discours poétique. Par son positionnement topique en marge, il semble le mieux à même d'engager une communication entre les deux groupes, d'amorcer un partage des espaces.

⁸² Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

⁸³ *Du côté de chez Swann*. 1913. Paris : Gallimard, 1988.

4. Partage du lieu

Les espaces physiques de la mort, du purgatoire de Marie de France à l'enfer de Sartre jouent sur un paradoxe similaire : constructions humaines, puisqu'ils reposent sur le partage et la transmission de voix qui en font l'expérience sensible, ils sont pourtant résolument exclusifs : le destinataire de ces récits ne pourra pas intégrer de son propre chef les espaces qui y sont décrits. La raison en est évidente et tient au caractère immatériel, allégorique des espaces présentés : le purgatoire que traverse Owein n'a pour le public pas plus de substance que l'enfer où est retenu Garcin. Ces deux modèles sont ainsi à leur manière des mises en forme, en image, de discours. Espaces mimétiques dans le cadre narratif, ils sont en réalité uniquement diégétiques, n'existant qu'au sein de ces discours. Ce n'est pas parce qu'une bouche du purgatoire a été désignée en Irlande qu'un purgatoire y attend son explorateur. De même, l'hypothétique réalité de l'enfer proposé par Sartre à la mise en scène résulterait d'un hasard prodigieux. Ces espaces proposent en fait la mise en forme d'hypothèses, de réflexions et de commentaires, aussi passionnants qu'impossibles à confirmer. Ancrer des lieux hors d'atteinte dans une géographie dont la réalité est tout aussi indiscutable leur concède la force du réel, mais participe également à brouiller la limite entre réel et imaginaire. S'il existe des points de franchissement matériels entre la vie et la mort, la mort devrait nécessairement posséder une consistance physique similaire à celle de la vie ; pourtant, si ces seuils s'avéraient impossibles à traverser, que faire de ces espaces à présent inaccessibles ? A partir de quel point, de quel obstacle topographique deviennent-ils imaginaires ? C'est au lecteur, au spectateur de décider, et nous n'aurons certainement pas ici la prétention de nous substituer à son jugement, ou même de lui suggérer une réponse. Nous proposons plutôt d'examiner, dans la dernière partie de ce chapitre, les modalités de communication et de partage des espaces de la mort, au-delà de leur seul franchissement physique. Quelle que soit l'importance des formes qu'ont pu prendre ces espaces et leurs

modes d'accès, leur transmission, leur perpétuation offrent un autre regard sur l'image même que l'on entend donner à la mort.

4.1. Dépendances

La description du purgatoire rapportée par Owein présente le paradoxe d'une vision qui dépasse les possibilités offertes par la narration. Cavagna donne deux explications au « tabou » de la représentation infernale, culmination de cette impuissance narrative : « on part du présupposé que l'horreur de l'enfer échappe à toute tentative de représentation humaine et ne peut être comprise que de manière biaisée, à travers des images fragmentaires, à travers des épiphanies effrayantes » (39). La seconde raison évoquée par Cavagna serait le respect d'« un espace sacré, un espace situé aux extrêmes limites de la création divine, et qui, même dans les Ecritures, n'est jamais évoqué qu'à travers de brèves allusions ou à travers des images allégoriques » (40). Notre corpus dépassant le seul contexte chrétien, c'est surtout la première raison qui nous intéressera, raison que l'on modifiera légèrement : ce ne sera pas tant l'horreur de l'enfer qui créera pour nous un problème de représentabilité, mais plutôt la mise en situation de la mort.

Toute la force évocatrice du purgatoire repose sur son irréprésentabilité, ce qui pourtant lui donne sa forme. Le purgatoire terrifie en effet par l'image, même imparfaitement rendue dans le récit, qu'il propose de la mort. Pour frapper les vivants, cette image a justement besoin d'être vue, d'être partagée. Une économie entre les espaces et les populations qui les occupent émerge de ce paradoxe. Le premier lien, le plus anecdotique peut-être, est celui qui existe entre les diables et les vivants. A son niveau le plus littéral, le purgatoire a en effet besoin d'un flux constant d'âmes pour fonctionner, la première occupation des diables étant justement de torturer ces âmes. C'est vraisemblablement pour cette raison qu'ils cherchent inlassablement à perturber Owein par leurs suggestions : « si nos

conseilz crer volez, / a la porte sein vus meruns, / ou entrastes, hors vus mettruns » (864-66).

Leur stratégie reste simple, il s'agit pour eux de convaincre le chevalier qu'en leur faisant confiance, il sortira du purgatoire.⁸⁴

Le lien suggéré entre vivants et morts est une relation autrement plus riche. En tant que donnée pré-textuelle, le purgatoire suggère un possible destin humain, dans lequel chaque pécheur peut se retrouver. Owein établit d'ailleurs ce lien quand il reconnaît certains des suppliciés :

De ses compaignons ad veüz
plusurs k'il ad reconeüz,
qui el siecle aveient esté,
mes malement orent ovré (1105-07).

Dans *l'Espurgatoire*, les tourments suivent une progression générique, leur horreur croissant parallèlement à l'avancée d'Owein. On apprendra seulement qu'y sont soumis « tute maniere de gent » (943), une population diverse. Il faut se tourner vers *Tondale* pour comprendre que les différents supplices correspondent à différents types de péchés. Comme l'explique l'ange à l'âme, « cil qui ont défailli en pou de choses et cil qui ont mesfait en grant chose ne seufrent pas ce tourment en meisme maniere » (77). Ainsi sont par exemple regroupés « ceulz qui avaoient ocis leur peres, leurs freres » (71), « les espieurs et les traitres » (72), les « orgueilleux » (73), les « coupables de sacrilege » (77), les « moines, [...] chanoines et [...] nonnains et [...] ces autres gens d'Eglise qui ont menti a Dieu » (85). La purgation se révèle un procédé particulièrement démocratique, même si elle s'adapte aux spécificités du pécheur : chaque vivant, par la description du spectacle des suppliciés, doit pouvoir

⁸⁴ En ce sens, le texte fonctionne sur la juxtaposition de plusieurs vérités : la vérité de Dieu, la vérité de l'existence de l'espace purgatoire et la vérité de la description qu'en donne Owein. Les diables essaient simplement d'établir une vérité différente afin de mettre à l'épreuve les croyances en ces vérités.

s’imaginer dans cet espace. L’emploi que font les diables du futur, quand ils présentent à Owein un nouveau supplice, participe également de la volonté d’inscrire le séjour au purgatoire dans une destinée humaine, qui dépasse alors le seul voyageur :

‘Ço est uns bains que vus veez ;

voillez ou non, laenz irrez.

Baignez serrez od ceus qu’i sunt

E qui ces bainz deserviz unt.’ (1181-1184).

Cette juxtaposition du présent et du futur joint l’état présent des suppliciés plongés dans le bain à l’avenir que les diables promettent à Owein, et, par extension, à tout autre humain projeté dans le purgatoire. Les diables sont catégoriques, on ne peut échapper au purgatoire de sa propre volonté.

Pour comprendre la véritable nature de l’espace présenté dans *l’Espurgatoire*, il faut revenir au titre latin de la source de Marie, le *Tractatus*.⁸⁵ Cet ouvrage serait un traité, une sorte de manuel à destination des croyants. Cette fonction est d’ailleurs soulignée par Marie, qui l’annonce comme une des raisons derrière l’établissement de son texte : « pur amender la simple gent / voil desclore ceste escripture » (46-47). Howard Bloch développe cette relation entre le texte et son public, mais aussi les morts :

In the doctrine of the Purgatory the ways in which the living and the dead affect each another are dynamized in terms of a calculation of the duration of purgatorial pain in the afterlife according to the good works of others, thus yielding a glimmer of something on the order of a commonweal. Not only do one’s own good deeds shorten one’s own time there, but the good actions,

⁸⁵ Sur ce texte, voir l’introduction de Yolande de Pontfarcy à son édition de *l’Espurgatoire*, en particulier les pages 1 à 19.

alms, and prayers of family or of others might lessen time spent in purgatorial fire (291).⁸⁶

La mort ne serait donc pas une fin en soi. Au contraire, les vivants conservent une chance d'affecter, même à travers la mort, la condition de leurs proches, tout en se protégeant eux-mêmes. Le Goff fait le même constat quand il écrit que « les visions et révélations sur l'au-delà peuvent être profitables pour l'édification des vivants » (260). Il s'agit donc de toucher les vivants par le texte, à travers le spectacle des tortures qui leur seraient autrement promises :

Pur ço vus voil amonester
 que des tormens deies penser.
 E si aidez a vos amis
 qui laienz sunt en peine mis (1433-36).

Ces derniers vers, qui suivent les ultimes supplices mentionnés par Marie, précèdent immédiatement l'arrivée d'Owein au paradis terrestre, épisode qui s'écrit en alternative aux souffrances purgatoires. Si le purgatoire reste une possibilité, il n'est toutefois pas inévitable. Surtout, les croyants conservent de leur vivant une influence sur ceux qui y souffrent, et peuvent également prévenir ou raccourcir leur éventuel séjour dans ces lieux. Bloch écrit en effet que « those who, like Owen, visit Purgatory before death and survive the ordeal are exempt from any further purgatorial pain after death, thus implying a relation between the living and dead self » (293). Le voyage d'Owein devient un modèle, il présente un éventail de stratégies pour prévenir ou atténuer la violence purgatoire. Si la visite du purgatoire par un vivant reste exceptionnelle, cet exemple vient au moins confirmer l'existence d'une relation solide entre la vie et la mort d'un même être.

⁸⁶ Bloch, Howard. *The Anonymous Marie de France*. Chicago : U of Chicago P, 2003.

L'objet du texte de Marie ne serait donc peut-être pas tant l'espace du purgatoire qu'à travers lui un certain potentiel humain. Jerry Root fait une telle lecture du texte :

The Espurgatoire elaborates the idea of man's ability to mediate between the spiritual truth of another world and the corporal reality of this world [...] By showing the spiritual substance and its resemblance to the corporal world, those who have had revelations prove that man can be a bridge between the spiritual and corporal worlds (166-67).⁸⁷

Selon Root, les espaces respectifs de la surface et du purgatoire ne seraient donc pas tant raccordés par une géographie terrestre ou même imaginaire, mais bien par un lien humain. L'homme, au niveau le plus littéral, est en effet la seule entité à circuler entre les deux espaces, que ce soit, pour la majorité, après la mort, ou dans le cas de certains voyageurs, avant le décès. C'est surtout par la prière, en l'occurrence un mode de communication, qu'une relation est entretenue, préservée, mais également encouragée entre les vivants et les morts. Peut-être faut-il alors voir dans les « messes e [...] oreisons » (1433) l'émergence d'un troisième niveau de mémoire, à ajouter aux deux degrés cités par Logan Whalen.⁸⁸

Si la mort opère par déplacement forcé, ce que semblent suggérer *l'Espurgatoire* et la *Vision de Tondale*, elle peut alors, comme tout voyage, être anticipée et préparée. Ce ne serait donc pas le déplacement qui doit effrayer les vivants, mais plutôt la possibilité d'une étape au purgatoire, ou pire, d'une déviation qui mènerait l'âme en enfer. Par la mise en espace du purgatoire, c'est la vie humaine dans son ensemble qui devient géographie : dans une série de mouvements, les vivants se voient emportés d'espaces en espaces. La construction du

⁸⁷ Root, Jerry. "Mustre and the Poetics of Marie de France". *Modern Philology* 108.02 (2010) : 151-176.

⁸⁸ « The art of memory operates on at least two levels in this text. On a narrative level, the story can progress because the knight faithfully remembers to invoke God's name at the end of each torment [...]. Likewise, the lay audience of Marie's *Espurgatoire* [...] are encouraged to remember the images of suffering that they will encounter on their own journey through Purgatory » (152).

purgatoire, assemblage apparemment infini de champs, de sites, participe ainsi à une organisation spatiale, et non plus temporelle, de la vie. Si l'existence est faite d'espaces, les déplacements du vivant dépendent alors de ses décisions. Dans le contexte propre au purgatoire, c'est enfin une manière de limiter l'existence à deux issues : la première, souhaitable, est illustrée par la présence du paradis terrestre qui à son tour mène au paradis céleste, et la seconde, fort regrettable, est la précipitation en enfer. Ainsi, et malgré les apparences, le purgatoire serait un espace profondément humain : son essence n'est jamais que le produit des actions humaines, alors même qu'il existe justement pour altérer ces actions. Pour l'âme, le purgatoire est aussi punitif que préventif, par la menace qu'il laisse planer d'une atteinte douloureuse à l'intégrité du corps, mais aussi parce que cette menace, avant son exécution, reste un avertissement.

4.2. Modes de partage

Si le purgatoire est une image, la question de sa mise en forme artistique, ou au moins littéraire, se pose enfin. En d'autres termes, comment donner forme à l'ineffable ? Rappelons que, pour assurer la transmission de son récit, Owein a recours à des moines, des clercs qui le consignent comme ils ont auparavant consigné d'autres récits. Son témoignage oculaire, pour être transmis et conservé, doit être écrit. L'espace purgatoire est ainsi transposé, déplacé, dans un autre espace, celui du livre. Owein change également de fonction à l'issue de son voyage. Une fois de retour, s'il reste chevalier et refuse explicitement de changer d'occupation, « ne voleit changer sun estre, / moigne ne convers ne volt estre. / En non de chevalier morra » (1973-75), il modifie cependant son comportement et ses activités. Il se met au service d'un moine, Gilbert, qualifié de « prodom e bon latimer » (1957), et tous deux « funderent l'abbeïe » (1977). Le rôle de Gilbert est fondamental ; qualifié d'interprète, c'est lui qui diffuse l'histoire d'Owein :

Cist Gileberz conta sovent
ces choses devant meinte gent,
pur édifier les oianz
e k'a bien fuissent entendanz (1997-2000).

Pour persister, le témoignage du voyageur doit être diffusé par un parti qui n'a pas vécu l'aventure. Celui qui a traversé l'espace de la mort ne peut s'en faire le scribe, qu'il soit chevalier ou, chez Maupassant, canotier ; il doit au contraire passer par une autorité scripturaire, un auteur, qui lui confèrera justement cette autorité tout en assurant son accès à un plus grand public.⁸⁹ Marie de France endosse un tel rôle quand elle ouvre son texte sur cette affirmation :

voil en romanz mettre en escrit,
si cum li livres le nus dit,
en remembrance e en mémoire
des peines de l'Espurgatoire (3-6).

De même, le texte se clôt sur un dernier rappel des motivations de l'auteur :

Jo, Marie, ai mis, en memoire,
le livre de l'Espurgatoire
en romanz, k'il seit entendables
a laie genz e covenables (2297-2300).

L'entreprise de Marie a un double objectif : elle se propose de traduire un texte latin en langue romane, et donc de rendre un livre accessible à un plus grand nombre. Whalen y voit l'annonce des « role and responsibility of the author in the transmission of knowledge » (37). Mais Marie souhaite également perpétuer une tradition, assurer le souvenir d'un récit dont le

⁸⁹ Le poète constituant l'exception à ce modèle.

temps aurait pu entraîner l'oubli.⁹⁰ C'est ce qu'indique le terme « remembrance » au cinquième vers du texte : « Marie, in her turn, is interested in preserving these stories for posterity » (Whalen 52). Elle s'empare d'un matériau, auquel elle a eu elle-même accès et dont elle a pu évaluer la valeur, pour ensuite en diffuser le contenu. Jerry Root, dans son analyse du verbe « mustrer », explique cet enjeu de l'écriture pour Marie : « the word *mustrer* helps us to understand Marie's writing project as a rhetorical and moral operation. It suggests movement from one realm to another—something must be brought out, clarified, and shown from its position of incompleteness or obscurity » (152). La première modalité du partage est donc double : il s'agit de préserver un récit et d'en favoriser la transmission.

Une intention en substance proche, bien qu'exprimée différemment, est à l'œuvre dans le roman de Sylvie Germain. La Prague décrite dans le texte reste une vision unique et personnelle, c'est une ville vivante, donc mouvante : « les villes, comme les corps, ont une odeur. Ont une peau » (23). La pleurante s'extrait des brumes de la ville pour pénétrer dans le champ de perception du narrateur, qui lui ouvre ensuite son livre. En ce sens, la première phrase du texte est emblématique de l'entreprise de Germain : « elle est entrée dans le livre » (15). Dans les récits de voyageurs ou de revenants, la position du narrateur reste la même, il appartient à l'espace des vivants. Inviter la pleurante dans le livre, c'est enfin se mettre à son écoute ; ce n'est plus forcer l'accès à son espace, c'est laisser son message nous parvenir, s'écrire. Ainsi, à la mention par Marie de son nom en conclusion à son texte, la voix narrative de la *Pleurante* préfère une mise en retrait et laisse une plus ample place à la géante.

Pourtant, que Marie affirme sa fonction d'auteur ou que la voix narrative chez Germain s'efface, leurs projets restent proches, les deux figures engageant au partage par leurs textes.

« Le vent, le vent de l'encre se lève à son passage et souffle dans ses pas. Et le livre qui suit, n'étant composé que des traces de ses pas, s'en va lui aussi au hasard. » (17). Ces

⁹⁰ Et ainsi, selon Whalen, assurer « the posterity of authorship » (30).

quelques lignes esquissent les enjeux de la relation entre le revenant, et par extension le mort, et l'écriture. La mort, et nous développerons ce point dans notre dernier chapitre, n'immobilise le défunt qu'en apparence : celui-ci continue en fait son mouvement, son devenir, après la décomposition de son corps, sous d'autres formes. Imaginer un espace physique de la mort ne serait qu'une stratégie visant à geler ce mouvement, qu'elle prenne la forme de tourments infernaux attachant le défunt à un lieu précis, ou bien d'une noyade immobilisant un corps au fond d'une rivière. Quelle que soit l'organisation des espaces de la mort, on y pense systématiquement le défunt figé. La mort immobile permet en effet d'éviter la question de la disparition, de l'évanouissement. C'est l'inconnu, la poursuite du mouvement entamé dans la vie, qui apparaît au contraire profondément terrifiant : aussi horribles que soient les pires tourments du purgatoire, leur description laisse toujours aux vivants la chance d'avoir une emprise sur leur destin. A l'inverse, on n'a aucune autorité sur l'inconnu. Le mouvement de l'écriture permet de suivre le mouvement de la vie prolongé dans la mort, et de garder une « trace », une mémoire de ce mouvement, de ces états qui ne sont plus. « Le vent, le vent de l'encre qui souffle dans ses pas fait se courber, se balancer les mots, déracine des images qui demeuraient enfouies dans la mémoire et à la limite de l'oubli, et par avance effeuille les pages du livre qui ne peut être que fragmentaire, inachevé » (18). L'inachèvement du livre ne doit pas être perçu comme une limitation propre au support : au contraire, le livre inachevé ouvre la possibilité d'une reprise de l'écriture, de la poursuite du devenir.

Le seul espace véritablement physique propre à accueillir la mort et les morts serait donc le livre. Et d'une certaine manière, il reproduit les principes structurant que nous avons identifiés dans notre typologie des espaces de la mort : il existe à la fois dans le monde vivant, mais s'ouvre également sur des niveaux de sens différents ; il ne laisse passer qu'un voyageur à la fois, ce lecteur dont la lecture sera nécessairement intime et unique ; enfin, il

fige en lui des images, qui attendent dans ses pages une nouvelle lecture. Le livre est surtout ce support à l'expansion infinie de l'imaginaire, de cet espace des morts qui, s'il est borné avec celui des vivants, s'étend perpétuellement dans la direction opposée. La mort, pour perdre de son irréalité, doit alors y être consignée.

II. La mort en scène

Et je me dis que tout morts que nous soyons, nous restons exposés à devoir mourir.

(Ghelderode, *Balade* 144)

1. Deux espaces du théâtre

Il convient ici de reprendre et considérer sous un nouvel angle la conclusion proposée à la fin du précédent chapitre. Nous y avançons que la littérature n'était pas en mesure de construire d'espace physique de la mort. Ces espaces, avions-nous conclu, seraient des images, inspirées mais également isolées du réel : il ne suffit effectivement pas à un espace d'être imaginé pour qu'il prenne soudainement forme dans le monde. L'application aveugle de ce principe reviendrait pourtant à négliger tout un genre littéraire justement construit sur l'insertion de telles images dans le réel, ainsi que sur la production d'un réel. Il s'agit du théâtre.

A l'entrée « texte dramatique » de son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis écrit : « pour analyser le texte, il convient de savoir si on le lit comme œuvre littéraire ou si on le reçoit à l'intérieur d'une mise en scène » (354).⁹¹ Nous avons, dans notre premier chapitre, pris le parti de lire ces textes comme œuvres uniquement littéraires, et ce choix a logiquement conduit à la juxtaposition dans l'analyse de textes dramatiques, poétiques, de romans et de nouvelles. Acceptons à présent le postulat que l'aboutissement du texte dramatique en soit la représentation, ou, pour citer Pavis, la « concrétisation » (354), et considérons-le dans sa spécificité : la lecture du texte dramatique devra tenir compte de la potentialité de sa mise en scène. Le texte de théâtre n'existe plus en marge du réel, il propose au contraire une application concrète des images qu'il renferme. Il convient alors de reconsidérer entièrement la notion d'espace à la lumière de cette spécificité. Après tout, comme l'écrit Michael

⁹¹ *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2012.

Issacharoff, « la dimension irréductible de tout texte destiné à la mise en scène est celle de la spatialité » (69) : le genre théâtral méritait donc une place à part dans notre analyse.⁹²

La notion d'espace est primordiale au théâtre. Pour Artaud, le théâtre est une « poésie dans l'espace » (526).⁹³ Anne Ubersfeld entame le chapitre consacré à l'espace théâtral du second volume de son *Lire le théâtre* par cette affirmation : « le théâtre est espace » (49).⁹⁴ Développant l'organisation de cet espace, elle continue en remarquant que « l'essentiel est que, dans le moment théâtral, il y ait des regardants et des regardés » (49). Le premier espace qu'elle identifie est donc celui du lieu théâtral où se déroule la performance, défini par « ses caractéristiques matérielles de rapport entre scène et salle, et par son rôle socioculturel à chaque fois particulier dans la cité » (50).⁹⁵ Cet espace, on le comprend, est à considérer dans sa matérialité (emplacement dans la ville, architecture), mais aussi sa fonction sociale (« le lieu de l'activité d'êtres humains en rapport les uns avec les autres » 51) : le lieu théâtral est donc entièrement intégré au réel. Au sein du lieu théâtral se trouve le lieu scénique, c'est-à-dire lieu de la performance. De ce lieu scénique, Issacharoff propose de « distinguer entre ce qui est montré au public et ce qui ne l'est pas, entre l'espace scénique et extra-scénique » (69). Issacharoff identifie enfin un dernier lieu, l'« espace dramaturgique » (71). C'est de cet espace que nous traiterons surtout dans les pages suivantes, puisque c'est un espace du langage. Comme le remarque justement Issacharoff, « c'est le langage qui crée en le focalisant tout espace théâtral » (72) : l'analyse de tout espace théâtral doit donc commencer par une étude précise du texte.

⁹² *Le Spectacle du discours*. Paris : José Corti, 1985.

⁹³ «Le Théâtre et son double.» 1938. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2004.

⁹⁴ *Lire le théâtre II*. Paris : Belin, 1996.

⁹⁵ Ce même chapitre se poursuit par un inventaire de différents types d'espaces théâtraux. On ne reviendra pas ici sur ces modèles, moins utiles à cette analyse.

Ce sont donc les espaces du texte dramatique qui constitueront le champ d'étude principal de ce chapitre. Issacharoff en identifie deux : l'espace mimétique et l'espace diégétique. « L'espace mimétique, représenté sur scène, est perçu par le public. L'espace diégétique, au contraire, étant tout simplement référé dans le discours des personnages, se limite à une existence verbale. En d'autres termes, l'espace mimétique est transmis directement, tandis que l'espace diégétique est médiatisé par le langage, verbalisé et donc non visualisé » (72). Pour reprendre la distinction d'Issacharoff entre la scène et le hors-scène, la scène sera l'espace mimétique, le hors-scène diégétique. Le cheminement de ce chapitre alternera donc entre ces deux espaces ; on peut toutefois d'ores et déjà avancer que c'est dans le diégétique que le théâtre répondra au mieux aux problématiques que nous avons déjà soulevées. Une note, pour conclure cette introduction, à propos du corpus choisi pour ce chapitre : une rapide recherche a confirmé l'importante place laissée à la mort dans le théâtre, du mystère médiéval au théâtre contemporain. A l'exception de quelques brèves incursions dans le théâtre baroque et classique, nous concentrerons notre étude sur le théâtre du vingtième siècle, car c'est dans ces textes, il nous semble, que les relations entre espaces mimétique et diégétique sont les plus dynamiques.⁹⁶

⁹⁶ Nous avons fait le choix d'écarter entièrement le théâtre médiéval de ce chapitre. La raison en est double : d'abord, « le fondement idéologique [...] présent dans la majorité des drames, sous l'aspect scénique des mansions du Ciel et de l'Enfer » (Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, 1972, 518) complique l'intégration des drames liturgiques, miracles ou mystères à un corpus moderne aux préoccupations différentes. Surtout, le théâtre médiéval (religieux et profane) « en France s'est fracassé sur la passion gréco-latine des intellectuels de la Renaissance » (Degaine, André. *Histoire du théâtre dessinée*. Paris : Nizet, 1992, 98). C'est en 1548, par « l'interdiction, en France, de représenter les Mystères » que Degaine situe la transition vers un autre théâtre, héritage principal des pièces dont nous parlerons dans ces pages (103).

1.1. Espace mimétique

Pour le spectateur de théâtre, l'espace le plus évident est celui sur lequel son attention se porte pendant la représentation. La scène est un « espace cerné dans ses limites », un « espace qui se définit par son rapport d'exclusion avec ce qui n'est pas lui » (Ubersfeld 49). Cet espace scénique est physiquement déterminé, par la frontière symbolique de l'extrémité du plateau, ou de la surface de jeu. Au-delà de cette limite, l'espace n'est plus dramatique, mais redevient celui des spectateurs, celui de leur réel. L'espace scénique est donc surtout caractérisé par la qualité des personnes qui l'occupent, les « praticiens » comme les nomme Ubersfeld, groupe d'individus prédéterminés dont la fonction est de participer à la mise en scène d'un texte. Face à ce groupe, il y a les regardants, confinés à leur espace propre, dont la fonction principale est d'isoler la scène du reste de la cité. En un sens, la salle de théâtre agit comme un sas, elle permet au spectateur de concentrer son attention sur le spectacle. Cette distinction entre deux rôles cantonnés à deux espaces a été régulièrement contestée, par Artaud entre autres :

Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle (563).

Pourtant, cette partie du manifeste d'Artaud ne permet pas l'abolition de la distinction entre les espaces du spectateur et de l'acteur, elle en propose plutôt un réagencement, et, tant que le théâtre permettra une distinction entre acteurs et spectateurs, il fonctionnera par une seconde distinction plus ou moins hermétique entre les espaces respectifs de ces deux groupes.

L'espace mimétique recouvre donc généralement l'espace scénique, espace du jeu présenté au public. Par convention, le spectateur voit toute l'action de la scène, même ce qui

est dissimulé à certains des personnages qui parcourent cette scène.⁹⁷ C'est d'ailleurs là un des ressorts comiques du théâtre de Molière (on pense à l'Acte IV, scène V du *Tartuffe*), mais cela peut aussi ailleurs être un aspect du tragique. Ainsi, dans *Les Aveugles*, Maeterlinck assemble un groupe d'aveugles incapables de s'orienter. Ils ont quitté leur hospice, guidés par un prêtre, qui, indique la didascalie initiale, est « assis », « enveloppé d'un large manteau noir », « le buste et la tête légèrement renversés et mortellement immobiles » (39).⁹⁸ Le lecteur, et le spectateur, comprend qu'il est mort : « la face est affreusement pâle et d'une immuable lividité de cire où s'entrouvrent les lèvres violettes. Les yeux, muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité » (39). La pièce fonctionne sur le décalage entre la compréhension immédiate de la situation initiale par le public, et la découverte progressive de celle-ci par les aveugles. La compréhension de l'espace mimétique par le spectateur et par le personnage est ici déséquilibrée, en faveur du spectateur. Mais on pourrait imaginer que dans d'autres pièces, le public serait l'aveugle, comprenant progressivement l'action qui se déroule sous ses yeux (*L'Illusion comique* est un exemple de mise en pratique de ce modèle).

Ouvrons ici une parenthèse et apportons quelques précisions sur le rapport de l'espace mimétique au réel. Pour Aristote, « à l'origine de l'art poétique dans son ensemble », il y a la mimésis, l'imitation du réel (88).⁹⁹ A cet art de l'imitation, Platon avait déjà reproché dans le livre X de la *République* qu'il puisse brouiller chez certains la capacité à distinguer les images du réel, et prononce donc, à fin préventive, l'expulsion du poète de la cité. Aristote se démarque de Platon, et fait de la tragédie mimétique un outil essentiel pour la *katharsis* : « la tragédie est donc l'imitation [...] faite par des personnages en action et non par le moyen

⁹⁷ C'est par cette convention que fonctionnent les apartés, discours prononcés sur scène, mais destinés uniquement au public.

⁹⁸ *Les Aveugles*. 1890. Bruxelles : Luc Pire, 2009.

⁹⁹ *Poétique*. Ed. Michel Magnien. Paris : Le Livre de Poche, 1990.

d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre » (93). Pour Aristote, le théâtre est donc mimétique par essence, il fonctionne par la reproduction du réel. Il serait difficile d'arguer que le théâtre ait jamais pu se libérer entièrement de la notion d'imitation, et chaque mise en scène, quel qu'en soit le texte directeur, n'est qu'une déclinaison du réel. L'action qui se déroule au sein de l'espace mimétique est donc une image, une interprétation.¹⁰⁰ L'erreur à éviter, sur laquelle on reviendra dans un rapide commentaire à propos d'un procédé du théâtre baroque, est l'assimilation du spectacle au réel. L'espace mimétique, s'il est profondément ancré dans le réel, est un espace qui demeure en marge du réel. L'espace du jeu des praticiens, s'il s'apparente au premier abord au réel (il est effectivement fait de gestes et de paroles qui, hors de l'espace scénique, ne dépareraient pas toujours dans la cité), doit donc en être distingué : l'espace mimétique est multiple, il change à chaque acte, au gré d'un texte qui n'a pas à respecter les lois spatio-temporelles du réel. Fermons cette parenthèse sur cette dernière remarque : l'espace mimétique condense en un lieu unique diverses particularités du réel.

La compréhension de l'action passe généralement, pour le spectateur, par le visuel ou l'auditif. Il existe pourtant une partie de l'espace mimétique qui reste invisible, le hors-scène. Pour Pavis, il s'agit de « la réalité qui se déroule et existe en dehors du champ de vision du spectateur » (163). Pavis distingue entre les coulisses, « le hors-scène invisible du public et de la scène » (163) et la teichoscopie « moyen dramaturgique pour faire décrire par un personnage ce qui se passe en coulisse dans l'instant même où l'observateur en fait le récit » (346). Cette dernière stratégie nous est particulièrement précieuse, car c'est en elle que l'on décèle l'ouverture de l'espace mimétique sur le diégétique : un nouvel espace est créé en marge de la scène, entièrement par le discours. L'espace mimétique, s'il recouvre effectivement souvent l'espace scénique, ne peut pas lui être entièrement substitué, et doit

¹⁰⁰ Le point de vue du poète est effectivement une notion importante pour Aristote.

surtout être défini par le champ du visible et de l'invisible. Le mimétique, c'est donc tout « ce qui est perçu directement par les spectateurs », ce qui est « statique, comparable de ce point de vue au domaine pictural » (Issacharoff 85). Le mimétique peut être embrassé instantanément, comme on lirait une image. Tout espace qui relève de la dynamique du langage est en conséquence diégétique.

Voir le réel n'équivaut pourtant pas à le comprendre. C'est une des fonctions du théâtre dans le théâtre, procédé cher au théâtre baroque, que d'illustrer cette notion.¹⁰¹

« L'emploi de cette forme répond aux besoins les plus divers, mais elle implique toujours une réflexion et une manipulation de l'illusion » (Pavis 365). Il y a dans des pièces comme *l'Illusion comique* de Corneille ou *La Vie est un songe* de Calderón l'amorce d'une réflexion sur la qualité des images proposées au regard du spectateur : où s'arrête le réel, où commence l'image ?¹⁰² Nous ne nous attarderons pas ici à analyser ce théâtre, qui ne rentre pas dans notre corpus, mais nous nous contenterons d'une seule observation : dans les deux pièces citées, le spectateur est complice du procédé, plus proche d'un Alcandre dans le secret de l'illusion que d'un Pridamant qui pense avoir été témoin de la mort de son fils. Tournons-nous vers une courte pièce de Maeterlinck, *Les Sept princesses*, pour entrevoir une perturbation du principe de l'enchâssement d'un espace mimétique dans un autre espace mimétique.¹⁰³ Dans cette pièce, un Prince, après une longue absence, revient chez un Roi et une Reine, ses grands-parents. Il est venu rendre visite à ses sept cousines, qui depuis la mort

¹⁰¹ Pavis, parmi d'autres, emploie cette formule pour décrire l'enchâssement d'une pièce au sein d'une autre pièce.

¹⁰² Dans *l'Illusion comique*, le magicien Alcandre montre à Pridamant des scènes de la vie de son fils qu'il n'a pas vu depuis 10 ans. Pridamant ignore que son fils est un comédien et que les scènes qu'il voit sont en fait jouées. Dans *la Vie est un songe*, le roi Basile a fait enfermer son fils Sigismond qui, selon les astres, aurait l'âme d'un tyran. Basile met son fils sur le trône le temps d'une journée pour juger de cette prophétie.

¹⁰³ *Les Sept Princesses*. 1891. Bruxelles : Luc Pire, 2009.

de leurs parents vivent dans le château. Les sept princesses, malades, dorment dans une pièce séparée par une fenêtre de la terrasse où se trouvent le Roi, la Reine et le Prince. Le Prince, qui est venu voir Ursule, la plus jeune, doit prendre un itinéraire souterrain pour atteindre la salle où dorment les princesses et les réveiller. Ce n'est qu'une fois parvenu dans cette salle qu'il découvre qu'Ursule est morte et qu'il ne peut la réveiller. Dans la présentation qu'il fait de la pièce, Fabrice van de Kerckhove y voit d'abord « une variante inversée du conte de la Belle au bois dormant, voire un retournement parodique de ce conte, puisqu'au lieu de ramener la princesse à la vie consciente, l'arrivée du Prince lui porte un coup fatal » (257). Par un procédé similaire à celui des *Aveugles*, le personnage central de la pièce est un cadavre, autour duquel l'action se construit. Ce corps unique oriente les vies et intentions des personnages qui le côtoient, jusqu'à la découverte finale de la véritable nature du corps. Ces pièces s'arrêtent d'ailleurs brutalement, sans résolution, une fois la mort révélée. L'illusion s'est écroulée, le système sur lequel reposaient ces pièces a déraillé, laissant au seul spectateur la responsabilité d'interpréter ce qu'il vient de voir.

La différence entre ces deux pièces de Maeterlinck, *Les Aveugles* et *Les Sept princesses*, réside en partie dans l'organisation de l'espace. Dans *Les Sept princesses*, le cadavre est dans son espace propre, visible mais inaccessible pour les vivants. Il faut pour y pénétrer emprunter un itinéraire souterrain, il faut passer sur un plan différent : ce franchissement d'un seuil est caractéristique, selon Klose, des premières pièces de Maeterlinck (45).¹⁰⁴ L'espace mimétique est donc divisé en deux parties également visibles pour le spectateur : la salle des princesses, et la terrasse, séparée de la salle par « de grandes fenêtres dont les vitrages descendent jusqu'au ras du carrelage » (76). L'organisation de ces espaces n'est pas sans rappeler celle du théâtre dans le théâtre, non par une quelconque

¹⁰⁴ Klose, Helmut. "L'espace dans trois pièces de Maeterlinck." *Le Texte et la scène : études sur l'espace et l'acteur*. Paris : Paillard, 1978.

relation d'enchâssement, mais par le schéma de direction des regards : le public regarde un groupe de personnages qui regardent un autre groupe de personnages. Le regard n'est jamais renvoyé, chaque groupe possédant un degré d'informations supérieur au groupe cible de son regard. Selon ce schéma, le spectateur serait donc en position d'omniscience. Pourtant, ce système montre ses limites une fois que le Prince touche Ursule : « au contact de la chair, il se redresse subitement avec un long et circulaire regard d'épouvante sur les six princesses muettes et extrêmement pâles » (104). La découverte de la mort d'Ursule se fait simultanément dans les trois espaces, révélée par le toucher. C'est enfin par une réplique de la Reine que la mort d'Ursule sera affirmée : « Elle ne dort pas ! Elle ne dort pas ! Ce n'est pas le sommeil ! Ce n'est pas le sommeil ! Ce n'est plus le sommeil ! » (104).

La « fenêtre » qui existe entre les deux espaces mimétiques, et par analogie entre l'espace scénique et l'espace du spectateur, est brisée par ces cinq exclamations de la reine. C'est par le discours, le diégétique, que la véritable nature de l'espace des princesses est dévoilée : ce n'est plus cette « vaste salle de marbre, avec des lauriers, des lavandes et des lys en des vases de porcelaine », aménagée pour la vie de palais, mais un mausolée (76). L'instabilité caractérise l'espace mimétique dans cette pièce, et permet d'établir la précaution comme principe de lecture. La perception sensorielle est trompeuse chez Maeterlinck, tant dans *les Aveugles* que dans *les Sept princesses*. Ces deux pièces remettent en cause la mise en images qui très souvent résulte de la mise en scène : l'image reste une « construction de la machine théâtrale », une illusion projetée dans le réel (Pavis 169). Avant Brecht, on pourrait voir chez Maeterlinck les indices d'une volonté de rethéâtralisation du théâtre : le spectateur doit comprendre que la scène est un espace du jeu, de l'artifice. L'espace mimétique y est volontairement trompeur car c'est un espace de l'illusion. La véritable dimension du théâtre reposerait alors sur le recours au diégétique, dans les espaces du discours.

1.2. Espace diégétique

L'espace diégétique est imaginaire, né d'un discours prononcé sur scène, d'une performance. Sa construction n'est pas sans rappeler celle du purgatoire, tel qu'il a été analysé dans notre premier chapitre : s'il a les apparences d'un espace physique et concret, il n'existe que dans le langage. Si l'on tient compte des possibilités forcément réduites de représentation concrète des espaces du théâtre, on comprend l'utilité que le processus peut avoir dans l'écriture théâtrale. La tragédie classique, contrainte au respect de la règle d'unité de lieu, a ainsi su largement tirer parti des espaces diégétiques.¹⁰⁵

Dans le *Spectacle du discours*, Issacharoff propose une analyse très complète de l'espace diégétique dans son chapitre consacré à *Huis clos*. Il convient de tirer quelques enseignements de ces pages. Issacharoff écrit ainsi que « l'espace extra-scénique [...] étant médiatisé par le langage, est dynamique. Dynamique, car en ce cas la perception visuelle chez le spectateur est tributaire du temps, celui du texte, à mesure qu'il est dit par les acteurs » (85). L'étalement dans le temps de l'espace diégétique contraste avec l'instantanéité de l'espace mimétique, embrassé d'un regard. La pièce de Sartre repose sur ce principe, et fonctionne sur une double temporalité. Le temps le plus évident est celui de l'espace mimétique, qui correspond plus ou moins à la durée de la représentation ; c'est le temps de la mort des personnages, qu'Issacharoff appelle temps de la « non-action » (88). A ce temps sont opposées plusieurs autres temporalités, associées à d'autres espaces, par le discours des personnages. Issacharoff en identifie deux, un « espace extra-scénique du présent », et un « espace extra-scénique du passé ». Aux multiples exemples cités par Issacharoff, on se

¹⁰⁵ Le *Phèdre* de Racine offre de multiples exemples d'espace diégétiques : La mort d'Hyppolite, sur « le chemin de Mycènes », est rapporté par Thémamène, et le suicide d'Œnone, qui s'est jetée « dans les flots » est décrit par Phèdre (1501, 1632). Ces espaces diégétiques ont une double fonction dans la pièce de Racine : ils étendent le champ de l'action, et permettent, par leur éloignement du lieu représenté sur scène, la tenue d'événements autrement irréprésentables.

contentera d'en ajouter un : la première évocation par Inès d'une « chambre, [...] vide, avec des volets clos » (36), espace d'abord ancré dans le passé, qui devient un espace extra-scénique du présent quand Inès remarque avec horreur que cette chambre a été louée : « Les fenêtres sont grandes ouvertes, un homme est assis sur mon lit » (41). Le présent des verbes impose une simultanéité entre les actions décrites par Inès et le temps de la scène, et confère à l'espace diégétique une importance supérieure à l'espace mimétique. L'attention du spectateur doit en effet ici se porter sur le discours d'Inès, sur le lieu mentionné par ses paroles plus que sur l'espace où le personnage se trouve.

Revenons à la formule d'Issacharoff, qui parlait d'un temps de « non-action », qui, il nous semble, peut également qualifier l'espace mimétique de cette pièce. Inès, Estelle et Garcin sont condamnés à l'impuissance, physiquement emprisonnés dans un lieu qui ne contient pourtant pas leurs regards. Les personnages sont en mesure de suivre le déroulement des actions qui se produisent hors-scène, de les commenter, sans toutefois pouvoir les influencer. Ils n'ont à leur disposition que le discours pour décrire ce qui, pour les autres personnages et le public, reste invisible. La particularité de la pièce de Sartre repose dans l'inversion qui est faite des espaces représentés : l'invisible, « l'enfer », devient espace mimétique, et le monde humain est confiné au hors-scène. La séparation entre l'espace scénique et l'espace du public est complète, marquée par le discours des personnages : l'identification du public à l'espace mimétique est rendue impossible par la progression de l'action, le spectateur est contraint de se situer dans l'espace diégétique, dans le hors-scène. La superposition de l'espace de la vie à l'espace diégétique fonctionne parfaitement : l'espace diégétique est « dynamique », c'est un espace en mouvement, un espace du devenir (Issacharoff 85).

Parce qu'il n'est pas représenté et parce qu'il ne peut être compris en un regard, l'espace diégétique apparaît alors comme un espace plus profond et complexe. Sartre enferme

ses personnages dans un lieu que l'on pourrait qualifier de pauvre, un espace statique et limité, en forme de prison. L'évocation d'espaces diégétiques, surtout quand des personnages sont confinés à un espace mimétique unique, permet ainsi de souligner l'insatisfaction liée à une condition présente. *Fin de partie* de Samuel Beckett pousse cette idée dans ses derniers retranchements.¹⁰⁶ Le personnage de Hamm est aveugle et infirme, immobilisé dans un fauteuil à roulettes. La pièce se déroule dans un espace mimétique unique, décrit dans la première didascalie : « intérieur sans meubles. Lumière grisâtre. Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés » (11). Hamm, Clov, Nag et Nell semblent prisonniers de cet espace morne et gris, sans toutefois pouvoir oublier complètement l'extérieur. Leur relation à cet extérieur reste pourtant problématique : pour Hamm, « hors d'ici, c'est la mort » (21), observation que confirmera une réplique de Clov, qui regarde dehors à la lunette à la demande de Hamm : « Zéro... (il regarde)... zéro... (il regarde)... et zéro. » Tout est « mortibus » (44). Hors de la pièce, il y a le vide, un espace mort et désert qui exerce pourtant une étrange fascination sur les personnages, et plus particulièrement Hamm qui est doublement incapable de le regarder, mais exige pourtant de connaître le moindre changement qui s'y produirait. Cet espace du dehors, l'extérieur qui s'oppose à « l'intérieur » mimétique est diégétique pour Hamm comme pour le spectateur : diégétique, donc inaccessible, donc désirable.

Nous n'avons cité ce bref exemple que pour illustrer l'insatisfaction que l'espace diégétique crée chez des personnages incapables d'y accéder. *Intermezzo* de Giraudoux présente un autre exemple de ce mécanisme et s'inscrit sans doute mieux dans notre projet. La motivation première d'Isabelle, rappelons-le, est de comprendre les morts, et c'est pour satisfaire cette curiosité qu'elle interroge le Spectre sur son espace propre. Il est inutile de revenir ici sur la forme de cet espace des morts ; c'est à présent le discours même qui doit

¹⁰⁶ *Fin de partie*. Paris : Minuit, 1957.

être examiné. Le Spectre suggère cet espace diégétique par plusieurs procédés, et particulièrement par l'emploi qu'il fait des pronoms personnels. Les morts, qui peuplent l'espace diégétique, sont réunis sous le pronom de la troisième personne du pluriel : « ils s'entassent » (101-102). Benveniste qualifie la troisième personne de « non-personne », une « référence zéro hors de la relation *je/tu* » (256), un pronom qui « marque l'absence » (231).¹⁰⁷ Ce « ils » écarte les morts de la relation entre Isabelle et le Spectre, il les confine à l'espace diégétique, au hors-scène, à l'invisible. Toujours à propos de la troisième personne, Benveniste écrit qu'elle n'est pas « compatible avec le paradigme des termes référentiels tels que *ici, maintenant, etc.* » (257). La distinction opérée par ce choix du pronom « ils » dans le discours du Spectre doit pour nous être un indice suffisant pour comprendre que cet espace diégétique des morts est entièrement inventé, puisque le Spectre lui-même ne s'y inclut pas. Il évite l'emploi du « nous », pour se concentrer sur le couple *je/tu*. Le Spectre, avant qu'il n'accède définitivement à cette condition, joue donc sur la fascination et l'attraction d'Isabelle pour l'invisible, pour le domaine des « ils » afin d'amorcer une relation avec la jeune fille. L'espace diégétique, prétendu espace des morts, est ici un outil de séduction dont abuse le faux spectre. Pourtant, cet abus se retournera contre le falsificateur : quand il admet enfin à Isabelle qu'il est vivant, « on entend deux coups de feu. Le Spectre s'affaisse par terre » (105). Ce coup de feu ordonné par l'Inspecteur vise à expulser le Spectre de l'espace mimétique, de transformer ce sujet de l'espace mimétique en objet de l'espace diégétique. Pour l'Inspecteur, les morts ne parlent pas, ce sont les vivants qui parlent d'eux.

A la lecture de ces trois pièces, on comprend qu'il serait vain d'apposer une valeur unique à l'espace diégétique : chez Sartre, il est espace de la vie, chez Giraudoux espace annoncé de la mort, chez Beckett espace du vide, désert, mais promesse de vie pour Clov qui veut y accéder. L'espace diégétique est donc avant tout un espace de l'ailleurs, sensiblement

¹⁰⁷ *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1963.

inaccessible au spectateur. Il semble ainsi entièrement séparé de la scène, du mimétique. Pourtant, le diégétique participe profondément à la structure du mimétique : le discours des personnages peut altérer leur environnement le plus immédiat. C'est par exemple le cas dans la pièce d'Eugène Ionesco *Le Roi se meurt*, qui met en scène la mort annoncée du Roi Bérenger.¹⁰⁸ « Sire, on doit vous annoncer que vous aller mourir » (33). Le Roi interprète incorrectement ce message, et répond « je mourrai, oui, je mourrai. Dans quarante ans, dans cinquante ans, dans trois cents ans. Plus tard. Quand je voudrai, quand j'aurai le temps, quand je le déciderai » (34). Pour le personnage, il est inconcevable que le réel échappe à la domination de son discours : il ne peut mourir sans l'avoir lui-même ordonné. Marguerite, la première reine, redouble sa première réplique : « tu vas mourir dans une heure et demie » (37).¹⁰⁹ Le Roi répond à la confirmation que vient donner le médecin aux paroles de Marguerite par l'indignation : « qui a donc pu donner des ordres pareils sans mon consentement ? » (37). Les fonctions du langage telles qu'elles ont été définies par Jakobson peuvent nous aider à comprendre la méprise du Roi (214-216).¹¹⁰ Le discours de Marguerite est assimilable à la fonction conative, il est orienté vers le destinataire, vers Bérenger. Le Roi, au contraire, par ses énoncés où domine la première personne, fait appel à la fonction expressive : il structure son environnement autour de sa personne. L'annonce de sa mort est pour lui conséquente à un ordre, puisque, selon sa logique, chaque événement résulte d'un énoncé qui le provoque. Pour le Roi, l'espace mimétique est entièrement régulé par le diégétique, c'est par le discours performatif, par un acte de parole, pour citer Austin, qu'il exerce son autorité sur le monde.¹¹¹

¹⁰⁸ *Le Roi se meurt*. Paris : Gallimard, 1963.

¹⁰⁹ Marguerite fait allusion à la forme de la pièce dont elle et Bérenger sont des personnages. La mort du roi est ainsi placée dans un temps qui n'est pas mimétique, mais qui est celui de la performance.

¹¹⁰ Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale : 1. Les fondations du langage*. Paris : Minuit, 1963.

¹¹¹ Austin, John. *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil, 1970.

Dès le début de la pièce, cette relation des énoncés au réel est contestée. Il devient rapidement évident que l'espace mimétique, qui a été structuré autour du diégétique, est en train de se libérer de cette emprise. Le Garde remarque ainsi qu'« il y a une fissure dans le mur », fissure qui, affirme Marguerite, « est irréversible » (15-16). Le langage est vidé de son emprise sur le réel, il n'est plus que référentiel. Il serait inutile de chercher à colmater la fissure, il serait inutile d'ordonner le colmatage de cette fissure, le langage ne peut qu'en constater l'existence et l'expansion. L'espace diégétique du royaume s'effondre, « son palais est en ruines. Ses terres en friche. Ses montagnes s'affaissent. La mer a défoncé les digues, inondé le pays. » (23). Le pays et sa population déclinent et s'éteignent avec le Roi, qui n'a plus aucun contrôle sur les éléments. Dès la première réplique du personnage, son impuissance est révélée : « J'avais interdit les nuages. Nuages ! Assez de pluie. Je dis : assez. Assez de pluie. Ah ! Tout de même. Il recommence. Idiot de nuage. Il n'en finit plus celui-là avec ses gouttes à retardement » (30). Les paroles du Roi ne sont plus suivies d'aucune conséquence, jusqu'au Garde même qui ne semble plus physiquement capable de lui obéir : « que la tête du Garde tombe, que la tête du Garde tombe ! (*La tête du Garde penche un peu à droite, un peu à gauche*) » (46). Face à l'évidence de la fin de son influence, le Roi ne peut qu'interroger : « Comment échappez-vous à mon pouvoir ? » (47). Dans une dernière tentative, il donne une ultime série d'ordres qui, les didascalies précisent, ne sont pas suivis des effets attendus : « J'ordonne que les arbres poussent du plancher. (*Pause.*) J'ordonne que le toit disparaisse. (*Pause.*) Quoi ? Rien ? J'ordonne qu'il y ait la pluie. (*Pause. Rien ne se passe.*) J'ordonne qu'il y ait la foudre et que je la tiens dans ma main. (*Pause.*) J'ordonne que les feuilles repoussent. (*Il va à la fenêtre.*) Quoi ! Rien ? » (50). L'expression de cette ambition tyrannique n'est suivie que de « pauses », de vide et d'immobilité. Après l'échec de ces ordres excessifs, sans effet sur l'espace mimétique, le Roi tente d'imposer sa volonté sur ses sujets. « J'ordonne que Juliette entre par la grande porte. (*Juliette entre par la petite porte*

au fond à droite.) Pas par celle-là, par celle-ci. Sors par cette porte. (*Il montre la grande porte. Elle sort par la petite porte, à droite, en face. A Juliette.*) J'ordonne que tu restes. (*Juliette sort*) » (50). Ces répliques constituent l'ultime trace de l'expression d'une quelconque autorité du Roi. N'étant suivies d'aucun effet, elles ne sont plus qu'un signe du déclin du Roi qui, incapable de faire appliquer ses ordres, se révèle déjà inapte à assurer sa fonction. S'il survit encore physiquement, le Roi est déjà mort symboliquement. Ces répliques nous renseignent sur les différents niveaux d'autorités du Roi : il exerçait par son discours un contrôle absolu sur tous les niveaux de son royaume, de ses fonctions météorologiques jusqu'aux déplacements de ses serviteurs. Rien dans la pièce ne suggère que Juliette désobéit volontairement au Roi ; au contraire, il faut voir dans le comportement de la servante une trace du degré d'autorité dont a pu jouir le Roi, mais il faut aussi y déceler le degré d'enrouement qu'a atteint le mécanisme même de cette autorité : Juliette ne répond plus qu'à un stimulus, et non plus à un message. Le contenu des paroles du personnage est vidé de toute substance, le discours du Roi n'est plus conatif, il tourne à vide et ne montre que sa propre inefficacité ; il signale le déclin de son émetteur. Le Roi se meurt et son emprise sur le langage meurt avec lui.

Il y a dans *Le Roi se meurt* une superposition de l'influence de l'espace diégétique sur l'espace mimétique telle que le premier entraîne le second dans sa chute. Si le Roi structure le mimétique par son discours, la fin de ce discours marque aussi la fin de l'espace mis en scène. Dans une des dernières répliques qu'il prononce, le Roi fait cet aveu : « je ne sais plus ce qu'il y avait autour. Je sais que j'étais plongé dans un monde, ce monde m'entourait. Je sais que c'était moi et qu'est-ce qu'il y avait, qu'est-ce qu'il y avait ? » (131). La dernière certitude du Roi est celle de son existence, mais l'espace dans lequel il a évolué lui échappe à présent entièrement. L'espace diégétique, « ce monde », ne peut plus être décrit que par l'interrogatif, par un « qu'est-ce qu'il y avait ? » Le particulier a disparu, a laissé place à un

vide que le discours ne parvient plus à remplir. A cet écroulement de l'espace diégétique, un effacement de l'espace mimétique succède. Pendant la dernière partie de la pièce, les personnages disparaissent tous progressivement, pour ne plus laisser sur scène que Marguerite et le Roi, puis finalement le Roi seul. La dernière didascalie annonce qu'

On aura vu, pendant cette dernière scène, disparaître progressivement les portes, les fenêtres, les murs de la salle du trône. Ce jeu de décor est très important. Maintenant, il n'y a plus rien sur le plateau sauf le Roi sur son trône dans une lumière grise. Puis, le Roi et son trône disparaissent également. Enfin, il n'y a plus que cette lumière grise (136-37).

Le néant qui a recouvert l'espace diégétique s'est aussi étendu sur l'espace mimétique : le Roi, incapable de parler, ne peut plus produire l'espace que sa cour peuplait. Tout a disparu, comme dans une « fissure [...] irréversible » (16).

2. La mort, en scène

Les définitions qui ont occupé la première partie de ce chapitre vont nous permettre à présent d'analyser trois principes de mise en scène de la mort. Puisque cette étude touche essentiellement aux possibles agencements de la mort dans l'espace, c'est par le rapport de la mort à chacun des deux espaces du théâtre que nous distinguerons ces trois principes. Ces principes, on le comprendra, sont l'expression de préoccupations diverses, et reflètent autant d'appréciations des rapports entre la mort, le théâtre et le réel. La première stratégie repose entièrement sur l'espace mimétique, et fait de la mort un personnage. La mort est immergée dans l'action, elle se déplace sur scène au même titre qu'un autre personnage. La personnification, quelle que soit sa fonction, devient part intégrale de l'espace mimétique. Selon ce principe, la mort est donc jouée par un acteur, se voit dotée de caractéristiques humaines, et devient, osera-t-on avancer, vivante et animée. C'est le cas du théâtre d'un

Ghelderode dont la liste des œuvres traduit une préoccupation soutenue pour une mort « avant tout physique » (Humpers, Michaux 48).¹¹² La seconde stratégie repose également sur une représentation physique de la mort, toujours présente sur scène. Toutefois, ce n'est plus un personnage de la mort qui importe, mais l'événement lui-même, le spectacle de la mort tel qu'il peut être transposé sur l'espace mimétique et actualisé dans l'espace diégétique.

Nombre de pièces culminent ainsi en une mort, qui marque la fin de l'intrigue. Que l'on interprète cet événement comme pièce centrale de l'action ou comme résolution prévisible d'un modèle d'intrigue, on ne peut que reconnaître l'importante présence de cet événement dans le répertoire théâtral de langue française. Il conviendra donc de s'interroger sur les causes et modes de cette spectacularisation. Cette partie s'achèvera par une analyse des représentations de la mort au niveau le plus diégétique, dans les discours prononcés sur scène. L'objet de notre étude ne sera donc plus un personnage ou un choix de mise en scène, mais un ensemble de discours qui s'efforcent de reconstruire ce qui n'est pas, n'est plus représentable. La mort est alors montrée par les effets qu'elle a sur un espace mimétique qui ne peut plus que la constater.

2.1. Incarner la mort

Nous nous sommes jusqu'ici tenus à l'écart des représentations les plus allégoriques de la mort. Toutefois, parce que le théâtre entretient un lien particulier avec le réel, une étude de la personnification semble à présent appropriée : la mort s'y voit ainsi cristallisée sous la forme d'une entité, d'un personnage, qui tient un rôle sur scène au même titre qu'un roi ou un valet. La mort prend forme dans l'espace mimétique, elle se constitue, se structure sous un costume. La transmutation opérée par ces personnifications touche à la simplification, elle fait de la mort un objet concret, tangible et sensible. Surtout, ces personnages de la mort

¹¹² Humpers, Jean-Paul, Michaux, Cécile. *Rencontre avec Michel de Ghelderode*. Carnières : Lansman, 1991.

perdent en stature par leur projection sur la scène. En effet, si la mort peut être personnage de tragédie, elle devient aussi matière à rire, comme le suggère le titre de *la Farce de la Mort qui faillit trépasser*, pièce pour marionnettes de Ghelderode.¹¹³ Endosser le rôle de la Mort revient irréductiblement à l'humaniser, à la simplifier. Une comparaison de deux mises en scènes de la Mort, *l'Intruse* de Maeterlinck et *la Balade du Grand Macabre* de Ghelderode, sur lesquelles on reviendra plus longuement, nous permet d'ailleurs de formuler la règle suivante : plus le rôle est développé, plus la présence de la Mort se prolonge sur scène, plus elle prononce de répliques et moins elle paraît menaçante. Mettre la Mort en scène, c'est aussi se donner l'occasion d'imaginer un dialogue avec elle, de ne plus seulement la subir comme le font les personnages de tragédie classique, mais de l'interpeller. Et la Mort se prête volontiers à ces échanges.

Dans les indications scéniques de son *Orphée*, Cocteau précise que « la Mort est une jeune femme très belle en robe de bal rose vif et en manteau de fourrure. Cheveux, robe, manteau, souliers, gestes, démarche à la dernière mode. Elle a de grands yeux bleus peints sur un loup. Elle parle vite, d'une voix sèche et distraite. Sa blouse d'infirmière aussi doit être l'élégance même » (15). La Mort de Cocteau tranche avec l'image du squelette grimaçant des triomphes de la mort médiévaux : c'est une jeune femme dont les attributs révèlent la modernité et une compréhension aigüe de son environnement, elle maîtrise les codes de la société qu'elle sillonne. Le personnage est décrit en termes incontestablement séduisants, voire rassurants. La Mort est ici une image agréable. Faut-il voir dans ce portrait un commentaire de l'auteur sur des perceptions perçues comme archaïques ? C'est ce que semble confirmer le personnage quand elle rétorque « il y a encore une semaine, vous pensiez que j'étais un squelette avec un suaire et une faux. Vous vous représentiez un croquemitaine, un épouvantail... » (64). La critique est double : qu'une société évolue sans se départir de ses

¹¹³ *La Farce de la Mort qui faillit trépasser*. Bruxelles : La Sirène, 1952.

vieilles peurs est risible ; elle doit au contraire découvrir ce qu'elle est devenue dans l'actualisation de ses peurs. « Si j'étais comme les gens veulent me voir, ils me verraient. Et je dois entrer chez eux sans être vue » (64). Le costume de la Mort, « à la dernière mode », doit donc évoluer avec ce que les vivants font de ces dernières modes : un metteur en scène qui s'attèlerait à une représentation de cette pièce trouverait sans doute le modèle de sa Mort dans la parution la plus récente d'un magazine de mode. Si cette Mort est moderne, elle apparaît aussi un peu vaine, « froide et distraite ». Le mode opératoire de la Mort est lui aussi modernisé. Elle est accompagnée d'Azraël et Raphaël, « deux aides [...] en uniforme des chirurgiens » (60). Avant de se mettre au travail, la Mort passe « une blouse blanche » et des gants de caoutchouc (61). Elle se sert d'une « bobine, sorte de mètre automatique » et d'un chronomètre (67). Tout dans cette scène évoque la mort moderne que décrira plus tard Ariès, cette « mort interdite », froide, « phénomène technique » et privé (*Essais* 63).¹¹⁴ La mort d'Eurydice est « solitaire », elle se déroule en l'absence d'Orphée et d'Heurtebise (*Homme* 564).

Si Cocteau met en scène la Mort, le personnage se distingue tout de même des autres protagonistes. Ainsi, bien que la Mort et ses deux aides soient présents dans l'espace mimétique, le trio ne partage jamais cet espace avec le groupe de personnages qui entoure et compte Orphée. Il y a une séparation entre les deux ensembles, qui, indique Cocteau, doit d'ailleurs être marquée par la mise en scène. Une fois Heurtebise parti à la recherche d'Orphée, entre la fin de la scène V et le début de la scène VI, « *la scène reste vide un instant. La lumière change. Roulements et syncopes de tambours qui accompagnent en sourdine toute la scène suivante* » (60). Cette scène VI, qui marque l'unique apparition de la Mort pendant la pièce, fonctionne donc différemment : il y a rupture entre l'espace

¹¹⁴ Pour une analyse de la mort moderne, on se reportera en particulier sur les pages « Le malade, la famille et le médecin » tirées des *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*.

mimétique tel qu'il est parcouru par Orphée, et l'espace mimétique où agit la Mort. La rencontre entre Orphée et la Mort sera décrite postérieurement par Orphée, une fois celui-ci revenu avec Eurydice. « Il me semble que je sors d'une opération. [...] Ensuite j'ai parlé avec une dame invisible. Elle m'a remercié pour les gants. Une sorte de chirurgien est venu les reprendre et m'a dit de partir, qu'Eurydice me suivrait » (93).

Ce très court récit est important à plusieurs égards. Il faut tout d'abord remarquer que la rencontre des deux personnages a lieu dans l'espace diégétique, et est réduite à un simple matériau narratif. Orphée semble incapable d'analyser cette rencontre et se contente d'en faire un bref compte-rendu. Cette « dame invisible » est évidemment la Mort, mais rien n'indique qu'Orphée ait été en mesure de la reconnaître. La Mort, rappelons-le, se targuait de cette invisibilité : « je dois entrer chez eux sans être vue » (64). Mais si la Mort est demeurée invisible pour Orphée, comment alors interpréter sa présence très physique sur scène pendant la scène VI ? Surtout, comment interpréter la brève interaction entre la Mort et le public ? En l'absence du chronomètre, un des aides de la Mort, s'approchant de la rampe, demandait en effet au public : « Mesdames, Messieurs. La Mort me charge de demander à l'assistance si un spectateur serait assez aimable pour lui prêter une montre » (69).¹¹⁵ Il faut, pour saisir les raisons de cette divergence, revenir à une réplique prononcée par Azraël pendant la scène VI : « la Mort, pour toucher les choses de la vie, traverse un élément qui les déforme et les déplace » (66). La Mort opère ainsi sur le mode de la traversée, du déplacement entre un espace et un autre. L'espace mimétique représente « un salon de la villa d'Orphée », dans lequel la Mort pénètre en traversant un miroir (16). L'espace de la Mort reste par contre diégétique, invisible : le personnage ne se révèle que quand il entre dans l'espace mimétique.

¹¹⁵ Dans une note de bas de page, Cocteau laisse tout de même la possibilité « au metteur en scène qui craindrait de déchirer un rideau de mystère par un geste entre la scène et la salle » d'évacuer entièrement cette séquence (68).

A cette séparation entre les deux espaces, il faut en ajouter une seconde, entre l'espace mimétique et l'espace du public, elle aussi transgressée par la réplique d'Azraël, et par le prêt fait à la Mort d'une montre. La Mort circule ainsi entre trois espaces, du plus abstrait, l'espace diégétique, au plus concret, l'espace du public. Seul le public, en position de retrait par rapport à l'action, semble capable de percevoir ces déplacements.

Orphée fait allusion à une « opération », un « chirurgien », et il a été mentionné plus haut que la Mort semblait posséder un savoir-faire très particulier (93). Si la Mort déforme et déplace les éléments de la vie pour les toucher, comme l'affirme Azraël, la pièce de Cocteau déforme et déplace également la mort pour la toucher. Dans un mouvement général de transmutation qui semble affecter toute la pièce, du traitement du mythe à la personnification unique de la Mort, Cocteau dédramatise entièrement l'idée même d'une mort mystérieuse. Il n'y a pas de secret de la mort, elle correspond à un simple processus, qui n'est pas sans rappeler le travail qu'un médecin peut effectuer sur le corps humain. Donner une figure humaine à la mort, mettre en scène ses oublis, ses imperfections, la doter de traits de caractères engage le public à repenser l'idée même de mort : faut-il y voir une figure allégorique ? Une traversée ? Une transformation de la matière ? Cocteau se garde bien de répondre, mais donne à son public les outils pour élaborer une définition qui satisfera chacun. Cocteau, quand il fait traverser le miroir à son Orphée, ne montre pas ce qui se trouve de l'autre côté du miroir. Il se contente de lancer un dialogue, avec la mort.

Dans sa *Balade du Grand Macabre*, Ghelderode met également en scène une personnification de la mort.¹¹⁶ Le dramaturge met en mouvement sa Mort, il l'emmène dans une « balade », qui n'est pas sans rappeler tant thématiquement que formellement la *Ballade des pendus* de François Villon. Dès son titre, la pièce de Ghelderode opère une personnification de la Mort, par la nominalisation de l'adjectif « macabre ». Le Grand

¹¹⁶ *La Balade du Grand Macabre*. 1952. Paris : Gallimard, 2002.

Macabre devient, comme le suggère l'emploi des majuscules, un titre nobiliaire, formé de deux adjectifs. Le patronyme de ce Grand Macabre, Nekrozotar, est emblématique du jeu auquel se livre l'auteur : il invente une langue poétique nouvelle, qui est, comme le démontre Jean Decock, à la fois noble (le préfixe grec « nekro » indiquant la mort) et vulgaire (l'adjectif « zot », un fou en flamand) (113).¹¹⁷ Pour montrer l'irreprésentable, Ghelderode fait appel à une langue nouvelle, alliage de grec et de flamand. Son Nekrozotar reste pourtant une représentation très classique de la Mort, ainsi décrite par Porprenaz, l'ivrogne qui deviendra son valet : « Bé... une faux ? Bé... une trompe ? Bé... des cloches ? Et cette face osseuse ? Et ces orbites vidées ? Et cette mâchoire ? Je devine bien. Vous êtes quelqu'un de considérable et de trop peu considéré » (45). Nekrozotar s'affirme chargé d'une mission, celle d'exécuter tous les vivants : « fauchés seront, par la volonté du Très-Haut lassé dans sa patience. Je suis son exécuteur que rien n'attendra » (46).

Nekrozotar est d'abord une « voix », « venant on ne sait d'où » (27). Avant de se montrer, il annonce « qu'un feu rouge s'allumera au Septentrion et que la Création bondira sous la brûlure, ne sera bientôt qu'une colonne de flammes » (27). La Mort se caractérise donc d'abord par un discours, une prophétie terrible. Pourtant, l'emphase avec laquelle Nekrozotar s'exprime, ainsi que ses attributs et sa fonction qui terrifient tant Porprenaz, sont rapidement tournés en ridicule quand, incapable de trouver une monture, le Grand Macabre doit chevaucher l'ivrogne pour avancer sur scène. Aux antipodes de l'*Orphée* de Cocteau, que le sous-titre identifie comme tragédie, la pièce de Ghelderode se veut baroque, mélange tragique et comique de bastonnades et métaphysique. La Mort n'est pas, comme chez Cocteau, un produit de la société, mais une image rêvée, recréée aux influences multiples. L'espace mimétique est à l'image du personnage : Ghelderode construit dans sa pièce une

¹¹⁷ Decock, Jean. *Le Théâtre de Michel de Ghelderode, une dramaturgie de l'anti-théâtre et de la cruauté*.

nouvelle Flandre, un nouveau pays. Cette Flandre n'est pas la Flandre historique, mais plutôt une « patrie imaginaire », pour reprendre le titre d'un essai de Salman Rushdie. Il est d'ailleurs frappant de constater que Rushdie décrit un processus identique à celui que Ghelderode avait suivi avant lui : les deux auteurs construisent « un chez-moi perdu, dans une ville perdue dans les brumes du temps perdu » (Rushdie 19).¹¹⁸ La Flandre est en effet pour Ghelderode une patrie perdue, un pays rêvé. Pour comprendre ce qu'évoque cette Flandre, il faut lire sa *Flandre est un songe*.¹¹⁹ Il y décrit un « grand état spirituel [qui] se reconstitue par la vertu du songe », à travers une « machinerie optique » qui soutient « les craquelures des paysages » (17). Cette Flandre est donc un pays que seul un décor de théâtre peut rendre possible, par l'usage d'une langue en forme de formule magique. Ce pays théâtral existe le temps de la représentation, puis disparaît quand le rideau tombe, quand les acteurs quittent la scène, quand les décors sont démontés.

Les didascalies de la *Balade* nous renseignent sur l'espace mimétique tel que l'envisage le dramaturge : il y décrit « *la ville vaporeuse de Breugellande* » (25), à « *l'antantième de la création du monde* » (24). Imprécision visuelle et temporelle, que ne fait que renforcer une imprécision géographique : Breugellande est « *loin* » (25), elle semble enfouie dans un passé regretté. « Breugellande... Etait-ce le véridique pays de lait et de miel, de plaisir et de joliesse dont on ne sait que ce que chantent les rhapsodes caraméliques ? » (123). Breugellande est un pays de Cocagne, une utopie perdue. Les didascalies à la limite de l'absurde, qui complexifient la mise en scène plus qu'elles ne la rendent possible, suggèrent que, pour Ghelderode, ce pays imaginaire est unique à chacun, que chaque metteur en scène doit imaginer sa propre version de Breugellande, doit créer, sur le modèle du dramaturge, sa

¹¹⁸ Rushdie, Salman. *Patries imaginaires*. Paris : Christian Bourgois, 1993.

¹¹⁹ *La Flandre est un songe*. Bruxelles : Durendal, 1953. On ne peut s'empêcher de voir dans ce titre un écho au *la Vie est un songe* de Calderón.

propre patrie imaginaire.¹²⁰ Pour Beyen le rapport de Ghelderode avec la Flandre est particulier : c'est « le point de convergence de tous ses rêves » (446).¹²¹

Dans ces rêves, même la Mort s'anime. En effet, si la Flandre est un théâtre, la Mort est un personnage. Porprenaz ne s'y trompe pas, et qualifie en effet Nekrozotar de « magnifique acteur que je voudrais voir sur un théâtre » (45). La fin de la pièce confirmera cette intuition quand, au seuil de sa propre mort, Nekrozotar retrouve une mémoire qui lui faisait défaut, et apparaît à présent pour ce qu'il est, un « vieillard », « un homme, et parmi eux un misérable » (177). Toute représentation animée de la Mort n'en reste pas moins une représentation, et derrière le personnage qui s'empare du rôle, il y a un acteur. Nekrozotar fonctionne comme rappel de cette évidence, ainsi que du risque qu'il y a à déchiffrer incorrectement une image. Ghelderode fait expirer la Mort sur scène, alors que tous ceux qui se voyaient morts se découvrent vivants. Porprenaz s'exclame ainsi : « Ah ça ! Nous sommes morts ? Toutefois, nous nous portons relativement bien puisque, morts, nous venons d'enterrer un mort qui l'était plus que nous ? Et je me dis que tout morts que nous soyons, nous restons exposés à devoir mourir » (144). Le philosophe Videbolle renchérit aussitôt, « Juste ! Ou bien nous demeurons encore trop vivants pour être morts, ou bien nous sommes trop morts pour être encore en vie » (145). On peut lire dans cette incertitude un écho supplémentaire au théâtre de Calderón, et aux doutes de Sigismond qui ne sait plus où commence et où se termine le rêve. Animer la Mort, animer les morts est donc avant tout un stratagème théâtral qui, chez Ghelderode, est un appel à la résurrection, au recommencement. Si la Flandre de Breugellande est un pays perdu, évoqué avec nostalgie, c'est aussi un lieu en

¹²⁰ C'est l'onomastique qui nous indique le véritable référent de cette Flandre : le nom de la ville vient bien sûr du grand peintre flamand Bruegel l'ancien, dont les tableaux sont évoqués à travers les six tableaux qui structurent la farce. *Le Dénicheur*, *Le Triomphe de la mort*, *Le Repas de noce* ou encore *Le Pays de Cocagne* sont clairement décelables à travers la pièce.

¹²¹ Beyen, Roland. *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Bruxelles : Palais des académies, 1971.

reconstruction. La pièce est en effet traversée de plusieurs résurrections, du réveil du prince auparavant dominé par ses ministres à son annonce finale à la vue de deux amants qui sortent d'un tombeau ; « d'un tombeau sort la vie. Il faudra nous conduire de sorte que les hommes de l'avenir ne pleurent autrement que de joie » (188). Les dernières répliques prononcées par Nekrozotar expirant annonçaient l'accomplissement de cette prophétie : « Je puis mourir... Je survivais. Vous vivez. La lumière est partout. Le soleil. Et la liberté partout... plus précieuse que le soleil. La liberté... sans quoi... la mort... la fin du monde. Pays d'or... et... d'azur. Terre... grasse... et fleurie. *Il glisse sur le sol et ne bouge plus* » (185).

Mettre la mort sur scène, en faire un personnage, permet de s'y confronter, de la modeler et de la supprimer, tant que cette Mort ne se départ pas de son statut de personnage. Nekrozotar ne vit que dans la Breugellande d'avant l'apocalypse, et celle-ci ayant échoué, n'a plus de raison d'être. La Mort est ainsi prisonnière d'un espace mimétique, d'un état de l'espace mimétique. Elle est incarnée le temps de la représentation théâtrale, et s'efface une fois le spectacle terminé. Tant pour Cocteau que pour Ghelderode, présenter une image de la Mort sert à interpeller, à engager une réflexion qui doit transcender le seul espace théâtral. Qu'est-ce que cette Mort nous révèle de nous même ? Pourquoi prend-elle soudain une forme humaine ? Comment l'espace mimétique où elle évolue nous éclaire-t-il sur notre propre environnement ? La fonction du théâtre, comme celle du tombeau pour Ghelderode, est d'être une « chambre à métamorphose » (42). Dans un espace clos, un mouvement s'engage, et, le temps d'un spectacle, bouleverse les lois de la nature : la mort prend forme, parfois une forme des plus singulières, puis, aussi simplement, elle meurt. Le discours métathéâtral que fait prononcer Ghelderode à Videbolle devant le rideau fermé, pendant le premier intermède, illustre la fonction que l'auteur donne à son théâtre : « A minuit le théâtre flambra, explosera, croulera, et rien ne sera plus grandiose ! » (107). La déconstruction y est

« merveille » (108), spectacle qui prendra son sens dans la création qui lui succèdera. Tout, jusqu'à la Mort, peut être figuré, défiguré, puis « transfiguré » (117).

2.2. Jouer la mort

Des deux exemples de personnifications que l'on vient de présenter, il faut retenir leur propension à la simplification, même si celle-ci peut être totalement assumée et justifiée.

Faire endosser à un praticien un habit qui lui donne pour rôle une fonction qui dépasse le caractère humain est par défaut une réduction des qualités du référent de ce rôle. Il convient donc de s'interroger sur d'autres principes de mise en scène de la mort, qui évitent la figuration allégorique, pour s'attacher plus précisément à des formes de la mort qui dépasseraient la seule image. Ce théâtre ne concevrait ainsi plus la mort comme symbole, mais comme objet, et s'échafauderait autour d'une tentative de définition de cet objet.

Puisque la mort concerne les vivants, il semble approprié de s'interroger sur les manières dont elle peut les toucher, tant dans l'espace mimétique que dans l'espace diégétique.

Représenter la Mort dans l'espace diégétique équivaut très souvent à mettre en scène un assassinat, un suicide, c'est-à-dire un acte violent et motivé par un geste humain. Puisque la mort est souvent perçue comme un acte définitif, nombre de pièces de *Phèdre aux Mains sales* en passant par *Hernani* se résolvent dans une mort. Que la mort soit montrée sur scène, ou évoquée par un discours, elle apparaît comme l'aboutissement d'une succession d'événements et de décisions. Ce parti-pris conçoit la mort montrée sur scène comme reflet de la mort véritable telle qu'elle est très souvent décrite : c'est un moment définitif, une culmination, dont la suite, puisqu'elle ne nous touche plus, ne mérite pas d'être montrée. Ce mouvement graduel est par exemple observable dans *l'Intruse* de Maeterlinck, qui s'achève par la mort de la mère.¹²² Maeterlinck ne montre pas la malade, dont l'existence reste

¹²² *L'Intruse*. 1890. Bruxelles : Luc Pire, 2009.

strictement extra-scénique, et donc diégétique, mais la conversation entre ses proches qui se trouvent dans une pièce adjacente à la chambre où elle se repose. L'intruse éponyme est ici la Mort, qui se rapproche progressivement avant d'emporter la malade à minuit.¹²³ Comme le suggère le titre de la pièce, il y a intrusion, invasion de l'espace mimétique par quelque chose qui n'y a pas sa place : « une fois que la maladie est entrée dans une maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille » (12). Plus loin, il est fait mention d'un « inconnu » (17). La mort est d'autant plus violemment ressentie que la pièce s'ouvrait sur le discours rassurant du Père, qui, à propos de sa femme disait « il ne faut plus avoir d'inquiétudes. Il n'y a plus de danger, elle est sauvée... » (11). Peut-être faut-il ainsi voir dans la représentation de la mort prématurée un trait de la tragédie.¹²⁴

Dans *l'Intruse*, Maeterlinck fait le choix d'une mort diégétique, uniquement suggérée dans les didascalies, qui doit donc être relayée et soutenue par la mise en scène. Ce parti-pris n'est pas sans rappeler l'argument formulé par Artaud dans *le Théâtre et son double*, qui préconise un théâtre libéré de la toute puissance du dialogue (524), et actualisé par la mise en scène (527). La pièce de Maeterlinck anticipe d'ailleurs assez largement les idées d'Artaud tant par son thème, qui n'est pas si éloigné de la révélation de ces vérités secrètes voulue par l'auteur du *Théâtre et son double*, que par le traitement donné à ce thème, sur le mode de la cruauté. Dans *l'Intruse*, la psychologie fait progressivement place à une violence sensible (558) à mesure que l'Aïeul aveugle croit entendre des « bruits », des « pas » qui se rapprochent (Maeterlinck, *Intruse* 22). Le monde objectif et descriptif externe est constamment remis en question par les constantes interrogations de l'aveugle, en quête d'une

¹²³ On reviendra plus loin sur les stratégies dont use Maeterlinck pour représenter la mort dans cette pièce.

¹²⁴ La mort n'est pas pour autant l'apanage de la tragédie. Ainsi, *Intermezzo*, dont l'action représente le meurtre du Spectre, est sous-titrée de « comédie en trois actes ». Mais le Spectre, malgré son importance, n'est pas un personnage principal, et sa mort ne correspond pas non plus à sa disparition de la scène.

vérité qu'il ne peut voir : « Il y a longtemps que l'on me cache quelque chose ici ! [...] Mais je commence à comprendre maintenant... Il y a trop longtemps qu'on me trompe ! » (29). La mort y est un sujet si essentiel, si primitif, que le dialogue seul serait incapable d'en rendre pleinement compte. Pour représenter la mort, il faut donc, arguerait Artaud, travailler l'espace mimétique, et mettre le dialogue au service d'une mise en scène de l'événement. Et c'est à ce travail que se livre Maeterlinck, qui met en scène l'agonie d'une famille, sous le coup d'une menace sourde et grandissante. Plus d'un demi-siècle après Maeterlinck, Ionesco s'attèlera à un travail similaire dans *le Roi se meurt*.

A l'image de l'intrigue de *l'Intruse*, la pièce de Ionesco met en forme une mort. La mort du Roi n'y est pourtant ni violente ni subite, mais est au contraire une mort que l'on pourrait simplement qualifier de naturelle, cette mort qui vient avec l'âge, et qui dans la pièce met un terme à un règne de « deux cent soixante-dix-sept ans et trois mois » (66). Le titre de la pièce fait écho à ce mouvement naturel, par l'emploi du présent d'énonciation et du pronom réfléchi : le Roi reste le sujet de sa mort, il n'est soumis à aucune intervention externe. Puisque la mort du Roi échappe à toute emprise humaine, et que le mourant lui-même finit par en accepter la réalité, le dialogue ne peut que signaler la progression de l'action, sans pour autant être en mesure de l'influencer. Marguerite, qui est la première à annoncer au Roi sa fin, prononce ainsi à travers la pièce de nombreuses courtes répliques, qui décrivent l'évolution de l'état du Roi : « il ne peut plus bouger » (41), « il s'imagine qu'il est le premier à mourir » (60), « la peur lui bouche l'horizon » (75), « il n'a pas assez de force » (123), « il ne te voit plus » (124), puis, au début d'une ultime et longue réplique, « il perçoit encore les couleurs. Des souvenirs colorés. Ce n'est pas une nature auditive. Son imagination est purement visuelle » (135). Ces indications, qui font référence au Roi par l'emploi de la troisième personne, font écho aux annonces du Garde, qui décrit les étapes de l'évolution de l'état physique du Roi. Ces courtes phrases diagnostiquent l'avancée de l'action, et restent

entièrement descriptives. Elles fonctionnent comme des didascalies, et servent d'indications à la mise en scène du jeu du Roi. Le personnage semble dépossédé de sa volonté, dominé par un discours au présent qui marque son déclin physique.

La mort du Roi, qui se déroule dans l'espace mimétique, progresse ainsi en parallèle dans l'espace diégétique, et il semble que les deux temporalités s'entrelacent. Si le discours renseigne sur l'action, s'il la décrit, il la pousse également dans une direction particulière. Les répliques descriptives de Marguerite alternent en effet avec d'autres, directement adressées au Roi, qui, souvent au mode impératif, cherchent à le persuader de sa situation : « Ne regarde plus derrière. On te le recommande. Ou alors dépêche-toi. Tout à l'heure, on te l'ordonnera » (105). Le discours de Marguerite, qu'il soit descriptif ou impératif, est le moteur de la pièce, et marque, accompagne et oriente la fin de la vie du Roi : « Et voilà, tu vois, tu n'as plus la parole, ton cœur n'a plus besoin de battre, plus la peine de respirer. C'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas ? Tu peux prendre place » (136). Ayant guidé le Roi jusqu'à sa fin, elle peut alors disparaître de la scène, pour ne plus y laisser que le Roi, seul, sur son trône. La dernière didascalie de la pièce, qui a été citée plus haut, décrit la mise en scène qui doit accompagner les répliques de Marguerite. L'auteur juge nécessaire de souligner que « *ce jeu de décor est très important* », un jeu qui représente en fait la fin de la pièce (136). Une fois ce jeu terminé, une fois la mort accomplie, la pièce a atteint son but. La mort du Roi marque donc la fin de la représentation, et la fin de la représentation marque la mort du Roi. Les deux mouvements, celui de la pièce et celui de l'existence du personnage, se rejoignent dans leurs fins respectives, dans ce qui forme une proposition de mise en scène de la mort. Quand une pièce s'achève, son personnage, qu'il meurt ou non, cesse d'exister dans l'espace mimétique. Ionesco pousse cette logique à bout par une étroite association de l'existence du Roi à celle de la représentation. Comme l'annonçait Marguerite au Roi, « Tu vas mourir à la fin du spectacle » (37). La mort devient spectacle, dans la confluence entre la

fin d'une pièce et la fin d'un personnage. L'auteur ne propose pas de réponse à la mort, il ne laisse flotter qu'« *une sorte de brume* » à l'issue de la mort du Roi (137). Dans cette pièce où l'espace mimétique est si étroitement lié à un personnage, c'est par l'effacement de cet espace mimétique, disparition annoncée dans l'espace diégétique, que la mort est représentable.

Si la mort est un spectacle, il convient alors de s'interroger sur la valeur de ce spectacle. Pourquoi mettre en scène la mort ? Qui meurt ? Comment ? Le théâtre donne-t-il une fonction particulière à la mort ? Il serait présomptueux de prétendre épuiser un tel sujet dans ces pages, et l'on se contentera ici de proposer quelques éléments de réponse qui s'inscrivent dans le cadre particulier de ce travail.

Pour Artaud, le théâtre doit se débarrasser de ses prétentions à aborder les conflits psychologiques : « le théâtre, dans la mesure même où il demeure enfermé dans son langage, où il reste en corrélation avec lui, doit rompre avec l'actualité, [...] son objet n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques » (546). « Ces conflits moraux par leur nature même n'ont pas absolument besoin de la scène pour se résoudre » (547). Le théâtre doit actualiser « les vieux Mythes primitifs » (581). Parmi ces mythes, il y a celui du sacrifice, que René Girard explore dans *La Violence et le sacré*.¹²⁵ Girard voit dans le sacrifice, c'est-à-dire le meurtre par un groupe social d'un individu, une violence exercée contre une « victime de substitution » (12). Le sacrifice est, selon le penseur, un acte préventif par lequel une société se protège de la violence (51). La mise à mort du bouc émissaire, pour reprendre le titre d'un autre ouvrage de Girard, apparaît donc comme essentielle au fonctionnement d'une société, « la mort de l'isolé apparaît vaguement comme un tribut qu'il faut payer pour que la vie collective puisse continuer » (381). Girard note par ailleurs que la fête peut constituer une « commémoration de la crise sacrificielle » (180).

¹²⁵ *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.

Pourrait-on ainsi avancer que la fête, surtout dans nos sociétés contemporaines, peut se substituer au sacrifice ? L'histoire du théâtre, plus particulièrement celle du théâtre antique et du dithyrambe, semble confirmer l'existence d'un lien entre le spectacle théâtral et la célébration des mythes d'une société (Degaine 15). Si tel est le cas, quels mythes seraient actualisés dans les pièces de Maeterlinck et de Ionesco ? Faudrait-il voir dans les personnages de la femme et du Roi des figures du bouc émissaire ?

La pièce de Ionesco s'inscrit dans une tradition théâtrale ancienne de la mise en scène du régicide et du deuil d'un monarque.¹²⁶ La fonction du personnage est pourtant abordée d'une façon très particulière, peut-être unique, dans la pièce. En effet, si la vaste majorité des « drames sanglants » baroques cherchent à donner un sens à un geste qui ébranle toute la société, et font donc de la mort un événement secondaire, c'est la mort même, et non ses implications sociales, qui est au centre de la pièce d'Ionesco. Celle-ci, il est d'ailleurs utile de le noter, n'est ni qualifiée de tragédie, de drame, ou de quelque autre épithète qui pourrait en influencer la réception. Le Roi de Ionesco n'a donc pas l'apparence d'un bouc émissaire, et sa mort ne satisfait à aucun mythe primitif. Le mythe auquel Ionesco s'attacherait, et plutôt avec l'intention d'en engager la démythification, serait celui de l'immortalité d'un pouvoir. Au seuil de la mort, le Roi paniqué veut « que l'on perpétue [sa] mémoire », que son image, son nom soient connus de tous, « éternellement » (72). La mort du Roi, par contraste avec les régicides de ses précurseurs, n'est en rien spectaculaire, et ne doit pas être perçue comme un affront, mais plutôt comme la représentation d'une évidence. Le Roi est débarrassé de toute charge symbolique pour apparaître dans une humanité qu'il se sera efforcé de contester toute sa vie : « je ne suis plus au-dessus des lois », doit-il finir par reconnaître (70). Tuer un roi sur scène n'est évidemment jamais une décision innocente. Si la mort d'un roi peut être reçue,

¹²⁶ Voir par exemple les pièces compilées par Christian Biet dans le recueil *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècle)*. Paris : Robert Laffont, 2006.

selon la relation entretenue entre le personnage et le public, comme une catastrophe, un symbole, ou bien une victoire, celle de Bérenger nous touche différemment. Il y a dans Bérenger un peu de chacun et, comme dans le thème médiéval du Dit des trois morts et des trois vifs, c'est le spectacle de notre propre mort annoncée que l'on doit lire dans celle du Roi.¹²⁷ Si, comme l'explique Marguerite, la vie équivaut à un spectacle, nous évoluons chacun dans un espace mimétique qui disparaîtra avec nous. C'est alors à nous qu'il revient de nous y préparer.

Dans *l'Intruse*, Maeterlinck procède différemment ; il ôte toute spécificité aux personnages principaux, qui sont des types. La liste des personnages compte ainsi « l'Aïeul », « le Père », « l'Oncle », « les Trois Filles » (seule l'aînée, Ursule, sera identifiée par un prénom au cours de la pièce), « la Sœur de charité » et « la Servante » (10). Il faut ici remarquer que ni la Mort, ni la malade, ni son enfant ne figurent dans la distribution. Les trois personnages majeurs n'appartiennent pas à l'espace mimétique, ils resteront confinés au diégétique. Il pèse sur le nouveau-né et sa mère comme une malédiction, qui inquiète l'Oncle : « Voilà plusieurs semaines qu'il est né, et il a remué à peine ; il n'a pas poussé un seul cri jusqu'ici ; on dirait un enfant de cire » (13). L'Aïeul renchérit aussitôt, « Je crois qu'il sera sourd, et peut-être muet... Voilà ce que c'est que les mariages consanguins... » (13). Cette dernière réplique doit être suivie d'un « *silence réprobateur* » (13). Cette famille semble donc caractérisée par les infirmités qui affectent ses membres, de la cécité de l'Aïeul à la surdité et au mutisme du nouveau-né. C'est à ses extrémités qu'elle est ainsi touchée et affaiblie, et elle apparaît refermée, recroquevillée dans cette « salle assez sombre en un vieux château » (11), espace mimétique à l'image de la famille.

¹²⁷ Groupe de Recherches sur les Peintures Murales. *Vifs nous sommes... Morts nous serons. La Rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France*. Vendôme : Cherche-Lune, 2001, 7.

L'origine de la malédiction qui pèse sur la famille peut donc être tracée jusqu'à l'union contre-nature des parents. L'ordre familial a été perturbé par cet acte, et par la naissance d'un enfant qui, selon l'Aïeul, n'a pas sa place dans la famille. Cette excroissance du corps familial est donc également vécue comme une intrusion, dans laquelle il faut voir la cause de la maladie de la mère, c'est-à-dire du corps qui lui a donné naissance. L'enfant est cette « maladie », cet « étranger » dont a peur l'Oncle (12). Si une tentative de résolution a été effectuée en séparant dans deux chambres la malade et l'enfant, aucune amélioration notable de l'état de l'un ou de l'autre personnage n'est survenue. Cette naissance a perturbé la balance, et affecte à la fois la mère, qui ne s'en remet pas, et l'enfant, qui n'a toujours pas prononcé le moindre cri. La mort de la mère semble alors enfin rétablir cet équilibre, et elle correspond à « *un vagissement d'épouvante, à droite, dans la chambre de l'enfant ; et ce vagissement continue avec des gradations de terreur, jusqu'à la fin de la scène* » (35). A la mort de la mère correspond la venue à la vie de son fils, qui semble enfin libéré de la malédiction qui le tenait : la mort de la mère peut ainsi être interprétée comme expiation.

Il est aisé de voir dans la mère cette figure du bouc émissaire dont parle Girard, et de lire ainsi la pièce, qui, on le verra par la suite, progresse sur le mode de la gradation, comme la mise en scène de son sacrifice. Il convient alors d'examiner le personnage de la Mort dans cette optique, sous cet angle allégorique. On a avancé que la famille était constituée de types, aux traits grossièrement développés. La pièce, par l'imprécision du cadre et des personnages, est à l'opposée du *Roi se meurt*. Si Ionesco travaille autour d'un individu pour délivrer un message à chaque membre du public, Maeterlinck s'adresse au contraire à un groupe social. Pour le public, le sacrifice de la mère doit être perçu comme préventif face aux possibilités de ce que Julia Kristeva appelle, dans *Pouvoirs de l'horreur*, « l'abject ».¹²⁸ La relation entre les

¹²⁸ *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980. On se reportera en particulier aux pages consacrées à la « souillure ».

deux espaces, mimétique et diégétique, est alors essentielle. La mère, son enfant et la Mort sont uniquement mentionnés, confinés au diégétique et ne rentrent pas en scène. Le sacrifice a donc lieu hors-scène, hors de la vue du public et des personnages. Ce n'est ainsi pas tant le sacrifice qui est montré dans la pièce de Maeterlinck que les facteurs qui le motivent, et la logique presque purificatrice dans laquelle il s'inscrit.

2.3. Dire la mort

Une fois la mort achevée, les vivants ne peuvent plus qu'en parler. C'est d'ailleurs par de tels discours que le processus du deuil est entamé, que le vide est, même imparfaitement, comblé. Les vivants réagissent au silence de la mort par des interactions sociales, des discours. Ariès, à propos des anciennes pratiques de deuil, écrit que « ce qui nous frappe aujourd'hui est justement le caractère social ou rituel, le caractère obligatoire, des manifestations qui prétendaient exprimer à l'origine la douleur du regret, le déchirement d'une séparation » (*Homme* 320). Si ces mœurs ont évolué et le deuil est devenu affaire privée, nous n'avons pas pour autant cessé de parler des morts. Ces discours, qui naissent de l'absence, visent à déplacer le mort du réel qu'il a quitté vers un espace diégétique où, on l'espère, il demeurera.

Citons rapidement un exemple de cette stratégie dans la *Comédie sur le Trespas du Roy*, où Marguerite de Navarre faisait le deuil de François Ier.¹²⁹ Dans cette courte *Comédie*, Pan joue le rôle du roi « osté de ces bas lieux » (2), alors qu'Amarissime, Securus et Agapy tentent de faire le deuil de l'absent. Pan, bien que déjà mort, est en effet l'objet central de la pièce, et son absence est évidemment la cause du chagrin des personnages. Il s'agit donc de

¹²⁹ «Comédie sur le Trespas du Roy.» *Œuvres complètes IV, Théâtre*. Ed. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet. Paris : Honoré Champion, 2002. 419-441. En examinant ce texte, nous faisons une entorse aux limites du corpus que nous avons fixées en préambule, mais le traitement qu'il propose du thème qui nous intéresse est tel qu'il serait dommage de l'ignorer.

rationaliser la disparition d'un corps qui est, comme le souligne Amarissime « de nos yeux arraché » (56). Agapy insiste lui aussi sur cette perte qui se traduit par l'apparition d'un vide : « devant mes yeulx la mort le m'a osté » (133). Comme nous permet de le déceler une autre réplique d'Amarissime, cette privation a une conséquence directe sur la possibilité même d'atteindre le bonheur : « sans le veoir ne voidz rien qui me plaise » (433). La mort du roi est ici vécue comme une violence faite aux personnages, qui voient leur système bouleversé par une absence, par une image manquante. Il s'agit donc dans cette pièce de retrouver une certaine stabilité, d'apaiser une douleur et, simplement, d'apprendre à survivre au mort, un processus qui passe par la parole : « Or, je vous prie d'une chose : / C'est que vostre voix soit declose » (346-47). C'est d'abord par la voix que s'exprime la douleur, une voix en forme de plainte qui évolue ensuite vers le chant. Comme le dit Securus, « Parquoy en chant je croy qu'il seroit bon / Au grand Pasteur rendre humble louange » (534-35). Agapy continue, « espargner ne veulx mon foible son, / Le corps, l'esprit et la voix tout entiere » (537-38), imité par Amarissime qui accepte de joindre sa « pauvre voix » (541). Le chant final commun, comme le précise la dernière didascalie « ilz chantent » (551), permet donc d'entamer un deuil raisonnable et chrétien. La rhétorique du deuil est, on le voit, parfaitement représentée dans cette pièce : le vide est rempli par la voix, l'absence est recouverte par un discours qui, d'abord tourné vers le passé, se projette finalement vers l'avenir.

Si la mort est perçue comme une absence, ce vide peut, doit, être comblé par l'alternative de la parole. Dans le théâtre classique, où la mort est extra-diégétique, c'est une réplique qui signale la mort d'un personnage : « Hippolyte n'est plus » annonce ainsi Thérémène à Thésée (*Phèdre* 1492). C'est cette réplique, et non une action du praticien qui joue Hippolyte, qui signale la mort, qui affirme que le personnage ne reviendra plus sur scène. Annoncer la mort d'un personnage, dans ce théâtre, revient donc à la valider, à l'affirmer, mais toujours indirectement : la mort n'est jamais vécue frontalement par les

personnages présents sur scène, elle est systématiquement racontée, découverte a posteriori. Le discours prend ainsi la forme d'un intermédiaire nécessaire et implacable, son message étant définitif. La tragédie installe donc la mort et sa découverte par les vivants dans une temporalité qui la rend d'autant plus bouleversante, et le destinataire de la nouvelle ne peut contenir ses regrets : « O mon fils ! cher espoir que je me suis ravi ! / Inexorables dieux, qui m'avez trop servi ! / A quels mortels regrets ma vie est réservée ! » (*Phèdre* 1571-73). La mort d'Hippolyte est, pour Thésée, non seulement un accident survenu trop tôt qui modifie en profondeur l'avenir qu'il envisageait, mais cette absence le laisse également sur une impression d'incomplétude. Si le discours peut combler l'absence, il n'a pas pour autant la force de rendre à ce qui occupait cet espace à présent vidé de sa substance.

Chez Cocteau, l'absence d'Eurydice devient le signe véritable de sa mort.¹³⁰ Ainsi, Orphée qui rentre chez lui la voit « à travers les vitres », et pense d'abord « Elle est assise. Elle dort » (74). Ce n'est qu'une fois qu'Heurtebise annonce « Elle est morte » qu'Orphée ne peut plus la voir : « Où est-elle ? (*A la cantonade.*) Je viens de la voir assise, près du lit. La chambre est vide » (74-75). Heurtebise explique alors « Vous avez cru la voir. Eurydice habite chez la Mort » (75). Ce n'est qu'une fois l'adjectif « morte » employé par Heurtebise que la valeur sémantique de disparition qui lui est associée prend effet : la mort d'Eurydice, qui a d'abord été prononcée, est immédiatement confirmée par le « vide » qui lui subsiste. Eurydice expulsée hors de l'espace mimétique prend une nouvelle forme et devient objet de discours.¹³¹ Ce que le discours produit n'est donc pas une mise en forme de la mort, à l'image

¹³⁰ Le parcours d'Eurydice est pourtant un parcours de résurrection. Si la réplique d'Heurtebise et de Thérémène, annonçant les morts d'Eurydice et d'Hippolyte sont très proches, le pièce de Cocteau va cependant contester ce type de discours en produisant un retour à la vie. C'est, à travers ce dénouement, le modèle même de la tragédie que Cocteau remet en question.

¹³¹ C'est de ce même procédé de déplacement qu'usait l'Inspecteur pour se débarrasser du Spectre dans *Intermezzo*.

de ce que proposait la personnification, mais une impression de son influence sur le réel de la pièce. La mort semble ainsi toucher plus particulièrement ceux qui en contemplent les effets, ceux qui ne voient que la trace d'un événement auquel ils n'ont pu assister. L'équilibre de l'espace mimétique est modifié par l'intrusion du vide, et c'est à cette perturbation que s'efforce de résister Orphée : « Morte. Eurydice est morte. (*Il se lève.*) Eh bien... je l'arracherai à la mort ! S'il le faut, j'irai la chercher jusqu'aux enfers ! » (76).

Cocteau fait appel à plusieurs stratégies pour mettre en scène la mort dans *Orphée*. La première est, on l'a vu, la personnification, qui permet de donner forme au processus de la mort, à la modification de l'état d'Eurydice. La seconde, le recours au discours, permet la construction d'un espace mimétique bouleversé par, pour citer à nouveau Ariès, « le déchirement d'une séparation » (*Homme* 320). Le gouffre que s'efforcent de combler les paroles apparaît ainsi comme un vide principalement émotionnel, causé par la disruption du lien affectif entre deux individus. Il est logique qu'il soit plus fortement ressenti par le membre du couple resté dans l'espace mimétique : le discours haché d'Orphée, composé de syntagmes courts et de phrases nominales devient ainsi lui-même par métalepse marque de l'absence d'Eurydice, il est un effet de sa disparition. On trouve un exemple encore plus frappant de ce type de discours dans *Les sept princesses*. Les dernières répliques prononcées par le Roi, et surtout la Reine, qui découvrent avec horreur la mort d'Ursule, sont ponctuées de points de suspension et de points d'exclamation. La typographie, ainsi que les didascalies, contribuent à créer une impression de panique éperdue et effrénée : les interjections (« Oh ! ») alternent avec les nombreux impératifs répétés (« Criez ! Criez ! Criez ! Pour Dieu ! criez, vous dis-je » ; « Ouvrez ! ouvrez ! ») (104-105). La Reine découvre « brusquement » (l'adjectif décrit justement la chute du rideau à la fin de la pièce) qu'elle avait mésestimé la véritable fonction de l'espace mimétique : ce qu'elle pensait être une chambre était en réalité un tombeau. Ce mode de discours, plus sans doute que son contenu

désordonné, est l'unique traduction possible pour la Reine du soudain effet de la mort sur l'espace mimétique. Qu'il soit interrompu par la brutale chute du rideau semble confirmer que c'est bien la découverte du décès, et non la résolution du problème social qu'elle crée, qui constitue, pour Maeterlinck, le véritable drame de la mort.

Nous avons plusieurs fois dans ces pages fait référence à *L'Intruse*, sans vraiment examiner comment la mort y était présentée. Dans cette pièce, Maeterlinck travaille autour de l'ineffable, une qualité qu'il attribue à la mort. Dans son interprétation la plus simple, la pièce est construite autour d'un mouvement, celui du temps qui passe et qui est celui de l'approche de la mort. L'écoulement du temps est régulièrement rappelé par des observations apparemment anodines et des didascalies : « il est neuf heures passées » (14), « il est trop tard » (21), « *On entend sonner onze heures* » (24), « *Minuit sonne* » (34). C'est à minuit, à la fin du jour, que la mère meurt. L'originalité de la pièce réside surtout dans l'envahissement de l'espace mimétique par une présence qui, invisible mais toutefois perceptible, le modifie progressivement jusqu'à instaurer un climat de doute, de peur et de panique au sein du foyer. La mort apparaît comme un mouvement invincible, qui se laisse deviner sans jamais entièrement se révéler. Elle n'est en effet jamais montrée, seulement suggérée, par des didascalies, mais aussi et surtout par des répliques. Ce sont les discours et observations des personnages qui marquent l'approche de la mort. Cette approche mérite d'être examinée plus en détails.¹³² « Un peu de vent s'élève dans l'avenue, [...] les arbres tremblent un peu » (15) ; « Je n'entends plus les rossignols » (15) ; « Je crois que quelqu'un est entré dans le jardin » (15), « Il faut que quelqu'un passe près de l'étang car les cygnes ont peur » (16) ; « Il me

¹³² Il faut noter que les personnages s'attendent à deux visites, celle de la sœur de l'Oncle et celle du médecin, et qu'ils attribuent certains des indices qu'ils perçoivent à ces venues. Ce jeu est particulièrement évident quand l'Oncle remarque « Elle frappe à la porte de l'escalier dérobé » (22). Le référent du pronom n'est pourtant pas la sœur, mais bien évidemment la Mort.

semble que le froid entre dans la chambre » (17) ; « *On entend dehors le bruit d'une faux qu'on aiguisse* » (18) ; « *On entend un bruit, comme de quelqu'un qui entre dans la maison* » (21) ; « J'ai entendu marcher lentement » (21) ; « J'entends déjà du bruit dans l'escalier » (22) ; « Il me semble que la lampe a baissé » (26) ; « Je croyais qu'il y avait quelqu'un » (27) ; « *il semble, à certains, qu'on entende, très vaguement, un bruit comme de quelqu'un qui se lèverait en toute hâte* » (34). On remarque à la lecture de ces quelques citations que si ce mouvement est suggéré, il n'est jamais affirmé, jusqu'aux didascalies qui font usage du pronom impersonnel « on ». Les personnages eux-mêmes modalisent leurs répliques en les préfaçant des verbes « croire » et « sembler ». Ce n'est pas la fluidité du trajet de la mort qui transparait, mais bien les étapes de ce trajet qui laissent à percevoir son itinéraire général. Les moments qui meublent ces intervalles non évoqués sont une autre forme du vide qui évoque ici la mort. Il subsiste de ce rapprochement par à-coups une impression, bien que celle-ci reste intangible. Les indices de l'effacement de l'espace entre la mort et la famille sont en effet des soustractions, plus difficilement perceptibles, et non des additions, faites au cadre : un silence remplace le chant des oiseaux, les cygnes s'écartent de l'étang, et le froid remplace la chaleur du foyer. L'environnement naturel, des arbres qui tremblent aux animaux qui se cachent, réagit ainsi à l'arrivée de la mort par une série de signes aisément repérables. Il ne subsiste de cette progression qu'une impression de force sourde et menaçante.

L'aspect le plus intéressant de ce mouvement est qu'il est construit par des références à l'espace diégétique, mais est présenté comme contaminant l'espace mimétique des personnages. Ainsi, l'Aïeul aveugle est persuadé que quelqu'un est entré dans la pièce : « Vous avez introduit quelqu'un dans la chambre ? », « Je croyais qu'il y avait quelqu'un... » (26-27). La Mort reste un objet du discours, mais un objet qui touche et finit par contaminer le réel des personnages ; surtout, la mort est une fabrication entièrement humaine, puisque c'est par un ensemble de perceptions et de remarques qu'elle est construite. Il pourrait alors

être tentant de ne voir dans sa progression que le résultat de l'inquiétude grandissante de personnages, qui, la nuit avançant, seraient de plus en plus disposés à accueillir une présence surnaturelle. Les didascalies sont d'ailleurs écrites de manière à laisser en apparence le choix au lecteur de leur prêter ou non une quelconque valeur. Les discours rationnels du Père et de l'Oncle servent également de contrepoint aux craintes de l'Aïeul, et s'imposent comme alternative raisonnée aux délires d'un vieil aveugle. Pourtant, il reste impossible de ne pas écouter ces nombreux indices, qui, par leur accumulation et leur importance croissante établissent aussi certainement l'entrée de la mort qu'une personnification ne le ferait.

Il faut voir dans ce procédé de mise en scène une alternative à la personnification choisie par Cocteau ; plus encore que la mort aux gants de caoutchouc, la mort de Maeterlinck est terrifiante parce qu'insaisissable, intangible, et irrésistible. Ce n'est pas un personnage, mais une force qui est construite par les discours des personnages, une force qui naît de l'espace diégétique pour envahir l'espace mimétique. C'est une mort qui ne peut pas être jouée, qui ne peut pas être montrée, qui peut uniquement être constatée. Maeterlinck suggère ainsi que c'est dans l'essence même du théâtre occidental, le dialogue joué, que l'on trouvera la formule de mise en scène de la mort.

3. Représentation et re-présentation de la mort

« Même matériellement floues, les limites de l'espace sont virtuellement tranchés comme au rasoir. Espace qui est aussi un espace-temps : défini dans son extension, il l'est aussi dans sa temporalité ; s'il n'est pas enclos dans l'édifice *ad hoc*, il disparaît, passé le temps de la représentation » (Ubersfeld 49). L'espace théâtral, s'il est inscrit dans le cadre général du temps du réel dans lequel a lieu la représentation, est également soumis à une temporalité interne à la pièce, qui relève avant tout d'un ensemble de décisions et parti pris de l'auteur. Si le temps du théâtre est modelé sur le temps du réel, il n'est donc pas pour autant

soumis au respect de ses lois.¹³³ Ce temps se désolidarise doublement du réel, par son arythmie et par sa nature répétitive.

Pour ne citer qu'un exemple de temps perturbé, la pièce *les Mains sales* de Sartre se défait entièrement de la tradition classique d'une chronologie dont la mise en scène reproduirait le temps du réel : la pièce ose en effet une analepse qui, entièrement détachée du cadre de l'exposition et présentée hors de tout cadre énonciatif, serait impensable chez un Racine. Si les théâtres baroque et classique se permettent en effet de tordre le cours du temps, ils n'en conservent pas moins un référent stable qui assure une continuité chronologique identique à celle vécue par les spectateurs. Ainsi, les différents tableaux de *l'Illusion comique* sont tous filtrés par la perception et les commentaires d'Alcandre et Pridamant. Sartre se débarrasse au contraire d'un tel filtre, et libère le temps de son théâtre de l'ordre du réel.

La seconde particularité du temps du théâtre tient au principe même de la représentation, dont le préfixe illustre justement la nature réitérative : la mise en scène d'une pièce n'est généralement pas envisagée comme un événement unique, mais comme un acte qui sera reproduit à plusieurs occurrences, à une fréquence plus ou moins rapprochée. Il devient alors beaucoup plus délicat d'envisager le temps théâtral comme un temps fini, achevé et unique. Le destin d'Hyppolite fait ainsi écho à celui de Prométhée ; le personnage balance interminablement entre mort et résurrection. A la lumière de ces deux données du temps théâtral, on comprend alors rapidement la valeur que le support prend pour qui cherche à contester à la mort son absolue finalité.

¹³³ La relation entre le temps interne et le temps externe à la pièce doit-elle être envisagée sous la forme d'un miroir déformant ? Rappelons à nouveau le titre de *Miroir salutaire* donné par Guyot Marchant à son édition de la danse macabre, encourageant ainsi explicitement une lecture envisagée par rapport au réel.

3.1. Le temps du théâtre

Le temps du théâtre n'est pas celui du réel.¹³⁴ Il suffit de se pencher rapidement sur quelques exemples cités plus haut dans ce chapitre pour s'en convaincre. Si les actions d'*Intermezzo* ou de *la Balade du Grand Macabre* se déroulent sur plusieurs jours, *l'Intruse* offre un exemple plus frappant d'un temps concentré. Il a été fait mention dans ces pages du passage du temps dans la pièce, marqué par les coups de l'horloge, qui comprime en une représentation relativement courte près de trois heures. L'accélération du temps, rappelée tant par des indices diégétiques que par des répliques, répond sans doute à une intention dramatique de la part de l'auteur : le lieu et le temps sont comprimés jusqu'à l'éclatement final et le relâchement de la tension, marqué par le vagissement du nouveau-né. La progression du temps théâtral est donc bien souvent plus une allusion à la progression chronologique du réel qu'une reproduction de ce mouvement. Si l'on aura sans doute raison d'attribuer à des contraintes narratives cette mise en forme du temps théâtral, il existe pourtant quelques pièces qui envisagent la relation entre les deux modèles chronologiques différemment.

Dans son *Albertine, en cinq temps*, Michel Tremblay juxtapose en un espace unique cinq âges de la vie de son personnage Albertine.¹³⁵ L'œuvre de Tremblay est, selon Michael Cardy, caractérisée par un recours à la technique balzacienne des « personnages reparaisants », c'est-à-dire de personnages circulant d'un texte à un autre (1997).¹³⁶ On retrouve ainsi dans cette pièce Albertine, personnage récurrent de l'œuvre de Tremblay, ou

¹³⁴ Rappelons tout de même l'exception, citée plus haut, que constitue *le Roi se meurt*, pièce où le temps de l'action correspond au temps du spectacle. Mais puisque la mort du Roi y est spectacle, cette convergence des temps est justifiée par la forme même de la pièce.

¹³⁵ *Albertine, en cinq temps*. Montréal : Leméac, 1984.

¹³⁶ Cardy, Michael. "Michel Tremblay's Experiments in Naturalist Theatre : 'l'Impromptu d'Outremont' et 'En circuit fermé'." *The Modern Language Review*. 103.4 (2008) : 996-1005.

plutôt une Albertine démultipliée en cinq images. De l'Albertine à 30 ans jusqu'à l'Albertine à 70 ans, ce sont cinq âges qui se côtoient, s'apostrophent et se disputent. La première didascalie présente ainsi le dispositif scénique :

Albertine à 30 ans est assise sur la galerie de la maison de sa mère, à Duhamel, en 1942. Albertine à 40 ans se berce sur le balcon de la rue Fabre, en 1952. Albertine à 50 ans est accoudée au comptoir du restaurant du parc Lafontaine, en 1962. Albertine à 60 ans rôde autour de son lit, en 1972. Albertine à 70 ans vient d'arriver dans un centre d'accueil pour vieillards, en 1982 (15).

La pièce ne doit pourtant pas être interprétée comme la collision de cinq décennies en un espace unique, puisque la première Albertine à prendre la parole est celle qui est âgée de 70 ans. C'est d'ailleurs son entrée « *dans sa chambre, au centre d'accueil pour vieillards* » qui marque le début de l'action. Le personnage pénètre donc dans un nouvel espace, tandis que les autres, si l'on se rapporte à la première didascalie déjà citée, possèdent tous des espaces respectifs déjà établis au début de la pièce. Ce serait alors l'entrée de la première, et pourtant la plus âgée des Albertine, qui servirait de convocation aux autres âges du personnages. Le regard vers le passé apparaît ainsi comme le moteur de la pièce, ce que viendra d'ailleurs confirmer les répliques les plus longues de chaque Albertine, qui prennent la forme de retours en arrière sur un événement pénible qui aura marqué cet âge particulier du personnage. Albertine à 70 ans annonce effectivement, dès sa deuxième réplique, « Je reviens de ben loin » (70). Plus loin, signal que le mouvement du regard en arrière est amorcée, elle poursuit « j'ai eu envie de r'tourner d'où j'arrivais » (18). Par la juxtaposition de ces cinq âges, on décèle l'évolution d'un personnage à travers le temps. Ainsi, à propos de sa mère, Albertine à 40 ans affirme « J'peux pus l'endurer », ce à quoi Albertine à 50 ans répond que « c'est

effrayant de dire des affaires de même de sa propre mère ! » (38). Albertine à 60 ans en est, elle, venue à regretter sa mère à présent morte : « y me manquait quequ'chose... » (40).

C'est pourtant le dispositif de la pièce, plus que son propos, qui nous semble précieux. Tremblay met en forme l'abolition de la linéarité du temps chronologique par la réunion en un lieu de cinq formes pourtant irréconciliables, ce qu'illustre d'ailleurs le recours dans la distribution à cinq actrices différentes jouant chacune un âge d'Albertine (11). Ces cinq Albertine sont cantonnées à leurs espaces respectifs, espaces sensibles pour les personnages qui les identifient et les caractérisent par leurs odeurs propres : Albertine à 70 ans remarque « j'vas être bien ici. Même si ça sent pas bon » (18), alors qu'Albertine à 30 ans, à la campagne, respire un air si pur qu'elle ne peut le décrire : « j'ai pas les mots pour t'expliquer ça... c'est trop bon ! » (32). Que l'odeur reste si solidement cantonnée à une zone de l'espace scénique suggère que si ceux-ci communiquent, ils sont également résolument isolés. Il faut alors voir dans cette conception de l'espace un indice du fonctionnement général de la pièce. Le processus n'est en effet pas sans rappeler celui de la fresque, qui juxtapose en une surface unique différents âges de la vie d'un même personnage : si le spectateur peut les embrasser d'un regard, il ne peut pas pour autant totalement les rassembler.

La force et l'originalité de la démarche de Tremblay résident pourtant ailleurs, dans le dialogue qui s'engage entre les cinq Albertine et Madeleine, la sœur d'Albertine. Ce n'est pas en effet le spectateur qui, par sa lecture de la scène, amorce la conversation, mais bien les éléments mis en scène eux-mêmes, et cela dans la plus grande liberté. On comprend en effet dans les dernières pages du texte que Madeleine est « partie », morte (93). Madeleine n'a pourtant pas la forme d'un spectre, bien qu'elle parvienne à circuler entre les différents espaces des Albertine : « *Madeleine se lève, se dirige vers Albertine à 70 ans* » (3) ; « *Madeleine revient vers Albertine à 30 ans* » (35) ; « *Madeleine s'approche d'elle [Albertine à 40 ans], la prend dans ses bras* » (49). La trajectoire de Madeleine n'est donc pas

simplement physique ou agencée sur un respect du temps chronologique, mais est émotive : elle répond à des besoins exprimés par les différentes Albertine. L'espace scénique dépasse alors la simple représentation réaliste d'une série de lieux traversés par le personnage au cours de son existence, pour devenir, il nous semble, un espace privé, construit par Albertine à partir de morceaux d'histoire, dont le spectateur, bien qu'il soit invité à l'observer, ne saisira jamais véritablement l'entièreté. C'est en effet un espace qui est construit par une série d'allusions historiques au passé d'Albertine, par ses relations avec sa mère et sa fille, allusions que seuls quelques indices transparaissant au détour d'une réplique permettront au public de comprendre. C'est donc avant tout au spectacle d'un échange privé que Tremblay convie le spectateur. Le théâtre occidental, malgré les réticences exprimées par Artaud, reste un art du dialogue ; parce qu'il se joue par ailleurs des contraintes du temps chronologique, il permet, à l'image de la pièce de Tremblay, d'engager un dialogue autrement impossible avec soi-même. Par cette décomposition du personnage en cinq fragments, Tremblay contourne l'impossibilité de l'introspection telle qu'elle a pu être formulée par Gilbert Ryle (158).¹³⁷

Il convient ici de mentionner une autre pièce qui perturbe encore un peu plus la relation du temps de la mise en scène et du temps chronologique. Dans *La dernière bande*, Beckett montre la confrontation d'un unique personnage, Krapp, à son passé.¹³⁸ Chaque année, le jour de son anniversaire, Krapp enregistre sa voix sur une bande magnétique, et décrit son état présent. Il conserve ses bandes, et après chaque enregistrement, en réécoute une ancienne, parsemant cette écoute de commentaires amers : « Viens d'écouter ce pauvre petit crétin pour qui je me prenais il y a trente ans, difficile de croire que j'aie jamais été con à ce point-là. » (27). C'est ici la voix du personnage qui traverse le temps, préservée sur un support physique, sous la forme de ces bandes soigneusement conservées : « *il se baisse, fait*

¹³⁷ *The Concept of Mind*. Chicago : U of Chicago P, 1949.

¹³⁸ *La dernière bande*. Paris : Minuit, 1959.

jouer la serrure du premier tiroir, regarde dedans, y promène la main, en sort une bobine, l'examine de tout près, la remet, referme le tiroir à clé » (9). Le passé de Krapp est un objet qu'il pense pouvoir manipuler à sa guise : « *Krapp débranche l'appareil, ramène la bande un peu en arrière, approche l'oreille de l'appareil, le rebranche* » (19). Nous avons compté treize mentions dans les didascalies d'interruption et de modification, rembobinages ou accélérations, du rythme de lecture des bandes. Le temps serait ainsi une bande manipulable à loisir, conservée par la seule invention humaine. Le mouvement chronologique n'apparaît plus linéaire, mais semble fonctionner par couches superposables selon le désir du personnage : en effet, par l'écoute de ses témoignages passée, Krapp les réintroduit dans le présent. A propos de la temporalité des pièces de Beckett, Postlewait écrit justement, « his plays are about temporality without efficient and final causality. In terms of temporal sequence there is no orderly principle of cause and effect that unifies memory and expectation » (480).¹³⁹ Ce serait donc plutôt autour d'un temps de la mémoire que s'organiserait la vie de Krapp dans l'espace mimétique.

Ce constat pose pourtant un nouveau problème. Si c'est effectivement par le filtre de sa mémoire que Krapp envisage son état présent, le personnage est alors tourné vers un passé résolument inaccessible. Pour Krapp, comme pour le spectateur, le temps imprimé sur les bandes prend la forme d'un temps que l'on pourrait qualifier, sur le modèle de désignation de l'espace que nous avons proposé au début de ce chapitre, de diégétique : un temps du hors-scène, perdu, qui n'existe que dans un discours. Un souvenir particulier semble hanter Krapp, un souvenir qui, déjà à l'époque où il en a enregistré le déroulement, lui apparaissait fondamental : « Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu'à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, je n'oublierai jamais, où tout

¹³⁹ Postlewait, Thomas. "Self-Performing Voices : Mind, Memory, and Time in Beckett's Drama." *Twentieth-Century Literature*. 24.4 (1978) : 473-491.

m'est devenu clair » (22). Cette nuit, un moment passé avec une femme, pourtant « mémorable » et, de l'aveu du personnage, inoubliable, est celle dont il sent le plus le besoin de réécouter la narration. C'est ainsi le souvenir d'un souvenir que Krapp se repasse sans cesse, incapable à présent d'en ressaisir l'événement.

Krapp est prisonnier de ce temps comme il serait prisonnier d'un espace : « Tout était là, tout le... » (28). Incapable de finir sa phrase, Krapp ne sait apparemment plus comment parler de ce passé. Il ne lui reste que des hypothèses à formuler dans un conditionnel si éloigné de sa réalité que le pronom de la première personne en est écarté : « Aurais pu être heureux avec elle là-haut sur la Baltique, et les pins et les dunes » (29). Par contraste à cette évocation d'une jetée ouverte sur la mer, d'un événement plein de promesses, Krapp est à présent enfermé dans sa « turne » (7). Son état lui est également bien plus simple à décrire : « Qu'est-ce que c'est aujourd'hui, une année ? Merde remâchée et bouchon au cul » (28). C'est surtout le temps que Krapp semble remâcher, un temps qu'il ne parvient pas à assimiler, qui, comme les bananes qu'il ne peut pourtant s'empêcher de consommer, semble polluer son organisme. « Du poison pour un homme dans mon état » (14). Il est alors facile d'établir un parallèle entre Albertine et Krapp, deux personnages âgés qui n'ont plus d'autres alternatives que de diriger leur regard en arrière. Les deux pièces dressent un sombre constat sur la vieillesse, temps de l'immobilité où l'espace mimétique se réduit à sa plus simple expression. Aux espaces ouverts et variés que les deux personnages ont pu parcourir, la scène substitue un lieu clos, froid et réduit à l'assemblage de quelques objets.

De ces espaces au présent surgit pourtant une force que l'espace scénique ne parvient pas à contenir. Le théâtre sert, depuis les mystères médiévaux, de révélateur. Comme l'écrit Zumthor, « la fonction sociale du théâtre "religieux" (c'est-à-dire, à peu près la totalité du théâtre avant la prolifération des farces à la fin du XVe siècle) en effet, est de porter aux humbles le message sublime de l'Écriture » (*Poétique* 517). Artaud ne théorise pas autrement

le rôle de la mise en scène quand il parle d'un « théâtre alchimique », qui « doit exprimer objectivement des vérités secrètes, [...] faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes de leurs rencontre avec le Devenir » (546). L'emploi par Artaud du « Devenir », qui préfigure l'usage que Deleuze fera du terme par la suite, situe la mission du théâtre dans un cadre temporel plus général. On a mentionné plus haut l'insistance d'Artaud sur le primitif, son engagement vers un retour à des fondements, sans doute partiellement idéalisés, du théâtre. Le fait est que, dans les pièces citées de Tremblay et Beckett, un temps passé, est restitué sur la scène. La question se pose alors d'identifier ce temps (re)mis en scène comme révolu : a-t-il seulement jamais eu lieu ? Le dialogue des Albertine n'est-il pas plutôt l'image du fantasme d'une vieille femme qui, au terme de sa vie, souhaite engager une réflexion sur son existence passée ? Krapp, dont le présent n'est rien d'autre que le délitement de dizaines de mètres de bandes en permanence déroulées et rembobinées, ne projette-t-il pas sur l'espace scénique l'aigreur persistante de ses regrets ? Le théâtre « chambre à métamorphose » projetterait alors plus qu'il ne transformerait. A propos de Maeterlinck, Pavis parle d'un « théâtre du fantasme », dans lequel « spectateurs et créateurs se rencontrent nécessairement puisque chacun projette sur la scène ses fantasmes et ses désirs inconscients » (136).

Il semble important d'apporter une dernière précision sur cette notion de fantasme. Le théâtre, s'il projette une vision de la réalité, ne dépasse jamais la mise en forme d'images de cette réalité. Le théâtre n'est donc finalement pas tant révélateur du passé que révélateur de nous-mêmes, et de l'empreinte que le passé a pu imprimer en nous. Le roi Basile de *la Vie est un songe* procède d'ailleurs à une mise en scène pour que son fils Sigismond révèle sa nature véritable. Parce que son père a lu dans les astres qu'il serait un tyran, Sigismond a, dès son enfance, été enfermé dans une tour. Le temps d'une journée, on lui passera l'habit de monarque afin d'évaluer ses qualités à assurer la fonction de roi. La mise en scène est

confinée à un temps défini, et par la progression de l'action qui s'y déroulera, Basile pense d'abord voir surgir une vérité. Mais l'ambition du roi est vite déçue, il découvre dans la mise en scène la confirmation de la nature tyrannique de son fils. On peut attribuer à la nature factice de la mise en scène l'échec de l'expérience ; et au cours de la troisième journée, alors qu'il a l'occasion d'exécuter son père, Sigismond, choisissant de l'épargner, révèle enfin sa nature véritable, sage et généreuse (125). La cruauté de Sigismond est effectivement révélée par la mise en scène choisie par Basile, mais c'est une cruauté fantasmée, construite par un père qui a tout mis en œuvre pour qu'elle s'exprime. Une fois le jeu terminé, ce fantasme se dissipe, et Basile découvre finalement son successeur en son fils. Pour découvrir cet aspect du réel, il a dû quitter la scène.

3.2. Représentations et répétitions

L'espace de la scène est un espace en marge du réel. C'est avant tout un espace de la répétition, qui défie le temps auxquels sont soumis les humains en lui opposant la forme de son présent infini. Le théâtre ne propose pas de temps figé, mais la répétition nuancée d'un temps particulier. Comme le remarque Thierry Gallèpe,

le propre des personnages de théâtre, comme tous les individus des fictions, est qu'ils continuent d'agir après le fin de l'interaction, et que rien n'empêche les interactions de se poursuivre entre deux actes, pendant l'entracte, mais également, de façon plus inattendue, après la fin de la représentation sur scène, que leur histoire conversationnelle se perpétue après les âges et les siècles, ou même reprennent après la mort de l'un des interactants (130).¹⁴⁰

Il faudrait alors envisager le temps de la représentation sous la forme d'une bande proche de celles que se joue Krapp : la répétition d'un événement dont la nature achevée est

¹⁴⁰ *Didascalies, Les mots de la mise en scène*. Paris : L'Harmattan, 1997.

connue par le spectateur, mais que ce dernier ne peut s'empêcher de revivre pendant qu'il se produit sous ses yeux. La différence majeure entre les bandes de Krapp et le théâtre reste l'étendue des possibles variations que ce dernier support permet. La représentation d'une pièce ne sera jamais entièrement identique, et l'intention du créateur, la distribution et le lieu de la représentation sont certains des facteurs qui participeront à la spécificité de chaque mise en scène. Le terme même de représentation prend un sens différent dans ce contexte : elle suggère l'opération par laquelle l'actualisation du texte est reprise, est à nouveau montée et montrée à un public.

La répétition inhérente au théâtre dépasse le cadre de la pièce unique. Le théâtre opère en effet comme un espace plus général de l'intertextualité, au sein duquel des personnages, des thèmes et des fonctions ressurgissent incessamment. Thierry Gallèpe note ainsi qu'« on peut en effet se poser la question de savoir si le nom propre est davantage une description définie, c'est-à-dire, [...] non un nom propre, i.e. une description identifiante, mais une fonction de rôle. L'Iphigénie d'Euripide est-elle la même que celle de Racine, et les interactions qu'elle entreprend avec Agamemnon font-elles partie de la même histoire conversationnelle ? » (130). L'*Amphitryon 38* de Giraudoux propose une double réflexion sur ce sujet.¹⁴¹ Le titre même de la pièce l'inscrit dans cette histoire, cette lignée osera-t-on dire, d'un théâtre occidental qui ressuscite les mêmes personnages, les mêmes fables.

L'*Amphitryon* de Giraudoux aurait ainsi été, selon l'auteur, la 38^{ème} version du mythe. La richesse de l'intertexte est ici peut-être plus pleinement assumée qu'elle n'a pu l'être chez les classiques, dont la référence était une unique pièce antique. L'*Amphitryon* de Giraudoux est donc une version, une interprétation du personnage, d'un destin particulier. Mais privé de l'unicité d'une identité stable et originale, *Amphitryon* apparaît plus comme une fonction, un rôle, dont Giraudoux aurait fait son matériau. Il n'y a plus d'*Amphitryon* original, mais une

¹⁴¹ *Amphitryon 38*. Paris : Grasset, 1929.

idée d'Amphitryon, de sa lutte contre Jupiter, qui par son usage récurrent dans une variété de contextes culturels et historiques prend la forme d'une fonction actantielle propre.

Signe de cette plasticité du personnage, Jupiter s'empare de sa forme au sein même de la pièce. Amphitryon n'est plus personnage, mais costume, endossable à l'infini. Mercure donne le signal de ce mouvement quand il prend d'abord la forme de Sosie, esclave d'Amphitryon, et parle ainsi à Alcmène : « J'ai un message pour vous, de la part de mon maître » (41). Ce maître n'est évidemment pas Amphitryon, mais Jupiter. Pourtant, Alcmène, trompée par l'apparence que s'est donnée le dieu, y voit une référence à son mari. De cette mésinterprétation naît la confusion qui va permettre à Jupiter d'atteindre son but. Il faut à Mercure le temps d'une scène, la cinquième scène du premier acte, pour arranger et parfaire le costume de Jupiter, pour que le dieu, de représentation trop idéale du personnage, en devienne, par le respect de ses défauts, une copie parfaite : « il convient d'y remplacer les notions divines par les humaines » (48). On pourrait sans doute lire ces pages comme un manifeste du travail d'acteur : ce qui importe n'est pas la perfection de la forme, mais le respect de sa cohérence, de son histoire et des attentes du spectateur. Jouer un rôle, c'est donc inscrire son travail dans un passé, mais également dans les désirs à venir du spectateur. La première critique, et la plus dure, faite à Jupiter par Mercure est la suivante : « ne croyez pas m'y tromper, on devine le dieu à vingt pas » (43). Révéler sa nature véritable derrière le costume signifie l'échec du mécanisme de la représentation. Le scintillement du réel, à l'image des yeux « trop brillants » de Jupiter (45) ne peut resurgir qu'au détriment du théâtre. Pour s'emparer d'un rôle, il faut donc que le praticien glisse hors de son temps et intègre le temps du personnage, le temps de son espace mimétique.

Au nom est souvent accolé un destin particulier. Si Alcmène est condamnée à subir le désir de Jupiter, le sort d'Eurydice la voit mourir sans cesse. Les incessants trajets d'Eurydice entre la mort et la vie, repris à chaque mise en scène, semblent envisager le personnage

comme une fonction poétique : ramenée à la vie par le poète, elle disparaît quand l'attention de ce dernier faiblit. Toute représentation du mythe d'Orphée doit donc, pour fonctionner, tuer deux fois Eurydice. Cette double mort est une clause du mythe, dont le respect est attendu par le public. S'il n'est évidemment pas exclu de proposer une variation du mythe, la trame en est si solidement établie et acceptée que s'en écarter totalement reviendrait surtout à créer une histoire nouvelle. On touche ici, on le comprend, à un paradoxe qui mine notre première hypothèse d'un théâtre espace de l'immortalité. Il est en effet tout aussi possible de penser le théâtre comme espace où triomphe la mort, où s'écarter du modèle attendu, et refuser à Eurydice son destin ne serait pas une victoire sur la mort, mais plutôt une transgression des codes du mythe. Cocteau a sans doute conscience de ce fait quand il propose une fin finalement très traditionnelle à son interprétation de l'histoire d'Orphée. Bien qu'Eurydice entre à nouveau en scène une fois la tête d'Orphée décollée, elle n'accomplit ce trajet supplémentaire que pour inviter le corps de son mari à la suivre : « *Eurydice et le corps invisible d'Orphée s'enfoncent dans le miroir* » (113). La dernière scène, qui réunit enfin les formes complètes d'Eurydice et Orphée est signalée par un changement de décor : « *Le décor monte au ciel. Entrent par la glace Eurydice et Orphée. Heurtebise les mène. Ils regardent leur maison comme s'ils la voyaient pour la première fois. Ils s'asseyent à table. Eurydice désigne sa droite à Heurtebise. Ils sourient. Ils respirent le calme* » (133). L'apaisement suggéré par cette indication scénique contraste avec l'état de crise sur lequel s'achevait la scène précédente, où le Commissaire et le Greffier venaient sans apparente raison de perdre la tête d'Orphée, disparition qu'ils ponctuaient de « Quelle histoire ! » et « C'est prodigieux ! » (132, 130).

Le prodige serait surtout ce déplacement vertical effectué par le décor, qui offre un peu de quiétude au couple en les réunissant dans un lieu familier, domestique et isolé de toute perturbation extérieure. Bien que les personnages aient conservé leurs apparences et semblent

enfin heureux, ce que permet ainsi le théâtre n'est pas tant une victoire sur la mort que la formulation d'une mort acceptable. Le mouvement paniqué d'Orphée qui venait de perdre Eurydice une première fois n'a plus lieu d'être. Comment conceptualiser ce dernier espace ? Bien qu'il semble distinct du premier espace scénique, il est aussi construit sur une référence explicite à ce premier espace, il en reproduit la forme et le lien affectif que les personnages avaient pour cet espace est préservé. Peut-être faut-il simplement y voir une image du modèle intertextuel sur lequel la pièce est construite, un jeu sur la référence et sur la forme qui permet de préserver, mais aussi de repenser, un thème. La mort d'Orphée et d'Eurydice serait alors une simple variation sur leur vie, mais ne signifierait en aucun cas une fin. Comme le proposait Gallèpe, on peut imaginer qu'une fois le rideau tombé sur cet espace, ils y poursuivront leur existence.

La mort, on le comprend, prend un sens différent au théâtre : on y meurt « pour de faux ». Ce n'est pas une fin, mais, comme nous l'avons démontré plus haut, une fonction dramatique, qui sert un projet narratif qui la dépasse nécessairement. En effet, à l'exception peut-être du *Roi se meurt*, la mort signale plus la conclusion d'une intrigue qu'elle ne la marque. La mort est un événement interne au récit, interne à la mimésis, dont la portée ne dépassera pas l'espace mimétique : le public ne fera pas le deuil du personnage qui vient de mourir sous ses yeux. Si l'on peut certainement être bouleversé par la mort d'un personnage, nous n'en restons pas moins conscient que ce personnage n'a jamais vraiment parcouru le même espace que nous, qu'il n'appartient pas à notre système, et que, lors d'une prochaine représentation, on le reconnaîtra, certes, sous de nouveaux traits, mais toujours prononçant les mêmes paroles, et jouant le même jeu. Le personnage de théâtre, qu'il meurt ou non pendant la représentation, disparaît nécessairement à la fin de cette représentation. C'est au spectateur qu'il revient ensuite de le retrouver ailleurs.

N'en déplaise à Artaud, le théâtre fonctionnera toujours à un niveau différent du réel. Le spectateur qui entre dans l'espace où aura lieu la représentation suit un itinéraire remarquablement similaire à celui du chevalier Owein et des visiteurs du purgatoire : il entre dans un espace rattaché à son espace d'origine, qui en partage certains aspects et caractéristiques, mais fonctionne aussi selon une série de lois qui lui sont propres. Il franchit un seuil qui signale son entrée dans ce nouvel espace, un seuil qui isole et assure la communication de ces deux mondes. Le spectateur, comme cette désignation l'indique, s'il ne monte pas sur la scène comme Owein, assiste à un spectacle qu'il lui revient d'interpréter. Mais surtout, le spectateur est ensuite libre de quitter cet espace et de retourner à son point d'origine, de laisser derrière lui ce qu'il a vu et d'en rapporter le message. Cette comparaison entre théâtre et purgatoire chrétien prend d'ailleurs un sens beaucoup plus fort quand on se souvient qu'Aristote voyait la finalité du théâtre dans la *katharsis*, la purgation. Sans entrer dans le détail des multiples et successives interprétations du terme, on se contentera de rappeler le principe de l'idée, telle que Michel Magnien la présente dans son introduction à la *Poétique* : « il faut toujours avoir à l'esprit que le mot *katharsis*, emprunté au vocabulaire médical, est employé dans le passage au sens figuré : il s'agit d'une métaphore » (41). Magnien met en garde contre la surinterprétation du terme, qui en a paradoxalement fait le succès : Aristote ne signale en effet nulle part que le théâtre doit guérir le spectateur de « ses passions mauvaises » (41). Nous nous en tiendrons donc au sens premier du terme, à la relation en forme de métaphore qu'il implique. Si le terme comparant est le spectacle, le terme comparé doit alors être notre réalité. C'est donc logiquement au spectateur, et uniquement à lui, que reviennent les modalités d'association de ces deux termes. Quand Owein se faisait l'intermédiaire d'un message qui était ensuite décomposé, interprété et partagé dans la transcription de son récit par un clerc, le spectateur de théâtre endosse cette double fonction à lui seul.

Puisque la mort au théâtre n'a pas le même sens que la mort « réelle », pourquoi la mettre en scène ? La relation intime entre le spectateur et la mort n'est pas foncièrement modifiée par le théâtre, d'autant plus que l'espace et le temps de la représentation sont explicitement distincts de ceux du spectateur. La force du théâtre réside dans l'image de la mort qui y est révélée, une mort qui ne touche pas au-delà de l'espace de la scène.¹⁴² On peut la défier, comme le propose Ionesco. On peut en rire, comme dans les pièces de Ghelderode. On peut l'annuler, comme chez Cocteau. Surtout, on peut la confiner à un espace, à une salle, que l'on quittera une fois la représentation achevée. Est-ce alors vraiment la mort qui est mise en scène ? N'est-ce pas plutôt la projection de ce que nous voudrions voir dans la mort, de ce que nous voudrions qu'elle soit, que nous y montons et y montrons ? Des rencontres qui sont organisées entre l'homme et la mort au théâtre, c'est surtout l'illusion d'un rééquilibrage des forces et des chances que l'on décèle. Pendant deux, trois heures, nous aimons à prétendre que la mort n'est finalement pas si terrible, et, pourquoi pas, comme un personnage de Ghelderode, nous exclamer « Nous avons tué la Mort !... » (*Farce* 54).

¹⁴² Le choix du terme « image », comme le montrera notre prochain chapitre, n'est pas innocent.

III. Les images de la mort

On était obligé de les regarder en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire.

(*Temps retrouvé* 213)

1. Image et réel

Le terme « imaginaire », parfois apposé au nom « espace », s'est retrouvé plusieurs fois dans les pages précédentes, sans que l'on n'explique jamais vraiment quel sens on entendait donner au mot. L'imaginaire, c'est-à-dire le domaine de l'image, existe en relation au réel : l'image peut être lue comme une représentation d'un état du réel, et l'image en tant qu'objet existe nécessairement dans le réel. A l'inverse, pour devenir objet de réflexion, le réel est souvent adapté en images qui sont ensuite manipulées, analysées et commentées. On identifiera ainsi par le terme « image » tout procédé humain, qu'il soit linguistique, pictural ou autre, qui tente une représentation du réel. L'image existe ainsi dans un temps et un espace qui s'écrivent en parallèle aux temps et à l'espace de l'objet réel. Par conséquent, le devenir de l'image ne recouvre pas celui de l'objet qu'elle représente. Cet apparent écart face aux règles naturelles pourrait être envisagé comme mode possible de résistance au temps du réel ; par exemple, la photographie d'un être, si elle est correctement conservée, survivra certainement à son modèle.

Un premier problème apparaît immédiatement, celui de la relation entre l'objet et l'image.¹⁴³ Ce rapport peut être présenté sous la forme de celui entre le réel et le double tel que Clément Rosset l'a défini : « faire d'un seul fait deux faits divergents, d'une même idée deux idées distinctes » (*Objet* 18). Le risque majeur est en effet celui d'une identification trop littérale de l'image à l'objet qu'elle représente ; l'image, répétons-le, existe dans le réel, est

¹⁴³ Il semble plus approprié d'accoler un article défini au lieu d'un possessif au terme « image » quand celui-ci est envisagé par rapport à un objet. Il serait en effet trop réducteur de penser la relation entre les deux concepts comme celle d'une appartenance, et l'on préférera laisser une certaine indépendance à l'image face à l'objet.

une donnée du réel, mais n'est jamais qu'un aspect du réel. Rosset poursuit : « l'unique, le réel, l'événement possèdent donc cette extraordinaire qualité d'être en quelque sorte l'*autre* de rien, d'apparaître comme le double d'une « autre » réalité qui s'évanouit perpétuellement au seuil de toute réalisation, au moment de tout passage au réel » (45). Ce « réel absolu » dont parle Rosset est de l'ordre de « l'unique », de l'accidentel, de l'imprévisible : on ne peut imaginer le réel, on imagine seulement des images, des doubles. Comme l'écrit Sartre, « une image de chaise n'est pas, ne peut pas être une chaise » (*Imaginaire* 20).

1.1. L'image dans le réel

Précédant Rosset, Sartre avait effectivement développé une réflexion sur l'image dans son *Imaginaire*.¹⁴⁴ Certaines des idées qui y sont exposées méritent d'être rappelées, afin d'affiner notre définition de l'« image ». « L'image comme image n'est descriptible que par un acte du second degré par lequel le regard se détourne de l'objet pour se diriger sur la façon dont cet objet est donné » (16).¹⁴⁵ Il est impossible de considérer simultanément le réel et une image, à moins de ne voir dans l'image qu'un aspect du réel, sans plus s'occuper de sa valeur représentative. Penser une image, c'est donc immédiatement entrer dans un domaine coexistant au réel, dans ce que l'on nommera à présent espace imaginaire. Sartre expose une seconde caractéristique importante de l'image : « dans la perception, le savoir se forme lentement ; dans l'image, le savoir est immédiat » (25).¹⁴⁶ Plus loin, « l'objet de la perception déborde constamment la conscience ; l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la

¹⁴⁴ Si Sartre et Rosset ont réfléchi sur deux aspects distincts de l'image, nous empruntons dans ces pages certaines de leurs idées respectives, pour esquisser une approche différente, plus pragmatique, du concept.

¹⁴⁵ On se gardera pourtant de limiter la perception de l'image au seul domaine visuel : on verra que le nom chez Proust fonctionne ainsi comme une image.

¹⁴⁶ On ne peut pas, selon Sartre, tourner autour de l'image : ce que l'on en voit ne changera pas. Il y a bien sûr matière à discuter cette affirmation.

conscience qu'on en a » (27). Face au réel éclaté, en constante expansion, l'image est figée, non pas dans sa physicalité (une photographie peut en effet se dégrader au fil du temps), mais dans la représentation qu'elle fait d'un objet. Elle est une trace, un « résidu » (36).

L'image est occasionnée par le réel, et est ici envisagée comme un outil que se donne le spectateur pour accepter, supporter le réel. Dans *L'Objet singulier*, Rosset écrit que ce qui terrifie est bien le réel

pas seulement en tant qu'il est singulier, mais aussi en tant qu'il lui advient d'être terrifiant par sa singularité même. [...] Une catastrophe n'est pas un accident du réel, mais plutôt une irruption « accidentelle » du réel : à entendre par accidentelle l'entrée en scène, *volens nolens*, d'une réalité à la fois indésirable et jusqu'alors protégée par un ensemble de représentations apparemment résistantes, solides et éprouvées. La catastrophe est ainsi non un accident du réel, mais un désastre de sa représentation : intervenant lorsque celle-ci, craquant soudain sous les coups habituellement discrets et inoffensifs de la réalité, se trouve confrontée à ce qu'elle escomptait avoir rendu non réel pour l'avoir provisoirement rendu invisible (40-41).

La mort ne fonctionne pas autrement : malgré une conscience récurrente de notre inévitable fin, nous ne pouvons pourtant jamais en produire de représentation satisfaisante. La mort, et par extension le réel, demeure terrifiante car aucune image ne peut s'y substituer. Toute tentative de remplacer le réel par une image est donc à plus ou moins long terme vouée à l'échec, son effondrement conditionné au premier « accident » venu. L'image peut toutefois servir à parler du réel, par le principe de l'analogie, justement noté par Sartre, qui est inhérent à son apparition (45). Cette figure de l'analogie est ainsi particulièrement prégnante chez Proust, dont l'œuvre fait de la métaphore un principe essentiel d'organisation du monde. Le narrateur proustien parle ainsi souvent de ce que Jean-Pierre Richard appelle le « texte

sensible du monde » en termes d'images, qu'il associe à des concepts par le recours à la métaphore (135).¹⁴⁷ La métaphore, en tant qu'image, est un outil de définition, d'interprétation du réel.

Le narrateur de la *Recherche* aborde dans un premier temps la question du réel à l'envers. Son esprit se concentre en effet d'abord sur le double, sur les noms, avant même de connaître les objets dont l'existence a motivé l'apparition de ces noms. Dans *Proust et les signes*, Deleuze note ainsi que « frappé par un nom de lieu, par un nom de personne, [le narrateur] rêve d'abord aux êtres et aux pays que ces noms désignent » (38).¹⁴⁸ Le nom capte son attention avant que l'expérience ne lui révèle la réalité qui se cache sous ce nom. En d'autres termes, le nom précède l'objet dans la construction du sens et sert à construire un signifié qui, logiquement, sera différent du réel. Le narrateur ébauche ainsi une série de doubles, d'images, sans avoir fait l'expérience sensible de leurs objets. Sur le principe de la lanterne magique, il projette des images sur un paysage physique réel.¹⁴⁹ Cette « substitution » du réel par l'image aboutit systématiquement en déception, quand le réel se révèle différent de l'image. Ainsi fonctionne cette première déception face au jeu tant fantasmé de la Berma (« La Berma, dans *Andromaque*, dans *Les Caprices de Marianne*, dans *Phèdre*, c'était de ces choses fameuses que mon imagination avait tant désirées» *Jeunes filles*

¹⁴⁷ *Proust et le monde sensible*. Paris : Seuil, 1990. Cette belle formule de Richard mérite d'être commentée tant elle décrit admirablement la relation que le narrateur entretient avec son environnement. Le monde est un « texte », qui doit donc être lu, déchiffré dans une durée. Il ne s'agit pas d'une image dont on pourrait saisir le sens en un regard, mais bien d'un assemblage dans l'espace. « Sensible », car la lecture du monde passe par les sens, par l'expérience : comme le montrent les interprétations erronées du narrateur, le monde doit être vécu pour être compris, il ne se donne pas à lire à celui qui hésite à s'y plonger.

¹⁴⁸ *Proust et les signes*. Paris : PUF, 1964.

¹⁴⁹ « Elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané » (*Swann* 9).

12), de laquelle le narrateur attendait « des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais » (14).¹⁵⁰ Incapable de voir aussi exactement ce qu'il aurait voulu trouver dans le jeu de l'actrice, le narrateur use d'une lorgnette : « seulement, quand on croit à la réalité des choses, user d'un moyen artificiel pour se les faire montrer n'équivaut pas tout à fait à se sentir près d'elles » (21). On ne peut tricher pour percevoir le sensible, on ne peut emprunter de raccourcis. Le problème auquel fait face le narrateur est donc bien une question de perception du réel, dont le mouvement trop vif ne peut être absorbé de manière satisfaisante : « j'aurais voulu – pour pouvoir l'approfondir, pour tâcher d'y découvrir ce qu'elle avait de beau – arrêter, immobiliser longtemps devant moi chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie » (21).

On trouve dans ce passage un indice du besoin encore imparfaitement compris par le narrateur de créer des images qu'il pourra ensuite examiner à loisir une fois l'événement dissipé. Face au réel en mouvement, seule l'image, pense-t-il, lui permettrait d'isoler et de contempler la beauté. Il a d'abord attribué ce rôle aux noms puisque, s'ils sont eux-mêmes en mouvement (comme l'illustre l'étymologie chère à Brichot), leur devenir diffère de celui des objets et lieux qu'ils désignent. Cette fascination pour le nom révèle surtout que, pour le narrateur, la création d'images passera par le langage, c'est-à-dire la littérature. Cette découverte majeure se produisait avant la déception ressentie devant la Berma, dans le chemin d'aubépines sur lequel conduisaient les promenades du côté de chez Swann. Immergé soudainement dans un réel imprévu, sans en avoir d'abord imaginé de représentation, le narrateur ne sait comment en extraire la substance :

¹⁵⁰ *A l'ombre des jeunes filles en fleur*. 1919. Paris : Gallimard, 1988. On peut lire le manque d'expérience du narrateur dans le choix du substantif « chose ». Incapable de correctement mettre en mots des désirs encore incompris, il doit se contenter d'un langage imprécis. Cette « chose » n'est pas sans rappeler le quadruple « zut » de *Swann*.

J'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur [...], elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus en avant dans leur secret (*Swann* 137).

Ce vague « secret » du réel reste insaisissable car le narrateur ne parvient pas encore à le mettre en mots, en images. La description de la haie d'aubépines est en effet produite par un narrateur plus âgé, dont l'expérience sensible permet de transcrire verbalement la réalité des fleurs. Une rapide analyse de cette description révèle ici comment le langage suggère le réel, comment le texte peut, pour Proust, rendre compte du temps. C'est sur le principe de l'analogie qu'est construite cette description, par un recours à la figure de la comparaison qui se retrouvera à travers la *Recherche* :

La haie formait comme une suite de chapelles [...] ; au dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière [...] et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraisier (136).

La révélation de ce besoin du langage est dévoilée peu après au narrateur, devant les clochers de Martinville. Lors d'une nouvelle promenade, il est soudainement capable de transcrire ce qu'il a ressenti : « j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant d'avant, qui se formula en mots dans ma tête » (6). Cette seconde expérience sensorielle, après l'échec de la haie d'aubépines, est au contraire une réussite, puisque les données du réel ont enfin été

déplacées dans une autre dimension, celle de la littérature. La réalité, quand elle est mise en mots, devient matérielle pour le narrateur. Par transmutation, il vient d'écrire sa première page.

On trouve donc chez Proust une première solution au problème posé par le réel, accompagnée d'un avertissement sur la valeur à donner à l'image : le contenu du réel peut être transposé en image, en mots, mais cette image, ce nom que l'on accole à l'objet, ne doit pas lui être substitué. Proust propose une méthode d'appréciation du monde qui passe par le langage. Toutefois, si ces images sont utiles pour parler du réel, elles ne peuvent prévenir l'accidentel, elles y restent subséquentes. L'autre problème, celui que le narrateur ne parviendra pas à résoudre avant la fin du texte, c'est justement celui de la place à accorder à l'image dans l'organisation du monde. La déception devant Phèdre, puis la déception face à l'église de Balbec sont en effet chronologiquement postérieures à la page écrite sur les clochers de Martinville. La découverte des clochers, comme celle des aubépines résulte bien d'un accident, d'une expérience imprévue, et les images que le narrateur construit concernent finalement surtout ces expériences personnelles particulières plutôt qu'un réel général.

Il n'est donc pas surprenant que les difficultés du narrateur à aborder le réel se poursuivent après la révélation de sa vocation littéraire. L'expérience de Martinville lui enseigne à construire des images satisfaisantes, mais pas à gérer la relation entre image et objet. Le nom, dont la découverte précède trop souvent l'expérience sensible du réel, modifie les attentes du narrateur, jusqu'à déformer sa perception du monde. Son imagination transportée par le train à l'horaire « magnifiquement surchargé de noms » des villes qu'il traverse, le narrateur pense le monde comme un assemblage d'images forcément belles (*Swann* 379). Le nom se substitue au réel, le double devient vérité :

Si ces noms absorbèrent à tout jamais l'image que j'avais de ces villes, ce ne fut qu'en la transformant, qu'en soumettant sa réapparition en moi à leurs lois

propres ; ils eurent ainsi pour conséquence de les rendre plus belles, mais aussi plus différentes de ce que les villes de Normandie ou de Toscane pouvaient être en réalité (*Swann* 380).

Organiser le monde en images, c'est donc courir le risque de ne plus voir le réel, de ne plus parler que d'images. C'est bien dans cette accumulation d'images qu'il faut voir l'origine des déceptions du narrateur de la *Recherche*.

A l'inverse, c'est peut-être en forme de critique de la place occupée par les images dans l'appréhension du réel qu'il faut lire les difficultés du *Molloy* de Beckett à employer les noms. « A cette époque où tout s'estompait déjà, ondes et particules, la condition de l'objet était d'être sans nom, et inversement » (41).¹⁵¹ Molloy lui-même, ne se rappelle son nom qu'accidentellement, « tout d'un coup » (29). Ciaran Ross écrit à ce sujet que « dans l'univers beckettien, il importe peu de posséder un nom ou non », que « le nom ne sert à rien, à moins qu'il ne soit le prétexte d'une mise en question de la nomination » (137).¹⁵² A la *Recherche du temps perdu* proustienne, Beckett confronte une recherche du nom perdu, parodie qui affirme sa prise de distance face à cette tradition de la représentation dans laquelle s'inscrit Proust. L'écriture de Beckett s'offre au lecteur comme un flot de sons où les constructions sonores remplacent les images ; Molloy apparaît plus près de Vinteuil que d'Elstir. En éloignant les phrases de leur fonction quotidienne, en les obligeant à construire autre chose, Beckett avance une autre approche pour faire face au réel, un réel pourtant chez lui aussi tragique que le réel proustien. A l'image, Molloy préfère le « souffle » du langage, qui s'en trouve libéré de sa fonction représentative, de sa valeur significative. Cette proposition connaît toutefois elle aussi ses limites, quand par exemple Molloy échoue à se situer

¹⁵¹ *Molloy*. Paris : Minuit, 1951.

¹⁵² Ross, Ciaran. *Aux frontières du vide. Beckett : une écriture sans mémoire ni désir*. Amsterdam : Rodopi, 2004.

géographiquement, car incapable de retrouver le nom du lieu dans lequel il se trouve. La préoccupation première de Molloy n'étant toutefois ni la mémoire, ni la construction d'images, arrêtons ici cette digression.

1.2. Un espace de l'image

Si l'image « existe comme l'objet » (Sartre, *Imagination* 4), si elle est bien un élément du réel, elle réside également dans un espace qui lui est propre, qui lui donne ce sens et cette valeur qui la différencient du réel.¹⁵³ Derrière l'urgence contemporaine à tout photographier, on trouve une modification des comportements liée à la possibilité offerte par les supports modernes de prise et de diffusion d'images. Jamais le monde humain n'a autant été saturé d'images, jamais le réel n'a autant été documenté et enregistré. Toutefois, cette prolifération de l'image photographique n'a en rien changé notre devenir biologique : on peut prendre toutes les photos possibles d'un individu, celui-ci n'en cessera pas pour autant de vieillir. John Berger souligne cette distinction quand il écrit « a photograph preserves a moment of time and prevents it being effaced by the supersession of further moments » (89).¹⁵⁴ On pourrait alors concevoir l'image, photographique ou non, comme une tranche découpée dans le temps, « a neat slice of time » pour citer Susan Sontag, déplacée dans un autre espace (17).¹⁵⁵ Il existe donc un écart entre le devenir propre au réel, et les instants fixés sur papier photographique : en effet, la photographie « transform[e] le sujet en objet » (Barthes, *Chambre* 29). Dans son déplacement de l'espace réel à l'espace imaginaire, le sujet devient objet, il se retrouve brusquement privé de vie.

¹⁵³ *L'imagination*. Paris : PUF, 1936.

¹⁵⁴ Berger, John, Mohr, Jean. *Another Way of Telling*. 1982. New York : Vintage, 1995.

¹⁵⁵ *On Photography*. New York : Picador, 1973.

Barthes écrit encore que dans la photographie, il faut voir « le retour du mort » (23). Faut-il alors penser la photographie, et par extension l'image, comme un espace de la mort ? Certes, non, surtout si l'on repense à la dynamique qui anime l'espace physique de la mort dans les quelques œuvres médiévales précédemment citées. Ce que souligne surtout la photographie, c'est l'absence du sujet : « [Les objets imagés] servent de représentants pour l'objet absent, sans parvenir toutefois à suspendre cette caractéristique : l'absence » (Sartre, *Imaginaire* 45). L'image fonctionne comme rappel d'un référent disparu, étape antérieure et achevée dans le parcours de « l'identité infinie » du devenir deleuzien (*Logique* 10).

Pour Sartre, il subsiste une infériorité de l'image à la chose : « l'image est une moindre chose » (*Imagination* 5). Evitons pour autant de trop hiérarchiser ces deux espaces ; s'il est vrai que l'espace imaginaire dépend du réel, les modes de fonctionnement des deux espaces sont si différents que la comparaison entre les deux systèmes semble inappropriée. On préférera la formule de Barthes d'un « réel à l'état passé », qui permet la juxtaposition de deux états du réel, d'un même réel sous deux formes différentes (130). Barthes, il semble, rend honneur à cette qualité si importante de l'image : elle ressuscite un réel qui aurait autrement entièrement disparu. L'image existe donc contre la disparition, contre l'oubli, stratégie dont use justement le narrateur proustien.

La mort de sa grand-mère est pour le narrateur l'occasion d'une première tentative de figer en une image un être à présent décédé : c'est ainsi qu'il conclut le premier chapitre de *Guermantes II*, « sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Age, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille » (335).¹⁵⁶ Le renvoi à la tradition des gisants et des transis est ici explicite, et l'immobilité du corps sans vie est comparée à celle d'une statue, d'une image occupant un espace tridimensionnel. Surtout, cette dernière vision du corps présente les caractéristiques de la mise en image des morts, ce renvoi vers un réel

¹⁵⁶ *Le Côté de Guermantes*. 1921. Paris : Gallimard, 1988.

passé. La grand-mère morte, elle devient aussitôt image, mais pas image de son état le plus récent ; au contraire, le corps à présent immobile est une référence à un passé depuis longtemps achevé. La vie qui animait et changeait le corps l'ayant quitté, celui-ci reprend la forme qu'il a jadis eue.

La mort la plus fameuse de la *Recherche* est peut-être celle d'Albertine, qui, au contraire de la mort anticipée de la grand-mère, participe de ces « choses que nous ne soupçonnions pas », est justement un de ces accidents du réel dont parle Rosset (*Albertine* 58).¹⁵⁷ La douleur qui chez le narrateur fait suite à l'annonce télégraphique de la mort, et dont il n'a pu être le témoin, rend au contraire la jeune fille plus vivante : « pour que la mort d'Albertine eût pu supprimer mes souffrances, il eût fallu que le choc l'eût tuée non seulement en Touraine, mais en moi. Jamais elle n'y avait été plus vivante » (60). Albertine absente, ce qui entretient la souffrance du narrateur est donc une image, un souvenir. Il remarque d'ailleurs que

pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps ; ne nous apparaissant que par minutes successives, il n'a jamais pu nous livrer de lui qu'un aspect à la fois, nous débiter de lui une seule photographie. Grande faiblesse sans doute pour un être, de consister en une simple collection de moments ; grande force aussi ; il relève de la mémoire, et la mémoire d'un moment n'est pas instruite de tout ce qui s'est passé depuis ; ce moment qu'elle a enregistré dure encore, vit encore, et avec lui l'être qui s'y profilait. Et puis cet émiettement ne fait pas seulement vivre la morte, il la multiplie (60).

Il y a dans ces lignes une description de l'édification de la mémoire et de son développement qui semble confirmer notre propos. Pour saisir un être, pour l'intégrer à notre connaissance et

¹⁵⁷ *Albertine disparue*. 1925. Paris : Gallimard, 1992.

notre appréciation du monde, il nous faut le décomposer en images, en « photographies », qui, si elles ne peuvent rendre compte de la complexité d'un individu, suffisent à en remotiver le souvenir. La force de l'image mémorielle est qu'elle échappe au mouvement du temps, donc au devenir de l'être et existe en marge de cet individu. Il faut lire ici une application concrète de ce que nous avons dit plus haut de l'image, de sa relation à un objet, de son indépendance face au réel et de son existence dans un espace propre. Proust appelle cet espace la mémoire, nous nous contenterons de parler d'espace imaginaire afin de plus précisément différencier l'image du souvenir. Riva écrit à propos de la réaction du narrateur face à la mort d'Albertine que « although her body was lifeless, the succession of states of being which had been Albertine still exists in Marcel : thus she cannot yet die » (466-67).¹⁵⁸ La mort physique ne suffit donc pas à signaler la fin d'une existence. Les images de l'être décédé, constituées à travers les interactions que nous avons pu avoir avec lui, lui survivent et prolongent pour un temps l'illusion de son existence. Car il ne faut pas s'y tromper, cette impression de vie entretenue par le souvenir n'est justement qu'une impression, une illusion formée par notre esprit incapable d'accepter le réel, la manifestation d'un double. Cette stratégie se révélera pourtant nécessairement stérile, voire néfaste, puisqu'elle entretient les douleurs du narrateur bien après la mort d'Albertine, à travers « la perpétuelle renaissance de moments anciens » (*Albertine* 61).

Albertine morte, c'est donc par une série d' « images », le mot étant effectivement employé par le narrateur, que l'existence de la jeune fille persiste (70). « Petite statuette dans la promenade vers l'île, calme figure grosse à gros grains près du pianola, elle était ainsi tour à tour pluvieuse et rapide, provocante et diaphane, immobile et souriante » (71). Ces associations apparemment incongrues d'adjectifs évoquent les limites de la création

¹⁵⁸ Riva, Raymond. "Death and Immortality in the Works of Marcel Proust." *The French Review*. 35.5 (1962) : 463-471.

d'images, qui ne peuvent saisir que quelques aspects d'un être à un moment précis, qui jamais ne s'accumuleront en un portrait plus précis. « Ces moments du passé ne sont pas immobiles ; ils gardent dans notre mémoire le mouvement qui les entraînait vers l'avenir, – vers un avenir devenu lui-même le passé » (71). Ce qui rend ces images, ces souvenirs si douloureux, c'est aussi l'évocation d'un devenir à présent perdu, qui ne produira plus que regrets et ruminations.¹⁵⁹ L'image rappelle l'absence, ce qui aurait pu être, ce qui n'a pas été.

Proust suggère que c'est par l'image que l'on construit notre relation au réel, que l'on en refuse l'implacabilité. Si la mort d'Albertine est annulée par les vagues de souvenirs qui frappent le narrateur, son imprévue résurrection est elle aussi effacée par l'oubli de l'amour. Lors d'un séjour à Venise, le narrateur reçoit un courrier dont il attribue l'origine à Albertine. Sa réaction n'est pourtant pas celle qu'il aurait attendue : « maintenant qu'Albertine dans ma pensée ne vivait plus pour moi, la nouvelle qu'elle était vivante ne me causa pas la joie que j'aurais cru. Albertine n'avait été pour moi qu'un faisceau de pensées, elle avait survécu à sa mort matérielle tant que ces pensées vivaient en moi ; en revanche, maintenant que ces pensées étaient mortes, Albertine ne ressuscitait nullement pour moi avec son corps » (221).¹⁶⁰ A nouveau, l'esprit refuse d'accepter le réel, refuse de lui attribuer la moindre consistance. L'oubli d'Albertine, la disparition des images de la jeune fille, signifie sa mort

¹⁵⁹ Si les images des états divers et successifs de la personne persistent, elles ne pourront jamais en communiquer le devenir. Ce mouvement constant de la vie, qui fait qu'un être est toujours en train de devenir autre, ne peut qu'être marqué a posteriori par le passage à l'état d'image qui lui donne une forme, photographique ou plastique. Mais simple objet, cette image reste stérile ; nous verrons dans les pages suivantes que c'est dans l'écriture que pourra se prolonger ce mouvement.

¹⁶⁰ Selon Jean-Yves Tadié, c'est dans le récit que s'organise la survie des personnages : « Les héros morts ont une survie assurée dans le récit : *La Fugitive* est bien l'histoire de la survie d'Albertine dans l'esprit et le cœur du narrateur » (*Proust et le roman*. Paris : Gallimard, 1971, 330). Mais cette survie reste néanmoins celle d'une image.

véritable pour le narrateur, que même une résurrection aussi accidentelle que l'avait été sa mort (et qui sera d'ailleurs rapidement réfutée) ne pourrait inverser. C'est avec la disparition de l'image que, pour nous, la vie disparaît entièrement.

Cette approche est bien sûr problématique, et relève des risques notés par Rosset : si l'on ne conçoit le réel qu'en termes d'images, on arrive à une « dénégation du présent » qui peut confiner à l'absurde (*Double* 66).¹⁶¹ Envisager l'individu en termes d'images est pour le narrateur proustien nocif, car il les intègre à un réel dont elles devraient au contraire être exclues. Il a beau en effet reconnaître que les images d'Albertine subsistent en sa mémoire, il ne se départit pas de ce filtre avant la fin de la *Recherche*, avant la découverte du besoin de transposer ces images en mots, c'est-à-dire de les isoler du réel pour les rendre à leur espace propre. Que l'on appelle ce dernier espace imaginaire ou espace littéraire, c'est en tout cas hors du réel qu'elles doivent être confinées pour être correctement interprétées, ce réel où elles ne pourront jamais que stérilement souligner l'absence de leur objet.

L'image survivant à son objet, indépendante du devenir du réel, peut prendre une forme bien plus frappante, dès l'instant où elle réintègre le réel. Ce principe régit l'apparition du fantôme, qui n'est rien d'autre que la trace, l'image d'une vie qui n'est plus. Cette lettre, que le narrateur attribue à tort à une Albertine bien morte, n'est rien d'autre que la projection imaginaire d'une réalité pourtant impossible. Ceci nous force à réexaminer ce que l'on a appelé dans un chapitre précédent « revenant », c'est-à-dire un corps qui reviendrait d'un espace physique de la mort, un objet circulant entre deux mondes. Dans cette nouvelle perspective, le revenant doit être différencié du « spectre », du fantôme, une image qui apparaît soudain au regard. Si le revenant peut être perçu par différents sens, le spectre doit au contraire être vu : « le fantôme, tout en présentant l'apparence d'un corps, n'est qu'une

¹⁶¹ *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 1976.

image » (Schmitt 241).¹⁶² Il existe enfin une dernière distinction entre les deux entités, que l'on pourra faire en examinant leurs espaces d'origines respectifs : le revenant existe d'abord dans un espace physique de la mort et traverse ensuite la frontière entre deux espaces aux fonctionnements similaires. A l'inverse, le spectre apparaît sur un plan différent, dans un espace imaginaire qui soudain ne peut plus le contenir. La circulation de l'image entre les espaces ne doit plus alors être pensée en termes géométriques, de traversée dans l'horizontalité ou la verticalité, mais bien d'événement échappant à tout système physique. Le spectre ne circule pas, il apparaît.¹⁶³

Le livre de Sylvie Germain est justement divisé en « apparitions », ce qui suggérerait que la Pleurante est un spectre, une image, et non un revenant. En ce sens, son principe de fonctionnement, mais également les causes et effets de ses apparitions demandent à être analysés afin de déterminer si, et comment, le spectre diffère du revenant. Le texte semble confirmer cette interprétation car la géante n'y est jamais que l'image d'un passé soudain ressuscité, remotivé par les intrusions de la Pleurante dans le réel : « il lui faut porter dans les plis de ses hardes tant et tant de corps disparus, d'hommes et de femmes naufragés, d'enfants aux pieds nus, aux yeux hallucinés, siècles après siècles » (71).¹⁶⁴ Les apparitions de la Pleurante ne signalent pas le retour d'un objet/corps unique qui aurait été déplacé, elles sont le produit observable d'un assemblage d'objets/de corps.¹⁶⁵ En une forme unique, plusieurs couches de temps sont assemblées. Surtout, ce spectre est systématiquement incomplet, de

¹⁶² Voir par exemple le chapitre que Schmitt consacre à la Mesnie Hellequin.

¹⁶³ Pour poursuivre ces remarques en reprenant la terminologie exposée dans les premières pages de ce chapitre, le revenant est un objet réel, dont le devenir se poursuit au delà de la mort, tandis que le spectre est une image, un double de l'objet, mais non l'objet lui-même.

¹⁶⁴ Il ne s'agit bien sûr pas ici de faire une lecture littérale du texte de Germain, d'envisager les apparitions de la Pleurante comme événements plausibles dans le réel. Elles trouvent leur place dans la diégèse.

¹⁶⁵ On verra plus loin à quel niveau cet assemblage s'est constitué.

forme changeante et éphémère, « sa face n'est faite que de l'effacement de milliards de visages et [...] son corps n'est fait que de sueur et de larmes des morts et de tous les vivants » (71), comme ces multiples Albertines à travers lesquelles le narrateur de la *Recherche* tente de recomposer l'Albertine véritable. S'il est une construction qui se caractérise par un déséquilibre à plusieurs niveaux (et le texte nous rappelle régulièrement que la Pleurante boitait, claudiquait (31)), un spectre doit néanmoins évoquer la forme du défunt, pour que l'observateur soit en mesure de retrouver la forme de l'objet dans l'image. La Pleurante est une image qui suggère plus qu'elle ne montre, elle évoque l'absence des défunts à travers sa présence. Ainsi, les histoires reconstruites par la voix narrative ne sont que les objets figurés par l'apparition, qui « surgissent » (le terme se trouve à plusieurs reprises dans le texte) soudain du passé pour intégrer un instant le présent de la narration. L'image, chez Germain comme chez Proust, s'impose au regard du narrateur, qui n'a d'autre choix que de la décrypter, de l'interpréter, pour ensuite la situer par rapport à son être propre. Chez Proust, l'image est source de souffrances, tant pour le narrateur que pour Swann, imaginant tous les deux les amours respectives d'Odette et Albertine échappant à leur regard. Chez Germain, la souffrance est ce qui motive l'apparition, l'image se faisant le relai d'un message trop important pour être contenu dans une forme stable. D'une certaine manière, on pourrait l'envisager comme un signifié dont la force est telle qu'il se cristallise soudainement en un signifiant qui transpercerait le réel. Une fois le signifiant lu, le signifié disparaît à nouveau du réel pour réintégrer l'invisible obscurité de la ville.

Comment alors parler de cet espace où l'image réside quand elle échappe au réel de la conscience ? Comme le remarquait Proust, il semble que les images reposent dans la mémoire, dans un passé qui a été ressenti et vécu, qui a peut-être inconsciemment intégré l'esprit de ceux qui en ont eu connaissance, directement ou indirectement. La mémoire serait notre capacité à stocker un ensemble de connaissances, tant personnelles (nous avons chacun

une mémoire qui nous est propre, produit de nos expériences uniques, telle ces images d'Albertine que le narrateur s'est fait d'après ses relations avec la jeune fille) que transpersonnelles (les événements dont la portée et la résonance sont telles qu'il n'est pas nécessaire de les avoir vécus pour en apprécier le poids, mémoire indispensable pour l'appréciation de nombreux textes littéraires. Citons pour exemple la splendeur passée des Guermantes, que le narrateur n'a pu connaître, mais dont il construit une image très pointue par le recours à diverses sources externes). Le passé dont la Pleurante est issue n'a pas non plus été vécu par la voix narrative, mais il semble néanmoins toujours glisser de l'image de la géante, sans que ses référents ne soient préalablement donnés. L'image, si elle est donc un produit du réel, s'en détache dès qu'elle prend forme dans la multiplicité des sens qu'elle offre.¹⁶⁶ Ces sens ne sont pas à chercher dans un passé historique, dans une chronique exacte d'événements achevés, mais bien dans les potentialités renfermées par l'imaginaire humain. Arrêtons-nous un moment sur ce dernier terme, tant il nous semble différer du sens qu'il prend dans sa forme adjectivale. Le substantif « imaginaire », tel qu'il est immédiatement défini par Sartre, est un « acte de conscience » (*Imaginaire* 15), par lequel nous proposons d'identifier dorénavant la faculté humaine de gestion des images.

L'image, répétons-le encore, existe dans le réel, puisque c'est par ce lien avec le réel qu'elle conserve une utilité. Mais son sens, sa valeur potentielle véritable, sommeille hors du monde visible, dans un espace imaginaire, qui, s'il est socialement partagé, conserve des spécificités uniques pour chacun. Au sein de l'espace imaginaire collectif, chacun se situe et agit différemment, chacun décline son espace imaginaire personnel : c'est ainsi que dans le corps de la Pleurante, la voix narrative décèle d'abord « l'image du visage de cet homme », image qui gagne en importance par le glissement soudain vers la première personne : ce visage n'est pas anonyme, la voix narrative y voit « les yeux de mon père » (56). C'est grâce

¹⁶⁶ Si l'on peut cristalliser un sens dans une image, cette image permettra aussi à autrui d'y retrouver ce sens.

à sa relation particulière avec cet individu que la voix narrative a su le retrouver dans le corps de la géante, qu'elle a pu se situer par rapport à lui. « Les souffrances personnelles, intimes, de l'auteur [...] prennent leur sens et leur valeur à s'y trouver partagées avec celles des autres, par un jeu de transferts et de communion ouvert à tous » (Goulet 245).¹⁶⁷ Les évènements qui donnent sa forme à la Pleurante appartiennent à une mémoire collective, mais la Pleurante elle-même n'apparaît pas systématiquement à tous ceux qui ont connaissance de ces évènements : c'est la disposition de l'imaginaire de la voix narrative qui permet à la Pleurante de surgir, c'est aussi la construction préalable de cet imaginaire qui permet d'y découvrir quelque chose. C'est quand elle se laisse à voir que les morts enfouis en elles reviennent à la surface, et réintègrent pour un temps le réel. Cet espace des morts révélé par les images est ainsi un espace singulier, évoqué dans sa singularité par le texte qui encadre, ou décrit les images.

2. Une typologie des images

On a surtout insisté dans la première partie de ce chapitre sur le lien à établir en le réel et l'image, sans pourtant vraiment rendre compte de l'étendue que recouvrait cette catégorie générale de l'image. En effet, si le terme peut renvoyer à des objets figés, telles les photographies, sculptures, ou peintures, « l'image-mouvement » peut tout autant décrire des dynamiques, des évolutions.¹⁶⁸ On parle même d'images acoustiques, images littéraires ou poétiques, qui n'ont que peu à voir avec le mode de fonctionnement d'une peinture à l'huile d'école classique. Le dénominateur commun à ces exemples, c'est leur caractère représentatif : ils existent en référence à une donnée du réel.

¹⁶⁷ Goulet, Alain. "Cryptes et fantômes : à la source des fictions de Sylvie Germain." *L'univers de Sylvie Germain. Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007)*. Caen : P U de Caen, 2008. 241-256.

¹⁶⁸ Si l'expression proposée par Deleuze est belle, ce qu'elle recouvre ne s'applique pas vraiment au propos de ce chapitre.

Derrière l'existence de l'image, il y a donc un geste, une intention humaine de figurer, de représenter un objet. Créer une image, c'est tenter de s'appropriier le réel, ou au moins de se le rendre plus compréhensible. C'est surtout l'expression d'une réaction, d'une prise de position face au réel : l'image est nécessairement le produit d'une subjectivité, elle existe dans l'interprétation d'un fait qui devient matière à discours. L'acte représentatif n'est jamais innocent, la photographie la plus banale présuppose des choix, conscients ou non pour le photographe, de cadrage, de sujet et de positionnement. On choisit de photographier un sujet, tout comme on choisit de ne pas en photographier un autre.¹⁶⁹ C'est donc en examinant le type de l'objet, le mode de la représentation et la forme de l'image que l'on parviendra à établir une typologie des images, d'où émergeront des valeurs et des modes de fonctionnement.

Dans le cadre de cette étude, on se concentrera sur trois types d'images, trois manières de représenter le réel, que l'on organisera en allant du plus concret, du plus physique, vers le plus abstrait, le plus immatériel. On s'attachera d'abord aux images figées, qui immobilisent et prolongent dans le temps un état unique. S'ensuivra une analyse des images mouvantes, qui proposent de figurer un mouvement, tout en le contenant dans le cadre d'un espace, puis on terminera par les images qui cherchent à représenter l'insaisissable, qui envisagent différemment le réel.

2.1. Imago

Dans son *Histoire naturelle*, Pline parle d'imago, « qui transmettait à la postérité la ressemblance la plus parfaite des personnages » (Livre XXXV, II).¹⁷⁰ Il fait plus précisément

¹⁶⁹ La subjectivité qui procède du geste du photographe doit être différenciée de celle que l'on peut ou non reconnaître dans l'image photographique.

¹⁷⁰ *Histoire naturelle*. Ed. Stéphane Schmitt. Paris : Gallimard, 2013.

référence à des masques mortuaires, confectionnés par les Romains d'après l'empreinte du visage d'un mort, qui, inscrite dans la cire, survit à son modèle.¹⁷¹ On retrouve le principe de cette pratique dans les gisants médiévaux, qui figent dans une posture particulière les restes de l'être qu'ils recouvrent, puis plus tard dans les photographies funéraires du XIXe siècle.¹⁷² Derrière le besoin de conserver la trace d'un corps voué à disparaître, il faut reconnaître la valeur que prend l'image du visage : l'empreinte des traits d'une personne est pour ceux qui l'ont connue l'empreinte de la vie disparue. C'est peut-être aussi un révélateur de la façon dont on conçoit nos proches, assemblages indissociables pour nous entre un corps, c'est-à-dire un objet sensible, et une « âme » intangible. Le fonctionnement de l'imago repose sur cette association volontairement et consciemment créée par les vivants, pour qu'en subsiste une trace à la fin de l'existence. On peut identifier deux motivations présidant à la création de l'imago : soit le mort a souhaité, de son vivant, laisser une trace de sa vie, intention que Pline prête à ses contemporains et qui est un autre exemple de cette intolérable idée qu'est pour une conscience la fin de son existence ; soit c'est au contraire chez les vivants que le besoin du souvenir émerge, pour adoucir la violence de la disparition de l'autre, peut-être aussi pour entretenir un espoir que la mort, notre propre mort, n'est pas disparition totale. Dans tous les

¹⁷¹ Sur le sujet, voir Badel, Christophe. *La Noblesse de l'Empire romain : les masques et la vertu*. Seyssel : Champs Vallon, 2005, 32.

¹⁷² On remarquera tout de même la spécificité des gisants par rapport aux masques mortuaires et aux photographies, en ce qu'ils ancrent l'image dans un lieu. La présence des gisants dans les églises encouragent une pratique du souvenir peut-être différente de la photographie, puisque le vivant pense le mort dans un espace particulier, qui entretient l'économie de la mort (cf. chapitre I).

cas, la relation entre l'image et le spectateur écarte le mort, qui dès son décès n'est plus directement présent, mais est remplacé par un double.¹⁷³

Dans le commentaire qu'il fait d'une photo d'André Kertész, John Berger développe l'importance du regard privé sur l'image. Il y voit l'expression d'une opposition à l'histoire, ou plus précisément au monopole exercé sur le temps par l'histoire (104). Il y contraste un temps historique et un temps personnel imaginé, le second résistant à l'écrasement du premier par la recreation d'une « atemporalité » (« timelessness ») qui insiste sur le permanent : « And so, hundreds of millions of photographs, fragile images, often carried next to the heart or placed by the side of the bed, are used to refer to what historical time has no right to destroy » (108). Il faut voir dans cette interprétation de la fonction de la photographie un prolongement de ce que représente l'imgo pour les Romains : conserver une trace, une empreinte du passé. On en trouve un exemple dans la remarque que fait la grand-mère du narrateur de la *Recherche* à Françoise, une fois qu'elle a décidé de demander à Saint-Loup de la photographe, afin que son petit-fils puisse conserver une trace d'elle : « il faudrait qu'il ait un portrait de moi. Je n'en ai jamais fait faire un seul » (*Sodome* 173). La grand-mère comprend l'importance du portrait pour ceux qui survivent aux morts, qui déclenche le souvenir chez eux.

L'imgo est vide de sens, c'est « l'image fantôme » dont parle Hervé Guibert, cette « machine à arrêter le temps », si douloureuse à contempler pour certains, parce qu'elle montre ce qui a été, ce qui n'est plus (17).¹⁷⁴ C'est par la contemplation que le spectateur peut ressusciter l'image, à travers ce que Barthes définit comme le *punctum*, ce détail qui touche le

¹⁷³ Pour une plus ample analyse de la substitution d'une image au mort dans les rites funéraires, on se référera à l'article d'Elizabeth Brown "Royal Bodies, Effigies, Funeral Meals, and Office in Sixteenth-Century France," in *Micrologus VII, Il Cadavere / The Corpse*. 437-508, 1999.

¹⁷⁴ *L'image fantôme*. Paris : Minuit, 1981.

vivant, « qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » (*Chambre* 49). Le punctum est ainsi ce qui donne à l'imgo sa valeur, son sens et son utilité ; c'est par le détail, le particulier, l'unique, que l'on retrouvera la vie disparue, c'est en provoquant chez le vivant une réaction que l'image prend un sens.¹⁷⁵ En effet, pour Barthes, la seule photographie « ne restitue pas ce qui est aboli », elle atteste simplement de l'existence d'un passé (129). Lors de son second séjour à Balbec, le narrateur de la Recherche ne cesse de contempler la photographie que sa grand-mère, à présent morte, lui a transmise :

La photographie, profitant encore des ruses qu'avait eues ma grand-mère et qui réussissaient à me tromper même depuis qu'elles avaient été dévoilées, me la montrait si élégante, si insouciant [...] Et pourtant, ses joues ayant à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand-mère avait un air de condamné à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie. (*Sodome* 176).

On trouve dans ces quelques lignes une illustration de ce qui rend la photographie si difficile à contempler pour celui, ou en l'occurrence celle, dont la subjectivité y est trop sensiblement attachée. Les joues de la grand-mère rappellent à la mère du narrateur la vie de sa mère, qu'elle ne peut dissocier de la souffrance qui subsiste, qui n'a pas disparu avec l'objet de l'image. Le portrait représente pour elle un visage malade, conscient de sa mort prochaine,

¹⁷⁵ On verra plus loin que *Vies minuscules* de Pierre Michon fonctionne par un recours récurrent au punctum ; c'est en se saisissant de détails, d'« objets dits précieux » contenus dans « deux boîtes de fer-blanc naïvement peintes et cabossées » que le narrateur invoque des existences passées qui seraient autrement oubliées (*Vies minuscules*. Paris : Gallimard, 1984, 33). C'est surtout en communiquant l'importance et la signification que le « trésor le plus anodin et le plus précieux » prend pour lui qu'il associe le lecteur à la création de la mémoire (34). De la particularité d'un souvenir ressurgit tout un être.

qu'elle refuse d'associer à l'image qu'elle souhaiterait préserver de sa mère. La mère et le narrateur, qui sont tous deux émotionnellement attachés à la grand-mère, identifient encore l'image à son objet. On en lit l'évidence dans le glissement du sujet du verbe entre la première phrase et le reste de cette citation, qui commence par « la photographie » (c'est-à-dire l'image), et devient « ma grand-mère » (l'objet). On peut imaginer que cette superposition est le signe d'un deuil qui n'est pas encore achevé.

L'imago est ainsi un marqueur du temps, une borne établie sur le devenir de l'individu. Elle présente un état de la forme qu'a pris le réel, une étape du déroulement de ce réel. La représentation qu'elle fait de son sujet est donc nécessairement dépassée, puisque l'instantané qui ne devait pas durer est au contraire figé : c'est ce que remarque Sontag quand elle écrit que la photographie fixe un instant, et par conséquent ne correspond pas à la vie (81). Berger s'attarde plus sur la question de la temporalité dans la photographie. Il écrit d'abord que la photographie « cite » le temps, comme on pourrait citer un texte (119). Mais si la photographie représente un instant, elle peut également, à travers le regard du spectateur, inscrire cet instant dans une temporalité qui lui sera propre, que Berger pense sous la forme d'un cercle, et qui s'écrira en dehors du réel (120). Si la mère refuse de regarder la photographie prise par Saint-Loup, c'est parce qu'elle l'inscrit dans un temps plus large, non pas un temps de l'histoire, mais plutôt du chagrin.¹⁷⁶ Ce n'est pas la vie de la grand-mère qu'elle reconstruit, mais son agonie et sa mort. A propos de certaines photographies, Berger note que « the exceptional photograph which quotes at length increases the diameter of the circle even when the subject is totally unknown to the spectator » (121). C'est dans cette particularité que Berger voit la force créative d'un certain type d'image photographique : elle ne se contente plus d'isoler stérilement une tranche de temps, pour reprendre l'expression de

¹⁷⁶ La mère semble toutefois cultiver cette attitude, comme finira par le remarquer le narrateur : « depuis longtemps déjà ma mère ressemblait à ma grand-mère » (*Sodome* 513).

Sontag, mais elle suscite au contraire par le regard du spectateur la création d'idées, de discours, qui sans cette photographie n'auraient jamais existé. On a donc dépassée la valeur positiviste de l'image : dans l'interaction entre le spectateur et l'image, Berger décèle une collaboration dévoilée par l'analyse du spectateur, expression de ce qu'il désigne comme « a social form of subjectivity » (100).¹⁷⁷

Comment réagir face à ces images ? Tout au long du second séjour du narrateur de la *Recherche* à Balbec, elles provoquent chez lui un regret, une certaine nostalgie pour ce qui n'est plus. En marquant le temps disparu, elles rappellent un état antérieur où les morts étaient vivants, où les vieux étaient jeunes. Dans le discours qu'il prête à la belle heaulmière dans son *Testament*, Villon joue sur l'opposition entre un passé révolu et un présent qui ne satisfait pas.¹⁷⁸ La vieille femme, qui a été si belle, regrette, par la description qu'elle fait de deux états de son corps, un passé dont elle n'a pas su assez profiter. Elle hésite entre révolte (« Et je me voy si treschangée, / Povre, seiche, maigre, menue, / Je suis presque toute enraigée » 490-92) et découragement, face à l'évidence qu'elle lit dans les rides de son corps de sa participation à l'implacable vieillissement de l'humain. Les deux portraits physiques qu'elle fait établissent un contraste entre deux images, dont la signification s'étend ensuite à l'ensemble des humains :

Ainsi le bon temps regretons
 Entre nous, povres vieilles soctes,
 Assises bas à cruppetons,
 Tout en ung tas, comme peloctes,

¹⁷⁷ Ariella Azoulay voit dans ce regard une forme de responsabilité éthique. Voir plus particulièrement le chapitre "The Spectator is called to take part" de *The Civil Contract of Photography*. New York : Zone Books, 2008.

¹⁷⁸ *Poésies complètes*. Ed. Claude Thiry. Paris : Le Livre de Poche, 1991.

A petit feu de chenevoctes

Tost allumées, tost estainctes...

Et jadiz fusmes si mignotes!

Ainsi en prent à maint et maintes. (525-32).

C'est en effet une voix collective, un « nous », qui s'élève dans ces derniers vers, qui ne peut que constater cet ultime visage, avant la mort de vieillesse. Le temps qui passe est inscrit dans les états du corps successifs, et dans la juxtaposition de ces images, dans le temps qui les sépare, est écrit le devenir humain. La particularité du texte de Villon, c'est que le vivant ne contemple pas une image du mort, mais découvre en lui-même une image de son vieillissement : la mort est en effet suggérée par l'écart qui existe, et ne cesse de grandir, entre les différents états du corps. Cette description ne constitue pourtant pas tant une menace qu'un avertissement, qu'un rappel à la réalité par le recours à un double surgi du passé.

C'est aussi sur un principe similaire que fonctionne l'épithaphe, genre dont un autre poète, Clément Marot, s'est emparé, dans lequel un portrait du mort est dressé en quelques vers.¹⁷⁹ L'épithaphe se rapproche donc du principe de l'imago, par la volonté qui sous-tend à son écriture d'élaboration d'une mémoire. La concision des textes, surtout, laisse au lecteur une impression dont la force repose sur le développement d'un aspect unique du caractère du mort. Le poète, dans ces courts textes, approche effectivement la question de la mort du point de vue presque exclusif des vivants, qui seuls peuvent rendre hommage au mort. Les épithaphe sont donc avant tout destinées à ceux qui survivent, à des « passants » (épithaphe III, « De feu honnête personne, le petit argentier Paulmier d'Orléans ») ou des « viateurs » (épithaphe II, « De Longueil, homme docte »). Ces deux substantifs ne sont évidemment pas

¹⁷⁹ *L'Adolescence clémentine*, Ed. François Roudaut. Paris : Livre de Poche, 2005. S'il est vrai que Marot n'appartient pas au corpus qui a été défini pour cette étude, le traitement qu'il fait de notre thème est tel qu'il mérite d'y être ajouté.

innocents, le poète s'adresse à des personnes de passage, des voyageurs en route vers une destination qui, on peut l'imaginer, n'est pas ce lieu de mémoire qu'essaie de constituer l'épithaphe. Leurs corps et leurs pensées sont tournés vers un point au-delà de la tombe, qui se trouve simplement être sur leur itinéraire. Attirer l'attention du passant est un prérequis au fonctionnement de l'épithaphe, qui n'est efficace que si elle retient, ne serait-ce que quelques instants, le vivant. Mais on peut également lire dans cette apostrophe l'écart qui existe entre morts et vivants : le vivant est en mouvement, en devenir, alors que le mort n'existe plus pour lui que par l'imgo. Ces vers sont ainsi d'abord un appel direct au vivant, à travers le recours à l'interjection et à l'interrogation: « O viateur, [...] / N'as tu encor entendu Renommée » (1-4).

De cette série de poèmes, le dernier est sans doute celui qui exprime le mieux la difficile position des vivants face à la mort d'un être important. Si Marot ne daigne pas pleurer sur les morts des frères Jehan et André, il s'attarde plus longuement sur celle de « Jehan Serre, excellent joueur de farce ». Il y fait l'éloge de l'habileté du comédien et de son formidable pouvoir de faire rire. Devant le jeu de l'acteur, « on est aux Champs Elysiens » (37), le plaisir du spectateur atteignait un paroxysme à présent inégalable. Ce rappel de l'exceptionnelle qualité du mort participe à la création d'une image qui touchera ceux qui l'ont connu. Marot doit en effet dresser un portrait tout en concision pour susciter le souvenir qui, pour être efficace, doit toucher, Barthes dirait blesser, le lecteur du poème. A la limite de l'imgo, le poète crée des images figées dans un passé qui contraste avec l'état présent de la mort du sujet. Il se donne pour responsabilité de suggérer aux vivants, par le rappel d'un passé à travers l'imgo, une nouvelle position, qui dépasserait le seul chagrin, la seule émotion. Par la prière à laquelle Marot encourage son lecteur, c'est-à-dire une position active du vivant, ce dernier rend hommage au mort, et entre en communication, si l'on veut bien nous accorder cette expression, avec lui. Cet échange se déroule alors dans un nouvel espace

que le poème a mis en place, une sorte d'espace public intersubjectif, auquel la dernière partie de ce chapitre sera plus largement consacrée. Les deux derniers dizains de l'ultime épitaphe résument la proposition de Marot, qui en soi pourrait être la finalité de l'épitaphe : « Vous feriez beaucoup mieux (en somme) / De prier Dieu pour le pauvre homme » (51-52). Le poète engage son lecteur, ce « vous » à participer au développement de l'image qu'il a créée, dans une prière qui passera nécessairement par la mémoire. Si l'épitaphe engage donc une mémoire, c'est une mémoire qui doit être active, qui doit servir au mort comme l'existence de celui-ci a pu servir aux vivants, et qui servira donc, en retour, aux vivants eux-mêmes à gérer la mort de leurs contemporains. Le rôle du poète est de mettre en valeur dans ses vers le mort par le rappel, la mise en image, d'un détail, d'une spécificité d'où provenait sa valeur, pour encourager les vivants, d'une part à suivre son exemple (ou ne pas suivre son contre-exemple), d'autre part à prier pour lui.

Certains textes médiévaux, on pense en particulier à la chanson de geste, fonctionnent sur un mode proche des *Épitaphes* de Marot, en ce qu'ils construisent une mémoire à travers la mise en image.¹⁸⁰ Mais au lieu de mettre en image le mort, ces textes s'attachent à figer leurs personnages dans leur vie même. Les descriptions de héros de chansons de geste sont généralement succinctes, et mettent plus l'accent sur l'admirable beauté du personnage que sur ce qui rend cette beauté unique ou particulière. Il n'est donc pas exclu de penser le

¹⁸⁰ La mémoire établie par la chanson de geste a pourtant un rapport différent au réel que l'épitaphe. C'est sur le mode épique, parfois légendaire, que s'y conserve un passé généreusement réinterprété. Selon Michel Zink, « toutes les chansons de geste placent donc leur action à l'époque carolingienne » (*Introduction à la littérature française du Moyen Âge*. Paris : Le Livre de Poche, 1993, 32), soit près de trois siècles avant l'époque de leur composition présumée. Roland lui-même gagne dans sa chanson « une importance qu'il n'a jamais eue – à supposer même que le personnage ait réellement existé » (34). La chanson de geste serait donc plus un poème « portant sur les événements historiques » (37) qu'une chronique historique.

chevalier héros de chanson de geste comme un type, plutôt que comme un individu.¹⁸¹

Prenons par exemple la description de Raoul enfant, dans *Raoul de Cambrai* : « D'ient François : « Ci a molt bel enfant ! / L'onnor son pere ira bien chalengant ; » (340-41).¹⁸² On le voit, les informations apportées par ces vers sont pour le moins limitées, et renseignent plus le lecteur sur les implications qu'à la beauté de l'enfant pour son père que sur la manière dont elle prend forme. La suite du texte ne nous renseignera pas plus, et l'on gardera à travers la progression du récit l'image d'un chevalier très beau, sans que l'on ne sache jamais vraiment comment cette beauté est construite. Il serait pourtant inexact d'affirmer que la description physique n'importe pas à l'auteur médiéval ; il suffit pour se convaincre du contraire de lire les portraits dressés par Chrétien de Troyes des femmes rencontrées par les chevaliers arthuriens ; mais il est certain qu'établir le chevalier en exemple de beauté particulier n'est pas le but de la chanson de geste. Roland lui-même, peut-être l'archétype du héros épique, n'est jamais décrit en termes spécifiques.

De la lecture de ces textes, il reste donc une impression, difficilement exprimable puisque ne reposant pas sur un matériau textuel développé. Contentons-nous simplement d'admettre que le corps du chevalier doit s'inscrire dans un modèle de beauté très général, qui est peut-être plus le pendant à la valeur morale qu'implique la chevalerie qu'à un idéal de beauté physique masculine spécifique. Puisque le corps du chevalier reste vague, et que le texte revient rarement à la description de ce corps (du moins tant qu'il reste intègre, la description reprenant une fois le corps taillé en pièces), le personnage ne dépasse jamais le statut de la simple image figée, image certes mouvante, mais à l'évolution nulle. Le chevalier existe en marge du devenir, son existence obéissant plutôt aux lois d'une destinée propre : il

¹⁸¹ Sur l'uniformisation du personnage de chevalier dans *Raoul de Cambrai*, voir Kay, Sarah. *The Chansons de geste in the Age of Romance*. Oxford : Clarendon P, 1995, 54.

¹⁸² *Raoul de Cambrai*. Ed. William Kibler. Paris : Le Livre de Poche, 1996.

ne vieillit pas, mais il cesse d'exister. Ainsi, la mort de Raoul est annoncée en prolepse bien avant que le récit n'en donne les détails, et cette mort, dans sa violence, est conçue comme fin digne au personnage.¹⁸³

Le destin du chevalier dépasse effectivement la seule existence terrestre, et l'on sait que l'âme de Roland est, dès sa mort, emportée vers les cieux :

Deus li tramist sun angle Cherubin
E seint Michel de la Mer del Peril,
Ensembl'od els seint Gabriel i vint ;
L'anme del cunte portent en parëis (2393-96).¹⁸⁴

Le développement du personnage de chanson de geste répond donc à plusieurs critères : il traverse sa propre vie sous une apparence majoritairement identique, sous la forme d'une image presque statufiée, mouvante, mais n'évoluant pas.¹⁸⁵ Par sa mort violente, cette image est ensuite durablement figée, d'abord dans les mémoires des autres personnages du texte, puis, par l'intermédiaire du texte lui-même, dans l'esprit du lecteur. On est ainsi en face d'une nouvelle déclinaison de cet espace public intersubjectif de l'image, qui fait en l'occurrence de la mort un recours nécessaire, qui fonctionne, chez Villon, chez Marot et

¹⁸³ Deux exemples vont dans le sens de cette interprétation : après qu'il a été tué dans une bataille, on découvre que le cœur de Raoul est d'une taille peu commune, signe évident de sa grande valeur, qui participe immédiatement à la création d'une mémoire positive du personnage. Si la plupart des personnages du récit seront par la suite tués au cours de combats, Guerri, personnage dont les tendances alternent entre fidélité et trahison, parviendra à s'enfuir et disparaître, fin que l'on pourrait interpréter comme un déni de chevalerie : il n'est pas digne de mourir en chevalier, il n'est pas digne d'intégrer la mémoire collective honorant les héros morts au combat.

¹⁸⁴ *La Chanson de Roland*. Ed. Ian Short. Paris : Le Livre de Poche, 1990.

¹⁸⁵ Cette proposition ne doit évidemment pas être généralisée à outrance : si elle s'applique aux héros des chansons de geste citées, les chevaliers du *Lancelot* en prose, eux, par exemple, vieillissent bien.

dans la chanson de geste, par la disparition du modèle, dont subsiste une trace figée, une image non évolutive, un double résistant à toute mutation.

Depuis le public des chansons de geste jusqu'au narrateur de la Recherche, en passant par le « viateur » de Marot, nous avons été, et sommes toujours, exposés à l'imgo, ce double qui préserve pour notre regard un état du défunt. C'est justement par le regard que nous, spectateurs, pouvons ensuite invoquer de ces images la mémoire des morts, que nous pouvons, pour un temps, leur insuffler par notre action le mouvement qui les a quittés.

2.2. Images et mouvement

On peut contraster l'imgo figée à un autre type d'image, qui au lieu de représenter un état immobile cherche au contraire à recréer, à reproduire un mouvement. Le problème auquel tente de répondre ce type d'image est celui de l'évocation d'une impression de mouvement, d'une direction, malgré la fixité de l'image ; si l'imgo présente un instant de la vie, un moment du devenir, ce second type d'image fonctionne comme un ruban filmique, comme une pellicule d'instantanés qui ne serait pas projetée, mais bien considérée comme un objet immobile. Pour que la pellicule soit correctement déchiffrée, elle doit être vue et considérée dans la durée, et le texte qui fonctionnerait sur ce principe nécessite également une lecture inscrite dans la durée. On trouve un exemple évident de ce type d'image dans les fresques qui, trop grandes pour être embrassées d'un seul regard doivent être décomposées en unités de sens, pour que le message général puisse ensuite être reconstruit.¹⁸⁶ Ce n'est pas tant la taille de l'image qui importe, mais plutôt le principe narratif auquel elle répond qui nous permet de les réunir en une catégorie.

C'est ainsi que la donnée majeure de ces images n'est plus forcément la représentation du modèle, mais bien le « cercle » dont parle Berger, cette temporalité qui leur

¹⁸⁶ La tapisserie de Bayeux est une des plus célèbres illustrations de ce principe.

est interne. Ainsi, le chemin de croix que l'on retrouve dans nombre d'églises et lieux religieux est un tout sémantique, immobile, dont chaque étape constitue une partie qui, pour révéler le sens du chemin, doit être lue précisément dans l'ensemble qui la contient. Le mouvement de la lecture est reproduit par le mouvement du lecteur, qui doit physiquement se déplacer pour progresser dans la reconstruction du sens, et partager par la même occasion le cheminement suivi par les personnages. L'identification entre le mouvement de la lecture et celui des événements représentés justifie de considérer l'ensemble du chemin de croix comme une image unique : prise individuellement, les diverses stations perdent la plus grande partie de leur sens : au contraire, en un espace unique est condensé un mouvement qui transcende justement le temps et l'espace.

Le vitrail, autre exemple tiré des arts religieux, nous permettra de faire le lien avec la littérature, et plus particulièrement celui évoqué par Flaubert dans *la Légende de saint Julien l'Hospitalier*.¹⁸⁷ Flaubert termine son conte par un dernier paragraphe, détaché du reste du texte par un blanc typographique : « Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays » (108).¹⁸⁸ Cette soudaine incursion de la première personne extradiégétique, le modalisateur, et la mention d'une source du récit ancrée dans la géographie connue, séparent explicitement ce paragraphe du reste du conte. Il oblige aussi le lecteur à reconsidérer le texte qu'il vient de parcourir, et à le repenser autrement. A propos de ce vitrail, Flaubert écrit « Cette illustration me plaisait *précisément* parce que ce n'était pas une illustration, mais un *document* historique. En

¹⁸⁷ *Trois contes*. 1877. Paris : Flammarion, 2007.

¹⁸⁸ Mais, comme le note Jacques Berchtold, la légende représentée sur ce vitrail diffère du rendu qu'en offre Flaubert : « Si le texte vise à instaurer un rapport de gémellité avec le vitrail, il convient de s'interroger sur l'enjeu de la déformation résultée d'une retranscription volontairement infidèle » (Berchtold, Jacques. "L'Œil et le vitrail. *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* à l'épreuve de la tradition médiévale." *Versants* 12 (1987), 19).

comparant l'image au texte on se serait dit : "Je n'y comprends rien. Comment a-t-il tiré ceci de cela ?"»¹⁸⁹ Effectivement, la compréhension du texte ne dépend pas d'une connaissance du vitrail, et il ne faut sans doute pas tant considérer ce vitrail particulier comme modèle au texte. Le principe sémantique du vitrail est plutôt un modèle d'écriture repris dans le conte. Un vitrail se concentre sur certains aspects d'un récit, qui sont justement représentés à cause de leur valeur particulière dans le cadre plus général du récit. Le vitrail est aussi organisé physiquement ; il est découpé dans l'espace, et il faut pour le déchiffrer respecter un sens de lecture précis. C'est enfin au lecteur de meubler les intervalles entre les différentes scènes représentées, de compléter le récit. En ce sens, le conte de Flaubert est écrit comme un vitrail, découpé en trois parties, chacune consacrée à un âge du personnage. La conclusion du récit, l'élévation de Julien qui « monta vers les espaces bleus, face à Notre Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel » (108) répond à la conclusion du vitrail qui, dans la cathédrale de Rouen, se trouve au sommet de l'image. Dans les deux cas, le mouvement suggéré est donc ascensionnel, bien qu'il reste confiné à un espace figé.

Si le vitrail suggère le mouvement par son organisation interne, on trouve un autre modèle d'image qui en rend compte par son mode de fonctionnement. Le vitrail est une surface dont la forme externe reste figée au sein d'une structure elle aussi immobile, il est accessible à tout lecteur qui se donne la peine de se déplacer vers l'espace physique qui le contient.¹⁹⁰ A cette stabilité du vitrail, qui reste une construction humaine, on peut opposer

¹⁸⁹ "Lettre à Georges Charpentier, 16 février 1879." *Correspondance vol. V*. Paris : Gallimard, 2007.

¹⁹⁰ Si le vitrail reste immobile, sa lecture dépend de la qualité de la lumière qui le traverse. Berchthold note ainsi que « la leçon du vitrail variera selon l'observateur, de même que la vision varie selon l'éclairage conformément aux lois de l'optique » ("L'Œil et le vitrail (II). Le regard de la fenêtre dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert." *Versants* 19 (1991), 35). Cécile Matthey remarque également : « le vitrail, dont la caractéristique première semble devoir être la sublimation de la lumière, sait donc, à l'occasion, produire de

l'instabilité d'une image qui, si elle est perceptible par l'humain, lui échappe néanmoins. Sur ce principe fonctionne l'apparition du fantôme, dont l'existence même reste problématique. Il faut ici envisager le fantôme comme principe d'image, dont la lisibilité reste instable. Le revenant, on l'a vu dans le premier chapitre, circule entre deux plans, ce qui le rend alternativement visible et invisible pour les vivants ; le fantôme suit un modèle similaire. A défaut de l'image solide constituée par un vitrail, il surgit sous forme d'apparition, qui n'est justement pas réductible à une surface, et dont l'incrustation dans un cadre est beaucoup plus lâche.

Le mouvement qui régit l'apparition n'est pas celui d'une lecture linéaire, mais au contraire celui d'un surgissement imprévu, dont le principe de fonctionnement peut rester obscur. Cette irrégularité rend justement toute lecture au premier abord difficile, et demande au lecteur un effort soutenu. Pour comprendre le sens d'un fantôme, il faut accepter de se rendre sur les lieux de son errance, il faut également accepter que toute lecture en sera interrompue, non linéaire, et rarement satisfaisante. Isabelle, dans *Intermezzo*, comprend ceci et se donne donc les moyens de voir et communiquer avec le Spectre en retournant sur les lieux de ses apparitions antérieures et en engageant ensuite avec lui une forme de dialogue qui oblige le spectre à prolonger son séjour, à lui parler. Au cours de sa seconde rencontre avec le Spectre, qui est donc revenu lui parler, elle lui avoue d'abord « vous, je vous ai attiré, je vous ai pris au piège » (103). Quand elle lui demande ensuite ce qui l'a retenu, le Spectre répond « Votre voix, d'abord. Ce bavardage de votre voix grâce auquel chaque soir dans le crépuscule il y a maintenant pour les ombres ce qui correspond pour les hommes à l'alouette dans le soleil » (104). Ce serait ainsi la voix du vivant, son souffle, qui attirerait le Spectre :

l'obscurité » (*L'écriture hospitalière. L'espace de la croyance dans les Trois Contes de Flaubert*. Amsterdam : Rodopi, 2008, 47).

toute interaction volontaire avec un fantôme répond en effet à un désir, parfois un besoin, de découvrir une vérité, d'obtenir un savoir.¹⁹¹

Bien que la première rencontre avec un fantôme soit rarement souhaitée, on peut ensuite se mettre à l'écoute d'autres apparitions. C'est ce que fait la voix narrative de *la Pleurante des rues de Prague*, livre dont le découpage des chapitres suit la chronique des « apparitions ». Dès la première vision, on comprend que la Pleurante est intimement liée à un lieu, à une atmosphère, qui se révélera être le cadre de ses retours : « A Prague, dès la fin de l'automne, la brume a une odeur, et même une consistance. Certains soirs elle se fait presque palpable tant elle est dense et ocrée. » (23). Cette brume est déjà un fantôme, une image flottante, hésitant entre le tangible, le sensible, à moins qu'elle ne soit le résultat d'une illusion des sens. Elle est en tout cas intimement liée à la ville, au lieu, et, nourrie de cette brume, la géante « allait, calme, dans le brouillard du crépuscule » (24). On ne peut que se demander si cette figure qui traverse l'écran du brouillard, révélée par la lueur du crépuscule, une lumière faible qui signale le passage du jour à la nuit, est réelle. On doit surtout se demander d'où elle provient, ce que fait justement la narratrice : « venait-elle de sortir d'une porte cochère masquée par les échafaudage ? » (24). La question de la provenance physique de la Pleurante ne sera jamais résolue, on devra simplement admettre qu'elle sort peut-être

¹⁹¹ Rappelons tout de même que, dans un premier temps, le Spectre avec qui Isabelle communique est présenté comme un imposteur, qui a compris la fascination humaine pour les fantômes, et s'appuie sur le désir d'Isabelle pour satisfaire son propre désir. Il est justement abattu de deux balles juste après avoir révélé à Isabelle que c'est sa voix qui le retient. Mais selon Body, ce détail importe finalement peu : « Il ressort pour réapparaître d'un dialogue avec Giraudoux rapporté par Jouvet que ni l'un ni l'autre, lors de la reprise, ne savaient de science sûre si le spectre est vivant ou non. La dernière proposition de Giraudoux met l'accent sur ce qui importe : non ce qu'en pense l'auteur mais ce qu'il paraît aux spectateurs » (Body, Jacques. « Légende et dramaturgie dans le théâtre de Giraudoux. » *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 77.6 (1977), 942-943)

d'une maison, qu'elle réside, à sa manière, dans la ville. Et puis, « aussi brusquement qu'elle était survenue » la géante disparaît une première fois, dans la ville, bien évidemment (25).

A l'issue de la troisième rencontre, la nature de la Pleurante est précisée et l'on apprend à se positionner par rapport à elle : « il n'est donné que d'entr'apercevoir cette géante aux pieds difformes, et de la suivre, un bref instant, à quelques pas de distance. Rien d'autre » (36). Si elle apparaît parfois clairement, la Pleurante conservera un degré d'inconnu : c'est une image floue, légèrement brouillée, dont les sens ne peuvent pleinement s'emparer. On devra se contenter de morceaux, toujours incomplets, mais dont l'intérêt sera paradoxalement de pousser à continuer, tant dans le temps que dans l'interprétation, une lecture soutenue et attentive. Suivre la Pleurante, c'est engager une relation privilégiée avec elle, c'est prolonger la réflexion au delà du seul instant de l'apparition. Ses apparitions fragmentaires ont la vertu de pousser le lecteur à imaginer des aspects manquants de la géante, de l'interroger. Où va-t-elle ? « Vers quoi, vers où ? » (107). Le lecteur participe activement à des créations différentes de l'image de la Pleurante : l'image porte en elle des lacunes qu'il nous faut remplir, et qui soulignent l'importance de la relation entre chaque apparition et le lecteur. Les apparitions de la géante ne parsèment pas seulement la ville à travers sa géographie ; elles ponctuent aussi le devenir de la ville et de ses habitants, rappel d'un temps qui passe pour tous.

C'est par le temps des saisons et du calendrier que l'on peut organiser les apparitions, qui peuvent se produire « un matin de fin d'hiver » (31), « un soir de mai » (47) ou encore « en fin d'après-midi, l'été » (53). En parallèle à ce calendrier humain, les apparitions de la géante écrivent un calendrier du souvenir, où le passé ressurgit pour un moment dans le présent : « Le temps fut cette rue tendue comme un fil de funambule au-dessus d'un abîme. Le passé s'avavançait à grand pas – mais il allait si vite que c'était aussi bien l'avenir » (55). Le spectre qu'est la Pleurante fonctionne alors comme un prisme (« son corps avait la

translucidité du verre, ou d'une pierre de lave. Les lueurs et les ombres du soir la traversaient » 61), car toute perception du réel est à travers elle modifiée. Ce n'est pourtant pas la lumière qu'elle modifie, même si celle-ci joue un rôle important dans l'apparition même, mais plutôt le temps, qui à son passage devient comme une ville, un agencement spatial de rues, de bâtiments, dans lequel on peut circuler. La marche même de la Pleurante conteste au temps toute unicité de direction, toute stabilité trop confortable : « il était impossible de discerner si la géante avançait ou s'éloignait, si elle gravissait la rue ou bien la descendait, malgré toute l'attention portée sur elle. Et pourtant elle marchait » (54). Le mouvement de la Pleurante apparaît comme une proposition de lecture, une lecture qui, si elle progresse toujours, se défie de toute linéarité. Dans ce mouvement, on retrouve de manière frappante le devenir deleuzien, dont le propre est « d'esquiver le présent », par l'appartenance tant au passé qu'à l'avenir (*Logique* 9). En puisant dans le passé, mais en ne cessant jamais non plus de marcher, la géante est une image de ce devenir, offerte à qui sait la discerner dans la ville.

« Il n'y a pas de temps abstrait, écrit Germain ; le temps est toujours celui du corps qui le porte et l'éprouve, celui de l'histoire d'un vivant » (55). Ce temps que marque les apparitions de la géante, c'est aussi celui de la vie de la narratrice, de son père alité, que l'on devine alors près de la mort, « mon père qui n'avaient plus, depuis des mois, qu'un pan de ciel à fixer ; un pan de ciel de la largeur de la fenêtre qui faisait face à son lit » (56). On a dit que la géante était un prisme, mais elle ne se contente pas de décomposer ce qui la traverse ; elle recompose aussi pour la narratrice le temps du père, et le passé de ceux qui ont vécu et sont morts dans la ville : « lorsqu'elle sème sur son passage telle ou telle vision de visage, tel ou tel écho de voix, ce n'est nullement pour les jeter, pour en finir avec leur souvenir, mais au contraire c'est pour raviver ce souvenir, lui restituer les couleurs du présent » (57). La géante ravive les souvenirs par la démonstration de leur lente progression, leurs mouvements les

plus légers : pour citer Deleuze, « il y a des devenirs qui opèrent en silence, qui sont presque imperceptibles » (*Dialogues* 8). Deleuze poursuit : « Les devenirs, c'est le plus imperceptible, ce sont des actes qui ne peuvent être contenus que dans une vie et exprimés dans un style » (9). La géante ne procède pas autrement, elle sème des « visions », des « échos », et par la régénération des traces les plus légères de ces vies, elle remet en branle des devenirs oubliés.

Développons cette idée par deux exemples : « Ce jour-là, la trace qu'elle laissa en s'éloignant fut, à nouveau, celle d'un visage » (68). Ce qui n'est d'abord qu'un visage se précise pour devenir « un visage d'enfant », puis « le visage d'une fillette aux yeux trop grands, trop sombres, pour son petit visage blême et fatigué » (68). Cette progression, de l'indéfini vers le défini, illustre la manière dont la Pleurante permet la reconstruction de ces devenirs par l'image : une trace suggère un visage, qui se précise, pour enfin parvenir à la restitution d'une singularité. Cette image sera encore développée jusqu'à ce que le quotidien, le nom, puis la mort de la fillette soient révélés. La vie de Sarah, ainsi que celles d'autres petites filles au destin similaire est, dans le texte, comparée à celle d'une « fleur » (68). Une des particularités de la vie des fleurs tient à leur capacité à reflurir : une fleur éclot, vit, fane, puis fleurit à nouveau après quelque temps, sur un rythme qui s'écarte de la finalité de la vie animale. Ces fleurs « continuent de s'épanouir », dans un présent qui résiste au temps (68). Examinons un autre exemple : « La brise murmurait, tout bas, si bas, les mots de ce poème écrit par un enfant. Par un petit garçon de Terezín, qui n'était plus depuis longtemps déjà. Par un petit garçon qui ne devint jamais un homme » (50). Il y a dans ces quelques phrases une réfutation catégorique de la fin de l'existence de ce petit garçon, telle que ses bourreaux voulaient lui imposer. Certes, il n'est jamais devenu un homme, mais au delà de la disparition de son corps, son devenir se poursuit. Deleuze écrit encore que « c'est lui [le langage] qui outrepassa les limites et les restitue à l'équivalence infinie d'un devenir illimité » (*Logique*

11). Ce poème du petit garçon, murmuré par la brise, résiste au temps, s'extrait d'un passé reconnaissable et achevé pour poursuivre son devenir : ce n'est donc pas un hasard que la première strophe de ce poème soit entièrement écrite au présent.

Le jardinet
empli de roses, embaume,
le sentier est étroit,
un petit garçon s'y promène le long (50).

En deux images, deux scènes, la Pleurante permet à deux destins interrompus de reprendre le mouvement.

On a, dans ces quelques pages, parlé de vitrail et de prisme, deux systèmes qui, chacun à leur manière, jouent sur la lumière pour étirer le temps dans l'espace. L'image, on le comprend alors, doit nous traverser, elle doit pénétrer l'imaginaire du lecteur, faculté qui permettra d'en déchiffrer le sens. Elle a pour cela besoin de conditions particulières, un angle propice, une certaine illumination, mais aussi d'un positionnement adapté du spectateur. La distinction à effectuer entre l'imago et l'image mouvante est essentielle, mais ces deux modèles ne sont pourtant pas exclusifs l'un de l'autre : si l'imago est un état, elle peut conserver la trace d'un devenir. C'est dans une nécessaire interprétation que le sens possible de l'image sera construit par l'imaginaire.

2.3. Image comme substitut métonymique

A la suite de l'imago et de l'image mouvante, toutes deux ancrées dans le réel, il faut aborder un troisième principe, qui tente de représenter l'irreprésentable. Avant d'aller plus en avant, il convient évidemment d'expliquer ce paradoxe ; par irreprésentable, on entend ici ce qui est impossible à figer, ce qui existe hors du monde physique mais reste bien présent, par exemple dans l'imaginaire. Ainsi, la notion d'âme ne traduit pas concrètement un objet

physique, dont la substance nous serait physiquement accessible. Pourtant, nombre d'artistes se sont efforcés d'illustrer, de représenter ce qu'ils entendaient par l'âme, qu'il s'agisse d'un double spectral du corps (voir le célèbre *Ghost of a Flea* de William Blake), d'une lueur, ou d'un quelconque autre procédé. Parce que ce mode de représentation transforme en un objet concret l'invisible, parce qu'il attribue par substitution une forme inédite à ce qui n'en a pas, on en appellera les produits images comme substituts métonymiques, images dont la forme traduit l'idée que l'on se fait de ce qui reste insaisissable.¹⁹²

L'image comme substitut métonymique (simplement identifiée dans les pages qui suivent comme image métonymique) est par principe bien plus subjective que les autres exemples d'images précédemment abordés : elle n'est pas simplement la publication de la perception particulière d'un objet, mais bien la démonstration d'une interprétation, la mise en forme d'un regard. L'imaginaire joue un rôle capital dans la production et la lecture d'images métonymiques, bien plus peut-être qu'il n'a pu le faire dans le cas des images physiques et mouvantes. En effet, si l'objet source de l'image existe dans le monde physique, il n'y est pas sensible. La mort, définie comme passage, transformation, d'un état de vie à un état d'absence de vie qui lui succède, n'existe pas sous la forme d'une figure qui traverserait le monde humain. Pourtant, par la substitution d'une image à de la cause du décès, on parvient à des représentations de la mort sous des formes concrètes, matérielles, mais aussi toujours absentes du réel. La Mort qui rôde munie de sa faux, les squelettes armés de lances qui ressurgissent durant les épidémies médiévales de peste sont autant de constructions linguistiques, sociales et culturelles qui figent en une image, en l'occurrence une allégorie, ce qu'Ariès appelle « la Grande Peur de la Mort » (*Homme* 398).¹⁹³ Rappelons que dans la

¹⁹² Alors que la métaphore repose sur un rapport de ressemblance, la métonymie fonctionne sur un rapport de relation logique.

¹⁹³ A l'origine d'une allégorie, on trouve souvent une métonymie.

Balade du Grand Macabre, Nekrozotar est d'abord qualifié de « magnifique acteur » (45). La mort est dans ce contexte une fonction, un rôle, que l'on peut figurer en une image, en un personnage.¹⁹⁴

Derrière la mise en place de ces images, on peut déceler un besoin de communiquer, transmettre un concept sur lequel le monde physique ne permet pas d'entente par les sens. Il s'agit de partager avec un autre ce que l'on ne peut pas, ce que l'on ne peut plus voir. Paradoxe de la merveille médiévale, qui est un objet sensible, visible, et qui pourtant reste problématique car ses qualités en font un objet anormal, qui s'écarte trop des principes naturels.¹⁹⁵ On trouve de nombreux exemples de ces merveilles dans les *Lais* de Marie de France, où le terme est d'ailleurs très souvent employé. Ainsi, dans le *Lais de Lanval*, la reine Guenièvre est jalouse de Lanval qui se refuse à elle en affirmant

jo aim, e si sui amis
 cele ki deit avoir le pris
 sur tutes celes que jeo sai.
 E une chose vus dirai,
 bien le saciez a descovert,
 qu'une de celes ki la sert,
 tute la plus povre meschine,
 valt mielz de vus, dame reïne,
 de cors, de vis e de bealté,
 d'enseignement e de bunté (295-304).¹⁹⁶

¹⁹⁴ Porprenaz reconnaît d'ailleurs le Grand Macabre à ses attributs et au geste du faucheur : « ce geste doit signifier – hé ! – si j'ai bonne mémoire... » (44)

¹⁹⁵ Voir Poirion, Daniel. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*. Paris : PUF, 1982.

¹⁹⁶ *Lais*. Ed. Laurence Harf-Lancner. Paris : Livre de Poche, 1990.

Cette dame en tous points supérieure à Guenièvre ainsi qu'à tout son entourage, finira par se montrer, apparaissant dans une longue description superlative, admirée par l'ensemble de la population présente :

Il n'ot el burc petit ne grant
 ne li veillard ne li enfant,
 ki ne l'alassent esgarder.
 si cum il la virent errer.
 De sa bealté n'est mie gas.
 Ele veneit meins que le pas.
 Li jugeür, ki la veeient,
 a grant merveille le teneient;
 n'i ot un sul ki l'esguardast,
 de dreite joie n'eschalfast (587-596)

L'apparition de cette dame est, on le voit, assimilée à une « merveille ». La mise en place de la merveille dans le texte fonctionne ici en deux temps : tout d'abord, l'affirmation par Lanval de l'existence d'une dame admirable, objet dont les qualités dépassent la norme et l'entendement, et dont l'existence est réfutée par la reine à cause justement de ces qualités, pensées comme impossibles ; puis, la démonstration faite à l'ensemble de la population, telle qu'elle est décrite dans les trois premiers vers de la seconde citation, de l'existence de cette dame. En forme de résolution à cette apparition, Lanval peut alors affirmer « par fei, [...] ceo est m'amie ! », cette dame est bien celle dont il avait parlé (613).

L'inconcevable, l'irreprésentable, et c'est en cela qu'il diffère des deux principes d'image précédemment décrits, doit d'abord être défini comme tel pour que son évidence soit ensuite indiscutablement affirmée : l'existence même de l'objet de l'image doit être dans un premier temps réfutée. La merveille existe par sa représentation, même si elle échappe à

l'entendement. Surtout, il y a une affirmation par le texte de la véracité de ce qui serait autrement impensable, d'abord dans le discours de Lanval, qui, faute d'illustration concrète n'est pas vérifiable, et n'est donc pas accepté, puis par l'apparition révélée au public le plus large possible de cet objet impensable. La merveille, dans ce texte, prend forme dans un double mouvement de rejet, puis d'acceptation face à l'évidence de ce qui n'en reste pas moins pour autant surnaturel. La représentation métonymique doit, pour fonctionner, suivre ce modèle : il faut dans un premier temps affirmer l'impossibilité, l'irreprésentabilité de ce qui va ensuite être mis en image. Il devient alors nécessaire de se demander quelle place cet objet tient dans le réel : y est-il pleinement intégré, ou se contente-t-il au contraire d'y apparaître ? L'image métonymique permet ainsi de gérer ce dont l'espace d'appartenance n'est pas assuré, ce qui traverse les espaces, merveille, revenant, ou fantôme. Ce mode de représentation, s'il doit affirmer la réalité de son objet doit également et paradoxalement en affirmer l'irréalité : on se retrouve alors face à l'image d'un objet qui hésite entre présence et absence, entre le tangible et l'imaginaire, qui, sans le texte, ne serait pas concevable.

C'est en effet par le texte que ces images sont au mieux développées : en évitant la représentation directe, en offrant plutôt une évocation, l'image préserve l'imprécision de l'objet. La description littéraire, même la plus détaillée, fonctionne différemment de la représentation visuelle. Elle s'étire dans le temps, « contribue à étaler le récit dans l'espace » (Genette, *Figures II* 59), se concentre sur quelques qualités et en omet d'autres. De par cette particularité de construction, elle se prête donc admirablement à la représentation de l'indicible, du fragmentaire, de ce que l'on pourrait, en somme, définir comme l'indescriptible. Le récit d'épouvante fait régulièrement appel à ce principe, se concentrant sur l'évocation de l'horreur plutôt que sur sa représentation directe : on a vu que les paysages infernaux du Moyen Age étaient construits sur le paradoxe de leur irreprésentabilité, textuellement soulignée par les aveux d'impuissance des narrateurs à rendre exactement

compte de ce qu'ils prétendent représenter. Si l'on ne peut décrire ce qu'est l'horrible, il est toutefois possible d'insister sur l'écart par rapport aux normes, qui en constitue justement le principe fondamental. Ce qui reste incompréhensible, donc indescriptible, effraie.

Dans sa nouvelle *Le Horla*, Maupassant s'attache au « mystère de l'Invisible » (1098).¹⁹⁷ Par Invisible, nous entendrons ce qui échappe aux sens, qui, parce qu'il est imperceptible, sera aussi indescriptible.

Nous ne [...] pouvons sonder avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit, ni le trop grand, ni le trop près, ni le trop loin, ni les habitants d'une étoile, ni les habitants d'une goutte d'eau... avec nos oreilles qui nous trompent, car elles nous transmettent les vibrations de l'air en notes sonores (1098),

La première partie de la nouvelle décrit les changements qui affectent le narrateur, sans que celui-ci ne puisse jamais les expliquer. Cette évolution de son état est ponctuée par des interrogations, « qu'ai-je donc ? », autant de marques de son impuissance à détecter l'Invisible (1100). Puisque l'être qui envahit l'espace du narrateur reste invisible, sa présence sera progressivement établie par une série d'indices, de petits signes banals qui pourraient être autant d'erreurs de perception, d'hallucinations. Mais c'est par leur accumulation, ainsi que par la modification de l'état de santé du narrateur, que l'imperceptible rend sa présence connue.

Le Horla est une image de mort, qui envahit la vie, s'y substitue, et s'étale dans le temps. Cette image est également ancrée dans un lieu, dans le domicile du narrateur qui, le texte le suggère, l'y a peut-être invitée par un salut. C'est une image qui dévore les images, comme le narrateur le découvre en constatant qu'il ne peut plus voir son reflet dans une glace : « on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était

¹⁹⁷ *Contes et nouvelles*, vol. 2. Paris : Albin Michel, 1957.

vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! » (1120-21). La perte de l'image est, pour le narrateur, une marque de la perte de son identité, du contrôle exercée par cette influence invisible sur sa vie, de sa mort annoncée. Le Horla est un double qui envahit, prend possession du narrateur, dissolvant l'identité singulière de celui-ci en une image répétable, dépourvue de singularité, de réalité. L'horreur tient dans la perte de substance du vivant, qui, prématurément, se voit attribuer cette invisibilité propre aux morts. La relation entre le narrateur et le Horla est une image du rapport des vivants avec les morts, avec la mort, construit sur le problématique équilibre entre absence et présence. De même que le fantôme est une image d'un mort qui refuse de disparaître, le Horla est une image de la mort à venir, de cet épuisement naturel et néanmoins insoutenable de la vie.

On peut sans doute interpréter la folie grandissante du narrateur comme l'envers d'une entreprise forcément vaine, de ce fantasme désespéré d'échapper à la mort, de l'enfermer dans un espace clos et de la tuer. Sentir le mouvement de la mort reste pourtant impossible, malgré les conséquences tangibles de son existence. « Est-ce que nous voyons la cent millième partie de ce qui existe ? » (1102) Cette remarque du moine au narrateur est un rappel des limites de la perception humaine, qui ne devraient pourtant pas borner l'imagination humaine. C'est par le développement de cette imagination, par la création d'images que peut être envisagé l'Invisible. La seule métonymie ne suffit toutefois pas à inscrire une image dans le mouvement du réel, il est nécessaire qu'elle soit développée pour qu'elle gagne en substance, en force. La nouvelle de Maupassant est en ce sens un modèle, la présence de la mort y est construite par l'accumulation de plus en plus inquiétante de signes à travers la répétition de la scène du sommeil. Ces signes sont eux-mêmes autant de métonymies : ils trahissent la présence de ce qui reste invisible, mais dont l'existence se voit confirmée au fur et à mesure du développement du récit. On trouve ainsi dans le texte une

réponse à la question de l'ineffable, c'est dans cet espace que l'imperceptible prendra forme, que l'invisible gagnera en consistance.

Dans le livre de Sylvie Germain, la Pleurante, si elle est construite à travers une série d'images successives qui structurent un temps, n'en reste pas moins une figure plus impossible encore que le Horla, une « émanation » (119). En épilogue, la narratrice comprend qu'« elle a rejoint son élément : l'invisible qui nimbe toutes choses, l'immensité qui s'étend au revers de notre finitude » (118). La Pleurante reste « immatérielle » et « invisible », et pourtant perceptible (67). Elle n'apparaît jamais clairement, entièrement, en une image finie. C'est au contraire par les fragments de temps qu'elle révèle, révélations elles-mêmes espacées dans le temps, qu'elle joue son rôle. Elle fonctionne en effet comme un texte, incomplète représentation du réel, dépendant du travail de son lecteur pour donner sens à son message. L'imagination du lecteur doit reconstituer les ombres qui subsistent dans son corps, dans sa robe, qui, justement, nourrissent la lecture.

La puissance de la Pleurante réside dans son absence de prise de position : « elle marche entre ces deux espaces, ces deux temporalités, et c'est pourquoi elle boite » (127). Elle circule entre deux domaines irréconciliables, celui « du mal et malheur », et celui de « la pitié sans mesure qui émane de Dieu » (127). A cette intersection, elle existe sur un plan inaccessible à l'humain, qui ne peut que chercher à le comprendre, sans jamais pouvoir entièrement y pénétrer. Peut-être est-ce un des messages de la Pleurante, un rappel de notre incapacité à étaler dans le temps notre pitié ; elle n'apparaît qu'irrégulièrement, peut-être motivée par un environnement précis, d'une manière très similaire à la mémoire. Le passé ressurgit dans certains contextes, il restera enfoui dans d'autres. L'image qu'est la Pleurante est un essai d'évocation de l'invisible : temps, douleur et mémoire, autant de données qui, si elles sont intimement ressenties par chacun n'en restent pas moins impossibles à figer. Elle existe, mais reste toujours fuyante, mouvante ; on la ressent, on la perçoit, mais on ne peut

rendre compte littéralement de ce qu'elle est. Elle ne peut exister que dans un texte, un « livre en fragments » (129). « Elle, l'Immatérielle, l'évanescence au corps de larmes et de murmures, faisait s'épanouir chaque chose, chaque objet, dans la complétude de sa matière, de sa substance. Les mots, les noms, se déclaraient substances vives » (123). C'est justement cette « complétude », cet accomplissement absolu de la substance qui fait du livre un objet fragmentaire. « La moindre chose reconquerrait l'ampleur de son nom », le signifiant recouvrait enfin parfaitement le signifié (122). Mais cette admirable symbiose entre signifiant et signifié reste forcément inaccessible à la narratrice : mettre en mots la Pleurante, c'est déjà en réduire l'essence en une forme incomplète. Le livre ne peut être que fragmenté, il devient lui-même image de la Pleurante, ou plutôt, de notre perception de la Pleurante. « Elle est sortie du livre, qu'elle laisse inachevé, en friche » (127) : inachevé, le texte engage le lecteur à poursuivre sa lecture au-delà de la dernière page, à replonger dans le temps. « Tout reste à lire », le texte n'est qu'un indice du travail qui reste à accomplir, une trace de cette tâche toujours à reprendre (128).

Une image ne doit pas être cantonnée à une catégorie unique. Il existe entre nos trois modèles des passerelles qui laissent à penser que ce ne sont peut-être pas les formes de ces images qui en permettent l'organisation, mais plutôt l'intention qui précède la représentation, qui requiert ainsi une qualité de lecture différente. La Pleurante est archétypique de la richesse et complexité potentielles des images. A un premier niveau, elle possède certaines propriétés de l'imgo qui la rendent brusquement visible : sa forme, le contexte de ses interventions. Par le mouvement des sens qu'elle propose, elle évoque un devenir qui dépasse le cadre de ses apparitions : la Pleurante est en mouvement, traverse le temps pour nous obliger à reconsidérer notre rapport avec le temps. Mais à un niveau de lecture supérieur, la Pleurante reste une figure impossible à écrire, « elle faisait éclater les vocables » (121). De là peut-être faut-il voir la cause des reproches que se fait la narratrice, consciente de son échec à

produire en un texte une image totale de la Pleurante : « la faute en revient à l'écrivain qui n'a pas su écrire « sous la dictée » lors des apparitions de la géante » (121). Le livre, comme toute image métonymique, reste fragmenté, incomplet. Le propre, après tout, de l'invisible, c'est qu'il ne nous apparaît pas comme une évidence entière. L'image comme substitut métonymique ne doit pas être envisagée comme tentative de représentation de l'irreprésentable, mais comme évocation de l'idée même d'irreprésentabilité. L'objet de ces images serait alors à chercher dans notre rapport entier au réel, en nous même.

3. Principes de fonctionnement de l'image

« Le Temps, qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique » (*Temps* 231).¹⁹⁸ C'est dans l'épisode du Bal de têtes que se révèlent au narrateur de la *Recherche* les propriétés du temps sur le physique. Là où il ne voit d'abord que des faces poudrées et grimées, « vision extraordinaire » de visages connus dont la vieillesse lui est soudainement montrée, le mécanisme du temps lui apparaît brusquement. Les masques qui ornent ces têtes familières sont ainsi envisagés comme des images projetées sur des corps qui ne sont plus ceux de la mémoire. Si le visage est l'image dans laquelle on reconnaît un être, l'évolution que connaîtra le modèle physique diffèrera nécessairement du visage gardé en mémoire. C'est là le drame révélé par le Bal de têtes, d'où le narrateur puisera son inspiration, le glissement continu entre le réel et les images que l'on a pu s'en faire, l'écart sans cesse grandissant entre l'image, contenue dans un espace à l'écart du réel, et son objet, qui demeure dans l'espace du réel.

L'image, si elle existe donc bien au sein du réel, et par extension dans le présent, suit un mode de fonctionnement particulier. Sa charge, son contenu, correspondent à un passé

¹⁹⁸ *Le Temps retrouvé*. 1927. Paris : Gallimard, 1990.

disparu qui, dans le présent du réel, ne peut qu'être quantifié par l'écart sensible entre la forme de l'image et celle de son modèle, ce que Barthes appelle « l'Histoire » (*Chambre* 100). Nier cet écart, s'accrocher à l'image aux dépens du réel, en oublier la nature mouvante, c'est se condamner à la désagréable révélation du temps qui passe, c'est engager une lutte entre les images de la mémoire et le devenir de leurs objets, une même idée aux formes soudain irréconciliables. La force de l'image provient de sa capacité à la préservation des états du réel, mis ensuite à la disposition d'une multitude de spectateurs : en les confinant dans un espace imaginaire, on conserve ce qui ailleurs n'est plus. Pour comprendre le fonctionnement de l'image, il faut donc en penser la temporalité par rapport au temps du réel. Le décalage mis à jour par la lecture entre l'image et le réel a ainsi le double mérite de révéler le devenir, mais également, dans l'interstice qui se fait entre les deux, d'en préserver une trace, qui, au-delà de la seule représentation physique, peut contenir en elle l'essence d'un être. La première moitié de cette dernière partie s'attardera sur cet interstice, cet espace qui existe par et dans la distance entre l'image et son objet. Nous concluons ensuite ce chapitre par l'examen d'un nouvel espace, extension du premier, grâce auquel nous envisageons la possibilité d'entretenir une trace des morts.

3.1. Un espace hors du temps

Toute image est en puissance une marque de l'absence. Si l'on considère que l'image, comme son objet, existe dans un espace, il convient alors de qualifier ce dernier d'espace imaginaire, fonctionnant, comme les images qu'il accueille, en marge du réel. Ce qui existe dans l'espace imaginaire est nécessairement différent, voire inexistant, dans le réel. Plus peut-être que la révélation de l'écoulement du temps, c'est la grande découverte du Bal de têtes : « en effet, « reconnaître » quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est

admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle, n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas ; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface, l'annonciateur » (246). Il existe une frontière entre le réel et les images, qui n'est pas sans rappeler une première frontière mentionnée dans notre premier chapitre, entre un espace des vivants et un espace des morts. Nous avons remarqué que si ces espaces communiquent, ils n'en restent pas moins largement isolés l'un de l'autre. Tout comme un revenant ne peut être simultanément dans le monde des morts et dans celui des vivants, une image se désolidarise progressivement de la substance de son modèle par son intégration à ce nouvel espace. Cet espace de l'imaginaire, que Proust identifie à la mémoire (« on était obligé de les regarder en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire » 231), ne se contente pas de simplement préserver des images plus ou moins développées, il leur donne une existence propre, qui n'a de sens que pour celui qui la construit. L'espace imaginaire peut coexister paisiblement avec le réel, tant qu'il n'y a pas intersection, tant que l'image n'est pas confrontée à son modèle. S'il y a déception lors de cette confrontation, c'est parce que nous gérons les images selon des lois qui échappent au réel : face au réel qui nous échappe forcément, nous nous réfugions dans le confort d'images qui nous conviennent. Rosset écrit à ce propos que « l'autre qui fait peur n'est pas l'inconnu, mais le connu en tant qu'autre. L'objet terrifiant est alors le réel en personne, perçu comme insolite et bizarre » (*Objet* 40). Ce qui terrifie dans le réel, qui nous est révélé par les « accidents du réel », c'est que le milieu dans lequel nous pensions exister est différent de ce que l'on en imaginait. Un accident du réel, ce n'est donc pas seulement la révélation de la nature imprévisible du réel, c'est aussi la découverte de l'erreur dans laquelle nous nous confortions.

Face au réel, nous construisons notre déclinaison d'un espace imaginaire, qui nous est à la fois commun (c'est le propre de la mémoire que d'être publique), mais que nous

abordons tous différemment (un même événement peut être intégré différemment à la mémoire de deux individus). Chaque image construite par un individu pourra ainsi être partagée avec les autres, mais ne pourra jamais qu'être pleinement appréciée par celui qui l'a construite : comme l'écrit Barthes, « je suis le repère de toute photographie », l'image existe avant tout pour celui qui la lit (*Chambre* 131). La lecture de Proust illustre ce problème qui caractérise la gestion des images. Considérons ici l'image d'Albertine, non pas la jeune fille elle-même, mais les représentations qui en sont faites à travers le texte. On a vu plus haut que pour le narrateur, Albertine est sans cesse changeante, au fil de la relation des deux personnages, mais également à la suite d'événements extérieurs à leur relation. Ainsi, Albertine est d'abord construite comme imago, image figée d'une jeune fille « brune aux grosses joues qui poussait une bicyclette », qui n'a pas encore de nom (*Jeunes filles* 359). Plus tard, quand le narrateur montre à Saint-Loup une photographie d'Albertine, qui est pour lui image vivante de son amante, son ami est stupéfait : « sans doute la différence entre ce que nous voyions l'un et l'autre d'une même personne était aussi grande » constate le narrateur (*Albertine* 22). Cette différence de perception tient au regard : « si le visage que l'amant a vu la première fois est fort loin de celui qu'il voit depuis qu'il aime et souffre, il est, en sens inverse, tout aussi loin de celui que peut voir maintenant le spectateur indifférent » (22). Une même image prend ainsi un sens différent pour deux spectateurs, elle existe dans un espace imaginaire à la fois partagé et propre à chacun.

On peut sans doute commencer à identifier certaines des propriétés partagées par nos trois modèles d'images : elles existent dans un espace au premier abord semblable au réel, qui se révèle pourtant inévitablement différent du réel. Espace imaginaire qui ne contient que des illusions ; illusions car elles sont absentes du réel, absentes du monde sensible et vivant. L'image, au risque de nous répéter, est une trace de l'absence, son modèle lui échappant forcément. C'est ainsi que Sartre, et jusqu'à un certain point, Rosset, envisagent la question.

Il serait pourtant malvenu de ne voir en l'image qu'une construction stérile, un cruel rappel de l'inaptitude de l'homme à pleinement vivre dans le réel. Les images ne sont en effet pas seulement créées pour palier à la violence du réel, mais pour en parler, pour le partager. Si l'image est le produit du travail intellectuel ou physique d'un individu, sa valeur est avant tout sociale. Certes, pour comprendre une image, il faut en connaître le référent, mais nos limites sont telles que sans image, il est quantité de référents dont l'existence ne nous viendrait jamais à l'idée. C'est là la fonction de l'art selon John Berger, qui n'est pas une manière de représenter, mais une manière de narrer différemment. Il ne faut donc pas envisager l'image comme purement esthétique ou technique, mais bien comme support à la narration, au partage du réel. On pourrait ainsi aller jusqu'à affirmer qu'il y a dans chaque image réussie un appel tourné vers l'autre, un effort destiné à « essentiellement établir, prolonger ou interrompre la communication » (Jakobson 217). Il y a dans l'image une trace de la fonction phatique, dont l'importance dépasse celle de la fonction référentielle. Cette valeur sociale de l'image est par exemple récurrente dans les *Vies minuscules* de Pierre Michon, projet qui transpose en littérature la mise en place d'un espace imaginaire.

L'imago romain est la trace d'un moment. Pris comme seul objet physique, il est aussi mort que son modèle. Il est permis de penser que l'imago était moins un moyen de représenter les défunts qu'un support concret à la transmission d'une histoire, d'une mémoire familiale (Badel 135). C'est à cette même tâche que s'attelle Pierre Michon dans *Vies minuscules*. Les premières nouvelles du recueil sont construites sur le mode conditionnel, le narrateur n'ayant aucune image personnelle (il faut entendre ici souvenir personnel) des individus dont il parle. La première « vie » du recueil, celle d'Antoine Dufourneau, ne lui est parvenue que par quelques remarques de sa grand-mère : « on m'a parlé de l'un de ces hommes » (13-14). Le doute marque le discours du narrateur, qui ponctue les paragraphes de « je me plais à croire », « j'imagine » (15), « nul ne sait plus » (16). La vie d'André

Dufourneau, sa mort, surtout, en Afrique, n'existe que par les hypothèses que se permet le narrateur à la suite de sa grand-mère. Comme le note Laurent Demanze, « Le récit de Michon souligne les failles et les manques qui déchirent le tissu des souvenirs » (82).¹⁹⁹ Il n'existe pas d'image du mort ; il faut en forger une, même imparfaite, même inventée. Le travail auquel s'attache le narrateur dès cette première nouvelle est bien celui de la recreation du cercle dans lequel viendra s'insérer l'image d'un mort. Michon embrasse ici l'idée que la vérité, l'exactitude, importent peu dans la création de ces images : le souci du réel n'a rien à voir avec la création littéraire. La narration à la première personne établit immédiatement la subjectivité du narrateur comme constante. Cette première personne disparaît pourtant parfois au profit d'une troisième personne : le narrateur, on le comprend alors, hésite entre les niveaux intra et extradiégétiques. Il est à la fois narrateur de ces histoires, qu'il se donne, comme dans la première nouvelle, le loisir de réinventer, mais il est également personnage de ces récits, non pas un personnage actif, mais le repère agençant toutes ces vies, le point de leur aboutissement. Ces images sont les siennes, après avoir été celles de sa grand-mère.

Le projet de Michon rappelle en cela celui de Sylvie Germain : ranimer des existences, qui, sans l'écriture, disparaîtraient. Les vies compilées dans les deux recueils semblent elles-mêmes unies dans le tragique : victimes de la guerre, enfants mort-nés, paysans miséreux. Les morts dont s'empare Michon seraient autrement oubliés par l'histoire, insignifiants dans leur médiocrité. Dinah Ribard écrit à propos de ces vies qu'elles sont « exclues de l'endroit de l'histoire, c'est-à-dire des grandes fictions que sont les récits consacrés par les chroniqueurs et les historiens aux grands hommes » (188).²⁰⁰ Pierre

¹⁹⁹ Demanze, Laurent. *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris : José Corti, 2008.

²⁰⁰ Ribard, Dinah. "L'écriture historique de Pierre Michon." *Pierre Michon, historien. Critique* 694 (2005) : 187-195.

D'Almeida, lui, les situe dans les marges de l'histoire : « l'histoire, c'est donc essentiellement ce vent, ce souffle produit par un cavalier d'apocalypse qu'on regarde passer depuis le bord, la lisière, l'orée où l'on a été relégué et qui exerce une fascination irrésistible sur les plus "minuscules" des hommes » (163).²⁰¹ Michon transforme en épiphanie l'accident de mobylette qui coûte la vie à Georges Bandy, abbé alcoolique : « il a relevé la tête, a remercié Quelqu'un, tout a pris sens, il est retombé mort » (212). L'entreprise resterait vaine si Michon ne profitait pas de l'écriture pour intégrer ces personnages à une histoire littéraire plus générale : la dernière phrase de la vie de l'abbé est en ce sens explicite, « l'abbé Bandy se tait et dort dans l'immense chasuble verte des forêts où les grands cerfs fictifs passent, lents, une croix entre leurs dix-cors » (212). Par sa mort, l'abbé devient une image de l'imagination du narrateur, qui en fait alors un objet de littérature. Des chroniques de Froissart à Faulkner, la littérature est en effet le principal référent pour le narrateur, l'objet vers lequel il tend, dont il comprend la puissance mais dont la forme semble toujours lui échapper. Par intertexte, Georges Bandy devient un de ces héros médiévaux dont la vie trouve un sens dans la mort, il côtoie par le texte Roland et Raoul de Cambrai. Cette mort, dans un accident de mobylette, ivre de vin, sur une route déserte de campagne, devient alors prétexte à une sublime communion finale avec la nature.²⁰²

Il y a de l'hagiographie dans l'écriture de Michon. Certes, Michon n'écrit pas des vies de saints, bien au contraire. Il n'a pas non plus la prétention de mettre en mots des vies

²⁰¹ D'Almeida, Pierre "Le Vent de l'histoire." *Michon lu et relu*. CRIN 55 (2011) : 160-174.

²⁰² Il est sans doute également possible de lire la mort de l'abbé différemment : peut-être cette révélation finale ne serait-elle en fait qu'une restitution de ce que l'accident, attisé par le vin et la vocation, a pu sembler à l'abbé. La possibilité d'une double lecture ne disparaît jamais du livre de Michon, mais il nous semble qu'il ne suggère ces lectures plus littérales que pour mieux ensuite les sublimer par l'écriture. S'il est donné à tout le monde de voir un ivrogne dans un ivrogne, l'écriture révèle au contraire ce que cachent les plis de l'habit de Georges Bandy.

admirables, modèles de conduite destinés à un lectorat en quête de sens spirituel. On décèle pourtant à travers les nouvelles de ce recueil un processus de réhabilitation, à travers la narration, de ce qui ne serait autrement que méprisé. Le narrateur a d'ailleurs conscience de la médiocrité de son sujet, comme le montre la description d'une messe prononcée par l'abbé Bandy qu'il compare au souvenir de jeunesse d'une autre messe : « tout sombrait, mais le naufrage était d'une intraitable décence : l'emphase souveraine du geste et du verbe était souverainement retombée, la médiocrité de la diction était parfaite, la langue exténuée n'atteignait rien ni personne ; les mots exsangues s'étouffaient dans les gravats, fuyaient dans les lézardes » (207). Ce « naufrage » n'est qu'embelli par le cadre : la messe est donnée dans une église à moitié vide, en ruine, à un public imbécile. Ce n'est plus une de ces messes inspirées que donnait l'abbé dans sa jeunesse, dont la forme et le propos juraient face à la condition de son auditoire ; il est à présent en harmonie avec le cadre, minable, certes, mais également beau dans sa simplicité naturelle. C'est par cette détermination à poursuivre sa vocation religieuse, qu'elle que soit la forme qu'elle prenne, que Georges Bandy s'engage sur une trajectoire qui n'est pas tout à fait sans rappeler celle du Julien de Flaubert.

La littérature remotive les images. C'est elle qui donne une valeur, une profondeur à ce qui ne serait autrement qu'une simple surface. Donner un sens à l'image est justement ce à quoi s'attache l'hagiographie médiévale. Selon André Vauchez, c'est lorsque « l'on reconnaissait chez [l'individu] la présence de signes caractéristiques de la sainteté tels qu'ils avaient été inscrits dans l'imaginaire collectif » que sa sainteté se voit déterminée (493).²⁰³ Pour Vauchez, ces critères sont « une série de représentations », c'est-à-dire d'images : l'individu devient saint parce qu'il s'intègre à un système communément admis. Il existe donc une image, un modèle du saint, auquel le texte hagiographique vient donner une substance particulière. Toutefois, comme l'écrit Huizinga, « every saint, by the possession of

²⁰³ *La Sainteté en occident aux derniers siècles du Moyen Age*. Paris : Ecole française de Rome, 1988.

a distinct and vivid outward shape, had his own marked personality » (*Autumn* 196-97). En d'autres termes, si un individu accède à la sainteté parce que sa vie respecte certains critères, il doit également sa canonisation à la spécificité de sa vie.²⁰⁴ On comprend alors que c'est par la narration, la littérature, que ces images gagnent en profondeur, qu'elles deviennent, oserait-on dire, vivantes.

La *Vie de saint Alexis*, poème du XI^e siècle, engage justement à la réflexion sur ce rapport du texte à l'image.²⁰⁵ Alexis, fils d'un noble romain, s'enfuit le jour de ses noces. Sous l'habit d'un mendiant, il revient dans la demeure familiale dix-sept ans plus tard, sans être reconnu. Ce n'est qu'à sa mort que sa famille, découvrant sur lui un manuscrit relatant le récit de sa vie, comprend que le fils qu'ils avaient pleuré si longtemps était en fait près d'eux : « E jo pechable, cum par fui avoglie : / Nel cunnuisseie plus que unches nel vedisse » (434-35). Dans ces deux vers, la mère regrette son aveuglement, son incapacité à reconnaître son fils qui l'avait pourtant côtoyée si longtemps.²⁰⁶ C'est d'abord dans le texte qu'Alexis conservait sur lui que la vérité sur sa nature était conservée, et c'est par ce même texte que cette nature est révélée.

L'*Alexis* serait donc en partie une histoire de l'aveuglement, et c'est d'ailleurs sur une mise en garde que se conclut le poème : « Las, malfeüz, cum esmes avoglez, / Quer ço veduns que tuit sumes desvez » (616-17). Le message du texte est explicite, le péché pousse à l'égarement, que la révélation inévitable de la vérité, et donc de l'erreur dans laquelle se trouvait le pécheur, rendra rétrospectivement plus douloureux. Mais on peut également lire ce poème comme une réflexion sur la capacité de la littérature à vivifier l'image. C'est par la

²⁰⁴ Huizinga contraste cette particularité du saint à l'indéfinition de l'ange : l'ange est une image vide, un principe ; le saint est au contraire beaucoup plus proche de l'exemple.

²⁰⁵ *La Vie de saint Alexis*, Ed. Maurizio Perugi. Genève : Droz, 2000.

²⁰⁶ « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », c'est dans la mort que l'essence d'Alexis est révélée à ses contemporains, c'est là que se découvre le sens de l'image.

lecture d'un texte que l'identité d'Alexis est révélée, et c'est un autre texte, hagiographique à présent, qui poursuivra la diffusion de cette histoire. Il n'est donc pas surprenant que sur les 625 vers du poème, près de la moitié sont consacrés à des événements postérieurs à la mort d'Alexis : il s'agit en effet de confirmer, par la description de miracles, la nature véritable du saint. Dans le cas hagiographique, l'image gagne dans le texte son statut d'objet de culte, par son intégration à un espace référentiel partagé. A l'image de la foule qui se presse pour rendre hommage à la dépouille du saint, cet espace est public, produit par la rencontre de subjectivités diverses soudainement unies autour d'un pôle. Il y a convergence autour d'une image, d'où naît un dialogue à travers lequel cette même image poursuivra son devenir. Cet espace dans lequel évolue alors l'image dépasse l'imaginaire personnel, il devient espace collectif, construit par l'agrégation de lectures singulières. Cet espace de l'image n'est plus soumis au temps : parce que son existence est nécessaire, elle doit justement traverser le temps, consignée dans le texte, entretenue par le dialogue.

3.2. L'image et la *psuchē* : vers un espace public intersubjectif

On s'efforce de retrouver dans une image l'essence d'un être. On voit dans la forme du corps ce que l'on y trouvait au temps de la vie : des habitudes, des attitudes, une intonation, une personnalité, toute choses sensibles qui étaient, pensait-on, l'essence de l'être. On désigne souvent cet ensemble par le terme d'« âme », sans trop savoir ce qui la ferait fonctionner. Ecartons immédiatement toute conception trop religieuse de l'âme, qui refuse la finalité de la mort, pour nous rapprocher de l'acception proustienne du terme : l'âme sera pour nous ce qui dans l'être résiste au temps, cet élément immuable qui reste inchangé malgré le vieillissement du corps. A la notion d'âme, on substituera donc le terme de *psuchē*, contraction en une image publique de l'essence de chacun, « the self which exists for others »

(Redfield, cité par Winspur 46).²⁰⁷ A propos du lien entre la *psuchē* et la littérature, Winspur fait la remarque suivante : « writing, in other words, gives the dead their proper place within a culture by actualizing their *psuchē* in public space » (47). C'est l'écriture qui valide la *psuchē* dans l'espace public, c'est par la littérature qu'elle sera préservée : « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (*Temps* 202). Seule la littérature permet de comparer nos sensibilités face au réel, c'est dans le style, continue Proust que réside « la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun » (202). C'est dans la littérature que se révèle la nature de Georges Bandy, c'est dans la littérature que la foule s'assemble autour de saint Alexis, c'est également dans la littérature que la Pleurante surgit des rues de Prague.

Il y a dans le texte un mouvement, qui dépasse la seule progression chronologique d'une narration. Le texte construit un mouvement de sens, des significations littérales aux significations figurées ; le texte littéraire n'est pas description, il est un commentaire sur les actes qui, réunis, forment la vie, lui donne une certaine signification. Si l'image excelle à collecter les états, le texte rassemble les mouvements qui raccordent ces états : il y a dans le texte l'action qui manque à l'image. Revenons à une citation de Barthes donnée plus haut, qui affirmait que la photographie « transform[e] le sujet en objet » (29). Le texte littéraire obéirait au mouvement inverse, il transforme en sujet son objet, et, par le mouvement qu'il lui imprime, lui rend une existence dynamique. Le texte recompose ce qui a été décomposé par l'image. Hervé Guibert, dont l'œuvre tant littéraire que photographique a une indéniable dimension autobiographique, use des deux supports artistiques pour laisser une trace de sa vie. Si les autoportraits photographiques de Guibert nous renseignent sur son apparence, ils

²⁰⁷ Winspur, Steven. "The Problem of Remains." *SubStance* 60 (1989) : 43-59.

ne nous disent pourtant rien de la substance de sa vie, ils ne peuvent que représenter la surface de son être. Pour celui qui ne l'a pas connu, ses livres deviennent plus précieux que ses clichés.

Les textes les plus autobiographiques de Guibert sont marqués par le temps, celui de la maladie qui détruit son corps, celui qu'il lui reste à vivre. Le sida projette Guibert dans un espace particulier, où le temps s'accélère et où les lieux traversés sont en marge du monde séronégatif. « Le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer » (*Ami* 17).²⁰⁸ Le sida est un « état », une forme dans lequel la vie et la mort sont brutalement mêlées. C'est un état singulier, que seul le malade peut comprendre, et que le public sain « simplifie » en un mot. L'image du malade lui échappe, une essence qu'il ne reconnaît pas lui est attribuée, par commodité. Le séropositif se voit repoussé en marge du monde sain, à l'image de ce « bâtiment exclusivement affecté aux malades du sida et en fonctionnement à l'intérieur de l'hôpital mort » (55). Il y a un espace du malade dans l'espace général humain, séparé du reste de la ville par une barrière doublement symbolique : les malades sont confinés dans l'hôpital, tant pour être soignés que pour éviter la contagion, mais cet hôpital est mort, comme si l'on n'entretenait guère d'espoir pour ceux que l'on y envoie. Au fur et à mesure que la maladie progresse, le corps se modifie, marque le temps passé, et le temps qui reste. Si un changement corporel, la découverte d'un « abcès monstrueux [...] au fond de [la] gorge » (43) indique cette progression, le mouvement général lui-même reste imperceptible. « C'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort, [...] c'était une maladie qui donnait le

²⁰⁸ *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Gallimard, 1990.

temps de mourir » (192). Il faut s'extraire de son corps pour l'observer comme on le ferait d'une image, il faut regarder l'autre pour essayer de s'y retrouver. « Peut-être que personne ne se voit lui-même tel qu'il est, peut-être qu'il subsiste un tel narcissisme fût-ce dans la personne la plus abîmée qu'elle n'est jamais capable que d'estimer les ravages de l'autre » (*Protocole 55*).²⁰⁹ Dans les salles d'attente d'hôpitaux et de cabinets médicaux, le narrateur retrouve chez les autres patients les différentes étapes de sa propre maladie, dont son récit reconstituera le mouvement. Il décrit ainsi l'évolution de la maladie d'un jeune homme, qu'il suit au fur et à mesure de ses passages à la clinique :

d'abord je ne comprenais pas la présence de ce jeune homme avec sa mère dans ce service car il avait l'air en parfaite santé, mais en quelques mois je l'ai vu décliner de façon pas possible, des taches rouges et marron se sont imprimées au bout de son nez, il s'est décharné, il a perdu ses cheveux, ce matin il avait du mal à marcher et s'appuyait sur le comptoir pour rester debout (55).

Le temps du malade se désolidarise du temps attendu, le séropositif vit à un rythme différent, accéléré, dont la chronologie ne s'écrit plus en mois ou années, mais en taux de globules blancs.

Dans *Cytomégalovirus*, l'écriture permet à raison de marquer ce rythme : « écrire est aussi une façon de rythmer le temps et de le passer » (15).²¹⁰ Le livre est écrit en forme de courts paragraphes, généralement descriptifs, anodins en apparence, qui correspondent en réalité aux dernières étapes de la vie du narrateur. L'écriture marque le temps, signalé par les dates qui correspondent aux différentes entrées du journal. Ne plus être capable d'écrire, cette peur qui dévore le narrateur dans les dernières pages du journal, est un avant-goût de la mort.

²⁰⁹ *Le protocole compassionnel*. Paris : Gallimard, 1991.

²¹⁰ *Cytomégalovirus*. Paris : Seuil, 1992.

Guilbard résume ainsi cette position, « la valeur d'Hervé Guibert est de vivre *pour s'écrire* » (86).²¹¹ Le temps de l'écriture se dresse ainsi en parallèle au temps de la vie, elle en constitue la trace, la preuve aussi que ce temps se poursuit. « Ecrire jusqu'au bout ? » (93). Il y a dans cette interrogation toute la différence entre l'image et le texte : la photographie s'écrit au « futur antérieur » selon Barthes, il y a en elle la mort à venir, par la désolidarisation qu'elle force entre le sujet et l'objet (*Chambre* 150). L'écriture serait au contraire un présent illimité, le temps de l'Aiôn deleuzien, qui n'est « pas infini, puisqu'il ne revient jamais sur soi, mais [...] illimité », qui ressurgit dans la lecture (*Logique* 77). En contemplant une photographie, dans un réflexe similaire à celui du narrateur au Bal de têtes, on ne voit que les différences entre le passé et le présent. Par la lecture, on est projeté dans un présent éternel, la maladie d'Hervé devient la nôtre, notre corps ressent ce qui est arrivé au sien. « Ecrire jusqu'au bout », pris comme affirmation, signifierait donc vivre jusqu'au bout, ne pas baisser les bras, « ne pas en finir » prématurément (93).

Il faut retourner au point de départ du journal de Guibert pour en comprendre la structure, la conscience soudaine du risque de perdre la vue. Ces observations qui marquent le temps prennent la forme d'un ultime inventaire de détails triviaux, une collection de perceptions. On retrouve une entreprise documentaire similaire dans le film *La Pudeur ou l'impudeur*, où Guibert montre son corps malade. Mais c'est surtout, il nous semble, par le commentaire qu'il superpose aux images dès le premier plan que le film prend sens, commentaire qui n'est ni simplement descriptif ni trop explicatif. Dans *l'Image fantôme*, Guibert écrit « il me semble à présent que ce travail de l'écriture a dépassé et enrichi la transcription photographique immédiate, et que, si je tentais demain de retrouver la vision réelle pour la photographier, elle me semblerait pauvre » (24). Cette remarque paraît tout

²¹¹ Guilbard, Anne-Cécile. «Guibert après Barthes : « un refus de tout temps. »» *Rue Descartes* 34 (2001) : 71-86.

aussi valide dans le contexte de la vidéo : si les images et le son documentent le réel, c'est par le texte que leur essence est révélée, c'est par le texte que la relation de Guibert au réel se dévoile.

Dans le cas des quelques œuvres de Guibert que l'on vient de citer, les images servent à établir un contexte pour préserver la *psuchē*. La multiplicité des médias choisis par Guibert nous est précieuse, car la relation entre les supports vient confirmer le rapport que l'on avait proposé entre les images et le texte. Ce qui subsiste aujourd'hui de Guibert, sa *psuchē*, est contenu dans ses écrits. Les images nous présentent un corps, qui resterait toutefois anonyme et insignifiant sans les commentaires qui l'accompagnent. Ces images ne sont bien sûr pas dénuées de valeurs, c'est par elles que le spectateur met un visage sur la voix de Guibert, c'est par la juxtaposition des deux que le lecteur/spectateur reconstruit ce qu'a pu être Hervé Guibert, du moins dans une version voulue par Guibert. Face au Bal de têtes proustien, brutale juxtaposition d'un passé révolu au présent inattendu, le mouvement qui ressort de l'œuvre de Guibert est plus proche de celui de la danse macabre : les états, non du monde mais d'un individu, y sont juxtaposés, entraînés vers une destination prévisible par un mouvement irrésistible.

En citant les *Epitaphes* de Marot, on a parlé d'espace public intersubjectif, notion qui s'est également retrouvée dans le livre de Sylvie Germain, dans le *Saint Alexis* et, dans une moindre mesure peut-être, dans le projet de Michon. Cet espace, inspiré de la notion d'espace intersubjectif chez Levinas (par exemple dans *Totalité et infini* 320), se définit pour nous à la croisée des pensées de Sartre, Rosset, Proust et Berger ; il est formé par une accumulation d'images, et en tant que tel, doit être pensé par rapport au réel, sans pour autant obéir aux lois physiques du réel.²¹² C'est un espace qui naît dans la perception, qui ne peut donc qu'être irréductiblement humain (Sartre). C'est un espace qui nous permet de commenter le réel, tant

²¹² *Totalité et infini. Essais sur l'extériorité*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1961.

dans ses états passés que présents, qui nous permet de faire face à l'intolérable (Rosset). A travers ces commentaires, ajout ininterrompu de textes structurant les images qui le constituent, y sont préservées les âmes que représentent les images (Proust). Enfin, c'est un espace qui trouve sa naissance dans l'art, dans la création et la pensée humaine, qui n'est pas un espace privé mais au contraire un domaine social, dont la nature même est une réflexion sur le réel, sur le temps, par la narration (Berger). C'est par la narration qu'un sens est rendu aux images, c'est la narration qui permet ensuite le commentaire et la conversation publique autour de l'image. Sans narration, l'imago resterait un morceau de cire dont la seule signification serait littérale : ce morceau de cire a été créé par un homme, pour une raison quelconque. Le commentaire, qui, comme tout message, doit être reçu pour fonctionner, révèle le sens de l'imago, qui, de morceau de cire sculpté, devient marque d'une existence. Le besoin narratif est encore plus prégnant dans le cas des images mouvantes et des images métonymiques ; les mouvements de sens qu'elles contiennent ne peuvent être rapportés que par un discours. Sur ce mouvement du sens repose le livre de Germain, qui nous permet d'unir en un argument assez simple les principales idées développées dans ce chapitre : la géante est un révélateur, pour jouer sur une métaphore photographique, des devenirs que le temps a obscurci. La géante est une image, indirecte, certes, de ces existences, parfois imago par sa forme totale, souvent mouvante car instable, toujours métonymique car n'ayant pas de valeur propre. C'est seulement ainsi qu'elle peut contenir en elle la *psuchē* tant de fillettes que de vieillards, parce que son objet, ces devenirs, n'est pas réductible en un unique modèle représentatif. Et c'est enfin dans la littérature que celles-ci refont surface, une fois que l'image de la géante a été lue par la narratrice. Transperçant l'oubli de Chronos, elles existent, elles deviennent, dans l'Aiôn.

On entrevoit ici le potentiel contenu dans cet espace. Revenons aux *Epitaphes*, texte qui nous a d'abord permis de le définir, afin d'offrir une illustration de son mode de

fonctionnement. La première épitaphe, « De Jane Bonté », est également la plus courte. En voici les deux vers : « Ci est le corps Jane Bonté bouté : / L'esprit au ciel est par bonté monté » (1-2). L'épitaphe, texte inscrit sur le tombeau, endosse à première vue un rôle similaire à celui de l'imago : c'est une inscription humaine qui vise à préserver une trace du mort. Si l'imago est une empreinte littérale, l'épitaphe fonctionne plutôt métonymiquement : le texte se substitue à la vie achevée. Ce déplacement de sens par l'écrit est justement ce qui fait de l'épitaphe une porte d'entrée idéale à notre espace public intersubjectif : on comprend effectivement que l'imago ne parle qu'à ceux qui ont connu son modèle. Ces deux vers de Marot nous renseignent paradoxalement plus sur cette Jane Bonté que ne pourrait le faire le portrait le plus détaillé, il nous offre un aperçu de son essence. On sait ainsi que son esprit est « au ciel par bonté », jugement fort subjectif, mais qui néanmoins, parce qu'il est justement la seule marque de subjectivité du poème, n'en est que plus marquant. Comparée aux autres poèmes de la série, cette première épitaphe est la plus sobre, la moins descriptive, et le seul élément qui n'est pas purement informatif en ressort souligné. Pour un lecteur moderne, Jane Bonté est donc, à l'image de son nom, une figure positive, admirable, et digne d'être gardée en mémoire.

Cette interprétation, parce qu'elle dépend trop de la seule voix du poète, reste tout de même problématique, et ne nous renseigne que trop peu sur notre espace intersubjectif. Cet espace surgit en effet de la forme même de l'épitaphe : c'est un texte qui prend la place d'un être. « Ci est le corps Jane Bonté bouté », il a été déplacé à un niveau différent, souterrain, tandis que son « esprit » a suivi un mouvement ascensionnel vertical. Cette séparation du corps et de l'âme rappelle le destin du héros de chanson de geste, pour qui cette séparation entérine l'héroïsme. C'est donc par les trajectoires opposées empruntées par les deux parties de l'être que la mort se comprend.²¹³ Il ne reste donc en surface que le texte. C'est par le texte

²¹³ Tout ceci est bien sûr à lire dans un contexte culturel chrétien.

que l'être est reconstitué, c'est en lui que l'on retrouve le lien entre le corps et l'esprit, c'est par le lecture de ce texte que l'unique espace dans lequel existe Jane Bonté, un espace qui n'est ni physique, ni spirituel, se développe. Nous avons constaté, en conclusion de notre premier chapitre, l'échec inhérent aux espaces physiques de la mort, qui nous permet ici encore de douter de la substance de ce « ciel ». Ce qui reste de Jane Bonté oscille entre l'image et l'idée. Image, parce qu'elle a pour objet un morceau du réel, un être dont elle présente un état du devenir. Idée, parce que ce n'est pas une simple représentation physique de la morte qui est donnée, mais une restitution de sa *psuchē*.

L'image, on le comprend alors, n'est pas un but en soi, mais un moyen de créer cet espace intersubjectif. A travers ce chapitre, nous avons développé une idée de l'image comme objet public, gérée par une faculté, l'imaginaire. Nous avons avancé l'idée que si cette image, comme son objet, existait dans un espace, celui-ci pourrait logiquement être qualifié d'espace imaginaire. Bien que chaque individu ait une perception singulière du réel, le réel n'en demeure pas moins espace public, partagé par tous, sur lequel nous devons nous entendre pour vivre. Il en est de même de l'espace imaginaire, il existe pour notre subjectivité, mais réside dans l'intersubjectivité, dans un domaine public de l'esprit, par l'assemblage incessant de nouveaux discours sur les images. Ses sujets n'ont pas l'immobilité d'une image, mais ont en eux un devenir qui leur est propre, indépendamment de celui de leurs objets. A l'immobilité dans laquelle nous fige la mort, cet incessant mouvement paraît la seule réponse humaine possible.

IV. Le mouvement de la mort

Le passé s'avance à grands pas, – mais il allait si vite que c'était aussi bien l'avenir.

(Pleurante 55)

Nous avons, dans la conclusion du chapitre précédent, rapidement évoqué une dimension de l'espace public intersubjectif qui mérite à présent d'être étudiée plus soigneusement. Nous avons avancé les thèmes de mouvement, d'immobilisme, et surtout de devenir. Si, comme on a pu à plusieurs reprises le rappeler, le mouvement s'inscrit effectivement dans un espace, il peut également être quantifié temporellement. Au mouvement qu'emprunte un corps d'un espace à un autre se superpose exactement le déplacement de ce corps entre deux instants. A l'exception d'une rapide mention, dans notre premier chapitre, de l'appréciation différente du temps par le héros des récits de catabase et le vivant demeurant en surface, nous avons jusqu'ici volontairement esquivé cette notion de temps, trop évidente sans doute, et peut-être trop lourde de sens dans le cadre d'un examen des interactions humaines avec la mort. La tentation de s'emparer du temps comme pur outil de mesure chronologique aurait ainsi sans doute entraîné notre argument trop loin de l'espace, et nous aurait ramené vers des domaines déjà familiers. Alors que cette étude approche de sa conclusion, il semble à présent nécessaire d'examiner cet aspect, à la lueur de la méthode et de l'approche adoptées jusqu'ici. Le temps ne sera donc pas pour nous un système chronologique, qui ferait écho à l'espace physique dont nous espérons avoir démontré les limites dans notre premier chapitre, mais plutôt un modèle de mouvement.

Pour reprendre la proposition de Morin présentée en introduction, la mort signale et marque la fin de la conscience, « *la perte de l'individualité* », et par conséquent, pourrait-on ajouter, la fin d'une appréciation personnelle de notre propre temps (45). Si l'on fait le choix classique de la frise chronologique linéaire signalant le mouvement de la vie, la mort vient alors barrer d'un trait perpendiculaire cette trajectoire. Sur cet axe infini du temps

chronologique, deux traits viennent encadrer une existence, qui n'a aucune présence au-delà de son origine et de sa fin. Dans cette optique, il n'y a plus rien à la fin de la vie, puisque le temps qui continue de s'écouler ne permet plus de mesurer les accomplissements de l'être. La frise chronologique est donc un modèle approprié pour mesurer les actions en relation les unes avec les autres, mais se révèle rapidement incapable de gérer la perception a posteriori de ces actions. L'objet du chapitre précédent était justement de nier cette affirmation du néant, de formuler une alternative au vide par la persistance de l'image, par la transposition de la *psuchē* dans un espace en mouvement perpétuel. Ce sont effectivement les vivants qui « lisent » les morts, à la fois dans le temps de leur existence propre, mais également selon le mouvement de leur souvenir. Si l'on admet que la *psuchē* est déplacée hors de l'espace physique, peut-on alors suggérer qu'elle est également transposée dans un temps autre que celui qui régit le monde physique ? Ce temps recouvre-t-il celui de la mémoire ? Une chose est pour le moment certaine, le modèle linéaire reste insuffisant à représenter ce modèle temporel.

Dans *Logique du sens*, Deleuze contraste « deux lectures du temps », Chronos et Aiôn (77). Chronos est, pour Deleuze, « le présent toujours limité, qui mesure l'action des corps comme causes, et l'état de leurs mélanges en profondeur » (77). Chronos est le temps de la frise chronologique, de la limite, c'est le temps de l'espace physique des corps. A ce modèle, le philosophe oppose l'Aiôn, « le passé et le futur essentiellement illimités, qui recueillent à la surface des événements incorporels en tant qu'effets » (77). La force de l'Aiôn réside dans l'infini par lequel les passés et futurs subdivisent chaque présent : le temps n'est plus cette ligne à la direction unique, mais une construction de points aux devenirs infiniment possibles. Ce modèle prend surtout sens pour nous à la lumière de ce début de commentaire de Deleuze sur l'événement : « L'événement, c'est que jamais personne ne meurt, mais vient toujours de mourir et va toujours mourir, dans le présent vide de l'Aiôn, éternité » (80). Déplacer la mort

de Chronos vers l'Aiôn, c'est donc la déplacer vers l'infini et l'éternel, « un éternel retour qui n'a plus rien à voir avec le cycle » (80). Si l'Aiôn, temps de la création de nouveaux sens pour chaque être, est la coexistence d'un nombre illimité de devenirs, des avènements en puissance et des passés distincts, peut-être serait-il alors à même de figurer une infinie décomposition du corps dans la mort, qui ne serait plus limitée par l'évanouissement du corps, mais se prolongerait au-delà du seul processus chimique de dégradation, à travers les devenirs des survivants. C'est en gardant à l'esprit cette construction du temps que l'on abordera ce dernier chapitre. Nous trouverons dans un premier temps que les apparitions de la mort surgissent dans un temps qui leur est propre ; puis que ces apparitions contiennent en elles-mêmes un temps de la lecture ; et enfin qu'il y a une intégration momentanée des morts dans notre temps de la vie.

1. L'apparition, la mémoire, dans le présent

Il a jusqu'à présent beaucoup été question dans ces pages d'apparitions, à propos de spectres et de revenants, ainsi que de mémoire, à propos d'images resurgies du passé. La lecture de Proust nous permet d'établir un pont entre ces deux principes, et de trouver dans le fonctionnement de la mémoire involontaire un modèle très proche des phénomènes d'apparitions spectrales.²¹⁴ Dans les deux cas, une forme d'image enfouie resurgit dans notre présent et vient superposer au temps de la vie un moment de la mort. Lors de ces moments, deux temps se retrouvent en un espace unique, dans une rencontre qui échappe alors à Chronos. Le présent et le passé se heurtent, et, comme chez Proust, bouleversent le narrateur qui de retour à Balbec prend soudain conscience par l'apparition d'une image de la mort de sa grand-mère : « je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage

²¹⁴ Dans les pages qui suivent, l'apparition doit être comprise comme retour dans le présent d'un événement passé.

tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, [...] non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand-mère véritable » (*Sodome* 153). Cette image est si forte qu'elle est successivement qualifiée de « présence » puis d'« être », entérinant l'apparition comme forme déclinée du souvenir (153). Si Proust avait précédemment entrepris de définir la construction de la mémoire par la mise en images, il fait à présent état de son fonctionnement par la brutale réapparition de ces images. L'apparition s'inscrit en effet dans la vie, dans la continuation de ce mouvement dont l'objet représenté est à présent exclus, tout en y renvoyant l'image du passé. Tout autant que le sens que prend l'apparition, le jeu qu'elle engage sur le temps est fondamental à l'appréciation correcte de sa valeur.

1.1. Le temps de l'apparition

On a, dans notre premier chapitre, évoqué l'apparition du mort comme objet ingérable pour les vivants, car perçue comme intrusive. Le revenant est pollution dans la mesure où il perturbe un ordre naturel et social. Le problème que soulève l'apparition, c'est qu'elle n'est pas soumise au temps de Chronos, mais fonctionne au contraire comme un indice de l'Aiôn dès lors qu'elle devient réapparition. Si certains facteurs (environnement, moments privilégiés) peuvent effectivement expliquer son occurrence, elle reste en essence un accident du réel, libre de la mesure de Chronos. Ce n'est donc pas un hasard si Germain répertorie les apparitions de la Pleurante dans un calendrier cyclique : la chronique du narrateur est organisée selon les moments de la journée, les mois et les saisons (« un soir d'automne » 23, « un matin de fin d'hiver » 31, « un soir de mai » 47, « en fin d'après-midi, l'été » 53, « une claire matinée d'octobre » 105), sans aucune indication supplémentaire qui permettrait de pointer ces événements sur une frise. Le calendrier des saisons, en particulier, marque des périodes de devenir autre, d'un incessant mouvement de renouvellement inexact : les saisons

reviennent, sont attendues, mais ne correspondent jamais entièrement à nos attentes.²¹⁵ A propos de la dernière apparition de la Pleurante, le narrateur remarque que « quand bien même elle reviendrait, ce ne serait plus tout à fait la même chose » (106). La Pleurante est comme une saison, récurrente, mais ne répondant jamais entièrement à nos attentes.

L'apparition est accidentelle à plusieurs degrés. Elle est d'abord accidentelle dans le sens que donne Rosset au terme, c'est-à-dire qu'elle vient déchirer les « illusions » sur lesquelles nos existences sont construites (*Le Réel et son double* 16). Paradoxalement peut-être, l'apparition nous force à percevoir le Réel en crevant pour un temps cette même illusion derrière laquelle nous nous « protégeons du réel » (125). De cette première accidentalité de l'apparition provient son sens, que nous examinerons plus loin. L'apparition est aussi accident par son fonctionnement même, dans la manière dont elle ralentit Chronos pour remplacer la chronologie par des éruptions d'événements.²¹⁶ Il est ainsi frappant de constater que, si la voix narrative poursuit à partir du second chapitre la chronique des apparitions de la Pleurante par des passés simples, temps du passé révolu, le contenu des apparitions est majoritairement rapporté à l'imparfait. Examinons par exemple la troisième apparition, dont le rapport commence ainsi : « ce fut par un matin de fin d'hiver qu'elle reparut » (31). Une fois la Pleurante entrée dans le texte, le temps se dilate et ralentit : « la géante marchait au milieu du trottoir » (31). Sur le modèle de ce premier emploi de l'imparfait, le passage sera exclusivement écrit à ce temps. Citons le paragraphe suivant : « Son corps, d'allure si pesante et qui semblait si malaisé à mouvoir, se déplaçait en fait sans rien bousculer, sans frapper bruyamment les pavés ou l'asphalte de ses pieds de boiteuse. Elle, si massive et cahotante, marchait sans faire plus de bruit qu'un chat » (31-32). Ces phrases décrivent le mouvement

²¹⁵ Voir à ce sujet ce que dit Deleuze de « l'éternel retour », qui n'est jamais le retour du même mais d'une situation légèrement changée (*Nietzsche*. Paris : PUF, 1965).

²¹⁶ Si Chronos est le temps ordonné, tout ce qui vient en contester le déroulement est accident.

de la Pleurante, et le passage se poursuit en révélant un peu de la nature de la géante, « elle n'était pas une personne unique, un individu, – elle était plurielle » (33). Ce mouvement, enfin, est défini : « il lui fallait marcher, marcher sans fin, au bord extrême du visible ; le plus souvent dans l'invisible » (34). L'apparition achevée, le mouvement de la narration reprend son cours, et le passé simple redevient le temps du récit : « Voilà ce qui se révéla en ce matin d'hiver » (34). Il ressort de ce contraste des temps une curieuse impression d'intrusion prolongée, mais, également et paradoxalement, d'intrusion achevée. Pour que le récit en soit possible, l'événement doit être terminé, doit exister dans le passé. Mais c'est justement la forme à donner à ce passé qui pose problème, problème créé par la forme même de la Pleurante : elle est issue du passé, mais n'y est pas pour autant enfermée. Ce passé est toujours vivant, toujours en train de se vêtir de nouveaux sens.

La Pleurante existe dans un imparfait éternel, sans origine ni fin, que seules d'occasionnelles apparitions viennent rappeler au temps de la voix narrative. A travers ces apparitions, le passé ouvre dans le présent une brèche et en ralentit pour quelques instants, quelques pages, le rythme. Un autre présent, temps du devenir, est alors esquissé dans ces apparitions. Ainsi, lors de la quatrième apparition, du mouvement de la Pleurante surgit la mémoire de Bruno Schulz, « tué d'une balle dans le dos, en plein jour » (40).²¹⁷ Le jour de sa mort, Bruno Schulz « portait une miche de pain, et il marchait dans les rues de sa ville » (44). Mais dans le sillage de la géante, la chute de l'objet se poursuit, « la miche de pain chue avec l'homme qui la portait roule toujours le long des rues de Drohobycz. Elle y roulera jusqu'à la fin du monde, dans la poussière et le sang » (44). L'événement que constitue le roulement de

²¹⁷ Bruno Schulz, tué le 19 novembre 1942, a réellement vécu, et son œuvre graphique et littéraire est toujours accessible. Gérard Poulain s'est attaché à identifier et rendre à cette voix et à d'autres voix leurs biographies dans son article "Des voix singulières à Prague." *L'univers de Sylvie Germain. Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007)*. Caen : P U de Caen, 2008. 41-53.

cette miche de pain, engagé par le meurtre passé de Bruno Schulz est, par le passage de la Pleurante, envisagé comme poursuivi dans le futur. Ce mouvement illustre ainsi, il semble, cette remarque de Deleuze, « chaque événement est le temps le plus petit, plus petit que le minimum de temps continu pensable, parce qu'il se divise en passé proche et futur imminent. Mais il est aussi le plus long temps, plus long que le maximum de temps continu pensable, parce qu'il ne cesse d'être subdivisé par l'Aiôn qui le rend égal à sa ligne illimité » (*Logique* 80). L'événement est de l'ordre de l'imperfectif, réalisé dès son entame, et sa fin reste somme toute anecdotique. Pour exister, l'événement requiert le témoignage d'autrui ; témoignages potentiellement illimités (ils peuvent continuer dans un avenir indéfini), les significations qu'ils créent sont toujours à refaire dans un présent en devenir.

Comment, alors, qualifier ce temps de l'apparition ? Le terme d'« événement » employé par Deleuze est peut-être problématique car trop large. Nous y préférons le concept d'« intermittence » choisi par Proust. Dans sa préface à *Sodome et Gomorrhe* Antoine Compagnon définit les « intermittences du cœur » proustiennes par « la temporalité discontinue de notre sensibilité, ses longs engourdissements, ses réveils imprévus » (xxi), Alors que vient de resurgir l'image de sa « grand-mère véritable », le narrateur de la *Recherche* lie « aux troubles de la mémoire [...] les intermittences du cœur » (153). A propos de ces intermittences, le narrateur explique « à n'importe quel moment que nous la considérons, notre âme totale n'a qu'une valeur presque fictive, malgré le nombreux bilan de ses richesses, car tantôt les unes, tantôt les autres sont indisponibles » (153). Les « biens intérieurs » que nous supposons contenus par notre âme, qui selon notre argument seraient les potentialités du souvenir, « sont refoulées par des souvenirs d'ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec [ces biens] dans la conscience » (154). L'unique manière pour ces « biens » d'être exprimés est donc dans la réapparition intermittente, irrégulière, que seul un

cadre particulier peut engager. Commentant l'apparition du visage de sa grand-mère, de cette image disparue dans le passé, le narrateur remarque,

or comme celui que je venais subitement de redevenir n'avait pas existé depuis ce soir lointain où ma grand-mère m'avait déshabillé à mon arrivée à Balbec, ce fut tout naturellement, non pas après la journée actuelle que ce moi ignorait, mais – comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et parallèles – sans solution de continuité, tout de suite après le premier soir d'autrefois, que j'adhérai à la minute où ma grand-mère s'était penchée vers moi (154).

Proust situe clairement l'apparition du visage dans l'Aiôn, temps de l'intermittence, « sans solution de continuité ».

L'apparition du souvenir serait donc liée au « moi » précis auquel il est rattaché, cadre intime qui serait engagé par le stimulus d'un cadre externe.²¹⁸ Avant Proust, Maeterlinck, dans *L'intelligence des fleurs*, parlait aussi d'intermittence : « On dirait que les fonctions de cet organe par quoi nous goûtons la vie et la rapportons à nous même, sont intermittentes, et que la présence de notre moi, excepté dans la douleur, n'est qu'une suite rapide et perpétuelle de départs et de retours » (290).²¹⁹ Maeterlinck introduit dans cette réflexion une idée qui nous est précieuse, le lien entre le moi (que Proust multiplierait) et la vie, fondé sur un mouvement tant incessant qu'imprévisible. Effectivement, l'apparition du visage de la grand-mère, explicable a posteriori par le narrateur, est d'abord un « bouleversement de toute ma personne » (*Sodome* 152), aussi inattendu qu'a pu l'être le resurgissement de Combray dans le goût de la madeleine trempée dans le thé. On comprend alors que le temps de l'apparition

²¹⁸ Rappelons que dans cet exemple, c'est le retour du narrateur dans un espace précis, l'hôtel de Balbec, qui enclenche l'irruption du souvenir.

²¹⁹ *L'Intelligence des fleurs*. Paris : Fasquelle, 1907. Selon Compagnon, Proust avait certainement lu ce texte.

dépend avant tout des dispositions du témoin de cet événement : nous seuls faisons resurgir le passé, par les mouvements de notre mémoire.

L'intermittence est aussi le temps des apparitions de la Pleurante. Dans le prologue, la question des modalités de la transcription des « déambulations d'une inconnue qui ne surgit que par intermittence dans l'espace du visible » est posée (18). Les apparitions de la Pleurante obéissent en effet à une logique que la voix narrative ne peut d'abord totalement saisir, et qui prend une forme proche des surgissements intermittents du souvenir. On a, dans notre premier chapitre, souligné l'importance du cadre physique où s'inscrivaient les apparitions de la Pleurante, sans toutefois insister sur le filtre intime à travers lequel elles étaient perçues. Parce que la première personne se fait plus rare dans le texte de Germain que dans celui de Proust, il est plus difficile d'en dresser un portrait sensible. Il suffit pourtant de lire la chronique de la sixième apparition, où transparait l'image du père mourant, pour enfin savoir qu'elle est le signe d'un amour douloureux, qui, on le comprend alors, est essentiel à la perception des apparitions. « Tout amour, qu'il soit filial, fraternel ou celui des amants, garde à jamais la marque de l'adieu qui un jour le frappa, garde vive à jamais la plaie de cet adieu » (107). Cette plaie, cette douleur est l'ouverture sensible par laquelle s'engouffre la géante, qu'elle travaille afin de donner forme au passé. C'est dans les intermittences du réveil de cette douleur, quand, soudain ranimée par un détail, elle colore le visible, que la Pleurante surgit et donne un visage à l'objet de la douleur. A la suite de la brève dernière apparition de la Pleurante, la voix narrative conclut « il se peut qu'elle resurgisse un jour, plus tard, en cette ville ou en une autre » (107). Ce que suggère cette dernière remarque, c'est que le cadre physique exact n'a finalement pas l'importance que l'on a pu d'abord croire ; ce qui importe avant tout, ce sont les êtres qui traversent ce cadre avec leurs expériences, ce sont leurs souvenirs, leur amour, et leur désir de donner un sens à ce qui peut ainsi, du passé, envahir le présent.

De la douleur du narrateur de la *Recherche* qui se trouve brusquement face à la perte de sa grand-mère aimée au chagrin de la voix narrative de la *Pleurante* qui a perdu son père s'établit un lien, construit sur la perte d'un être aimé, ce même lien qui pousse Barthes à « consulter des images » après la mort de sa mère (*Chambre* 99). Le temps de l'apparition, il est à présent clair, est cet instant au cours duquel, par le souvenir, surgit dans le présent le passé, « l'Histoire » dirait Barthes, cet instant nécessairement bref où l'image entre dans l'espace du vide laissé par l'absence (100).

1.2 Le sens de l'apparition

Le principal problème posé par l'apparition est celui de son interprétation. Puisque l'événement qu'est l'apparition est déjà en lui-même problématique, on observe une tendance chez les témoins à se concentrer d'abord sur le signifiant, au détriment d'un hypothétique signifié. En d'autres termes, et à l'inverse des pratiques généralement observées, ce serait l'objet de l'apparition, et non l'événement, qui serait en essence le signe à décrypter. Sous-jacent à la lecture de toute apparition spectrale est l'a priori, analysé dans ces pages, qu'elle représente l'intrusion toxique d'un temps révolu dans le présent. Rappelons brièvement le discours de l'Inspecteur dans *Intermezzo*, pour qui le Spectre est une « histoire à liquider », un dysfonctionnement de l'ordre administratif à corriger (74). L'emploi du terme « histoire » est éloquent, et écarte le Spectre de la respectabilité que le personnage de l'Inspecteur attache au réel.²²⁰ Une histoire est un discours, et l'Inspecteur fait régulièrement montre d'une tendance à étouffer tout discours qu'il juge déviant (aux petites filles qui les premières lui affirment l'existence du Spectre, il assène un cinglant « Taisez-vous » (50)). A l'image des intentions de l'Inspecteur, la majorité des récits rapportés par Lecouteux et Schmitt

²²⁰ Ou plutôt, au double de ce réel dont il entretient l'illusion.

entretiennent la toxicité du revenant, qui doit être conjuré, de préférence définitivement.²²¹

L'apparition est, selon ce principe, signe que l'ordre a été perturbé, un accident à rectifier. Il est dans cette perspective entendu que le sens de l'apparition réside exclusivement dans son occurrence. Ce serait pourtant mésestimer la valeur intrinsèque de l'événement.

L'apparition, spectrale ou non, est un accident, « une irruption accidentelle du réel » dirait Rosset, à travers lequel on peut, par conséquent voir poindre le réel (*Objet* 41). On observe par ailleurs un parallèle entre l'aspect fascinant de l'objet singulier subitement visible et l'apparition : le singulier est, selon Rosset, « désirable », et c'est pour cela qu'il fascine (45). Ce principe s'applique particulièrement aux apparitions qui nous occupent, dont la récurrence est généralement désirée par les témoins de leur première occurrence : les apparitions de la Pleurante sont le plus souvent incomplètes, on ne fait que « l'entr'apercevoir », et une réapparition qui en dévoilerait d'autres aspects est attendue (27). C'est ce critère de désirabilité qui nous permet de séparer, en fonction de leurs réactions et de leur prédisposition, les deux groupes de témoins de ces apparitions. A l'image de l'Inspecteur, un camp semble rejeter l'apparition, se contentant d'attribuer un sens au seul événement. Pour d'autres, le narrateur de la *Recherche*, l'Isabelle d'*Intermezzo*, ou encore la voix narrative de la *Pleurante*, l'apparition est souhaitée, voire recherchée, car elle offre de précieuses informations. On vient d'établir le facteur qui rendait l'apparition désirable, l'amour, qui s'exprime par ailleurs très littéralement chez Isabelle.²²²

C'est donc par l'amour, qui se substitue à la peur ou la méfiance, que l'on est en mesure d'interpréter l'apparition. En décryptant l'image, on y lit l'objet, un objet aimé, on le

²²¹ Voir par exemple le chapitre consacré par Lecouteux aux « vrais » revenants, et plus particulièrement les cas scandinaves. Chez Schmitt, on lira les pages consacrées au très persistant « revenant de Beaucaire » (107-13).

²²² Isabelle, pourrait-on avancer, aime une image dont elle ne connaît pas l'objet. C'est ce qui la met finalement en danger.

convoque du passé dans le présent. Par le mouvement de l'apparition, le passé recouvre, envahit le présent, anime un espace vide comme le fait le Pleurante du livre : « la couleur de l'encre, mille fois séchée et ravivée, luit depuis toujours dans les traces de ses pas », et y fait entrer les voix du passé (16). Ainsi, la correspondance de Bruno Schulz s'anime au passage de la géante, les voix qui y étaient contenues résonnant à nouveau,

toutes ces lettres disparues, brûlées, perdues, venaient de prendre souffle, de prendre voix, pour un instant. Ces lettres murmuraient, comme si la voix de celui qui les avait écrites, et les voix de tous ceux et celles qui les avaient lues s'étaient arrachées au silence, à l'oubli, et s'étaient retrouvées là, en ce lieu, en ce quartier de Prague, après un demi-siècle (41).

L'apparition de la Pleurante permet ce retour à Prague des voix qui y ont vécu, qui s'y sont exprimées, elle leur permet d'emplir le silence que leur disparition a laissé. Si la Pleurante n'est pas menaçante pour celui qui comprend ses déambulations, c'est parce qu'elle ne force pas une intrusion, mais permet bien un retour de ceux qui ont quitté la ville et la vie. Elle ranime l'immobile, elle « retient le timbre de chaque voix, – toutes ces voix qui susurrent dans l'ombre de ses plis et s'en échappent par instants, une à une [...]. Elle rend visage à toutes ces voix » (59).²²³ « Sur le mur, face à la table, affleura un reflet » ; ces visages, réveillés par le passage de la Pleurante, prennent ainsi forme dans le visible, « lueur », « trace » des morts (68). Ce sont ces signes du passé que révèle par son passage la géante, ces signes qu'elle laisse à lire à ceux qui sont capables de percevoir son mouvement. La Pleurante n'est pas un signe unique, mais un ensemble de signes, contenus dans sa silhouette

²²³ Levinas, à propos du visage, écrit « La manière dont se présente l'Autre, dépassant l'idée de l'Autre en moi, nous l'appelons, en effet, visage » (*Totalité* 43). C'est de l'épiphanie du visage que naît la responsabilité à autrui ; que la Pleurante fasse ressurgir ces visages leur permettra ensuite d'être rendu à eux-mêmes par la lecture.

mouvante. Cette organisation du sens en couches et plis fait écho à un système humain de compilation et conservation du sens, le livre. Et comme un livre, la Pleurante n'est pas saisissable en un seul regard, mais doit être suivie à travers des circonstances diverses, examinées sous plusieurs angles

A l'image de cette caractérisation de l'Aiôn que nous avons citée en introduction à ce chapitre, « le passé et le futur essentiellement illimités, qui recueillent à la surface des événements incorporels en tant qu'effets », la Pleurante est régulièrement comparée à une surface, à « la peau du temps, du temps des hommes » (60). Comme le note Katherine Roussos, « Au-delà des mots, l'organisme vivant et poreux de la peau absorbe, reflète et retient nos histoires, puis les efface pour en écrire d'autres » (80).²²⁴ Cette peau du temps, extension de la peau et du corps humains, n'est pas sans rappeler la matière du livre médiéval, dont les cahiers étaient constitués de peaux de bêtes tendues, nettoyées puis pliées afin d'être à même de recueillir un texte (Camille 29). A l'origine du livre, il y a donc une collection d'existences achevées, dont les morts précèdent le support du texte, mais dont la forme des peaux pouvait également affecter la disposition de ce même texte. Ainsi, toute particularité de la peau, cicatrice, marque ou coloration était reproduite dans le livre, transcrivant une autre histoire, celle de l'existence de l'animal transformé en parchemin, sous le texte manuscrit.²²⁵ A la source de la Pleurante, il y a ces histoires, ces corps qui nous précèdent et qui nous constituent : « nous sommes faits de la chair des autres. [...] Tous nous demeurent consubstantiels » (89) déclare la voix narrative dans la dixième apparition. La Pleurante acquiert ainsi une forme que l'on peut parcourir comme un livre, par le mouvement

²²⁴ Roussos, Katherine. *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*. Paris : L'Harmattan, 2007.

²²⁵ Sur ce sujet, lire Kay, Sarah. "Legible Skins: Animals and the Ethics of Medieval Reading". *Postmedieval* 2.1 (2011) : 13-32 et Holsinger, Bruce. "Of Pigs and Parchment: Medieval Studies and the Coming of the Animal". *PMLA* 124.2 (2009) : 616-623.

de la lecture. Comme tout livre, elle ne prend sens que dans la lecture, dans le décryptage des signes qui, concentrés dans son corps, en forment la substance. Ces signes ne sont pas des mots, des lettres, imprimés dans les volumes de sa robe ; ce sont des souffles. « Le vent sifflait, les papiers palpitaient, tout doucement » (40). Le vent anime d'abord littéralement ces papiers dont les écrits seront ensuite transportés dans le visible, seront « matérialis[és] » (40). La Pleurante invite, on le comprend dans l'Épilogue, à la lecture : « tout reste à lire, – car ce sont les autres, les vivants et les morts, qui constituent déjà le livre, tout livre » (128). Ainsi, le texte de Germain nous enseigne à lire la Pleurante, à la déceler dans les configurations de certaines scènes de la ville où nous n'avions pas remarqué les traces de ce passé. Ignorer ces signes revient à ignorer le message colporté par la Pleurante et négliger le passé dont elle est la trace, de ce passé au terme duquel nous existons.

La géante n'est pas un livre au sens de lecture unique ; elle n'est pas une chronologie des morts de Prague. La lecture qu'elle propose n'est pas organisée en une progression logique, mais plutôt en une progression affective, engagée par l'environnement de la lecture et par la prédisposition de son lecteur. Ainsi, le premier principe descriptif de la Pleurante est la comparaison, c'est-à-dire la construction de sa forme par le rapport entre ce qu'elle est et le réel tel qu'il nous paraît. Là aussi, il faut sans doute voir l'établissement d'un lien entre le présent d'un lecteur aux expériences diverses et un passé dont il est le prolongement. Dès la seconde phrase du livre, une première comparaison est avancée, « elle est entrée dans les pages du livre comme un vagabond pénètre dans une maison vide » (15). Plus loin, « elle s'est faufilée dans les pages comme un songe s'en vient visiter un dormeur » (15). Ces comparaisons ne sont évidemment pas innocentes, établissant immédiatement le mouvement et l'intangibilité qui caractérisent la Pleurante. Le comparant y est cependant tout aussi riche, et nous renseigne sur l'espace dans lequel intervient la Pleurante, cet espace qui est nôtre. Nous sommes, avant son apparition, ce « dormeur » dont elle va enrichir le sommeil. Surtout,

nous évoluons dans cette « maison vide », dans un espace stérile que l'on ne parvient pas à meubler. Par ses interventions, par la mise en mouvement du passé jusqu'alors ignoré, la Pleurante viendra meubler ce vide. Par ce principe structurant, la Pleurante participe à l'établissement d'un réseau général, d'un ensemble dont les diverses données humaines sont connectées à travers le temps dans l'espace de son corps. La lecture de la Pleurante n'est donc pas un acte linéaire, concentré sur la succession des pages, mais se déroule dans la profondeur des plis de son habit. La géante elle-même est « diaphane », « son corps avait la translucidité du verre, ou d'une pierre de lave » (61). On l'a plus haut comparée à un vitrail, mais cette apparence est aussi une manière de rendre instantanément divers moments du temps visibles : ce que révèle la Pleurante, c'est que le temps ne peut complètement effacer les visages, qu'ils sont au contraire toujours décelables dans les creux du souvenir, animés par un simple regard. La Pleurante est rappel aux vivants du devenir.

2. Devenir

On a déjà largement traité du devenir dans le chapitre précédent, et nous ne reviendrons pas ici sur la définition que Deleuze donne du concept. Ajoutons-y tout de même un détail, que le philosophe fournit dans la « Lettre à un critique sévère » tirée de *Pourparlers*.²²⁶ Deleuze y conteste les affirmations d'une identité stable et solide en ces termes : « Il faut penser en termes incertains, improbables. [...] Le problème n'est pas celui d'être ceci ou cela dans l'homme, mais plutôt d'un devenir inhumain, d'un devenir universel animal : non pas se prendre pour une bête, mais défaire l'organisation humaine du corps [...] » (22). L'idée de « défaire l'organisation humaine du corps » est pour nous particulièrement précieuse, et éclaire la nécessité d'une réduction de l'importance donnée au corps tant comme espace que comme marqueur temporel. Le devenir s'écrit hors des limites

²²⁶ *Pourparlers*. Paris : Minuit, 1990.

du corps, dans les marges de nos interactions, comme l'illustrent plusieurs œuvres littéraires que nous considérons dans ces pages.

2.1. Aiôn

La force terrible de Chronos réside dans les manières dont il affecte le matériel, dont il s'inscrit dans les corps humains qu'il marque. C'est Chronos que lamente la belle heaulmière de Villon, c'est également Chronos qui trouble le narrateur de la *Recherche* en présence des corps vieilliss qu'il rencontre. La *Recherche* prend ainsi à première vue la forme d'une longue chronologie, une frise reconstituée par la narration, dont les divers points sont signalés par des corps humains aux traits vieilliss, usés par l'âge et la maladie. Jean-Yves Tadié constate ainsi que « d'une part le Temps fait – et défait – les personnages ; de l'autre, ceux-ci sont à leur tour signes du Temps » (320-21). Le corps est à la fois marqueur de Chronos (c'est-à-dire qu'à tel moment correspond tel visage), mais aussi marqué par Chronos : ainsi, à une réception chez la princesse de Guermantes, le visage de Swann « d'où, sous l'action de la maladie, des segments entiers avaient disparu comme dans un bloc de glace qui fond » (*Sodome* 89) trouve son écho, bien plus tard, lors d'une promenade sur les Champs-Élysées, dans le corps vouté et blanchi du baron de Charlus, dont les yeux « avaient perdu tout leur éclat », l'éclat de « leur fierté morale » (*Temps* 166). Le narrateur trouve ces deux spectacles « émouvants » et ne revoit ces figures qu'avec un « plaisir mêlé de tristesse » (*Sodome* 88). Cette tristesse n'est en rien marquée d'effroi face à une mort soudaine. Au contraire, dès la maladie de sa grand-mère, le narrateur, qui se détache de « ceux que hante d'habitude l'effroi de la singularité particulière de la mort » comprend que la mort, justement, n'est qu'un moment de Chronos (*Guermantes* 305). À l'exception de l'accident qui tue Albertine, les morts de la *Recherche*, sont des agonies, des fins lentes et tristes.²²⁷ La maladie

²²⁷ Il y a bien sûr également la mort de Saint-Loup, mais celui-ci est tué dans le contexte particulier de la guerre.

dont le développement devient marqueur de Chronos agit comme « une terrible connaissance, moins par les souffrances qu'elle cause que par l'étrange nouveauté des restrictions définitives qu'elle impose à la vie » (306).²²⁸ La mort devient familière, habite l'esprit de celui dont la maladie a envahi le corps. « On se voit mourir, dans ce cas, non pas à l'instant même de la mort, mais des mois, quelquefois des années auparavant » (306).

La mort, et donc le temps, n'effraient pas dans la *Recherche*, mais attristent, engagent à une nostalgie entêtante. Quand le narrateur trouve dans les figures des malades, dans le vieillissement de ses connaissances, un écho à son propre vieillissement, il est bouleversé par la mélancolie qu'elles suggèrent :

Alors moi qui depuis mon enfance vivait au jour le jour, ayant reçu d'ailleurs de moi-même et des autres une impression définitive, je m'aperçus pour la première fois, d'après les métamorphoses qui s'étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avait passé pour eux, ce qui me bouleversa par la révélation qu'il avait passé aussi pour moi (*Temps* 233).

Mais cette révélation, ce bouleversement, ne se produisent qu'à la fin du dernier tome de l'œuvre, affirmant d'autant plus le détachement antérieur du narrateur pour le sujet. Jusqu'à présent, les corps vieillissants de Swann, de la mère et de la grand-mère du narrateur existaient dans un espace séparé de celui où le narrateur se pensait, un espace de Chronos dont lui-même était exclu.

Ce qui explique également la tardive compréhension de Chronos par le narrateur, c'est une intuition de l'Aïôn qui apparaît d'abord par le rêve. « Proust observe dans le dernier volume de son roman que le rêve est le moyen privilégié pour retrouver le temps perdu », déclare van Buuren, « que le rêve abolit le temps chronologique et instaure un ordre qui, sur

²²⁸ On ne peut s'empêcher de trouver dans la réflexion sur l'avancée de la maladie chez Guibert un écho à ces phrases.

la base d'analogies thématiques, rapproche des événements qui chronologiquement sont séparés par d'énormes distances » (164).²²⁹ C'est ainsi que la grand-mère morte reprend forme dans le rêve : « ce n'est pas vrai que les morts ne vivent plus. Ce n'est pas vrai tout de même, malgré ce qu'on dit, puisque grand-mère existe encore » (*Sodome* 159). L'existence, et non simplement la vie (la nuance est importante), est prolongée dans le rêve, dans un temps qui est celui de l'association d'éléments épars, spatialement comme temporellement. Toutefois, cette intuition de l'Aiôn n'est encore qu'une illusion, qui disparaît avec le réveil. « De ce que le monde du rêve n'est pas le monde de la veille, il ne s'ensuit pas que le monde de la veille soit moins vrai, au contraire » (*Prisonnière* 113).²³⁰ Dans un article sur le sommeil et les rêves dans la *Recherche*, Fanny Dechanet-Platz propose une lecture de l'œuvre de Proust à la lumière des travaux d'Alfred Maury sur le sommeil. Elle y écrit que « Proust comme Maury mentionne que la matière du rêve est essentiellement constituée de traces mnésiques du réel », que l'imagination combine dans un nouvel ordre (22).²³¹ Ainsi, cette phrase rêvée, qui fait partie du même rêve prolongeant l'existence de la grand-mère, « Tu sais bien pourtant que je vivrai toujours près d'elle, cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette » n'a de sens que dans le rêve (*Sodome* 159). Une fois réveillé, « la suite de ces mots ne m'offrait plus le sens limpide et la logique qu'ils exprimaient si naturellement pour moi il y a un instant encore » (159). L'assemblage des données engagé dans le rêve n'a donc de sens que dans le moment du rêve, que Proust distingue entièrement de la veille. Si les morts parlent dans le rêve, cette nouvelle disposition n'est évidemment pas transposée dans le réel. Le rêve dans la *Recherche* permet donc avant tout d'entrevoir l'Aiôn, de réaliser les

²²⁹ Buuren, Marteen van. *Marcel Proust et l'imaginaire*. Amsterdam : Rodopi, 2008.

²³⁰ *La Prisonnière*. 1923. Paris : Gallimard, 1988.

²³¹ Dechanet-Platz, Fanny. «Le sommeil et les rêves dans *A la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury.» *Traverses* 19-21. (2012).

potentialités de ce modèle temporel. Pour reprendre le titre d'un article de Nicole Deschamps, le rêve, chez Proust, est « laboratoire du texte », il en est le précédent nécessaire.²³² Dans *la Prisonnière*, l'idée se forme au réveil qu' « il est peut-être d'autres mondes plus réels que celui de la veille. Encore avons-nous vu que même celui-là, chaque révolution des arts le transforme. » (113-14). Ces autres mondes du réel, on en aura plus tard la confirmation, seront effectivement ouverts par l'écriture.

Il est entendu que l'art, et donc l'écriture, est l'instrument de la recherche du temps perdu, le « *temps à l'état pur*, c'est-à-dire en fait, par la fusion d'un instant présent et d'un instant passé, le contraire du temps qui passe : *l'extra-temporel, l'éternité* » (Genette, *Figures I* 40).²³³ Nous ne nous attarderons pas ici sur la relation entre temps et écriture dans la *Recherche*, relation qui a déjà été largement développée par la critique.²³⁴ Nous ne mentionnerons qu'une seule interprétation, celle que donne Deleuze dans son *Proust et les signes* de « l'idée de la mort », qui, nous semble-t-il, propose une première image de l'Aiôn dans la *Recherche*. Cette idée de la mort est, selon Deleuze, le troisième ordre de vérité de la *Recherche* que produit l'écriture. « Elle consiste en un certain effet du Temps. Deux états d'une même personne étant donnés, l'un ancien dont on se souvient, l'autre actuel, l'impression de vieillissement de l'un à l'autre a pour effet de reculer l'ancien » (190). Deleuze poursuit, « C'est ainsi que le mouvement du temps, d'un passé au présent, se double d'un *mouvement forcé d'amplitude plus grande*, en sens inverse, qui balaie les deux moments, en accuse l'écart, et repousse le passé plus loin dans le temps. » (191). Dans la conclusion qu'il donne à cet argument, Deleuze se rapproche de l'idée de l'Aiôn, sans

²³² Deschamps, Nicole. «Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien.» *Etudes françaises*. 30.1 (1994) : 59-79.

²³³ *Figures I*. Paris : Seuil, 1966.

²³⁴ Voir, par exemple l'essai « Proust et les noms » dans lequel Barthes présente la *Recherche* comme « l'histoire d'une écriture. » (*Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972, 122).

pourtant encore le nommer : « L'idée de la mort dès lors est moins une coupure qu'un effet de mélange ou de confusion, puisque l'amplitude du mouvement forcé est occupé aussi bien par des vivants que par des morts, tous des mourants, tous à demi-morts ou courant au tombeau » (191). Cette amplitude du mouvement forcé ne peut, termine Deleuze, qu'être rendue par le livre, dans sa forme qui reproduit le mouvement du temps perdu (192). Le livre, dans sa forme la plus élémentaire, serait donc un objet de l'Aiôn, propre à contenir le mouvement de Chronos, voire d'y échapper. Le temps n'y est plus seulement chronologique, mais, à l'image d'une Geneviève de Brabant « d'un passé mérovingien » projetée sur les murs de la chambre du narrateur enfant par la lanterne magique, prend la forme « d'un éternel retour. » (*Swann* 10).

Ce mouvement signalé par Deleuze, « occupé aussi bien par des vivants que par des morts, tous des mourants, tous à demi-morts ou courant au tombeau », trouve une illustration dans le poème “la Maison des morts” déjà mentionné dans notre premier chapitre, mais qui mérite à ce stade de notre argument une analyse approfondie. Dans ce poème, vivants et morts se retrouvent le temps d'une promenade dans la campagne, d'une journée joyeuse et entraînante. Il est aisé de voir dans la juxtaposition des morts et des vivants une forme de l'Aiôn, d'un déni, même temporaire, de Chronos. Dans son article consacré au temps dans la poésie d'Apollinaire, Dennis Sullivan mentionne l'obsession du poète pour le principe de la représentation cubiste, permettant la confluence du discontinu et du multiple en un espace (811).²³⁵ Dans ce même article, Sullivan affirme qu'Apollinaire ne présente le thème de l'avenir qu'en opposition à celui du souvenir, et donc d'un passé (825). Là encore, il est facile de trouver une référence à ce développement des thèmes dans “la Maison des morts”, particulièrement dans le discours d'un étudiant à une morte : « Je vous attendrai / dix ans vingt ans s'il le faut » (80-81). Ce ne sont plus les morts qui attendent que les vivants les

²³⁵ Sullivan, Dennis. “On Time and Poetry : A Reading of Apollinaire”. *MLN*. 88.4 (1973) : 825-837.

rejoignent, mais bien les vivants qui attendent les morts. L'état décisif n'est plus le décès, mais plutôt une communion entre vie et mort. Dans ce moment privilégié où morts et vivants prennent chacun la parole, communiquent et interagissent, le temps éclaté se réunit dans un mouvement de promenade et de danse : la transformation de la vie en mort n'est plus un chemin unique, dont le parcours chronologique par les vivants n'a qu'une unique issue, mais bien une ronde chantée et dansée, mouvement circulaire de cet éternel retour : « Des enfants / De ce monde ou bien de l'autre / Chantaient de ces rondes » (86-88).

L'égalité entre morts et vivants est évoquée par le jeu des pronoms, ainsi que le remarque Lionel Follet (37).²³⁶ Le « Je » du poète, qui entre dans le cimetière, et de spectateur de la résurrection des morts (« J'étais entré pour la première fois et par hasard / Dans ce cimetière presque désert » (8-9)) devient instigateur de la promenade (« Je les invitai à une promenade » (44)), s'estompe progressivement, d'abord vers le « nous » (« Nous quittâmes le cimetière » (49)), puis le « on » impersonnel (« Puis dans la campagne / On s'éparpilla » (58-59)). Cette indistinction entre morts et vivants est confirmée par une série de comparaisons d'égalité : « Et quelques morts ramaient / Avec autant de vigueur que les vivants » (151-52). Ce n'est que lors de la séparation qui fait suite au retour en ville que le « Je » du poète réapparaît, alors qu'il raccompagne les morts vers le cimetière : « je restai seul avec les morts » (210). Ce choix des pronoms révèle un mouvement du poème qui, à première vue, ressemble au cycle : Follet parle effectivement d'une « organisation circulaire du récit » entamée par le départ au cimetière, poursuivie par « l'invitation à la promenade », « de la ville à la campagne », bal champêtre et promenade, « de la campagne à la ville », « séparation », et enfin le retour au cimetière (7). A ce mouvement fait écho celui du passage du « je » au « on », puis du retour au « je ». Pourtant, si formellement le poème prend

²³⁶ Follet, Lionel. "Apollinaire entre vers et prose, de « L'Obituaire » à « La Maison des morts »." *Semen*. 3 (1987).

effectivement la forme d'un cycle, les trois dernières strophes contestent la tentation d'un retour à l'ordre initial.

Le bal et la promenade ont en effet profondément modifié la perception des vivants, et les vivants ayant participé à cette journée appartiennent à présent à une catégorie spécifique, reconnue comme telle dans l'avant-dernière strophe par ceux qui sont restés à l'écart :

Ils vivaient si noblement
 Que ceux qui la veille encore
 Les regardaient comme leurs égaux
 Ou même quelque chose de moins
 Admiraient maintenant
 Leur puissance leur richesse leur génie
 Car y a-t-il rien qui vous élève
 Comme d'avoir aimé un mort ou une morte (224-231)

Là où la promenade instaurait une égalité inédite entre morts et vivants, elle produit également une distinction entre vivants, selon un critère nouveau, l'amour pour un défunt. On remarque que la supériorité décrite s'exprime dans une triple qualification, selon trois degrés, « Leur puissance leur richesse leur génie », trois instruments de reconnaissance sociale. L'amour pour les morts, acte individuel et particulier, devient ainsi objet de respect et d'admiration à travers la société entière. Les morts, eux, de retour au cimetière, « ne se doutaient pas / De ce qui s'étaient passé » (218-19), ne sont pas touchés par la promenade et la danse. Cette journée n'a aucune signification précise pour les défunts, au-delà peut-être d'une simple sortie de l'espace clos du cimetière. Les morts « Couchés immobiles » (215) retrouvent le temps originel qu'ils n'ont quitté que le temps d'une escapade.

Pour les vivants, au contraire, le temps est à présent affecté, différent, par le « souvenir » du « bonheur inespéré » de cette journée, de cet amour. Ils ont acquis dans ce

mouvement, ce tourbillon, une nouvelle certitude sur la mort et les morts. C'est l'impression d'un prolongement, et non d'une interruption, qui subsiste de cette journée, ancré par le souvenir. La dernière strophe du poème explique plus particulièrement en cinq vers comment le temps des vivants se fait temps du devenir, tend vers l'Aiôn grâce à la danse :

On devient si pur qu'on en arrive

Dans les glaciers de la mémoire

A se confondre avec le souvenir

On est fortifié pour la vie

Et l'on n'a plus besoin de personne (232-36)

Le « on » impersonnel, ici sans doute universel, remplace une dernière fois le « ils » de la strophe précédente. Le temps du souvenir, l'image du passé, pénètre le présent et s'y installe, et touche, bouleverse peut-être, les vivants qui ont dansé, parlé et vécu avec ces souvenirs. Par la juxtaposition très littérale en un moment du passé (les morts) et du présent (les vivants), par la mise au même niveau de ces temps, le présent est transformé pour les vivants, et les vivants y sont eux-mêmes transformés, « fortifiés ». Comme en écho à la célébration du souvenir, à l'amour un moment réciproque entre défunts et vivants, les premières descriptions lugubres du cloître et ses « mannequins » grimaçants ont laissé place à celle de vivants revivifiés, qui, « se confond[ant] avec le souvenir » (234) semblent libérés de la peur de Chronos. Aimer un mort en égal, suggère le poème, c'est ne plus avoir peur de la mort, ne plus avoir peur du temps, mais embrasser l'infini du présent.

Revenons à la *Pleurante*, où c'est par le jeu, et non la danse, que le mouvement de l'Aiôn est suggéré. Avant la cinquième apparition de la Pleurante, la voix narrative observe « trois jeunes garçons [jouant] avec de vieilles balles de tennis qu'ils lançaient à mains nues contre un mur » (47). Le jeu est décrit ainsi : « Les balles s'élevaient très haut, frappaient avec un bruit mat le mur au crépi noirci, retombaient, et les garçons bondissaient à mesure,

rattrapaient les balles en plein vol, les relançaient » (47). Toujours à propos des garçons, la voix narrative continue, « Ils couraient et sautaient comme s'il y allait de leur vie, de leur liberté, de ranimer ainsi sans fin le souple élan des balles » (48). Dans ce passage, comme dans d'autres exposés plus haut, le temps du récit est un imparfait qui amplifie l'action dans le temps, qui, dans ce cas précis, inscrit la répétition propre au jeu dans un mouvement lâche et indéfini. Ce n'est pas le temps de l'événement qui importe, c'est l'événement lui-même.

Il y a surtout dans ce court passage une proposition d'action sur le temps : c'est d'abord le mouvement des balles qui est décrit, leur élévation, leurs trajectoires et le bruit qui marque les étapes de ces trajectoires dans l'espace. La balle monte, frappe le mur, retombe. A ce mouvement de l'objet répond celui des enfants, également vertical, également situé par rapport au mur, et dont le rythme, la « mesure », correspond à celui des balles. On comprend rapidement que le mouvement des balles, d'abord présenté comme autonome, est en fait produit par le mouvement des enfants : les enfants suivent par leurs bonds et leur course la trajectoire des balles, mais cette trajectoire, qui semble au premier abord guider celle des enfants est évidemment dépendante de la seconde. Ce sont les enfants qui animent les balles, mais ce même mouvement des balles engage subséquemment les enfants à poursuivre leur jeu. La répétition qui s'ensuit, figurée par la percussion similaire, mais jamais identique, des balles contre le mur prend alors un caractère vital. Vital pour les balles, car, sans le jeu des enfants, elles retrouveraient leur immobilité, mais également vital pour les enfants, jouant « comme s'il y allait de leur vie ». Une analogie au terme comparé si fort peut surprendre, mais prise dans le cadre plus général du roman, sa justesse est confirmée : si la Pleurante est envisagée comme la trajectoire des balles de tennis, la voix narrative, par son parcours dans la ville et sa sensibilité aux apparitions se substitue aux enfants. La balle figurerait alors les existences qui, dans les apparitions de la géante, sont ranimées.

« Ranimer sans fin le souple élan des balles », c'est permettre à leur devenir de

s'accomplir, et participer au déroulement de ce devenir. Cela implique surtout que ce devenir des balles soit intégré au jeu des enfants, à leurs existences, et donc à leurs devenirs. C'est ainsi qu'un ensemble, un réseau, s'épand entre ces trajectoires diverses. Les points de connexion, les rencontres entre ces trajectoires marquent alors la progression qu'emprunteront ces trajectoires : le point d'impact de la balle sur le mur déterminera son rebond, et donc la position que devra occuper l'enfant pour être ensuite en mesure de relancer la balle. Mais ce premier point d'impact était lui-même déterminé par la position précédente de l'enfant, et ainsi de suite, jusqu'au premier lancer, nécessairement engagé par l'enfant. Ce temps de la répétition, temps potentiellement infini, qui existe dans la prolongation du jeu est ainsi un temps partagé, entre l'objet et l'animateur de cet objet, tout comme la promenade et la danse du poème d'Apollinaire étaient partagées par les morts et les vivants. La donnée du partage est, il nous semble, essentielle au temps de l'apparition, de la mémoire. C'est dans cet instant du partage, point névralgique, que les devenirs sont remotivés, relancés. La question est donc à présent d'observer ce que deviennent, une fois cette rencontre advenue, les participants à cet événement. Bien souvent, ils en ressortent transformés.

2.2. Transformations

Les vivants ayant côtoyé les morts sont élevés chez Apollinaire, et les balles de tennis, entre les mains des enfants, acquièrent une valeur autre, plus précieuse que leur forme et leur origine ne pourraient laisser présager. Dans ces deux exemples, il y a amélioration, sublimation, par le contact et le mouvement, du participant, mais également de l'objet. Examinons d'abord les répercussions du jeu sur l'objet, peut-être plus évidentes à définir. « Dans les mains des garçons les balles virevoltantes se transfiguraient ; ces petits globes élastiques, d'un blanc grisâtre, devenaient de vraies sphères, – planètes miniatures luttant contre la pesanteur, ivres de mouvement, d'envol et de hauteur. Planètes minuscules autour

desquelles gravitaient de purs désirs d'enfants. » (*Pleurante* 48). L'altération de la balle, et c'est en réalité d'une véritable animation dont il s'agit, fonctionne à plusieurs niveaux. Le premier niveau est conditionnel à l'origine du mouvement qui engage la balle dans l'espace, « les mains des garçons », mais aussi, avant même le déplacement des corps, leurs « désirs ». Le mouvement des balles est intentionnel, il résulte d'une volonté d'engager le jeu, acte social et participatif. Dans *Homo Ludens*, texte justement sous-titré dans sa traduction française « essai sur la fonction sociale du jeu », Huizinga définit le jeu comme

action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel (31).²³⁷

Dans l'intention qui a produit le jeu se forme un système entre les participants, le mur et la balle. Il s'y crée une transmutation générale, ce système devenant un cosmos composé de véritables « planètes » exerçant une force gravitationnelle tout en échappant à la pesanteur terrestre. Le jeu libère à la fois les balles de leur immobilité et leur confère une énergie intrinsèque capable d'engager les enfants à travers l'interaction propre à ce même jeu.²³⁸ Les balles deviennent monde.

²³⁷ *Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris : Gallimard, 1951. Tous ces aspects du jeu sont plus ou moins explicitement présents dans la description du jeu des enfants. Cette définition semble par ailleurs renforcer notre argument : le jeu serait une action autosuffisante – qui n'aurait pas d'autre fin qu'elle-même – comme la danse, ou la promenade décrite par Apollinaire.

²³⁸ A propos de la liberté du jeu, Huizinga remarque que « tout jeu est d'abord et avant tout une action libre. »

C'est ici qu'un second niveau de sens apparaît, à travers cette dimension planétaire de la balle. Si toute planète n'est pas propre à abriter la vie, elle ne fait pas moins partie d'un système global. C'est là même le principe d'un monde, d'un ensemble. A l'intérieur de ce monde réside une forme de vie, exprimée par le bonheur des enfants : « c'étaient leurs cœurs, à ces garçons aux yeux étincelants tout à la fois de joie et de sérieux, de rêve et d'attention, qui bondissaient ainsi » (48). La balle entraîne ainsi les enfants derrière elle, dans le sillage de sa trajectoire, dans le cadre défini par le jeu. Huizinga remarque que « tout jeu se déroule dans les contours de son domaine spatial, tracé d'avance, qu'il soit matériel ou imaginaire, fixé par la volonté ou commandé par l'évidence » (27). Cette notion de cadre est ainsi des plus fondamentales, et fonctionne à la manière d'un espace exclusif. Pour le spectateur qui n'en connaît pas les règles, ce jeu n'est que celui de garçons courant après une balle d'un « blanc grisâtre », mais pour les participants, il y a transfiguration (48). La question de la futilité du jeu est ainsi posée, et est mentionnée dans le texte : les planètes sont par oxymore « miniatures », « minuscules », c'est-à-dire, dans l'ordre planétaire, dérisoires (48). La loi des masses est telle que les corps les plus lourds et les plus imposants attirent à eux les corps plus légers. Et pourtant, dans le jeu, cette loi est suspendue, ce sont les garçons qui « gravitaient » autour des balles (48). Telle est la force du jeu, dans son rejet de la physique au profit de l'affectif.

Si ce jeu est dérisoire pour un spectateur, comment peut-il prendre une telle importance, un tel sens dans le texte ? Que le jeu ait un enjeu aussi vital est évident pour les enfants qui y participent, mais n'est en rien avéré pour un simple passant. Il y a, entre les participants et les spectateurs du jeu, besoin d'un intermédiaire, dont la tâche s'apparente à une traduction, une transfiguration, non sans rapport avec la transfiguration de la balle usée en sphère précieuse. C'est par le regard de la voix narrative que ce jeu est compréhensible, et surtout, que son sens est partagé avec le lecteur, qui embrasse à son tour cette perspective.

C'est là un des rôles essentiels de l'écrivain, sur lequel nous reviendrons dans la dernière partie de ce chapitre. La perspective narrative est donc fondamentale, dans le sens où elle anime, par la mention dans le texte, ce qui resterait autrement inconnu. On trouve un exemple plus concret de ce principe dans les vers d'Apollinaire où, par l'emploi de la première personne, le poète est le premier à constater l'animation des morts, sur laquelle vient ensuite se construire la suite du poème. C'est lui, rappelons-le, qui entraîne les morts à sa suite, « je les invitai à une promenade » (44), et c'est dans ce mouvement initié par le narrateur que la rencontre entre morts et vivants a lieu. Il y a donc dans ces deux exemples un matériau de base, le jeu des enfants et la visite au cimetière, qui, par le regard puis la voix d'un narrateur devient autre, se transforme dans le cadre du récit. La transfiguration de la balle par le regard des enfants devient ainsi pour nous un modèle précieux d'animation de l'immobile, du stérile, par le regard et la voix.

C'est effectivement selon ce même modèle que la journée partagée entre morts et vivants chez Apollinaire se développe. Il y a dans "la Maison des morts" une dimension ludique certaine, qui semble confirmer une proximité qui paraîtrait autrement surprenante avec l'extrait du roman de Germain. Les vers d'Apollinaire sont résolument joyeux et entraînants, et font écho à ce qu'Huizinga appelle le « "plaisant" (*aardigheid*) du jeu [qui] se refuse à toute analyse ou interprétation logique » (18). Plus peut-être que cet aspect premier, c'est l'assimilation des participants à un point tel « Que bien malin qui aurait pu / Distinguer les morts des vivants » (57-58) qui fait de cette journée un événement ludique. Certes, il n'y a pas de compétition, mais cet élément n'était pas non plus présent chez Germain. Le jeu, écrit ailleurs Huizinga, « réalise dans l'imperfection du monde et la confusion de la vie, une perfection temporaire et limitée. », « il crée de l'ordre, il est ordre » (27). Au sein du jeu s'écrit donc un ordre propre, indépendant des lois qui régissent le monde externe à son cadre. Ce principe fondamental, que l'on a observé dans le jeu des enfants avec la balle est

également perceptible dans la promenade des morts et des vivants. Au sein du groupe, dans sa trajectoire et l'élan initiateur de cette trajectoire, on verra se manifester un discours contestataire, dont les propositions seront appliquées par ceux qui y prêtent attention. Quand le poète anime et fait marcher les morts, dans un pied de nez aux lois de la nature, les vivants acceptent son geste et se livrent entièrement au mouvement dont il est l'instigateur.

Tout part d'un regard double dans "la Maison des morts", le regard du poète posé sur le cimetière, mais aussi le regard des morts, « rallumé » par sa visite. Le narrateur, une fois les morts debout, dénombre « quarante-neuf hommes / femmes et enfants » (36-37). Ce nombre impair devient soudainement cinquante, nombre pair et stabilisé, une fois que le poète se joint à la troupe. Ces morts semblaient être en position d'attente, immobiles jusqu'à la venue de l'élément qui les raviverait. Si cette revitalisation des morts est le produit de l'intrusion du narrateur dans l'espace du cimetière, elle est également construite autour de sa sensibilité et de sa mémoire : « Soudain / Rapide comme ma mémoire / Les yeux se rallumèrent » (14-16). La juxtaposition en deux vers de la mémoire propre au visiteur et du regard des morts confirme ainsi que le mouvement à venir n'est en rien accidentel : il répond à une situation précise et particulière, il est surtout conséquence d'un même effet de juxtaposition entre la prédisposition du poète à voir dans le passé et celle des morts prêts à réintégrer le présent. C'est par le regard d'un vivant que procède d'abord la revalorisation des morts, leur animation. Le regard est ainsi le médium du premier échange entre morts et vivants, mais aussi le critère selon lequel va progressivement se brouiller la distinction entre les deux groupes : « bien malin qui aurait pu / Distinguer les morts des vivants » (56-57). Le regard, enfin est le ciment de l'amour entre la morte et l'étudiant, et est, au même titre que « les astres du firmament » (133), « la lumière de l'aurore » (134), un comparant à même d'exprimer la qualité des enfants du couple que se plaît à imaginer la morte. C'est donc un regard, d'abord singulier, puis partagé, qui vient mettre en marche la ronde dans laquelle les

morts redeviennent égaux aux vivants.

L'animation des morts ne prend pourtant sens qu'une fois partagée avec les vivants. On a remarqué plus haut l'apparente simplicité avec laquelle les vivants choisissaient de se joindre à la promenade des morts et les couples se formaient pendant le bal champêtre. Le premier discours amoureux est celui de l'étudiant à la « morte assise sur un banc » (75), qui renverse ainsi les conventions en annonçant « Je vous attendrai / Dix ans vingt ans s'il le faut » (80-81). C'est le vivant qui propose dans ce cadre particulier d'attendre la morte, comme si, soudain, la mort n'était plus un état définitif. A cette audacieuse déclaration, et sur le même modèle, la morte répond alors « Je vous attendrai / Toute votre vie » (83-84). On trouve, dans ce bref échange amoureux, une représentation admirablement complète du problème soulevé par le poème, mais aussi de la réponse qu'il y propose : les morts, même s'ils peuvent être, par le plus inhabituel des prodiges, brièvement ranimés, n'en sont pas moins condamnés à attendre les vivants, eux-mêmes destinés à les rejoindre.

L'intérêt du poème n'est pas de contester cette évidence, mais plutôt de s'en jouer, de mettre dans la bouche des vivants un discours divergeant, un espoir passionné. Cette impromptue appréciation pour les morts est un effet du soudain regain d'intérêt que les vivants leur portent, par une revalorisation qui, si elle lui est conséquente, ne tient pas moins un rôle capital dans la ranimation des morts. Si c'est bien le poète qui rend possible cette journée, ce sont toutefois les vivants qui lui donnent une consistance.

La participation des vivants est ailleurs capitale au propos du poète. On a, dans notre premier chapitre, mentionné la relation entre le cimetière et la ville, deux espaces séparés par un mur enceignant le domaine des morts. Cette organisation de l'espace est effectivement en place au début du poème d'Apollinaire, quand le narrateur entre « presque par hasard / Dans ce cimetière presque désert » (8-9). Pourtant, dans le mouvement de la promenade qui suivra, les morts et le poète « travers[ent] la ville » (50), transgressant ainsi le système de

ségrégation entre morts et vivants érigé par la société des vivants. Ce qui fait sans doute la beauté du poème n'est pas cette impensable traversée, mais la réaction positive qu'elle reçoit des vivants. Certes, ces vivants sont surtout « Des parents des amis » (52), et ont donc un lien affectif avec les morts, mais l'enthousiasme avec lequel ils se mêlent aux morts reste touchant. Si le discours social dissociant géographiquement mort et vie est d'abord contesté par le poète, cette contestation n'en est pas moins entièrement soutenue par le groupe des vivants, lui-même admiré dans un troisième temps par le reste de la population qui n'a pourtant pas participé à la journée. Ce nouveau discours, carnavalesque presque dans son propos, ne rencontre ainsi aucune résistance.²³⁹ Il n'est donc nullement étonnant que la majeure partie de la journée, ainsi que la majorité des strophes du poème, se déroule dans un troisième espace, qui n'est ni celui de la ville ni celui du cimetière. Une fois la « campagne » atteinte, le groupe s'égrène, enfin loin de toute enceinte, physique ou sociale, jusqu'à atteindre le lac, et flotter loin de la terre.²⁴⁰

Une limite persiste pourtant, limite non spatiale, mais temporelle. Ainsi la journée s'achève comme on achète le « repas du soir » (209) avant de rentrer chez soi. Cette apparente liberté n'est donc que momentanée et reste contenue, puisque le poème se ferme sur un retour de chacun dans son espace respectif, qui traduit un retour à la norme. Une question demeure néanmoins, et il s'agit de comprendre dans quel espace, dans quel temps la contestation de l'ordre naturel et de la distinction sociale entre morts et vivants se produit.

²³⁹ Nous avons dans notre premier chapitre assimilé cette promenade au carnaval bakhtinien, limité dans le temps et l'espace. Ce serait pourtant omettre les effets permanents de la journée sur la population, transcendant de loin le groupe des seuls participants. Huizinga ouvre son livre en remarquant que « Le jeu est plus ancien que la culture » (15). Il y aurait peut-être dans la forme quasi ludique du poème l'écho d'une force antérieure aux normes de la Cité.

²⁴⁰ Nous trouvons dans ce lac un rappel de la frontière aquatique entre les espaces des morts et des vivants. Que le groupe y achève sa promenade n'est peut-être pas une coïncidence.

Littéralement, elle prend la forme d'un déplacement du cimetière passant par la ville avant de s'inviter dans la nature. Il serait pourtant maladroit de ne considérer ce poème que dans sa dimension littérale, d'autant impossible qu'elle semble simple et naturelle. L'espace qu'envahissent donc le poète et les morts n'est pas simplement celui de la ville, mais un espace qui, s'il est lui aussi social, on l'a vu dans notre chapitre précédent, est pourtant immatériel. Il nous semble en effet que c'est à une promenade dans la mémoire que convie le poète, qui fait resurgir dans le quotidien des morts récents, « attendant la sépulture » (13, 217) (le vers est répété vers la fin du poème), qui « n'avaient pas oublié la danse » (69). Ces morts habitent donc encore le monde et les esprits des vivants, et existent dans ce temps de la mémoire, où un seul regard suspend un temps l'oubli.²⁴¹ Il est donc logique que seuls « Des parents des amis » (52) se joignent au mouvement, puisque ces morts n'existent plus que dans l'esprit de ceux qui les ont connus.

A l'absolu de « l'éternité », temps de l'attente et de la lente décomposition des corps et des souvenirs, temps des états, le poète oppose donc une journée, un moment bref et unique, mais dont la portée dépasse le cadre temporel et engage des devenirs autres : en effet, si les morts, de retour au cimetière « ne se doutaient pas / De ce qui s'était passé » (218-19), « les vivants en gardaient le souvenir / [...] si certain / Qu'ils ne craignaient point de le perdre » (220-23). Le souvenir prend corps « Dans les glaciers de la mémoire » (232), dans cet espace froid, stérile et immobile. Il subsiste, dans l'attente d'une prochaine convocation. Si les morts retrouvent donc à la fin du poème leur forme initiale, ils n'en sont pas moins transformés, et ont également transformé les vivants qui les ont retrouvés. Il convient alors enfin ici de reprendre l'affirmation que l'on avait faite au début de l'analyse de ce texte : le

²⁴¹ « Rapide comme ma mémoire / Les yeux se rallumèrent » : le lien dynamique entre regard et mémoire est explicite dans le poème.

poète n'anime pas les morts, mais il les ranime, dans les mémoires et, plus discrètement, dans le texte.

3. La lecture

A l'éphémère de la journée où les morts se transforment chez Apollinaire correspond un autre temps, tout aussi compressé dans un instant particulier, et au sillage tout aussi influent. Ce temps fonctionne sur le mode de la rencontre entre les morts et le poète, débute par une vision, puis se poursuit par l'impression de cette vision dans l'esprit, impression ensuite transmise par le partage du message décodé, puis recodé par un système de signes. Cet autre temps est celui de la lecture, dépendante d'une écriture qui lui est forcément antérieure. Par lecture, nous entendons ici toute transformation d'un message dans un temps autre, tout déchiffrement de signes menant à la reconstruction d'un sens. Si le texte est un intermédiaire entre deux pôles, l'écrivain et le lecteur, il n'en reste pas moins, par sa permanence, support potentiel à de multiples lectures. Que les interprétations d'un même texte divergent n'est donc, dans cette optique, aucunement capital : l'essentiel est que ce texte reste disponible et qu'il soit possible à chaque lecture de réactiver son message. Ce temps de la lecture, instance particulière de la perception d'un message, sera alors pour nous l'ultime espace où les morts, enfin libérés de Chronos, retrouveront une existence, leur essence préservée et partagée.

3.1. Voir

Toute lecture est initiée par la vision, est le produit d'un regard sur un objet, sur un texte. Si certaines caractéristiques de l'apparition développées dans nos pages précédentes sont applicables à la vision, et si l'emploi des deux termes est parfois à tort confondu, il faut ici insister sur ce qui sépare les deux concepts de vision et d'apparition, c'est-à-dire la notion de perception, et plus précisément, de focalisation. Selon Mieke Bal, la focalisation se définit

dans la relation entre la vision, l'agent qui voit et ce qui est vu (146). L'apparition est un événement objectivement neutre, qui se présente à chacun dans la seule qualité de son occurrence. Derrière chaque vision, dans la réception de l'apparition, il y a au contraire une subjectivité, un point de vue, la particularité d'une position. La vision peut bien sûr être partagée, mais elle reste une expérience intime et unique.

Afin donc de préciser le sens que l'on entendra ici donner à la vision, et ainsi la valeur que l'on attribuera à la lecture, il paraît utile d'examiner quelques exemples de visions. Il serait tentant de revenir vers les visions de l'au-delà médiévales, dont le riche corpus pourrait sans doute clarifier les possibilités de la vision. Pourtant, à ce stade de notre étude, un tel retour en arrière semble mal à propos, par le fait même que ces textes font justement partie d'un genre, aux principes établis et ne laissant donc qu'une place limitée à la divergence (Le Goff 148-55). Bien que *La Pleurante des rues de Prague*, par la place que le texte accorde à la vision, semble ici encore un exemple approprié, c'est pourtant vers *Tobie des marais*, roman de Germain postérieur à *la Pleurante*, que l'on se tournera d'abord.²⁴² Si l'on n'a jusqu'ici fait aucune mention de ce texte, c'est que son propos reste éloigné du nôtre. On y trouve toutefois un exemple particulier de vision, dont l'analyse, suivie de l'examen d'un autre modèle de vision dans *la Pleurante*, nous permettra de définir un principe de lecture.

Décrivons rapidement les circonstances de cette vision : Déborah, jeune fille polonaise quitte son pays pour les Etats-Unis avec sa mère et son frère. Lors de la traversée de l'Atlantique, son frère succombe à une fièvre : alors que son corps est jeté à l'eau, la mère plonge à sa suite, laissant Déborah seule sur le navire. Refoulée à Ellis Island, Déborah doit alors accomplir la traversée inverse. Un soir, sur le bateau qui ramène Déborah vers l'Europe, « la chevrette nommée Mejdele, sa préférée parmi toutes les chèvres qui s'étaient succédé dans la cours de leur maison en Galicie, lui était apparue » (60). Cette première phrase fait

²⁴² *Tobie des marais*. Paris : Gallimard, 1998.

état de l'apparition, événement initial. Plus loin, la description de la chèvre se précise, et fait basculer l'apparition dans la vision, par l'expression de la subjectivité, de la focalisation, de Déborah : « ses yeux brillaient comme la flamme du souvenir que l'on allume en l'honneur des défunts » (61). Comme ailleurs chez Germain, la comparaison n'est pas innocente et la relation entre comparant et comparé inscrit ce dernier dans un contexte très spécifique. Dans ce cas particulier, la vision de la chèvre sur les flots est donc une vision du souvenir, du passé. Effectivement, « Déborah avait senti que là se trouvait l'endroit où son frère et sa mère avaient été immergés » (62).

C'est dans l'organisation spatio-temporelle qui la supporte que cette vision gagne en importance dans le cadre de notre argument. En effet, en un point géographique, un lieu précis dans l'espace généralement indéfinissable de l'océan envisagé comme surface, trois temps se superposent. Le premier temps est celui de la vision, un temps du retour vers le point d'origine de Déborah, signe d'un exil manqué. Le second temps est celui du premier voyage, qui dans la tragédie de la mort du frère et du chagrin de la mère porte déjà en lui la trace de l'échec à venir. Le troisième temps, enfin, c'est celui de la vie en Pologne, marquée par le « pas sautillant » de la chèvre dans « l'immense pâturage aquatique », et par « la voix du père et de l'enfance, la voix des shabbats et des fêtes » (61). Trois temps auxquels correspondent trois âges de Déborah, la solitude et le chagrin augmentant avec le temps qui passe.

La première leçon de cette vision prend forme quand on l'identifie à un type de lecture : si la lecture déchiffre un signe sur une page, alors la chèvre est ce signe sur la surface de l'océan.²⁴³ Mais le signe même n'est pas suffisant, car la surface de la page, si elle contient en elle le sens de son message, ne le délivre pourtant pas d'elle-même : il n'apparaît qu'à celui, en l'occurrence celle, qui plonge sous la surface, dans les profondeurs du contexte

²⁴³ « Le chant battait sous la peau de l'océan » : rappelons ici qu'il y a à l'origine de la page une peau (61).

de ce signe. Par cette vision, même brève, Déborah aperçoit les possibilités de l'Aiôn, un modèle qu'elle reproduira bien plus tard en ensevelissant une « mèche de cheveux », une « médaille » et une « dent de lait », trois objets représentant « son époux, ses deux filles », tous trois disparus à divers moments et privés de sépulture (80). Le signe qu'est la chèvre marque donc dans l'espace diverses périodes, divers instants qui convergent en un point précis. Ce n'est plus la chronologie qui agence ces moments, puisque c'est le passé le plus ancien qui révèle à Déborah un passé récent, mais un modèle de relation autre entre ces événements, fondé sur la particularité d'une lecture unique, et, dans le cas de Déborah, largement nourrie de mysticisme. Ce qui révèle à Déborah le point précis de l'océan où sa mère et son frère ont sombré est ainsi une mémoire plus ancienne de l'enfance, un registre de traditions et de souvenirs heureux qui ont participé à la construction de sa perception, de sa focalisation, et orientent son regard sur le monde.

Ce principe de la vision convoquant un ensemble d'images est également présent dans *la Pleurante*. Le personnage même de la géante est une page plus qu'un fantôme : « elle n'est cependant nullement un fantôme, une fossilisation du passé. [...] Elle est la peau du temps ; du temps qui passe et glisse et disparaît, et sans cesse s'avance dans la clarté du jour, et sans cesse s'efface dans l'ombre, dans la brume. » (60). La Pleurante, et c'est une de ses forces majeures, n'est pas la trace d'un être unique, comme l'est un fantôme, mais bien l'empreinte laissée par la convergence d'un groupe démographique particulier. Elle porte en elle les devenirs des victimes de l'Histoire, et, là encore, l'insistance sur l'épiderme du temps, page sur laquelle s'écrit ces devenirs, n'est en rien innocente. La Pleurante est multiple, dans l'effet de la multiplicité des phrases déclaratives essayant de la décrire : la structure syntaxique « elle est », suivie d'un groupe nominal traverse le roman sans jamais exactement se répéter. La Pleurante est ainsi un sujet, insaisissable certes, mais constamment actif, une vision dynamique. A l'origine des fluctuations de cette vision, on trouve la diversité même

des matériaux qui la soutiennent et lui donnent vie. Si la Pleurante est toujours incomplète et changeante, parfois nette et parfois trouble, c'est que les signes qu'elle porte en elle, à la manière d'une page, sont plus ou moins décelables.

Elle est « une vision, elle-même porteuse, semeuse de visions » (18). La géante appelle donc à une double vision : une vision de son parcours, mais également une vision des vies qui donnent sens à ce parcours. Comme la chevrette Mejdele, elle véhicule un sens qui dépend de sa présence, mais reste séparée de ses apparitions par les intervalles du temps. Le paradoxe de la chevrette est que ce souvenir est antérieur à la mort du frère et de la mère de Déborah : le passé ancien convoque un passé plus récent. La Pleurante, avions-nous déjà avancé dans notre premier chapitre, endosse un rôle similaire par le sens même de sa fonction sociale. Les pleurants, comme le souligne Sophie Jugie, nous rappellent que le deuil est une expérience collective et commune à tous.²⁴⁴ Surtout, ils établissent et formalisent un lien entre les morts et ceux qui, dans le temps du deuil, leur survivent. Le pleurant, et la Pleurante, est une personnification du deuil, et l'image qu'une société choisit de lui donner. Le spectacle des pleurants, car c'est avant tout une mise en scène, a donc pour objectif de donner une figure, une forme, à l'intangibilité du chagrin.

²⁴⁴ « Mourning, they remind us, is a collective experience, common to all people and all moments in history » (Jugie, Sophie. *The Mourners, Tomb Sculpture from the Court of Burgundy*. New Haven : Yale U P, 2010, 17). Le contexte de cette phrase est particulier, puisqu'elle se trouve dans l'introduction du catalogue accompagnant l'exposition du même titre des pleurants de Dijon qui a fait étape dans plusieurs musées de France et d'Amérique du Nord entre 2010 et 2012. Le parcours même de ces objets, originellement destinés à rester à Dijon, n'a fait que donner un sens plus fort encore à leur fonction première, et à étendre entre deux continents le deuil qu'ils figurent.

3.2. Ecrire

Bruno Schulz, aux si nombreuses lettres, offre un exemple du type de lecture que la Pleurante requiert. « Cet homme, semeur et graveur de traces était un voyant », lisons-nous (40). L'artiste voit dans un espace visible ce qui est autrement invisible, il voit dans un même lieu ce qui est d'un autre temps. Les visions de Bruno Schulz, comme celle de Déborah, mettent donc en place un principe de lecture du monde, par le déchiffrement de l'invisible dans l'espace humain. Le voyant, dont la vue est exacerbée, dans le cas de Déborah, par le chagrin, dans le cas de Bruno Schulz, par des « nerfs si fragiles qu'ils se répandaient parfois en immense toile d'araignée à travers l'atelier de dessin où il enseignait », est capable de conjurer en un lieu plusieurs temps, de les compiler. L'invisible serait ainsi ces images du passé, emportées à jamais par Chronos. Ces devenirs resurgiraient d'abord dans le monde sous forme de visions, mais de visions qui, sans l'intervention subséquente de l'écrivain, resteraient vaines. Ce qu'accomplit en effet Bruno Schulz est une transmission de ses visions par la pratique de son art : à l'inverse de Déborah, « qui n'avait jamais parlé de sa vision au milieu de l'Atlantique », l'art de Bruno Schulz est un intermédiaire entre l'invisible et le visible (115). Le contraste entre les deux attitudes est d'ailleurs frappant. On trouve d'un côté Tobie, le petit fils de Déborah à qui elle souffle le nom de Mejdele, qui « ne saisit pas le sens de cette phrase, tout comme il ne comprit pas à quelle cérémonie ouvrait Déborah au cœur même de la fête du shabbat » (115). Ailleurs, Bruno Schulz a laissé « des livres éblouissants », « une œuvre d'une beauté magique en ses déploiements de visions, ses remous de désir, ses obsessions incantatoires » (40). S'il ne reste qu'une partie limitée de cette œuvre, le peu qui en subsiste dépasse pourtant largement en influence l'héritage que Déborah n'a pas souhaité laisser.

Cette fonction de l'écrivain, imprimer dans le texte les visions de l'invisible afin d'enfin les partager, apparaît alors plus comme une responsabilité que comme un choix.

Examinons trois exemples, tous déjà traités sous un angle ou un autre dans ces pages, déclinons de cette fonction de l'écrivain, qui nous permettront, dans l'ultime partie de ce travail, d'aborder les implications que peut avoir la lecture, seul acte par lequel l'écriture prend vie. Le premier exemple, que l'on se contentera simplement de rappeler puisqu'il a déjà été largement développé dans notre premier chapitre, est celui des clercs couchant par écrit le récit du voyage d'Owein au purgatoire. A ce premier niveau du scribe se superpose un second, celui de la voix narrative de Marie de France, annonçant elle-même « voil en romanz mettre en escrit » le récit de l'aventure d'Owein dans son *Espurgatoire* (3). Qu'il s'agisse des clercs ou de Marie, la finalité du projet est explicitement énoncée, le livre étant un support à la « remembrance » et à la « memoire » (5) Le livre est aussi l'intermédiaire entre l'invisible, en l'occurrence monde spirituel révélé à « plusurs des almes », à certaines âmes, par la vision (« il veien espiritelment »), et ceux qui, par défaut, restent aveugles face à ces images (77). En termes plus proches de ceux dont on a fait usage dans ce chapitre, le livre, support physique au texte qu'il renferme, porte ainsi en lui la potentialité de préserver des visions achevées, des instants passés, et donc des devenirs. C'est sur un rappel de cette fonction du livre que Marie entame son récit, et c'est cette même fonction qui donne aux éditions modernes du texte de Marie leurs formes : sans cette succession de récits, sans cette transmission toujours poursuivie, cette étude ne serait pas, puisque le livre qui la rend possible n'existerait pas. En un sens, ces lignes confirment le succès de l'entreprise de Marie. L'*Espurgatoire* pose donc déjà la question du devenir du texte même, et affirme sa fonction dans le cadre de l'Aiôn.

Ecrire l'invisible est également une préoccupation de la voix narrative des *Vies minuscules*. Les deux nouvelles déjà abordées, la Vie d'André Dufourneau et la Vie de Georges Bandy, sont construites sur une série de spéculations et de suppositions. Le narrateur « se plaît à croire », « imagine » la biographie d'André Dufourneau, dont il n'a aucun

souvenir : « l'entrevue est un fiasco : le biographe est au berceau et ne conserve aucun souvenir du héros » (16, 26). Aux raisons restées obscures de la mort d'André Dufourneau, le narrateur et sa grand-mère proposent plusieurs hypothèses, mais aucune ne satisfait autant le narrateur que celle qu'il formule lui-même d'après le récit de sa grand-mère : « Cette façon de concevoir son trépas s'harmonise plus sournoisement encore avec le peu que je sais de sa vie » (31). C'est donc l'inconnu que l'écrit remplit dans ce premier exemple, inconnu car les témoins possibles de la mort d'André Dufourneau n'ont jamais parlé de cet événement : l'unique certitude est celle de la mort tragique du personnage en Afrique, les circonstances de cet événement étant alors matériaux à l'imagination du narrateur.

Le travail auquel ce dernier se livre dans la Vie de Georges Bandy est plus délicat, car le passé, la mémoire directe d'une série de rencontres entre le personnage et le narrateur sert de support à la production du texte. Il a déjà été question plus haut de la mort de l'abbé dans un accident de mobylette et il est inutile de reprendre ici ce que l'on en a dit. C'est au contraire aux origines de la nouvelle qu'il faut à présent s'intéresser. Le narrateur, malade, fatigué, et incapable d'écrire la moindre ligne intègre un asile où il rencontre un personnage connu sous le nom de Jojo. « Quel avait été son nom avant qu'il ne réponde à ce diminutif d'infamie [...] ? Georges peut-être, ou Joseph ? » (178). Le portrait qui suit est particulièrement dégradant :

Jojo était immonde ; sa démarche incohérente était d'un pantin ; son inassouvissement était constant et exécrable : ses convoitises n'étaient plus servies par la parole, qui permet de les satisfaire en les édulcorant, et pas davantage par la rectitude du geste, qui fait qu'on s'empare avec grâce d'un objet grossièrement convoité (179).

Jojo, à l'image de ce surnom qui réduit à la répétition d'une syllabe son patronyme véritable, est grotesque et incomplet. Grotesque dans son état présent, source de « rires gras » pour

certain et de dégoût pour le narrateur, incomplet car privé de parole, incapable de renseigner quiconque sur son passé (178). Son regard croisant celui de Jojo, le narrateur rétablit enfin ce passé : « Je reconnus l'abbé Bandy » (180). A cette correction de l'identité du personnage, Jojo devenant Georges, suit une comparaison entre Jojo et Georges, résumée en une phrase, « il était méconnaissable » (180). La suite de la nouvelle engage alors une reconstruction de la vie de Georges Bandy jusqu'à sa mort accidentelle, comme pour « arracher une existence à l'archive, se saisir de la trace ténue d'un individu pour lui rendre sa vie et sa vérité, le temps d'un bref récit » (Demanze, *Alchimie* 212).²⁴⁵ C'est l'intervalle, invisible à ceux qui ne font pas le lien entre les deux noms, que le narrateur comble par son récit, afin que de « méconnaissable » il devienne reconnaissable.

L'écriture, ici, ne vise donc plus simplement à inventer une biographie appropriée à un mort, mais à restituer une forme de vérité, à réunir le devenir d'un homme avec l'appréhension qu'en a son entourage. Cette tâche culmine avec la mort du personnage, couché dans l'herbe : « l'abbé Bandy se tait et dort dans l'immense chasuble verte des forêts où les grands cerfs fictifs passent, lents, une croix entre leurs dix-cors » (213). Demanze, à propos des récits de Michon, poursuit en remarquant qu'ils « font dévier le cours des existences pour exaucer les désirs des pauvres morts. C'est l'abbé Bandy qui meurt comme saint François d'Assise » (*Alchimie* 212). La reconstruction du personnage est achevée, ce n'est plus l'abject Jojo qui est sujet de la phrase, mais l'abbé, rendu à sa fonction, vêtu dans la mort d'un chasuble qui lui convient enfin. Par l'écriture, le narrateur permet la reconnaissance de l'abbé Bandy, le défait de ses habits de paysan alcoolisé et le rend à la grandeur de son rôle tel que ses souvenirs d'enfant et ses lectures l'ont construit : la vie de l'abbé est un « hiéroglyphe accompli », une énigme déchiffrée dont le sens est enfin rétabli (213). La reconnaissance remplace finalement et définitivement, par le récit, la

²⁴⁵ Demanze, Laurent. "Pierre Michon : alchimie de la mémoire." *Michon lu et relu*. CRIN 55 (2011) : 203-214.

méconnaissance, et le Jojo qui, ivre, s'est tué au petit matin sur une route de campagne fait à présent entièrement place à Georges Bandy. Demanze, enfin, conclut que « L'alchimie de l'écriture dit ainsi à sa façon anachronique le récit d'une résurrection et la transformation d'un corps déchu – obscur et anonyme – en corps glorieux, racheté par la littérature » (*Alchimie* 212).

La dernière illustration, et peut-être la plus littérale, de cette fonction de l'écriture se trouve dans *la Pleurante des rues de Prague*. On a, plus haut dans ce chapitre, très brièvement mentionné, et sans trop la détailler, la relation de la géante et de l'encre. Cette relation, en forme de cause et effet, est établie dès la première page du roman : « Le goût de l'encre se levait sur ses pas » (15). L'encre, posée sur la page du livre, suit une trajectoire proche de celle de la géante : elle conserve la trace du mouvement imprimé à un outil d'écriture par l'écrivain, elle sert d'intermédiaire entre l'écrivain et le lecteur, et préserve un sens autrement éphémère. C'est l'invisible qui motive les déambulations de la Pleurante, « un bruit inaudible à tout autre », « le battement d'un cœur humain [...] éteint depuis longtemps » (16). Ce serait encore l'invisible qui resterait après le passage de la géante, si ce n'était pour la lecture que faisait la voix narrative de ses déplacements : telle une encre sympathique, la Pleurante ne dévoile son sens qu'à qui sait en révéler le tracé, avant de disparaître à nouveau : « L'encre s'efface, jusqu'à la transparence » (129).

Le mouvement de la Pleurante est déplacé, transposé sur la page par l'écrivain, qui s'efforce de capter l'insaisissable. Ainsi, sans doute, doit-on expliquer les hésitations récurrentes d'un texte qui ne sait jamais vraiment définir, cerner son sujet, qui n'a de cesse de proposer une succession de réponses à une unique question, « Cette inconnue, qui donc est-elle ? » (18). A défaut, donc, de répondre à cette interrogation, qui elle-même naît chez le lecteur dès le titre du livre, l'écrivain fait l'inventaire d'une série de définitions, un inventaire qui, comme le livre « échoue à dire pleinement », à épuiser son sujet, reste « inachevé », et ne

peut que compter sur la participation du lecteur à l'effort dont il est l'objet (127-28). Ce qui en résulte n'est « pas un livre [...], mais un ressassement d'appels et d'échos », ce n'est pas un objet fini, mais l'entame d'une conversation sans cesse répétée et prolongée (128). Ces « appels et échos » interpellent le lecteur, lui demandent de lire ces signes comme autant d'indices de la vie, et surtout de la vie en danger. La position d'un lecteur responsable de vies autres qui, sans lui, tomberaient dans l'oubli, est elle-même un écho à la pensée de Levinas. Le philosophe explique ainsi cette responsabilité dans un entretien recueilli dans *Ethique et infini* : « La relation intersubjective est une relation non-symétrique. Je suis responsable d'autrui sans attendre la réciprocité, dût-il m'en coûter la vie » (105).²⁴⁶ Dans *Totalité et infini*, il écrivait encore : « la mort, source de tous les mythes, n'est présente qu'en autrui ; et seulement en lui, elle me rappelle d'urgence à ma dernière essence, à ma responsabilité » (195) L'encre, si elle ne parvient alors pas à pleinement figurer l'invisible, si elle ne peut figer par le texte la vision qui précède l'écriture, reproduit au moins l'amorce de la conversation entre cette même vision et son écriture. « Tout reste à dire, tout reste à faire. A récrire. Ou peut-être, plutôt, tout reste à lire. » (128).

3.3. Lire

« Lire ne demande pas même de dons et fait justice de ce recours à un privilège naturel » (Blanchot 252).²⁴⁷ Ce qui, selon Maurice Blanchot, différencie la lecture des autres arts, tels la musique ou la peinture qui « sont des mondes où pénètre celui qui en a la clé », c'est qu'elle est accessible à tous (251). Bien sûr, cette compétence n'est pas innée, et demande un certain apprentissage, mais nombreux sont ceux qui peuvent lire un texte, alors que la lecture d'une partition musicale, voire l'appréciation de son exécution, ou encore

²⁴⁶ *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris : Fayard, 1982.

²⁴⁷ *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.

l'interprétation d'une œuvre abstraite restent réservées à des minorités qui en connaissent les codes. La lecture, comme le souvenir, serait une compétence publique. Il subsiste pourtant une différence majeure entre la lecture et le souvenir, la notion d'intentionnalité : le souvenir, surtout chez Proust, apparaît à l'improviste, motivé par des circonstances externes à celui chez qui il prend forme. On a cité plus haut le bouleversement dont est pris le narrateur, quand, de retour à Balbec, touchant « le premier bouton de [sa] bottine », le visage de sa grand-mère lui apparaît soudain (*Sodome* 152). A ces intermittences du souvenir, la lecture oppose un ordre remarquable : on ne lit que ce qu'on choisit de lire, quand on choisit de le lire.²⁴⁸

Blanchot insiste également sur la relation indivisible entre écriture et lecture : « Qu'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas ? Quelque chose qui n'est pas encore écrit. Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais que le livre s'écrive, ou *soit* écrit » (254). Plus loin, il résume cette pensée en une phrase, « [la lecture] fait que l'œuvre devient œuvre » (255). Blanchot établit ici cette relation essentielle entre le livre contenant et l'œuvre contenue, et distingue l'objet physique de sa valeur intrinsèque. Le but de la lecture est donc de révéler cette valeur. Ailleurs encore, cette distinction entre le livre, objet empli de possibles, et l'œuvre vivante qu'il contient est développée: « Le livre est donc là, mais l'œuvre est encore cachée, absente peut-être radicalement, dissimulée en tout cas, offusquée par l'évidence du livre, derrière laquelle elle attend la décision libératrice, le *Lazare, veni foras.* » (257). Lire serait donc rendre à l'œuvre sa vie, ou plutôt lui donner enfin vie. Surtout, le dernier fragment de cette citation établit un lien pour nous particulièrement précieux entre la lecture et le retour, même figuré, du mort à la vie, la reprise du devenir.

²⁴⁸ Nous ne contestons pas ici les transformations que la lecture peut opérer sur le lecteur. Si nous choisissons le moment de son déchiffrement, le texte nous soumet toujours à suivre un mouvement que nous n'avons pas choisi.

Ce mouvement engagé par la lecture est par ailleurs relativement proche de celui de l'écriture tel qu'on vient de le décrire, de cette transformation de l'invisible. Il est ainsi tentant et logique de chercher à établir un lien entre ces deux mouvements et un troisième, qui vient justement de resurgir dans cet argument, celui du devenir. Le temps de la vie serait redynamisé dans la lecture, ce second se substituant au premier pendant que nos yeux parcourent le texte. Animer, même dans notre seul esprit, les personnages d'un roman pendant notre lecture, reste ainsi une expérience largement partagée ; souvent le lecteur d'un texte narratif donne un visage aux personnages dont il suit les péripéties, et va jusqu'à leur attribuer des intentions, une personnalité, parfois une âme. Gracq remarque ainsi à ce propos que « la possibilité de la littérature, et particulièrement de la poésie et de la fiction, repose sur une persistance dans l'esprit des images et des impressions mises en branle par les mots infiniment supérieure en durée à la persistance des impressions lumineuses sur la rétine, ou sonores sur le tympan » (239).²⁴⁹ Paradoxalement, donc, les images que nous formons à la lecture d'un texte sont plus fortes, plus durables que celles que nous impose un film ou une pièce de musique. Ce qui semble confirmer la supposition d'un lien entre temps de la lecture et temps du devenir est la relecture, la répétition de ce mouvement, comme, par exemple, chez Germain où l'anaphore participe au développement des personnages. Un exemple parmi d'autres, le syntagme « La voix de Bruno Schulz », trois fois identique, ensuite transformé en « La voix plaintive de Bruno Schulz » puis en « La voix volée au très doux Bruno Schulz » ouvre cinq paragraphes consécutifs sur une même page (45). Ce phénomène se répète tout au long du livre, et reproduit, dans sa forme, la réapparition épisodique, mais aussi toujours différente, de la géante. Chez Germain, la lecture est ainsi parfois la relecture d'une même phrase, le sens revient et redevient, se répond et se dilate dans le texte : refusant un

²⁴⁹ *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, 1980.

positionnement unique sur la page, la phrase se détache de tout développement chronologique, et s'affranchit de Chronos.

Il faut sans doute ici préciser que par lecture, on entend une lecture littéraire de l'œuvre. Pour Blanchot, « Lire, au sens de la lecture littéraire, ce n'est même pas un mouvement de pure compréhension, l'entente que maintiendrait le sens en le relançant » (258). La lecture littéraire ne vise donc pas au seul déchiffrement d'un message, à la seule acquisition d'une information : les raisons qui nous poussent à lire un roman sont autres que celles qui nous font ouvrir un mode d'emploi. Le seul message ne doit pas être le critère déterminant qui nous permettrait d'appréhender le sens de la lecture, d'une lecture qui ne serait autrement que passive. Au contraire, Blanchot voit dans la lecture un geste dynamique, créateur : « La lecture est, en ce sens, plus positive que la création, plus créatrice, quoique ne produisant rien. » (259). Le lecteur, par son action sur le texte, deviendrait donc acteur de son écriture. Ainsi, s'il anime, s'il ressuscite l'œuvre, il ressuscite également par ses interprétations les traces de la *psuchē* contenue dans les limites du texte. Ultimement, c'est de ce mouvement que surgit la Pleurante : « C'est du livre qu'elle est sortie, tout simplement. Ni de la ville ni du visible, mais du livre » (120). La géante est un produit de la littérature, produit de l'écriture et de la lecture. Ce sont les mots qui animent le monde, qui « entrent en mouvement comme des cloches dont on agite le battant. » (121). « Là où passait la géante, si un arbre se tenait à proximité, le mot qui le désignait le renommait soudain dans tout l'éclat et la force de sa nomination première, [...] la moindre chose reconquerrait toute l'ampleur de son nom » (122). Le mouvement de la géante, on le comprend enfin, est un mouvement de lecture, une lecture qui dépasse les bornes du livre pour transformer et animer le réel. « A son passage tout palpait et se faisait palpable, – même les noms et les regards, les voix, les gestes des absents, et ceux des défunts. » (123). La lecture, telle que la propose la géante, est

une vibration de sens, un enrichissement, dans le présent de l'Aiôn ; la *psuchē*, contenue dans le mot, dans les noms, retrouve ainsi sa vigueur dans l'intention du lecteur.

Le parallèle entre la lecture et le jeu des enfants faisant rebondir leur balle contre le mur apparaît alors, d'une évidence à présent saisissante. Lire est une collaboration entre lecteur et texte où chacun de ces pôles est enrichi par l'activité le rattachant à l'autre pôle. C'est dans son renouvellement que le geste des enfants, tout comme la lecture, trouve son sens véritable, dans son accomplissement sans cesse recommencé. La relecture est justement jugée essentielle par Barthes dans *S/Z*, « car elle seule sauve le texte de la répétition [...], le multiplie dans son divers et son pluriel : elle le tire hors de la chronologie interne [...] et retrouve un temps mythique (sans *avant* ni *après*) (20).²⁵⁰ Précisions que c'est à un type de texte qu'il qualifie de « scriptible » que Barthes fait ici référence (10). « L'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur de texte » (10). Plus loin, il développe cette notion de la lecture : « Lire c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer ; [...] ainsi passe le texte, c'est une nomination en devenir » (16). Cette dernière remarque ne fait que confirmer, s'il en était besoin, la similarité entre le mouvement de la Pleurante et la lecture que l'on vient de décrire. La lecture, conclut Barthes, « n'est plus consommation, mais jeu » (20). Effectivement, comme le jeu des enfants, la lecture transfigure son objet, lui donne une valeur autre.

Le jeu des enfants trouve son sens dans sa forme répétitive, dans la réitération d'un geste qui produit une série de trajectoires similaires tout en restant différentes. Lancer la balle une seule fois ne présente qu'un intérêt limité, et le geste, puisqu'il reste unique et personnel, n'affecte personne d'autre que le lanceur. C'est au contraire en favorisant la participation

²⁵⁰ *S/Z*. Paris : Seuil, 1970. La répétition, dans le sens que lui donne ici Barthes, est la lecture identique de tous les textes, une lecture stérile et incapable de progression.

d'autres joueurs, que ce premier geste, suivi d'autres, devient important pour un groupe d'individus. La lecture, suivie d'une relecture, procède de façon similaire. La différence fondamentale, arguera-t-on, entre le jeu des enfants et la lecture d'un texte, réside dans la simultanéité de l'engagement des participants : la lecture reste un acte personnel, asocial même affirme Barthes dans la jouissance qu'elle procure (*Plaisir* 63).²⁵¹ Ce serait pourtant insister sur un fait finalement négligeable : le temps de la lecture n'a que peu d'importance, l'essentiel restant qu'elle ait lieu. Le partage de la lecture s'étale dans le temps, et c'est justement en alternant le contact avec le texte objet que la lecture prend un sens collectif similaire à celui du jeu. C'est dans ce mouvement, écrit Blanchot, que

l'œuvre se réalise donc en dehors d'elle et aussi sur le modèle des choses extérieures, à l'invite de celles-ci. [...] Au lieu de tenir toute sa réalité de l'affirmation pure, sans contenu, qu'elle est, elle devient réalité subsistante, contenant beaucoup de sens qu'elle reçoit du mouvement des temps ou qui s'éclairent différemment selon les formes de la culture et les exigences de l'histoire. Et, par tout cela qui la rend saisissable, non plus l'être de l'œuvre, mais œuvre qui travaille à la riche manière des œuvres du monde, elle se met au service du lecteur, elle prend part au dialogue public [...]. Ce n'est plus certes à présent l'œuvre qui est lue, ce sont les pensées de tous qui sont repensées (274).

Par la lecture, donc, l'œuvre devient objet collectif et participe à un dialogue public qui se déroule non dans la simultanéité, mais au contraire dans le temps de l'Aiôn. Selon cette dynamique, la lecture, par conséquent, engage comme le jeu au partage, au regroupement autour de son objet, objet qui est justement métamorphosé dans ce mouvement.

Si l'objet de l'œuvre est, comme chez Germain, la *psuchē* d'êtres disparus, c'est donc

²⁵¹ *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

bien dans la lecture que leurs devenirs, leurs histoires, sont reconstitués puis ranimés dans un espace ainsi résolument public : à l'image de la ville de Prague, parcourue par la Pleurante et la voix narrative, le fruit de ces lectures est lieu de rencontres, d'échanges et de discussions. Le livre apparaît ainsi modelé comme une ville, une confluence vers lequel tout un système d'individualités convergent et conversent, entretenu par un espoir, une nécessité sociale. Si le cimetière reste confiné aux marges de la ville, ceux dont les dépouilles le peuplent, eux, ont part entière à la ville. Cet espace public n'est pas construit sur l'instabilité du souvenir, aussi friable et voué à disparaître que les dépouilles qui l'entretiennent un temps, mais sur l'intentionnalité de la lecture, sur un geste affirmé et volontaire, une invitation faite aux morts à rejoindre, même pour un court instant, notre vie. Ce qui lui donne sa forme et sa force, c'est qu'il persistera au sein de toute société productrice et lectrice de textes. C'est là, dans la relecture et la réécriture, que la *psuchē* est enfin durablement préservée, d'abord dans la trace qui en est gravée sur les pages de livres écrits et à écrire, puis dans les conversations qui s'ensuivent, libérées de toute contrainte spatiale et temporelle. Bien sûr, la lecture ne met pas un terme à la disparition et à la mort ; et cette volonté, on espère l'avoir démontré, serait forcément vaine et vouée à échouer. Plus simplement, ce que permet la lecture, c'est d'éviter une extinction totale : non pas une survie, mais une survivance. Et ce mouvement, comme les pérégrinations de la Pleurante, ne cessera, ne peut pas cesser : « toujours la voici, elle, la Pleurante des rues de Prague et de tous les chemins du monde. La voici. » (129).

Conclusion

La mort, source de tous les mythes, n'est présente qu'en autrui ;
et seulement en lui, elle me rappelle d'urgence à ma dernière essence, à ma responsabilité.

(Levinas, *Totalité* 195)

Il semble ici opportun de reconsidérer brièvement la progression suivie dans cette étude. Nous sommes partis d'un objet, d'un texte, la fresque de la danse macabre de la Ferté-Loupière, pour examiner dans la première moitié de ce travail la mise en forme spatiale des relations entre la mort et la vie. A travers une série de juxtapositions, échanges mais aussi séparations entre des espaces de la mort et de la vie, un mode d'organisation entre deux domaines est apparu, fondé sur la territorialisation et la performance pour aboutir à une représentation des deux états. Il s'agissait d'y penser la mort comme une donnée à part entière du réel, une sorte de situation modelée sur la vie. Ce qu'ont surtout révélé nos deux premiers chapitres, c'est que ces tentatives étaient en fait des modes de création d'images, dont les produits ne pouvaient jamais exactement reproduire le réel. La deuxième moitié de ce travail a alors été consacré à l'examen de ces images, de leur fonctionnement et des mouvements de sens qu'elles permettaient. Ces images, avons-nous conclu, étaient surtout des outils mis à la disposition des vivants pour prévenir la disparition des morts. Très généralement, donc, nous avons suivi un mouvement qui, du domaine des morts, nous a entraîné dans le monde vivant, le monde des vivants. L'aboutissement de ce mouvement serait, par la lecture, la remise en mouvement des devenirs par-delà la fin de la vie.

Sous diverses formes, la figure du vivant a ainsi traversé cette étude : voyageur, spectateur, auteur, lecteur, il semble toujours, dans ses positions, imprimer une forme d'action sur l'immobilité de la mort. C'est le mouvement qui confère au vivant sa force, cette capacité d'animation qui justement lui permet de se différencier du mort. Face aux morts privés de ce mouvement, le vivant acquiert donc une certaine responsabilité, cette même

responsabilité que nous avons rapidement évoquée en citant Levinas à propos d'un passage de *la Pleurante des rues de Prague*. Les morts, dont les voix ne résonnent plus dans l'espace public, ne peuvent plus se défendre, dépendent de ceux qui leur survivent, tant chez Marie de France que chez Sylvie Germain. Chez Germain, ce sont les « voix à jamais en train de mourir. Et de mendier une consolation » rapportées par la géante, des voix qui sont elles aussi chargées de souffrance (50). Dans *l'Espurgatoire*, les morts comptent aussi sur les vivants pour atténuer leurs supplices :

Es autre tormenz sunt nos peres,
 meres, sorurs, parenz e freres,
 attendans sunt a nos bienfeiz
 tant ke d'iluec les ait Deus treiz (1449-52).

Parce que ces morts sont nos proches, parce qu'il existe un lien intime et affectif entre eux et nous, nous ne pouvons rester sans agir.²⁵² Avant l'intervention de Dieu, qui les tirera de leur situation, ils restent dans l'attente d'un mouvement de notre part. La responsabilité des vivants est par ailleurs clairement énoncée :

Ses veïssons corporelment
 ci entre nus souffrir torment,
 trop grant leidesce ferïons,
 se nus ne lur en aidissons.
 Greignur mestier en ont il la
 que s'il fuissent entre nus ça (1453-58).

Ces quelques vers sont particulièrement frappants dans la mesure où ils envisagent la responsabilité dans des termes proches de ceux employés par Levinas. Si nous étions témoins

²⁵² Le possessif « nos » est ici une claire interpellation du destinataire du texte, et affirme dans sa répétition le lien qui persiste entre morts et vivants.

des souffrances des morts, si nous voyions « corporellement » leurs peines, nous les aiderions sans hésiter. On ne peut s'empêcher de voir un écho de cette image du corps de la victime dans le « visage » dont parle Levinas. Le visage n'est pas tant une anatomique que « signification, et signification sans contexte », c'est-à-dire l'expression du discours d'Autrui (*Ethique* 91). Si nous voyions, et le terme reste problématique puisque Levinas attribue à la vision la prédétermination qui est marque de la subjectivité et des attentes de celui qui voit (*Totalité* 11), si nous recevions l'appel de ces victimes, nous ne manquerions pas d'agir.

Marie de France inscrit dans son texte cette responsabilité du vivant, du lecteur, mais la voix narrative chez Germain va jusqu'à s'en faire l'expression. Dans le roman, les apparitions de la Pleurante constituent autant d'appels au lecteur. L'acceptation de cette responsabilité se traduit enfin par une réponse aux appels relayés par la Pleurante, un « me voici ! » qui se fait consentement « à la dépossession, à l'amour et à l'humilité » (128). Cette simple réponse est le signe, dans la sincérité de son exclamation, d'une autre parole, celle d'un lecteur qui accueille, comprend et accepte de partager la douleur des victimes de l'histoire, des morts de Prague et d'ailleurs. Dans cette réponse émerge alors un ultime lieu de rencontre entre morts et vivants, un lieu où la rencontre n'est plus intrusion, mais un événement souhaité, recherché. C'est cette conclusion que tire la voix narrative une fois la Pleurante sortie du livre, une fois que le modèle de lecture qu'elle porte en elle est enfin partagé, enfin accepté : « dans les géographies mystérieuses de l'attente, de l'imaginaire amoureux et de la pensée désirante par-delà le renoncement à soi, l'ailleurs et l'ici forment un même lieu » (129). C'est également dans ce lieu que Levinas voit l'expression de la responsabilité : « la responsabilité pour autrui est le lieu où se place le non-lieu de la subjectivité et où se perd le privilège de la question : où ? » (*Autrement* 24).²⁵³

²⁵³ *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1978.

Une autre étude mériterait certainement d'être consacrée aux formes que prennent ces réponses. Nous n'en signalerons qu'une seule, en revenant sur une citation de Barthes donnée dans notre dernier chapitre : « l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur de texte » (*S/Z* 10). Il y a dans l'écriture la perpétuation d'une responsabilité et de la diffusion de cette responsabilité. C'est ce principe qui, nous espérons l'avoir démontré, sous-tend par exemple les romans de Germain et de Michon. Ultimement pourtant, la réussite de cette entreprise ne peut être évaluée que dans les lectures qui en sont faites, les écoutes et les réponses qu'elle reçoit, et, enfin, dans l'acceptation de sa responsabilité nouvelle par le lecteur. Lire, nous l'avons vu, c'est engager un mouvement, mais c'est aussi s'engager dans un mouvement, un mouvement créateur de sens. Par nos lectures, nous nous mettons à l'écoute de ces sens, nous les préservons, puis les développons. Par la littérature, ces mêmes sens participent à entretenir les voix, les souffles, et les devenirs, au-delà de la mort.

Bibliographie

- Addison, James Thayer. *Life Beyond Death in the Beliefs of Mankind*. Boston : Houghton Mifflin, 1932.
- Apollinaire, Guillaume. "La Maison des morts." *Alcools*. Paris : Mercure de France, 1913.
- Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Paris : Seuil, 1975.
- . *L'homme devant la mort*. Paris : Seuil, 1977.
- Aristote. *Poétique*. Ed. Michel Magnien. Paris : Le Livre de Poche, 1990.
- Artaud, Antonin. "Le Théâtre et son double." 1938. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2004.
- Augustine. *The City of God, volume II*. London : Everyman, 1952.
- Austin, John. *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil, 1970.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York : Zone Books, 2008.
- Badel, Christophe. *La Noblesse de l'Empire romain : les masques et la vertu*. Seyssel : Champs Vallon, 2005.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.
- Bal, Mieke. *Narratology*. 1985. Toronto : U of Toronto P, 1997.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- . *Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972.
- . *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- . *La chambre claire*. Gallimard, Paris : Seuil, 1980.
- . *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- Baudelaire, Charles. "Le Revenant." *Les Fleurs du Mal*. 1861. Paris : Gallimard, 1972.
- . "Une charogne." *Les Fleurs du Mal*. 1861. Paris : Gallimard, 1972.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. Paris : Minuit, 1951.

---. *Fin de partie*. Paris : Minuit, 1957.

---. *La dernière bande*. Paris : Minuit, 1959.

Benedeit. *Le Voyage de Saint Brendan*, Eds. Ian Short et Brian Merrilees. Paris : Honoré Champion, 2006.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1963.

Berchthold, Jacques. "L' Œil et le vitrail. *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* à l'épreuve de la tradition médiévale." *Versants* 12 (1987) : 29-44.

---. "L'Œil et le vitrail (II). Le regard de la fenêtre dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert." *Versants* 19 (1991) : 31-57.

Berger, John, Mohr, Jean. *Another Way of Telling*. 1982. New York : Vintage, 1995.

Biet, Christian (Ed). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècle)*. Paris : Robert Laffont, 2006.

Beyen, Roland. *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Bruxelles : Palais des académies, 1971.

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.

Bloch, Howard. *The Anonymous Marie de France*. Chicago : U of Chicago P, 2003.

Body, Jacques. "Légende et dramaturgie dans le théâtre de Giraudoux." *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 77.6 (1977) : 936-944.

Bonnefoy, Yves. "Du mouvement et de l'immobilité de Douve." *Poèmes*. Paris : Gallimard, 1982.

Boureau, Alain. *Le Simple corps du roi : l'impossible sacralité des souverains français, XVe - XVIIe siècle*. Paris : Les Editions de Paris, 1988.

Brown, Elizabeth. "Royal Bodies, Effigies, Funeral Meals, and Office in Sixteenth-Century France." *Micrologus VII, Il Cadavere / The Corpse*. (1999) : 437-508.

Burrell, Margaret. "Hell as a Geological Construct." *Florilegium* 24 (2008) : 37-54.

- Calderón de la Barca, Pedro. *La vie est un songe*. 1635. Tr. Lucien Dupuis. Paris : Gallimard, 1996.
- Camille, Michael. *Master of Death*. New Haven : Yale U P, 1996.
- Camus, Audrey. “Le Mont Analogique et la tradition de l’île imaginaire.” Trabelsi, Mustapha (Ed.) *L’insularité*. Clermont-Ferrand : PUBP, 2005. 193-206.
- Cardy, Michael. “Michel Tremblay’s Experiments in Naturalist Theatre : ‘l’Impromptu d’Outremont’ et ‘En circuit fermé’.” *The Modern Language Review*. 103.4 (2008) : 996-1005.
- Cardonne-Arlyck, Elisabeth. “Révisions de la modernité : flâneurs, fantômes et futur antérieur.” *French Forum*. 21.2 (1996) : 207-230.
- Cavagna, Mattia. “Voyager jusqu’au diable : La *Vision de Tondale* et la transformation du voyage en enfer au Moyen Age.” Holtz G., Maus de Rolley T. (Eds.). *Voyager avec le diable*. Paris : PUPS, 2008. 27-44.
- La Chanson de Roland*. Ed. Ian Short. Paris : Le Livre de Poche, 1990.
- Chrétien de Troyes. *Le Chevalier de la charrette*, Ed. Charles Méla. Paris : Le Livre de Poche, 1992.
- Christine de Pizan. *Le Chemin de Longue Etude*, Ed. Andrea Tarnowski. Paris : Le Livre de Poche, 2000.
- Cocteau, Jean. *Orphée*. Paris : Stock, 1926.
- Collins, Marcia. *The Dance of Death in Book Illustration : Catalog to an Exhibition of the Collection in the Ellis Library of the University of Missouri-Columbia*. Ellis Library, 1978.
- Corneille, Pierre. “L’Illusion comique.” 1636. *Théâtre complet*, vol. 1. Ed. Pierre Lièvre. Paris : Gallimard, 1950.
- D’Almeida, Pierre “Le Vent de l’histoire.” *Michon lu et relu*. *CRIN* 55 (2011) : 160-174.

- Daumal, René. *Le Mont Analogue, version définitive*. Paris : Gallimard, 1981.
- Dechanet-Platz, Fanny. "Le sommeil et les rêves dans *A la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury." *Traverses* 19-21. (2012).
- Decock, Jean. *Le Théâtre de Michel de Ghelderode, une dramaturgie de l'anti-théâtre et de la cruauté*. Paris : Nizet, 1969.
- Degaine, André. *Histoire du théâtre dessinée*. Paris : Nizet, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : PUF, 1964.
- . *Nietzsche*. Paris : PUF, 1965.
- . *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969.
- . *Pourparlers*. Paris : Minuit, 1990.
- . *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.
- Demanze, Laurent. *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris : José Corti, 2008.
- . "Pierre Michon : alchimie de la mémoire." *Michon lu et relu. CRIN* 55 (2011) : 203-214.
- Deschamps, Nicole. "Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien." *Etudes françaises*. 30.1 (1994) : 59-79.
- Duffy, Eamon. *The Stripping of the Altars*. New Haven : Yale U P, 1992.
- Fein, David A. "Guyot Marchant's *Danse Macabre* : The Relationship between Text and Image." *Mirator Elokuu*. 2000.
- Finucane, Ronald C. "Sacred Corpse, Profane Carrion: Social Ideals and Death Rituals in the Later Middle Ages," J. Whaley (Ed.). *Mirrors of Mortality, Studies in the Social History of Death*. London : Europa, 1981. 40-60.
- Flaubert, Gustave. "La Légende de saint Julien l'Hospitalier." *Trois contes*. 1877. Paris : Flammarion, 2007.

- . "Lettre à Georges Charpentier, 16 février 1879." *Correspondance vol. V*. Paris : Gallimard, 2007.
- Foisil, Madeleine. "Les attitudes devant la mort au XVIIIe siècle : sépultures et suppressions de sépultures dans le cimetière parisien des Saints-Innocents." *Revue historique* 510 (1974) : 303-330.
- Follet, Lionel. "Apollinaire entre vers et prose, de « L'Obituaire » à « La Maison des morts »." *Semen*. 3 (1987).
- Fossier, Robert. *La société médiévale*. Paris : Armand Colin, 2003.
- Frazer, James George. *The Belief in Immortality and the Worship of the Dead*, 3 vols. London : Macmillan, 1913-24.
- Friedman, John Block. *Orpheus in the Middle Ages*. 1970. Syracuse : Syracuse U P, 2000.
- Gallèpe, Thierry. *Didascalies, Les mots de la mise en scène*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Gardiner, Eileen. *Visions of Heaven & Hell before Dante*. New York : Italica, 1989.
- Gatto, Giuseppe, Schmitt, Jean-Claude. "Le voyage au paradis. La christianisation des traditions folkloriques au Moyen Age." *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 34.5 (1979) : 929-942.
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966.
- . *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- Geoffrey of Monmouth. *The History of the Kings of Britain*. Tr. Lewis Thorpe. London : Penguin, 1966.
- Gerald of Wales. *The History and Topography of Ireland*, Ed. John J. O'Meara. London: Penguin, 1983.
- Germain, Sylvie. *La Pleurante des rues de Prague*. Paris : Gallimard, 1992.
- . *Tobie des marais*. Paris : Gallimard, 1998.

Gertsman, Elina. "Pleyinge and Peyntyng: Performing the Dance of Death." *Studies in Iconography* 27 (2006) : 1-43.

---. *The Dance of Death in the Middle Ages. Images, Text, Performance*. Turnhout : Brepols, 2010.

Ghelderode, Michel de. *La Farce de la Mort qui faillit trépasser*. Bruxelles : La Sirène, 1952.

---. *La Balade du Grand Macabre*. 1952. Paris : Gallimard, 2002.

---. *La Flandre est un songe*. Bruxelles : Durendal, 1953.

Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.

---. *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset, 1982.

Giraudoux, Jean. *Amphitryon 38*. Paris : Grasset, 1929.

---. *Intermezzo*. Paris : Grasset, 1933.

Goulet, Alain. "Cryptes et fantômes : à la source des fiction de Sylvie Germain." *L'univers de Sylvie Germain. Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007)*. Caen : P U de Caen, 2008. 241-256.

Gracq, Julien. *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, 1980.

Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse, 1966.

Groupe de Recherches sur les Peintures Murales. *Vifs nous sommes... Morts nous serons. La Rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France*. Vendôme : Cherche-Lune, 2001.

Guibert, Hervé. *L'image fantôme*. Paris : Minuit, 1981.

---. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Gallimard, 1990.

---. *Le protocole compassionnel*. Paris : Gallimard, 1991.

---. *Cytomégalo virus*. Paris : Seuil, 1992.

- Guilbard, Anne-Cécile. "Guibert après Barthes : « un refus de tout temps. »" *Rue Descartes* 34 (2001) : 71-86.
- Holsinger, Bruce. "Of Pigs and Parchment: Medieval Studies and the Coming of the Animal". *PMLA* 124.2 (2009) : 616-623.
- Hugo, Victor. *Hernani*. 1830. Ed. John Janc. Lanham : U P of America, 2001.
- Huizinga, Johan. *The Autumn of the Middle Ages*. 1921. Chicago : U of Chicago P, 1996.
- . *Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris : Gallimard, 1951.
- Humpers, Jean-Paul, Michaux, Cécile. *Rencontre avec Michel de Ghelderode*. Carnières : Lansman, 1991.
- Ionesco, Eugène. *Le Roi se meurt*. Paris : Gallimard, 1963.
- Issacharoff, Michael. *Le Spectacle du discours*. Paris : José Corti, 1985.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale : 1. Les fondations du langage*. Paris : Minuit, 1963.
- Jean de Vignay. *La Vision de Tondale*, Ed. Mattia Cavagna. Paris : Honoré Champion, 2008.
- Jugie, Sophie. *The Mourners, Tomb Sculpture from the Court of Burgundy*. New Haven : Yale U P, 2010.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris : PUF, 1950.
- Kantorowicz, Ernst. *The King's two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton : Princeton U P, 1997.
- Kay, Sarah. *The Chansons de geste in the Age of Romance*. Oxford : Clarendon P, 1995.
- . "Legible Skins: Animals and the Ethics of Medieval Reading". *Postmedieval* 2.1 (2011) : 13-32.
- Klose, Helmut. "L'espace dans trois pièces de Maeterlinck." *Le Texte et la scène : études sur l'espace et l'acteur*. Paris : Paillard, 1978.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980.

- Kushner, Eva. *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*. Paris : Nizet :, 1961.
- Labatut, Sophie. "Equipée de Victor Segalen, postulat et corolaires." *Littérature* 117 (2000) : 70-84.
- Laforgue, Jules. "La Chanson des morts." *Premiers poèmes*. Paris : Gallimard, 1979.
- Lauwers, Michel. "Le cimetière dans le Moyen Age latin : Lieu sacré, saint et religieux." *Annales. Histories, Sciences Sociales*. 54.5 (1999) : 1047-1072.
- Lecouteux, Claude. *Fantômes et revenants au Moyen Age*. Paris : Imago, 1986.
- Le Goff, Jacques. *Naissance du purgatoire*. Paris : Gallimard, 1981.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini. Essais sur l'extériorité*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1961.
- . *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1978.
- . *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris : Fayard, 1982.
- Ligou, Daniel. "L'évolution des cimetières." *Archives des sciences sociales des religions* 39.39 (1975) : 61-77.
- Loti, Pierre. *L'Inde (sans les Anglais)*. 1903. Paris : Phébus, 2008.
- Maeterlinck, Maurice. *L'Intruse*. 1890. Bruxelles : Luc Pire, 2009.
- . *Les Aveugles*. 1890. Bruxelles : Luc Pire, 2009.
- . *Les Sept Princesses*. 1891. Bruxelles : Luc Pire, 2009.
- . *L'Intelligence des fleurs*. Paris : Fasquelle, 1907.
- Mâle, Emile. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Paris : Armand Colin, 1908.
- Marguerite de Navarre. "Comédie sur le Trespas du Roy." *Œuvres complètes IV, Théâtre*. Ed. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet. Paris : Honoré Champion, 2002. 419-441.
- Marie de France. *L'Espurgatoire Seint Petriz*, Ed. Yolande de Pontfarcy. Peeters : Louvain, 1995.

- . "Lanval". *Lais*. Ed. Laurence Harf-Lancner. Paris : Livre de Poche, 1990.
- Marot, Clément. *L'Adolescence clémentine*, Ed. François Roudaut. Paris : Livre de Poche, 2005.
- Matthey, Cécile. *L'écriture hospitalière. L'espace de la croyance dans les Trois Contes de Flaubert*. Amsterdam : Rodopi, 2008.
- Maupassant, Guy de. "La Main d'écorché." 1875. *Contes et nouvelles*, vol. 2. Paris : Albin Michel, 1957.
- . "Le Horla." 1887. *Contes et nouvelles*, vol. 2. Paris : Albin Michel, 1957.
- . "Sur l'eau." 1888. *Contes et nouvelles*, vol. 2. Paris : Albin Michel, 1957.
- Méla, Charles. *La Reine et le Graal*. Paris : Seuil, 1984.
- Michon, Pierre. *Vies minuscules*. Paris : Gallimard, 1984.
- Molière. *Le Tartuffe*. 1669. Ed. Jean Serroy. Paris : Gallimard, 1997.
- Morin, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris : Seuil, 1970.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2012.
- Platon. *La République*. Ed. Georges Leroux. Paris : Garnier Flammarion, 2002.
- Pline. *Histoire naturelle*. Ed. Stéphane Schmitt. Paris : Gallimard, 2013.
- Poirion, Daniel. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*. Paris : PUF, 1982.
- Postlewait, Thomas. "Self-Performing Voices : Mind, Memory, and Time in Beckett's Drama." *Twentieth-Century Literature*. 24.4 (1978) : 473-491.
- Poulouin, Gérard. "Des voix singulières à Prague." *L'univers de Sylvie Germain. Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007)*. Caen : P U de Caen, 2008. 41-53.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. 1913. Paris : Gallimard, 1988.
- . *A l'ombre des jeunes filles en fleur*. 1919. Paris : Gallimard, 1988.
- . *Le Côté de Guermantes*. 1921. Paris : Gallimard, 1988.

- . *Sodome et Gomorrhe*. 1922. Paris : Gallimard, 1989.
- . *La Prisonnière*. 1923. Paris : Gallimard, 1988.
- . *Albertine disparue*. 1925. Paris : Gallimard, 1992.
- . *Le Temps retrouvé*. 1927. Paris : Gallimard, 1990.
- Racine, Jean. *Phèdre*. 1677. Ed. Alain Viala. Paris : Le Livre de Poche, 1985.
- Raoul de Cambrai*. Ed. William Kibler. Paris : Le Livre de Poche, 1996.
- Ribard, Dinah. "L'écriture historique de Pierre Michon." *Pierre Michon, historien. Critique* 694 (2005) : 187-195.
- Richard, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris : Seuil, 1990.
- Riva, Raymond. "Death and Immortality in the Works of Marcel Proust." *The French Review*. 35.5 (1962) : 463-471.
- Root, Jerry. "Mustering and the Poetics of Marie de France". *Modern Philology* 108.02 (2010) : 151-176.
- Ross, Ciaran. *Aux frontières du vide. Beckett : une écriture sans mémoire ni désir*. Amsterdam : Rodopi, 2004.
- Rosset, Clément. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 1976.
- . *L'Objet singulier*. Paris : Minuit, 1979.
- . *Le réel, Traité de l'idiotie*. Paris : Minuit, 1997.
- Roussos, Katherine. *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Rushdie, Salman. *Patries imaginaires*. Paris : Christian Bourgois, 1993.
- Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. Chicago : U of Chicago P, 1949.
- Sartre, Jean-Paul. *L'imagination*. Paris : PUF, 1936.
- . *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard, 1940.
- . *Huis-Clos*. Paris : Gallimard, 1947.

---. *Les Mains sales*. Paris : Gallimard, 1948.

Schmitt, Jean-Claude. *Les Revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*.

Paris : Gallimard, 1995.

“The Seafarer” *The Exeter Book Riddles*. Ed. Kevin Crossley-Holland. London : Enitharmon P, 2008.

Segalen, Victor. *Equipée*. Paris : Gallimard, 1929.

Segre, Cesare. “Sémiotique de l’au-delà.” *Mittelalterbilder Aus Neuer Perspektive*. Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1985.

Silverman, Helene, Small, David (Eds.), *The Space and Place of Death, Archeological Papers of the American Anthropological Association*. 11.1 (2002).

Sontag, Susan. *On Photography*. New York : Picador, 1973.

Sullivan, Dennis. “On Time and Poetry : A Reading of Apollinaire”. *MLN*. 88.4 (1973) : 825-837.

Tadié, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris : Gallimard, 1971.

Tremblay, Michel. *Albertine, en cinq temps*. Montréal : Leméac, 1984.

Trondheim, Lewis. *Pichenettes*. Paris : Dargaud, 2000.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre II*. Paris : Belin, 1996.

Utzinger, Bertrand et Hélène. *Itinéraire des danses macabres*. Chartres : J.M. Garnier, 1996.

Valéry, Paul. *Propos sur la poésie*. Paris : Maison du livre français, 1930.

Van Buuren, Marteen. *Marcel Proust et l’imaginaire*. Amsterdam : Rodopi, 2008.

Vauchez, André. *La Sainteté en occident aux derniers siècles du Moyen Age*. Paris : Ecole française de Rome, 1988.

La Vie de saint Alexis, Ed. Maurizio Perugi. Genève : Droz, 2000.

Villon, François. *Poésies complètes*. Ed. Claude Thiry. Paris : Le Livre de Poche, 1991.

Whalen, Logan. *Marie de France and the Poetics of Memory*. Washington, DC : Catholic U of America P, 2008.

Winspur, Steven. "The Problem of Remains" *SubStance* 60 (1989) : 43-59.

Wolfzettel, Friedrich. *Le Discours du voyageur*. Paris : PUF, 1996.

Woolgar, Christopher M. *The Senses in Late Medieval England*. New Haven : Yale U P, 2007.

Zink, Michel. *Introduction à la littérature française du Moyen Age*. Paris : Le Livre de Poche, 1993.

Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, 1972.

---. *La Mesure du monde*. Paris : Seuil, 1993.

---. "The Medieval Travel Narrative" *New Literary History* 25.4 (1994) : 809-824.