



Dossier « Vieillesse et passage du temps »

Elaine Després (dir.)

Pour citer ce numéro :

Després, Elaine. 2011. *Postures*, Dossier « Vieillesse et passage du temps », n°14, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/vieillesse-et-passage-du-temps>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : *Postures*, Dossier « Vieillesse et passage du temps », n°14, 114 p.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

postures

Automne 2011

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Directrice Elaine Després

Rédactrice en chef Rosemarie Fournier-Guillemette

Comité de rédaction Ève Dubois-Bergeron
Gabrielle Giasson-Dulude
Eftihia Mihelakis
Annie Monette
Karine Rosso

Correctrices et correcteur Jérôme-Olivier Allard
Marie-Hélène Boucher
Marie-Christine Lambert-Perreault
Rosalie Lavoie
Sabrina Raymond

Responsable aux finances Annie Monette

Responsable de la diffusion Ariane Gibeau

Graphisme Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires, local J-4205

Case postale 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8

ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2011

VIEILLESSE ET PASSAGE DU TEMPS

Vieillesse et passage du temps

7 | Introduction : vieillesse et passage du temps

Rosemarie Fournier-Guillemette

13 | Du moi fragmentaire d'À la recherche du temps perdu, ou, Comment Marcel devint vieux lorsque son narrateur croqua dans une madeleine

Carmélie Jacob

25 | Beckett à l'épreuve du temps

Patrick Gabin Goulou

41 | La vieillesse et le deuil de la jeunesse dans la poésie antéislamique

Salim Gasti

59 | L'icône féminine : de la mythification du visage de Marilyn Monroe à la mythification de la jeunesse

Rania Aoun

71 | Identité trouble : manifestations littéraires du double

Ariane Gélinas

85 | Le récit qui déborde : esquisse d'un personnage spectral dans *Ciels liquides* d'Anne Garréta

Valérie Provost

97 | Postface : la vieillesse des posthumains

Elaine Després

107 | Notices biobibliographiques

111 | Numéros déjà parus

113 | Bon de commande

Introduction

| vieillesse et passage du temps

VEILLIR EST ENNUYEUX, MAIS C'EST LE SEUL MOYEN
QUE L'ON AIT TROUVÉ DE VIVRE LONGTEMPS.

[Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869)]

Le chemin de la vie, s'il n'est pas abruptement interrompu par la maladie ou par un accident malencontreux, s'achève inmanquablement avec la vieillesse. Si les images utilisées dans le langage courant – comme « l'âge d'or » – tendent à dépeindre la vieillesse comme une période bienheureuse, il demeure qu'elle s'associe souvent aux idées de solitude, d'affaiblissement, de décrépitude ; la vieillesse est une tare que la médecine s'attache à rendre toujours plus lointaine et que la chirurgie esthétique tente désespérément de masquer. Considérant cette réalité à la fois personnelle et sociale, il apparaît intéressant de voir comment l'accession à la vieillesse est figurée dans la littérature ; écrivains vieillissants, personnages d'un âge avancé et textes anciens, la sénescence fait sans conteste partie de l'imaginaire littéraire.

Pour son quatorzième numéro, la revue *Postures, critique littéraire* a invité les jeunes chercheurs à se pencher sur ce sujet, suscitant des réflexions sur des thèmes variés, de la poésie antéislamique à la littérature poststructuraliste, en passant par l'incontournable *Recherche du temps perdu*. Que ce soit à travers une analyse de l'image iconique de Marilyn Monroe ou par l'exploration de l'effet temporel chez Beckett, les contributeurs de cette nouvelle mouture de notre revue ont su relever avec adresse le défi d'affronter l'inéluctable triade : passage du temps, vieillesse et mort.

Carmélie Jacob, «Du moi fragmentaire d'À la recherche du temps perdu, ou comment Marcel devint vieux lorsque son narrateur croqua dans une madeleine»

On ne saurait aborder la question de la vieillesse et du passage du temps sans s'intéresser au traitement de ces thèmes dans l'œuvre de Marcel Proust. Ici, Carmélie Jacob nous montre comment la narration de la *Recherche* induit une superposition des différents Marcel qui se succèdent au fil du temps. Les événements relatés dans l'œuvre monumentale de Proust sont en effet envisagés à travers deux regards : celui du vieillard, le narrateur premier, et celui du (plus ou moins) jeune Marcel qui vit les moments racontés. L'auteure met de l'avant le jeu identitaire provoqué par la diffraction de la dimension temporelle dans l'œuvre proustienne. Le temps, comme thème littéraire, se conjugue de différentes manières ; il prend notamment une forme particulière dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett.

Patrick Gabin Goulou, «Beckett à l'épreuve du temps»

Inspiré par un imaginaire de la mort qui semble traverser toute l'œuvre de Samuel Beckett, Patrick Gabin Goulou nous offre, à travers son article, une réflexion sur la manière dont le temps pèse sur les personnages des pièces *Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*. Dans ces trois pièces, les personnages principaux vivent avec les stigmates de la vieillesse : mémoire qui flanche, décrépitude physique, puis oblitération de tout le corps, à l'exception de la voix. Ainsi, chez l'auteur irlandais, la mort s'impose comme un long tourment qui mène au délitement de l'être. Selon Goulou, «pour Beckett, écrire le temps [...] c'est accepter de montrer que toute vie y est assujettie et que, chez lui, il n'y a ni avant ni espace intermédiaire, mais une sorte de simultanéité de l'après». Pourtant, l'avènement de la mort ne s'accompagne pas toujours pour l'écrivain d'une angoisse de la disparition : pour les poètes antéislamiques des Suspendues, l'âge amène la sagesse.

Salim Gasti, «La vieillesse et le deuil de la jeunesse dans la poésie antéislamique»

Salim Gasti nous emmène ici à la découverte d'un corpus trop peu abordé, la poésie antéislamique, dont plusieurs œuvres ont été rassemblées dans un recueil intitulé *Mu'allagât* (les Suspendues). Ces œuvres, écrites par des poètes arabes du V^e siècle, se conjuguent autour d'un thème commun : la sagesse, c'est-à-dire la plénitude acquise grâce au passage du temps et par l'acceptation de la vieillesse. Loin de maudire l'arrivée de la mort, les poètes de la sagesse se complaisent dans la réminiscence des plaisirs passés et des combats livrés et accueillent chaque jour l'instant présent qui leur est offert. Le deuil de la vie passée est aussi l'occasion de profiter – peut-être une dernière fois – des plaisirs de la chair et de l'alcool, avant d'être emporté par la mort. Cet ultime passage n'est pas craint, mais plutôt attendu et accepté sans regrets. Les poètes antéislamiques se résignent avec sagesse à l'arrivée de la vieillesse et de la mort ; pourtant, il peut se révéler difficile de faire le deuil de la beauté et de la jeunesse.

Rania Aoun, «L'icône féminine : de la mythification du visage de Marilyn Monroe à la mythification de la jeunesse»

Prenant pour point de départ la définition barthésienne du mythe, Rania Aoun dresse un portrait de l'iconicité de la jeunesse à l'aide de différentes images. Du *Dyptique Marilyn* d'Andy Warhol à l'autoreprésentation mythifiante de la chanteuse pop Madonna, en passant par la page Facebook d'une starlette française, la jeune chercheuse fait ressortir quelques attributs canoniques de la beauté et de la jeunesse féminines : cheveux blonds, yeux bleus, peau blanche. L'analyse de cette image idéalisée conduit à un constat navrant : les femmes modernes sont aux prises avec le modèle d'une jeunesse inatteignable, alimenté par l'industrie culturelle, les médias et la publicité. Le corps et son image étant sans conteste au centre des discours sur le vieillissement, cette obsession de la jeunesse éternelle nous amène à explorer un thème littéraire depuis toujours présent : le double.

Ariane Gélinas, «Identité trouble : manifestations littéraires du double»

Dans cet article fort éclairant, Ariane Gélinas aborde l'imaginaire du double sous l'angle du rapport à la mort. En effet, confronté à un autre soi-même, l'individu ne peut que se questionner sur sa propre finitude et son inéluctable fin, voire sombrer dans l'angoisse, comme le narrateur du «Horla». La réflexion proposée s'étend des figures funestes du XIX^e siècle fantastique de Maupassant ou de Wilde aux

modalités du prolongement de soi qu'offre la découverte de l'ADN chez McAuley et Houellebecq. Les fictions du double peuvent alors être perçues comme un refus de la part de l'écrivain de vieillir et de mourir, et un moyen pour lui de se fixer, immobile, dans le temps et à travers l'écriture. Comme l'avance Gélinas : « En attendant de pouvoir réellement se mirer (en) soi-même, Narcisse peut continuer de rêver au-dessus de son reflet, les yeux rivés sur sa propre image. » Si l'écriture se révèle être une manière de contourner le passage du temps en y cristallisant un double de l'auteur, le texte littéraire peut lui-même constituer une expérience des limites.

Valérie Provost, «Le récit qui déborde : esquisse d'un personnage spectral dans *Ciels liquides* d'Anne Garréta»

Pour conclure cette exploration des thèmes du temps, du vieillissement et de la mort, Valérie Provost nous propose une réflexion d'ordre formel. À l'aide du roman postmoderne *Ciels liquides* d'Anne Garréta, l'auteure aborde la question de la finitude de l'œuvre littéraire. S'appuyant sur une approche *queer* du texte, Provost met habilement en lumière la structure désarticulée du roman de Garréta et nous amène à repenser la conception «classique» des limites d'une œuvre. Comme elle le souligne, «si le récit est construit [...] en fonction de la fin et qu'il trouve sa motivation première dans la production et dans l'atteinte d'un but, *Ciels liquides* fait tomber cette exigence, car non seulement on n'y trouve aucune production, mais on n'y trouve aucun but, aucun horizon, seulement un retour à la case départ qui se répète à l'infini». La brillante étude que Provost présente dans son article nous amène à repenser les limites de l'œuvre d'art, tout autant que les frontières de notre propre vision de l'objet artistique.

Elaine Després, «La vieillesse des posthumains»

À la suite des analyses proposées par nos six auteurs, Elaine Després, directrice de la revue depuis plusieurs années et doctorante en études littéraires à l'UQAM, nous offre une rafraîchissante exploration du thème du présent numéro dans une postface intitulée «La vieillesse des posthumains». À l'aide d'exemples tirés du corpus littéraire comme du cinéma contemporain, Després envisage la fin de vie du point de vue de ceux qui souhaitent et planifient son éradication. Or, la mort et la vieillesse sont à ce point des passages obligés de l'expérience humaine que leur disparition ne peut que signifier l'avènement d'une humanité nouvelle, celle des posthumains.

La revue *Postures* remercie chaleureusement les membres des comités de rédaction et de correction, ainsi que les partenaires financiers qui

lui permettent, depuis quinze ans, d'offrir à ses lecteurs des textes d'une grande qualité. Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, l'Association facultaire des étudiants en Arts (AFEA), l'Association Étudiante du module d'études littéraires (AEmel), l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL), ainsi que les Services à la vie étudiante (SVE) donnent l'occasion aux étudiants et étudiantes des programmes d'études littéraires, de l'UQAM comme d'ailleurs, de partager leurs travaux avec un lectorat informé.

Du moi fragmentaire d'À la recherche du temps perdu

| ou, Comment Marcel devint vieux lorsque son narrateur croqua dans une madeleine

Au départ, c'est le titre *À la recherche de la vérité* que Marcel Proust avait pensé donner à son œuvre maitresse. Beaucoup moins littéraire et poétique que celui qui est demeuré (*À la recherche du temps perdu*), cette première idée avait le mérite de refléter le thème abordé tout au long de ce qu'il est convenu d'appeler la « saga proustienne ». Toutefois, si c'est bien une quête de la vérité que le narrateur entreprend, il reste qu'un retour dans le passé s'avère la seule façon d'y accéder ; le présent, par sa fugacité et son impossibilité à être fixé, ne permet pas le recul qu'exige toute analyse ou introspection. Ainsi, la vérité que le narrateur recherche se cache forcément dans un « temps perdu », temps du souvenir, auquel Marcel n'aura accès qu'au moment de la Révélation, celui où le gout d'une madeleine fera surgir en lui la nostalgie du déjà-vu, du déjà-gouté. Le temps, par son passage, vient alors créer une fragmentation des *moi*, qui rend possible une pluralité de visions malgré les limites qu'impose un narrateur à la

première personne du singulier. La *Recherche* s'organise donc selon une multiplicité de points de vue, de sorte qu'un même événement revêtira des significations diverses et qu'une même personne sera perçue sous des angles différents. Marcel apparaît de fait comme ayant plusieurs âges à la fois : il est, d'une part, le vieux qui raconte et, d'une autre, l'homme, plus ou moins jeune selon l'époque, qui vit l'expérience racontée. Mais la fragmentation n'est jamais nette, et l'histoire du jeune Marcel, qui puise sa matière dans de vrais souvenirs d'enfance, se teinte des perceptions de son narrateur, beaucoup plus âgé. Ainsi, il y a scission entre le narrateur (Marcel racontant l'histoire) et le personnage principal (Marcel vivant l'histoire), mais il y a encore de nombreux *moi*, qui vivent et meurent au fur et à mesure que les années passent. Enfin, les personnages qui évoluent aux côtés de Marcel subissent cet effet de filtre, puisque leurs actions sont puisées dans le souvenir, mais éclairées par leur avenir, leur devenir. Ce sont tous ces facteurs qui, amalgamés, poseront l'importance d'une fragmentation de l'être selon les âges à travers l'œuvre de Marcel Proust.

Le narrateur, créateur de soi et des autres

Qu'on lui confère ou non une valeur autobiographique, il reste que la saga proustienne se construit d'abord autour du souvenir d'enfance, dont la corrélation avec le récit de rêve n'est plus à faire depuis l'arrivée de la psychanalyse¹. Dans les deux cas, le fait que la narration se base sur un processus de remémoration introduit une forte symbolique inconsciente, et, si Sigmund Freud consent à la croyance populaire « qui veut que le rêve [ou le souvenir aient] tout de même un sens » (Freud, 1988 [1901], p. 48), il n'admet pas l'idée que ce sens soit commun, que l'on puisse établir une table des significations où, par exemple, l'argent serait toujours représenté par un éléphant. Ainsi, l'analyse du souvenir, comme celle du rêve, se concentre davantage sur la manière dont les choses sont racontées que sur l'histoire elle-même.

Dans le cas de la *Recherche*, pour Marcel, il ne s'agit pas d'écrire au fur et à mesure ce qui est vécu, mais de vivre d'abord, pour écrire ensuite. Aussi, un tri doit-il être fait pour ne conserver que ce qui semble important, marquant. À ce sujet, Freud explique que le cerveau fonctionne de façon sélective, en établissant « une relation constante entre la significativité psychique d'une expérience vécue et son adhérence à la mémoire », et ajoute que « ce qui, en vertu de ses effets immédiats ou survenus peu après, apparaît important [...] est noté ; ce qui est

¹ C'est ce que montre Freud notamment dans son article « L'infantile comme source du rêve », où il avance que l'activité onirique, tout comme le souvenir, « comporterait dans son contenu manifeste un point de rattachement au vécu récent, mais dans son contenu latent un point de rattachement au vécu le plus ancien ». (Freud, 2003 [1900], p. 256.)

estimé inessentiel est oublié » (Freud, 1998 [1899], p. 531). On pourrait dire, en gardant en tête les théories d'Eco sur le lecteur², que tout texte fonctionne sur ce principe, c'est-à-dire que l'auteur a des limites d'espace à respecter (comme la mémoire) et qu'il doit pour ce faire accepter de négliger certaines données. Cela dit, avec l'écriture du récit de vie à laquelle s'adonne Marcel, une double coupure s'impose : pour qu'un événement soit décrit, il faut d'abord que l'auteur l'ait gardé en mémoire, puis, qu'il ait choisi de le raconter. Et bien qu'on s'attendrait à ce que le souvenir éloigné soit vague et imprécis, on constate chez Proust qu'il gagne en précision grâce à son modelage, trahissant, à force de détails, une part d'invention. Pour Freud, il s'agit justement de la clé de l'anamnèse :

Parmi les souvenirs infantiles d'expériences vécues importantes qui entrent en scène avec une précision et une netteté égales, il y a quantité de scènes qui, lorsqu'on a recours à un contrôle, – par exemple par le souvenir d'adultes – se révèlent falsifiées. Non pas qu'elles aient été inventées de toutes pièces ; elles sont fausses dans la mesure où elles transportent une situation en un endroit où elle n'a pas lieu [...], fusionnent ou permutent entre eux des personnages, ou bien se donnent à reconnaître comme toute comme l'assemblage de deux expériences vécues séparées. (*Ibid.*, p. 276.)³

L'ajout d'éléments inventés dans la narration du souvenir est essentiel à la compréhension du narrateur proustien, car il révèle la dualité qui caractérise Marcel, à la fois jeune par ses actions et vieux dans les réflexions qu'il en tire. Ainsi, bien qu'il soit autodiégétique, une scission apparaît entre le narrateur et le protagoniste : d'une part, nous avons un héros en quête de la vérité ; de l'autre, un vieil homme qui est déjà parvenu à l'objet de cette quête, et dont le regard est affecté par des révélations auxquelles le personnage principal n'a pas encore eu droit. Certains épisodes ont donc eu lieu pendant l'enfance ou l'adolescence, mais la manière dont ils sont racontés est nécessairement teintée par la maturité du narrateur et sa connaissance d'événements subséquents. Pour expliquer ce phénomène, Gérard Genette dira de la jeunesse de Marcel que, bien qu'elle soit « “chronologiquement” antérieure à la

2 « Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus value de sens qui y est introduite par le destinataire ; [...] ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. » (Eco, 1985 [1979], p. 63-64.)

3 On peut d'ailleurs aisément comparer cette caractéristique du souvenir à celle que Freud prête en premier lieu à l'activité onirique, comme nous le montre ce passage tiré de *L'interprétation des rêves* : « Tout porte à penser que notre souvenir restitue le rêve de manière non seulement lacunaire mais encore infidèle et falsifiée. De même que l'on peut, d'un côté, douter si ce qui a été rêvé a été effectivement aussi incohérent et flou que ce que nous en avons en mémoire, de même il peut être, d'un autre côté, mis en doute si un rêve a été aussi cohérent que le récit que nous en faisons, si lors de la tentative de reproduction nous ne comblons pas des lacunes existantes ou créées par l'oubli avec du matériel nouveau arbitrairement choisi [...]. » (Freud, 2003 [1900], p. 564)

révélation du *Temps retrouvé*, elle lui est psychologiquement postérieure, et [que] cette ambiguïté de situation ne peut manquer de l'altérer » (Genette, 1966, p. 59). Ainsi, le narrateur accordera de l'importance à des détails qui n'en avaient pas nécessairement à l'époque. Par exemple, si la « serviette raide et empesée » (Proust, 1988 [1918], p. 241) de l'hôtel de Balbec est évoquée au début du récit, ce n'est pas qu'elle avait de l'importance à cette période, mais plutôt que le narrateur sait qu'elle jouera un rôle au moment de la Révélation, lorsqu'il s'essuiera la bouche avec une serviette qui a « précisément le genre de raideur et d'empesé » (Proust, 1989 [1927], p. 175) de la première. Il semble donc que des détails soient présents tout au long de la *Recherche*, non parce qu'ils marquent le protagoniste, mais plutôt parce qu'ils jouent un rôle dans son évolution.

De la même façon, la manière dont certains personnages sont présentés annonce souvent des vérités que Marcel, au moment où il rencontre ces gens, ignore encore. La fille de M. Vinteuil, par exemple, sera décrite étant enfant comme « ayant l'air d'un garçon », avec une « figure hommasse » et une « grosse voix » proférant des « propos de bon garçon étourdi » (Proust, 1987 [1913], p. 112). Or, tout porte à croire que Mlle Vinteuil ne serait pas dépeinte comme étant aussi masculine si la définition provenait réellement du Marcel de cette époque, plutôt que du narrateur qui la sait lesbienne. Mais la description est poussée plus loin encore du côté de l'homosexualité, car déjà on y retrouve ce passage, qui agit comme une prémonition à l'introduction de *Sodome et Gomorrhe* :

Malgré la silencieuse immobilité des aubépines, cette intermittente odeur était comme le murmure de leur vie intense dont l'autel vibrerait ainsi qu'une haie agreste visitée par de vivantes antennes, auxquelles on pensait en voyant certaines étamines presque rousses qui semblaient avoir gardé la virulence printanière, le pouvoir irritant, d'insectes aujourd'hui métamorphosés en fleurs. (*Id.*)

Si le narrateur peut introduire le thème des insectes et des fleurs dans sa définition de Mlle Vinteuil, ce n'est que parce que la superposition de cette image à la relation unissant Jupien et M. de Charlus lui a apporté une compréhension de l'homosexualité. Ainsi, le portrait de Mlle Vinteuil apparaît à un moment du récit où Marcel est encore enfant, mais elle présuppose déjà un savoir qui viendra plus tard. Ce passage agit donc comme un clin d'œil intertextuel du narrateur, mais qui ne peut être compris que par celui qui lit la *Recherche* pour la deuxième fois et connaît déjà ce que Marcel découvrira. Ce faisant, la naïveté du protagoniste subsiste, car rien ne montre qu'il voit déjà l'homosexuelle en Mlle Vinteuil, mais le lexique permet d'anticiper ce

que connaît le narrateur. Il y a donc là apparition de deux *moi* distincts, qui se fusionnent pour réunir les différents âges de Marcel.

Malgré cette réunion, le personnage et le narrateur diffèrent l'un de l'autre : le premier manque de confiance en lui et vit de nombreux échecs, tandis que l'autre agit exactement comme si, ayant compris la vérité, il s'était figé dans le temps et était devenu immortel et inaltérable. À la différence du protagoniste, le narrateur connaît l'avenir et, ayant reçu la Révélation qu'il attendait, semble se ranger du côté des dieux plutôt que des hommes : non seulement il comprend tout, mais il connaît des détails auxquels il n'a aucune façon raisonnable d'avoir accès, de la même manière qu'un narrateur omniscient. Par exemple, la quasi-totalité de ce qui est raconté dans *Un amour de Swann* devrait lui être tout à fait étranger, se produisant à une époque où il n'était pas encore né. Pourtant, l'usage encore présent de la première personne (« Mon grand-père avait précisément connu [...] la famille Verdurin » [*ibid.*, p. 196]) vient créer un contraste dans ce récit qui ne concerne en rien Marcel. Après tout, comment celui-ci peut-il savoir que « se sentant souffrant et triste depuis quelque temps [...], Swann aurait aimé aller se reposer un peu à la campagne » (*ibid.*, p. 265) ? Dans ces moments, le narrateur n'est plus vraiment Marcel, ou plutôt il n'est plus *seulement* lui. Comme il tient la plume, il peut se permettre, à l'inverse du héros, d'inventer des faits, d'ajouter des détails qui prendront leur sens lorsqu'ils seront mis en relation avec la vie du protagoniste. Mais, si le narrateur persiste à introduire la première personne du singulier dans des passages où il est évident qu'il ne joue pas un rôle réel, c'est justement pour servir cette fragmentation du moi. Selon Daniel Couty et Axel Preiss, « en feignant de ne pas anticiper sur le présent du héros, et de ne pas lui substituer sa propre expérience, le narrateur crée [...] une structure gigogne dans laquelle les divers *je* viennent s'emboîter comme autant d'étapes d'une expérience en fait unique » (Couty et Preiss, 2001, p. 1446). En intégrant à cette « structure gigogne » des détails personnels concernant d'autres personnages, le narrateur montre l'influence de ceux-ci sur son propre devenir, donc sur celui de Marcel. La fragmentation du *moi* parcourt ainsi toute la *Recherche*, même lorsqu'il n'y est pas directement question du protagoniste.

Un héros fragmenté

Si les autres personnages présents dans la *Recherche* sont aussi importants dans le processus de division des *moi*, c'est qu'ils constituent souvent soit des doublets du protagoniste, soit des êtres qui servent directement à représenter des parties distinctes de son existence. Car

Marcel ne se divise pas qu'en héros et narrateur ; les phases de sa vie constituent elles-mêmes différentes facettes de lui-même dont le début et la fin s'organisent à travers le passage du temps. Évidemment, les différentes amours du narrateur joueront un rôle important dans la séparation de ces *moi*, créant en même temps une forme de répétition qui contribue à rassembler tous les « je » en un tronc commun. Ainsi, on peut dire qu'il y a les périodes « Gilberte » et « Albertine », qui, lorsqu'elles se terminent, représentent la suppression d'une part importante du narrateur ; celui-ci donne alors l'impression de mourir pour se réincarner chaque fois plus vieux, s'acharnant « à un long et cruel suicide du moi qui en [lui]-même aimait Gilberte » (Proust, 1988 [1918], p. 180). Cela dit, longtemps après la fin de son amour pour Albertine, lorsque le narrateur est victime d'un quiproquos qui lui faire croire que cette dernière est toujours vivante, il précise qu'il « aurai[t] été incapable de ressusciter Albertine parce qu'[il] l'étai[t] de [se] ressusciter [lui]-même, de ressusciter [s]on moi d'alors » (Proust, 1989 [1925], p. 222). C'est donc réellement à un âge, une époque de sa vie, que sont associées les femmes qu'il a fréquentées, et qui ne sont pertinentes au récit que dans la mesure où elles servent cette quête de la vérité. Créant un effet miroir, il dira d'Albertine que « [s]on amour était moins un amour pour elle qu'un amour en [lui] » (*ibid.*, p. 138), de la même façon qu'il avait mentionné, en pensant à Gilberte : « on est toujours détaché des êtres : quand on aime, on sent que cet amour ne porte pas leur nom » (Proust, 1988 [1918], p. 180). La répétition qui règle les deux événements fait voir qu'au-delà des différents *moi* persiste une forme d'individualité qui ne change pas, que celui qui aime reste, et que seul l'objet change.

Pourtant, jusqu'au moment de la Révélation, Marcel affirme prendre « mieux conscience de [s]es propres transformations en les confrontant à l'identité des choses » (Proust, 1988 [1922-1923], p. 510). La difficulté d'atteindre l'entité d'un moi unique est telle qu'il fragmente son existence non seulement en périodes temporelles, mais aussi en choses, en lieux, se demandant parfois à son réveil s'il n'est pas « une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint » (Proust, 1987 [1913], p. 3). De même, lorsqu'il est trop endormi pour se rappeler dans quel lieu il se trouve, il se sent « plus dénué que l'homme des cavernes » (*ibid.*, p. 5), exactement comme si son existence, son individualité, ne se manifestait que par ce qui l'entoure. Pourtant, à force de chercher à réintégrer les traces de son passé, il constate que ces lieux physiques, en dehors du souvenir, sont en soi vides de sens :

J'avais trop expérimenté l'impossibilité d'atteindre dans la réalité ce qui était au fond de moi-même ; que ce n'était pas plus sur la place Saint-Marc que ce n'avait été à mon second voyage à Balbec, ou à mon retour

à Tansonville pour voir Gilberte, que je retrouverais le Temps perdu, et que le voyage, qui ne faisait que me proposer une fois de plus l'illusion que ces impressions anciennes existaient hors de moi-même, au coin d'une certaine place, me pouvait être le moyen que je cherchais. (Proust, 1989 [1927], p. 183.)

Au moment de la Révélation, le narrateur associe donc ses différents âges à des lieux et des gens, au point d'en oublier presque, dans son souvenir, qu'il était alors lui-même présent. Il cherche ses *moi* d'alors aux endroits auxquels il les associe, de la même façon qu'il s'imagine qu'il peut retrouver instantanément une fraction de sa jeunesse en croquant dans une madeleine. Or, Genette fait observer qu'il y a disparition de «la madeleine présente dès que surgit le souvenir de la madeleine passée» (Genette, 1966, p. 47), ce qui implique en un sens qu'il y a aussi disparition du «moi» de l'action dès qu'apparaît le «moi» du passé, du souvenir. Ce dernier est d'ailleurs abstrait et éphémère, car il ne peut coexister avec le *moi* qui occupe déjà cette tranche du temps. Ainsi, le narrateur ne peut avoir à la fois dix ans et vingt ans, pas plus qu'il ne peut être à Combray et à Paris au même moment. À l'intérieur de lui, par contre, les *moi* gardent le souvenir des lieux, des gens et des choses.

Des personnages à plusieurs facettes

Le protagoniste connaît donc des changements dans le temps, associant ses différents «moi» à des objets et des événements qui l'aident à se définir. Par contre, pour ceux qui l'entourent, la vérité que découvre Marcel ne modifie bien sûr en rien la perception qu'ils ont de lui. C'est à partir de là que les limites d'un narrateur à la première personne du singulier semblent en quelque sorte faire entrave au processus de fragmentation des *moi*, car Marcel ne peut se percevoir lui-même à partir du regard de son entourage. Toutefois, les autres personnages de la *Recherche* jouent ici un rôle important, puisque ce que le narrateur dira à leur sujet pourra être renversé et appliqué à sa propre personne. Ainsi, il est fréquent qu'une personne en devienne une autre au fil de l'œuvre, ou encore qu'elle revête différents masques. Roland Barthes parle d'un phénomène, fréquent dans le roman proustien, qui «conjoint dans un même objet deux états absolument antipathiques et renverse radicalement une apparence en son contraire» (Barthes, 1980, p. 34). Ainsi, Marcel connaîtra pour la Berma d'abord l'idolâtrie, puis la déception et, enfin, une nouvelle admiration. Pourtant, le jeu de la comédienne ne change pas ; c'est le regard de Marcel qui agit, selon son âge et l'état d'esprit dans lequel il est : «Mon impression, à vrai dire, plus agréable que celle d'autrefois, n'était pas différente. Seulement, je ne la confrontais plus à une idée préalable, abstraite et

fausse du génie dramatique, et je comprenais que le génie dramatique c'était justement cela.» (Proust, 1988 [1921-1922], p. 42-43.) Ici, il y a fragmentation du narrateur, puisque deux âges différents lui proposent deux visions différentes, mais aussi de la Berma, qui peut être perçue comme une bonne ou une mauvaise comédienne selon la maturité du regard qui se pose sur elle.

Toutefois, c'est probablement avec Albertine qu'apparaît le mieux cette fragmentation des *moi* selon le regard, d'abord parce qu'elle est dès le départ présentée comme ayant plusieurs visages, puis parce qu'elle cache tant de choses à Marcel qu'elle ne peut être découverte qu'au fil du temps, cette exploration se continuant même après la mort du personnage. En se questionnant sur la diversité des Albertine, le narrateur en vient inévitablement à se questionner sur ses propres agissements et est d'autant plus divisé qu'il s'adapte inconsciemment aux différentes façades de son amie :

C'est peut-être parce qu'étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que plus tard je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertine à laquelle je pensais : un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, créés non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée, pour un même souvenir, par la façon différente dont je l'appréciais. [...] Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine : je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertine qui apparaissaient devant moi... (Proust, 1988 [1918], p. 507.)

Albertine n'apparaît donc pas réellement comme un tout, elle semble plutôt servir, par la diversité de ses versants, la fragmentation qui s'opère au sein du narrateur lui-même. Grâce à Albertine, de nouveaux *moi* apparaissent et viennent déconstruire en partie la personnalité que l'on connaît au narrateur pour la reconstruire différemment par la suite. Le rôle qu'elle joue est complété par la compréhension qu'a le narrateur de « la différence qu'il y [a] entre ce que l'importance de sa personne et de ses actions est pour [lui] et pour les autres » (Proust, 1992 [1925], p.138), notamment lorsqu'il en montre une photo à Robert de Saint-Loup et que ce dernier est visiblement déçu par son manque de charme. Mais Saint-Loup lui-même avait été amoureux fou de Rachel, femme chez qui Marcel n'arrivait à voir que la prostituée qui l'avait courtoisé par le passé. Les personnages, même en dehors du narrateur, subissent donc les variations de l'âge dans le regard de qui les perçoit.

* * *

Ce qui fait la particularité de la *Recherche* et qui n'est certainement pas étranger au succès qu'elle a connu, c'est donc cette superposition de couches d'âge dans la construction du personnage de Marcel. Celui-ci est presque un vieillard au moment où il relate son histoire, mais, pourtant, on l'oublie facilement au moment où il se demande, encore enfant, comment séduire la petite Gilberte. Immergé dans son souvenir d'enfance, il parvient à nous faire croire que les émotions racontées, les sentiments vécus étaient tous aussi précis dans son esprit lorsqu'il n'avait pas même dix ans qu'ils le sont en fin de vie. De même, chaque personnage, chaque événement est perçu à travers deux regards, celui du vieil homme et celui du protagoniste. On peut sans doute dire que cette dualité est à la base du talent reconnu à Proust pour la psychologie et l'analyse sociale, ou ce qui fut renommé, par Salvador Dali, son « introspection masochiste et sa décortication anale et sadique de la société » (Dali, 2005 [1964], p. 80). L'animosité du peintre, qui vante ses propres capacités d'analyste et de psychologue comme étant supérieures à celle de Proust (*id.*), est palpable, et, pourtant, il est étonnant de constater comme son œuvre autobiographique, qui comprend *Journal d'un génie* et *La vie secrète de Salvador Dali*, se rapproche par sa narration de la saga proustienne. Ainsi, lorsque Dali fait le récit de sa rencontre avec la jeune Gallutchka, son premier amour, on a tout à fait l'impression qu'il s'agit de Marcel voyant Gilberte pour la première fois, et ses souvenirs de jeunesse se teintent de cette paranoïa-critique venue après le succès, au même titre que ceux de Marcel sont influencés par sa mélancolie de fin de vie. Proust, par sa Recherche, a influencé l'écriture autobiographique même chez les plus rétifs. Et si Dali considère sa connaissance des travaux freudiens comme un avantage sur son prédécesseur (*id.*), on voit bien que Proust n'était pas en reste sur ce point, puisqu'il a instinctivement appliqué la théorie psychanalytique à sa narration du souvenir, qui se rapproche étrangement du récit de rêve. La madeleine agit sur Marcel comme le psychanalyste sur son patient, le forçant à se remémorer un passé depuis longtemps enfoui dans son inconscient. L'ego, le ça et le surmoi ne sont pas évoqués, mais surgissent constamment, laissant voir que Proust, malgré son ignorance des travaux de Freud, avait aussi compris l'inéluctable fragmentation identitaire.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. 1980. « Une idée de recherche ». In *Collectif – Recherche de Proust*. Paris : Seuil, p. 34-39.
- COUTY, Daniel et Axel PREISS. 2001. « Marcel Proust ». In Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. *Dictionnaire des écrivains de langue française*. Paris : Larousse, p. 1435-1446.
- DALI, Salvador. 2005 [1964]. *Journal d'un génie*. Paris : Gallimard, 301 p.
- _____. 2002 [1942]. *La vie secrète de Salvador Dali*. Paris : Gallimard, 437 p.
- ECO, Umberto. 1985 [1979]. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 314 p.
- FREUD, Sigmund. 1998 [1899]. « Des souvenirs-couverture ». In *Œuvres complètes III*. Paris : Presses universitaires de France, p. 254-276.
- _____. 2003 [1900]. *Œuvres complètes IV. L'interprétation du rêve*. Paris : Presses universitaires de France, 758 p.
- _____. 1988 [1901]. *Sur le rêve*. Paris : Gallimard, 146 p.
- GENETTE, Gérard. « Proust palimpseste ». In *Figure I*. Paris : Seuil, 1966, p. 39-67.

À la recherche du temps perdu :

- PROUST, Marcel. 1987 [1913]. *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 527 p.
- _____. 1988 [1918]. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 568 p.
- _____. 1988 [1921-1922]. *Le côté de Guermantes*. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 765 p.
- _____. 1988 [1922-1923]. *Sodome et Gomorrhe*. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 645 p.
- _____. 1988 [1923]. *La prisonnière*. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 465 p.
- _____. 1992 [1925]. *Albertine disparue*. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 364 p.
- _____. 1989 [1927]. *Le temps retrouvé*. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 447 p.

Beckett à l'épreuve du temps

Cet article se propose d'examiner le poids du temps sur les personnages beckettien de la trilogie *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*. Dans ces romans, à l'inverse des romans de formation où le personnage central évolue – d'abord jeune, il grandit, puis va vers l'âge mur – ceux de Beckett, tous romans confondus, apparaissent dès le début comme marqués par le phénomène temporel. Dans *Molloy*, ce *Figurenroman*, ou « Roman de l'individu » en français, l'histoire commence par la fin, soit l'arrivée de Molloy dans la chambre de sa mère. En effet, le protagoniste se présente d'emblée comme un grabataire aux diverses infirmités et qui reste étendu sur un lit. Tramé d'oublis, Molloy se retrouve dans la maison familiale sans trop savoir comment il y est arrivé. Là, il « raconte », sinon « livre » – c'est sans doute le verbe qui convient le mieux – son impératif projet d'aller retrouver on ne sait quoi ou qui au juste, mais sans doute sa mère agonisante, peut-être décédée avant ou pendant son arrivée dans la contrée voisine. Ce voyage au caractère impérieux constitue la véritable toile de fond de son itinéraire imaginaire. Mais, pour se déplacer, ne faut-il pas encore être en forme, valide ?

Malone meurt, lui, met le pied à l'étrier et va bien plus loin. Maintenu en vie par le fil de sa parole, à l'image de Shéhérazade¹, il se laisse gagner par la fièvre de la *phônê*. Malone sent l'urgence d'établir l'inventaire de ses possessions afin de prouver son existence par ses avoirs : la photo, la pierre, le chapeau, le manteau, du papier journal, les trois chaussettes, le pantalon, la flanelle, la fiole de comprimés, inventaire que rallongera sans doute sa vie. Le vagabond devient un moribond qui se signale par la voix d'un vieillard babillant à hue et à dia dans une chambre qui lui est offerte pour errer et finir ses jours. « Impotent », il ne lui reste comme partie du corps qu'une « grosse tête sans dents ». Il entend mal, et est presque sourd et aveugle. Après quatre-vingt pages, la voix monologante se dévoile : l'homme est un syphilitique qui s'appelle Malone. Limité et cloué sur son lit de mort, il git impotent. Étendu sur le dos, il n'agit qu'à l'aide d'un long bâton muni d'un crochet préhensile par lequel il attire la soupe qui lui est servie et repousse le vase de nuit plein de déjections qu'il dépose sur la table.

Pour sa part, *L'Innommable* est un long monologue perdu dans un espace opaque et un temps indéfini où il ne se passe rien. Le narrateur tourne mécaniquement autour d'un centre vide, soit un « ici » dépouillé de tout référent, qu'occupe un « Je », personnage central et centralisateur qui est en quelque sorte une timbale de mots : « faite en mots, des mots des autres » (Beckett, 1953, p. 166). Il est sans nom et sans identité véritable. Il se confond en usurpant tour à tour les noms de Mahood, Malone, Molloy, Murphy, Pigalle, Madeleine et Worm. Il est presque sans corps : un manchot pourvu encore d'une jambe et d'un bras. Il n'est plus qu'une voix indécise, dans laquelle il ne faut rien rechercher. Une voix qui tente en vain un récit impossible et improbable d'où ne sortent que des mots, des mots ouverts au silence, donnant de plain-pied sur le silence des mots (*ibid.*, p. 206).

Il va sans dire que les corps de ces personnages – presque sans vie – sont usés, défraîchis, las et avachis ; pâlis, ridés, voire lourdement maladifs. Ces différents états se présentent, pour moi, comme une sorte de conséquence du vécu, proche du temps humain selon nos modèles

1 Shéhérazade symbolise la vengeance d'un calife et la mise au point d'un stratagème qui vise à mettre fin au massacre d'un mari cocufié. En effet, la trame du récit perse nous présente un calife trompé par sa femme. Et, depuis lors, ce dernier épousera chaque jour une femme qu'il tue au matin des noces. Shéhérazade, fille d'un grand vizir, se porte alors volontaire pour faire cesser le massacre. Elle mettra au point un stratagème qui consiste à raconter une histoire qui ne finira pas. Son époux, désireux de connaître la suite, lui laissera la vie sauve pour une journée de plus quand arrive le petit matin. Ce stratagème dure pendant mille et une nuits, au bout desquelles le calife abandonne sa résolution et décide de garder l'héroïne auprès de lui. Ce que je veux illustrer à travers cette comparaison, c'est que le protagoniste beckettien est la version masculine des *Mille et une nuits*, où Shéhérazade, tout comme Malone, est forcée de raconter pour ne pas mourir car, tant qu'elle pourra retenir l'attention du calife avec ses histoires, elle ne sera pas exécutée. Il est évident que le sort des deux héros est lié à celui du récit. Nous sommes dans ce que Todorov appelle les « hommes récits » dans sa *Poétique de la prose* (1976, p. 78-91).

mentaux. À travers cette singulière construction du personnage, c'est en fait la nature finissante de l'être humain que Beckett nous invite à contempler – et celle de la condition humaine que je propose d'examiner ici. C'est donc un temps qui est omniprésent et qui se lit à travers les marques qu'il laisse sur le corps, sur la physionomie. La lecture de ce temps, que je qualifierai d'humain, se pose de façon complexe mais aussi passionnante dans le corpus que j'ai choisi d'analyser. Complexe, parce que le thème du temps humain, voire du vieillissement, n'est pas l'objet de Beckett. Or, pour lire une telle thématique, il m'a fallu observer l'ensemble de ses personnages pour enfin la débusquer. Quoique parfois évidente, Beckett parle davantage de l'impuissance, du dénuelement et de la faiblesse humaine. Elle est passionnante, parce que faire œuvre de critique après Beckett n'est pas aisé, mais s'y risquer s'avère palpitant. Molloy le dira lui-même, parfois de façon ironique, parfois cynique et réaliste, mais visiblement agacé :

Ma vie, tantôt j'en parle comme d'une chose finie, tantôt comme d'une plaisanterie qui dure encore, et j'ai tort, car elle est finie et elle dure à la fois, mais par quel temps du verbe exprimer cela ? (Beckett, 1951b, p. 57.)

C'est donc un temps aporétique, un temps qui n'est plus exprimé, mais qui se lit à travers les effets d'une durée, d'une série d'expériences souvent douloureuses, du vécu. Le terme de « verbe » n'est pas anodin ici, il englobe tout, puisqu'il « se fait chaire », d'après le jargon biblique. Le verbe, c'est la parole, donc la diégèse ; tantôt il se profile jusqu'à celle de la temporalité physique, donc de la vie, du corps. C'est un temps humain vu à travers le corps du personnage, un temps qui se rapproche de la vision heideggerienne. Martin Heidegger l'établit dans *Sein und Zeit*, traduit en français par *Être et temps*. Dans ce livre, le philosophe configure le temps comme la vérité de l'être. Il affirme que l'être et le temps sont imbriqués l'un dans l'autre. C'est donc à travers son « *Dasein* », c'est-à-dire l'homme présent au monde, qui est une façon « d'être, le, là (da) » de l'homme que le philosophe situe dans le temps et l'espace. Les héros beckettien n'ont d'autre qualité que d'être présents, sur scène devant nous au théâtre ou dans la description qui est faite d'eux dans les trois romans. Cette présence, cette apparition qui est parfois longue, parfois évanescence, parfois difficile et douloureuse, a guidé mon intuition pour m'interroger sur l'état physique, mais aussi général, de ces derniers. Pour mieux circonscrire le personnage beckettien, je me suis interrogé sur son être même, c'est-à-dire sa nature, soit comment il nous est présenté, puisque, lui aussi, comme un être-au-monde, est confronté à la problématique temporelle du vivant. Est-ce un personnage encore « intelligent et vif » ? (Beckett, 1951b, p. 38). C'est fort de cette interrogation que je compte mettre en lumière les

personnages beckettien définis comme « *égos expérimentaux* » (Rabaté, 2010, p. 11), c'est-à-dire comme foyers de perception, de discours, chargés de représenter ou d'incarner un point de vue sur « l'exploration des potentialités de l'existence » (*id.*).

Toutefois, pourquoi « Beckett à l'épreuve du temps » ? Si Heidegger part de l'hypothèse selon laquelle la question de l'être en tant qu'être est tombée dans l'oubli et la trivialité, c'est parce que, pour lui, elle devrait être (re)posée à la lumière d'une analyse du *Dasein*, c'est-à-dire l'ontologie qui interroge le sens de l'être. Il ajoute qu'on ne peut penser l'être sans passer par le *Dasein*, qui donne le pouvoir de poser cette question. « Être à l'épreuve du temps », c'est éprouver la dynamique du vivant, une dynamique issue de la condition de l'existence. Elle permet de cerner l'homme, l'homme face au temps qui passe, l'homme marqué par l'allure du temps. Si le temps se présente comme une source de rédemption chez Saint Augustin², par exemple, le temps beckettien apparaît comme un phénomène de chute, une force agissante, qui pèse, à l'image d'une chape de plomb, sur le monde et sur les êtres. Pour l'appréhender, je ne me pose pas la question, somme toute connue depuis Saint Augustin, à savoir ceci : qu'est-ce que le temps ? Il affirme que,

si personne ne me le demande, je le sais ; mais que je veuille l'expliquer à la demande, je ne le sais pas ! Et pourtant – je le dis en toute confiance – je sais que si rien ne se passait, il n'y aurait pas de temps passé, et si rien n'advenait, il n'y aurait pas d'avenir, et si rien n'existait, il n'y aurait pas de temps présent. (Augustin (saint), 1993.)

Je vais donc m'atteler à démontrer comment le temps s'inscrit sur les corps, comment ses marques se lisent et se reflètent sur les personnages de la trilogie. Le temps ne joue-t-il pas un rôle catalyseur au regard des nombreux maux qu'il porte ? Son évocation me permettra de comprendre comment cet impondérable agit non seulement sur eux, mais aussi comment Beckett les expose, et quel traitement narratif, spécifique, il en fait.

L'hypothèse que je formule sera donc la suivante : la dégradation physique des personnages de la trilogie est proportionnelle au temps du vécu. Molloy, par exemple, est le personnage victime de cette

² Saint Augustin insiste sur cette notion du temps dans son XI^e livre. Pour lui, le temps est changeant perpétuel, il transforme le présent en passé et apparaît comme un foyer de signification pour la rédemption de l'homme. Loin d'être un principe de chute, il est possibilité de rédemption et d'accession à Dieu. Il ajoute que, fautif, l'homme peut se repentir et bénéficier du pardon de Dieu, car lui seul ôte les péchés quel que soit le temps. *Les Confessions*, son livre emblématique, sont donc à prendre dans son acception originelle comme un aveu des péchés devant un prêtre ou devant Dieu. Dans ce sens, le théologien se confesse donc devant Dieu et s'en remet à lui. En cela, Saint Augustin développe une intéressante perception du temps : un temps qui peut se montrer salvateur, accordant une possibilité de rédemption. La comparaison faite ici avec Beckett vient sceller un contrepoint visant à clarifier les deux pôles du temps sur le vivant.

décomposition en marche forcée. Lui, «béquillard», monte encore à bicyclette au moment où il n'a qu'une jambe raide et plus courte que l'autre. Celle-ci se raccourcira de plus en plus, c'est-à-dire au fil du temps, d'après les adverbes et locutions temporelles. Puis, arrive le tour de l'autre jambe. Ces changements d'état, cette décomposition de la morphologie corporelle, marquent donc le cheminement du temps sur le corps. Je me limiterai, tout au long de cette analyse, à parcourir les dégâts d'un récit qui ne fait que s'exposer à cette épreuve du temps. Je m'appuierai dans un premier temps sur des signes physiques, visibles dans la description faite du personnage. Puis, dans une seconde articulation, je m'efforcerai de démontrer que l'épreuve du temps participe aussi d'une épreuve d'écriture, c'est-à-dire une écriture qui s'allonge au fur et à mesure que vit son alter ego, à l'instar du propos de Molloy : « Ma vie, tantôt j'en parle comme d'une chose finie, tantôt comme d'une plaisanterie qui dure encore, et j'ai tort, car elle est finie et elle dure à la fois, mais par quel temps du verbe exprimer cela ? » (Beckett, 1951b, p. 57.)

Il semble que les souffrances, parfois singulières mais identiques des personnages de Beckett, débordent du cadre strict d'un univers romanesque pour s'inscrire dans les moindres détails de ceux d'un individu, digne d'un temps psychologique révélant son large tableau de maux. Posons maintenant notre regard sur les conséquences de ce temps sur le corps.

Un personnage marqué

Dans leur capacité à configurer des situations, des attitudes et des façons d'être, les romans beckettien saisissent, de façon poignante, la question du vieillir du personnage dans l'espace-temps de son vécu. Je remarque d'emblée que ses personnages sont très marqués. La preuve est que plusieurs mots font écho à ce phénomène. Bon nombre de titres des romans et essais de Beckett sont rattachés à cette variable temporelle : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*, *La dernière bande*, *Malone meurt*. Les mots soulignés entretiennent ici un lien direct ou indirect au temps et l'auteur irlandais ne manque pas d'en faire une utilisation toute singulière dans la mesure où il en montre des champs de lisibilité. En cela, il pointe l'épreuve du temps sur l'être non plus seulement comme une énigme, mais aussi comme une réalité, à la fois individuelle et collective. Ceci montre que l'épreuve du temps ne peut se lire qu'à l'aune d'une expérience du vécu, laquelle marque son sujet :

Cette première phase, celle du lit, fut caractérisée par l'évolution des rapports entre Macmann et sa gardienne. Il s'établit lentement entre

eux une sorte d'intimité, qui les amena à un moment donné à coucher ensemble et à s'accoupler du mieux qu'ils le purent. Car étant donné leur âge et leur peu d'expérience de l'amour charnel, il était naturel qu'ils ne réussissent pas du premier coup à se donner l'impression d'être faits l'un pour l'autre. On voyait alors Macmann qui s'acharnait à faire entrer son sexe dans celui de sa partenaire à la manière d'un oreiller dans une taie, en le pliant en deux et en l'y fourrant avec ses doigts. (Beckett, 1951a, p. 143.)

Ce rapport sexuel consenti entre Macmann et la hideuse Moll est décrit comme bancal et difficile. Il confirme l'âge avancé des soupirants qui ne peuvent plus se plier aux exigences d'un coït ou aux mouvements inhérents à cet acte. Il va sans dire qu'ici les cœurs et les corps des deux amants peinent à s'unir. Mais ce que je tiens à démontrer, c'est qu'au-delà d'un tel constat, l'expérience des ébats sexuels entre les personnages beckettien est un autre fait significatif qui démontre la peine des corps soumis au temps et dégradés par celui-ci. Ces personnages sont comme frappés dès le départ par ce que j'entrevois comme une condamnation du vécu. Un vécu lisible seulement dans une forme de durée de vie. Ce qui est extraordinaire, c'est que les personnages beckettien n'évoluent pas depuis le début des romans. Ils sont tels que décrits, c'est-à-dire à leur âge avancé. Ils n'évoluent certes pas, mais le fait qu'ils soient d'un certain âge prouve qu'ils ont longtemps vécu, existé, accumulé des années de vie. Ils n'ont aucune antériorité dans les romans que nous analysons, mais seulement un « déjà-là », et c'est cet aspect qui est fascinant en eux. Sans aucune perspective, ils égrainent du mieux qu'ils peuvent le temps qu'il leur reste à vivre, mais qui est, souvenons-nous, un temps qui n'en finit plus d'après Molloy. Autre chose : selon l'imaginaire collectif, âgés tels qu'ils sont décrits, ces personnages devraient avoir un peu plus d'expérience en la matière, mais le texte précise qu'ils en manquent lorsqu'il évoque leur « peu d'expérience ». En plus de cet aspect, le verbe « acharner » montre aussi cette réalité : celle d'un effort digne de personnes vieillissantes. C'est dire que l'épreuve du temps n'est concevable, en tant que telle, qu'à travers la révélation de telles expériences, mais aussi de ce que je qualifie de « marqueurs temporels » laissés sur l'être. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire attentivement ce passage de *L'Innommable* :

Moi, dont je ne sais rien, je sais que j'ai les yeux ouverts, à cause des larmes qui en coulent sans cesse. Je me sais assis, les mains sur les genoux, à cause de la pression contre mes fesses, contre les plantes de mes pieds, contre mes mains, contre mes genoux. [...] Je me sens le dos droit, le cou droit et sans torsion et là-dessus la tête, bien assise, comme sur son bâtonnet la boule du bilboquet. Ces comparaisons sont déplacées. Puis il y a la façon de couler des larmes, qui me coulent sur toute la figure, des yeux aux mâchoires, et jusque dans le cou, comme elles

ne sauraient le faire, il me semble, sur un visage penché, sur un visage renversé. Mais je ne dois pas confondre la droiture de la tête avec celle du regard, ni le plan vertical avec l'horizontal. Cette question en tout cas est secondaire, puisque je ne vois rien [...]. Elles s'accumulent dans ma barbe et de là, quand elle ne peut plus en contenir – non, je n'ai pas de barbe, pas de cheveux non plus, c'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéaments, sauf les yeux, dont il ne reste plus que les orbites. [...] Donc comme possibilité vestimentaire je ne vois guère que des molletières pour le moment, avec peut-être quelques haillons par-ci par-là. Je ne dirai plus d'obscénités non plus. Pourquoi aurais-je un sexe, moi qui n'ai plus de nez ? Tout cela est tombé, toutes les choses qui dépassent, avec mes yeux mes cheveux, sans laisser de trace, tombé si bas si loin que je n'ai rien entendu, que ça tombe encore peut-être, mes cheveux lentement comme de la suie toujours, de la chute de mes oreilles rien entendu. [...] Ces orbites ruisselantes, je vais les sécher aussi, les boucher, voilà, c'est fait, ça ne coule plus, je suis une grande boule parlante, parlant de choses qui n'existent pas ou qui existent peut-être, impossible de le savoir, la question n'est pas là. (Beckett, 1953, p. 29-31.)

À travers cette lecture, je peux affirmer que le vieillissement est là, dans toute sa splendeur ! D'abord, il y a le corps défraîchi et amaigri à la tête lourde et ronde. Les yeux, réduits aux orbites, ruissèlent en permanence ; les cheveux, quant à eux, tombent inexorablement au gré du vent. Le nez a complètement disparu pour ne laisser qu'un « homoncule » (*ibid.*, p. 32). De cette description pittoresque du personnage de *L'Innommable*, j'affirme volontiers que la dégradation physique dont sont victimes les personnages beckettien est synonyme du passage du temps. Leur profil laisse apparaître une image, voire une silhouette, le plus souvent vieillie, signe palpable du vécu. Ce vieillissement est digne d'un temps humain, vécu, intériorisé. La vie de ces personnages se déroule toujours de la même façon, invariablement tournée vers la mort, la souffrance et l'impuissance comme celle des êtres vivants. La perte de la connaissance et de la mémoire, la cécité aggravée, le physique avachi sont ses conséquences. Parfois, ils empêchent le langage de prendre forme dans la fiction et deviennent les maux du vécu. Le temps vu par Beckett a donc une coloration sombre. Il écrase, écarte, affaiblit ainsi que nous pouvons le lire dans *L'Innommable* :

Mais à l'époque dont je parle c'en est fini de cette vie active, je ne bouge ni ne bougerai jamais plus, à moins que ce ne soit sous l'impulsion d'un tiers. En effet, du grand voyageur que j'avais été, à genoux les derniers temps, puis en rampant et en roulant, il ne reste plus que le tronc (en piteux état), surmonté de la tête que l'on sait, voilà la partie de moi dont j'ai le mieux saisi et retenu la description. (*Ibid.*, p. 67.)

Le thème du temps développé par l'écrivain irlandais montre tout son mérite : d'abord comme une énigme, mais aussi comme une privation.

Dans ces propos, la nostalgie est présente et accaparante. Une nostalgie qui se situe entre un passé glorieux où le personnage était fort, actif, et un présent lourd, délabré et pitoyable. Si Proust analyse le temps comme un phénomène de résurgence du souvenir à la mémoire, souvenir retrouvé grâce à la saveur d'une madeleine trempée dans du thé, ce phénomène chimique constitue le substrat par lequel il retrouve toutes les impressions vécues dans son enfance³. Or, le temps beckettien semble, lui, être un phénomène cyclique et dévastateur puisque le corps et la mémoire en pâtissent fortement. Ce n'est plus un thème à proprement parler, mais sa répercussion, vue au travers du corps souffrant, sur le personnage, qui est donnée à voir, faite à partir de la démonstration d'un corps vieilli, « en panne » (*ibid.*, p. 73), enclin à l'impuissance et aux balbutiements d'une mémoire partielle. L'âge, par exemple, participe de l'exclusion pour faire de lui un être en marge, allant jusqu'à trouver refuge dans les « fossés » (Beckett, 1951b, p. 43). C'est peut-être pourquoi, pour une raison ou pour une autre, il vit et se retrouve soit dans un asile, soit dans un centre gériatrique. Les conséquences du temps sur le corps l'excluent des valides de la société et le mettent à l'écart.

Molloy et *Malone*, tout comme *L'Innommable*, sont marqués du sceau du temps. À l'image de l'expression « passer son épreuve », le personnage beckettien se présente à l'aune de ses romans comme cet être qui a subi les affres du temps. Son physique avachi est synonyme du temps enduré. L'écriture de Beckett non seulement nous fait voir les traits particuliers de cette durée, mais donne aussi la forme au récit selon une matérialité qui lui est propre : la conscience aigüe du tragique de l'être éprouvé. Dans *Molloy*, le « béquillard » monte encore à bicyclette, comme nous le verrons ci-dessous, mais avec une jambe raide et plus courte que l'autre. Celle-ci se raccourcira de plus en plus, au fil du temps. Puis vient le tour de l'autre jambe. Ces changements d'état, cette décomposition morbide avancée de la morphologie corporelle marquent donc le cheminement, le passage du temps sur le corps et avec lui, ses nombreux dégâts :

Je me levai par conséquent, ajustai mes béquilles et descendis sur la route, où je trouvai ma bicyclette (tiens je ne m'attendais pas à ça) à l'endroit même où j'avais dû la laisser. Cela me permet de remarquer que, tout estropié que j'étais, je montais à bicyclette avec un certain bonheur, à cette époque. Voici comment je m'y prenais. J'attachais mes béquilles à la barre supérieure du cadre, une de chaque côté, j'accrochais le pied de ma jambe raide (j'oublie laquelle, elles sont raides toutes les deux à

³ Entre 1908 et 1909, l'auteur de *À la recherche du temps perdu* se lance dans une démonstration dont les tenants et les aboutissants vont le conduire à envisager l'Art comme possibilité de récupérer tout ce qu'un être aura vécu.

présent) à la saillie de l'axe de la roue avant et je pédalais avec l'autre. (*Ibid.*, p. 22.)

Sans citer toutes les pages, je peux dire qu'au final, il ne restera à Molloy que son « bon œil ». Cette expérience de la dégénérescence progressive et de la diminution des moyens physiques culmine avec Mahood dans *L'Innommable*. Là, le personnage ressemble désormais à un tronc d'arbre, voire à un « unijambiste manchot » (Beckett, 1953, p. 73). Il est maigre, ses yeux ruissèlent de larmes et il reste figé dans une jarre, reposant sur de la sciure. À côté, nous avons aussi Malone, cet autre personnage qui mue en Macmann dans *Malone meurt*. Celui-ci est couché dans son lit, perclus de sénilité, de défaillances mémorielles et atteint de cécité, égrainant la quiétude et la solitude du lieu qui lui sert de refuge. Il voit à peine et entend mal. À travers ces « épiphanies », il semble que c'est une réflexion de l'homme face au temps que mène Beckett, une réflexion digne du temps dantesque, moderne. Lisons la présentation que Molloy fait de sa mère :

D'ailleurs pour moi la question ne se posait pas, à l'époque où je suis en train de me faufiler, je veux dire la question de l'appeler ma, Mag ou la comtesse Caca, car il y avait une éternité qu'elle était sourde comme un pot. Je crois qu'elle faisait sous elle, et sa grande et sa petite commission, mais une sorte de pudeur nous faisait éviter ce sujet, au cours de nos entretiens, et je ne pus jamais en acquérir la certitude. Du reste cela devait être bien peu de chose, quelques crottes de bique parcimonieusement arrosées tous les deux ou trois jours. La chambre sentait l'ammoniaque, oh pas que l'ammoniaque, mais l'ammoniaque, l'ammoniaque. (Beckett, 1951b, p. 25.)

De cette description, il ressort que l'homme beckettien semble soumis à la décrépitude physique, voire mentale, générée par une impuissance totale à l'image de Mag décrite comme putride et qui fait « ses grandes et ses petites commissions » sur place. Ces physionomies poignantes et pâlisantes abondent dans l'œuvre de Beckett. Elles renforcent l'idée d'un terrain propice à une expérimentation du vécu, terrain par lequel le temps retrouve sa « grandeur mythique », sa sombre réputation de pouvoir détruire et d'infliger la souffrance au regard de leur état de dégradation et de dégénérescence. Notons-le, le temps joue un rôle particulier dans la vie des personnages. Il apparaît chez Beckett comme un processus de création. Le corps souffrant se présente comme cette sorte de prisme universel à travers lequel se dévoile l'expérience du vécu. Les personnages beckettien n'ont ni enfance ni étape initiale dans les romans ; nous faisons leur connaissance uniquement à l'âge adulte, donc à l'étape finale dans laquelle ils sont désormais confinés à l'isolement, à l'enlèvement. Ils n'évoluent plus à l'instar des personnages de romans de formation, mais croulent à « tombeau ouvert » vers

la mort. Ils apparaissent comme les êtres de la « fin des temps » bibliques. C'est dire que leur destinée s'insère dans une dimension temporelle du vécu humain, animal. Ce vécu, qui part de la naissance et s'interrompt à la mort, apparaît comme un espace d'enfermement où aucune évolution, aucune échappatoire n'est possible. Un espace-temps qui limite le personnage beckettien. Ces êtres qui ont fait leur temps, leur *pensum*, qui ont vieilli, attendent la mort comme ultime salaire du vivant. Le temps beckettien est donc mis en lumière à travers le corps, devenu sujet aux maux et aux mots de l'être humain.

L'épreuve du temps mis à l'épreuve d'écriture

Je partirai d'une comparaison pour expliquer ce que j'entends par le temps comme une épreuve de l'écriture, c'est-à-dire ce travail qu'opère le langage durant le temps de vie des personnages. L'ouverture du roman de Dino Buzzati, *Le Désert des Tartares*, présente le lieutenant Drogo comme une jeune recrue militaire d'une trentaine d'années environ. Ce dernier a été envoyé au front dans un vieux fort du nom de « Bastiani » pour y attendre l'ennemi : les Tartares. Le jeune Drogo, encore fort et vaillant, veut combattre et accepte d'attendre que l'ennemi déclenche les hostilités. Il se laisse séduire par quelques signalements qui ne sont en réalité que de simples péripéties : un drapeau blanc que l'on observe flottant près de l'horizon, un émissaire abattu pour avoir été confondu avec l'ennemi, de la poussière qui s'élève au loin vont présager une éventuelle présence des troupes ennemies. Dans l'attente, séduit par l'idée de la guerre, Drogo se laisse en quelque sorte droguer par le cours du temps qui va l'aveugler ; il ne le voit pas passer. C'est ce cours du temps que l'auteur italien tente de saisir au travers de son écriture. Une écriture lente, mais appétée. Drogo attendra trente ans avant que l'ennemi ne se manifeste de l'autre côté de la frontière. Or, il n'est plus jeune, il a vieilli. Au moment fatidique, Drogo sera dans l'incapacité de combattre lorsque l'ennemi franchira la ligne rouge. La jeune recrue, fatiguée, est écartée des rangs du régiment et déclarée incompetente. Drogo ne peut plus participer au combat, il se rend compte que son adversaire n'était finalement pas les Tartares, mais le temps qui s'est écoulé. On remarque, à travers ce procédé qui traduit l'ironie du destin humain, que Buzzati feint de faire évoluer son personnage, avant de le faire sombrer dans l'incapacité, c'est-à-dire dans son issue finale qui est la mort. Ici, une différence de temporisation est visible et mérite d'être signalée : d'abord, le personnage buzzatien apparaît jeune, vif et fort, et, quelques années plus tard,

il décline, vieux et impotent après avoir passé près de trois décennies au fort. Trente ans durant lesquels s'écoule l'écriture, évolue la narration de la jeune recrue.

Or, le temps beckettien traite lui aussi de la condition humaine, mais de façon différente : l'humanité y est certes liée au problème de la vie et de la mort, mais ce qui fait l'essence de la vie, ses périodes «filées de jours d'or et de soie, brillantes et heureuses» qui rythment l'enfance puis la maturité, n'y sont pas décrites. Chez Samuel Beckett le personnage, à l'inverse de celui de Buzzati, n'évolue pas, on ne le rencontre qu'à l'approche de sa mort. On fait la connaissance de l'Innommable lorsqu'il est enfermé dans une jarre, sans corps, pourvu encore d'une jambe et d'un bras. On fait celle du syphilitique Malone, lui aussi limité et cloué dans son lit de mort, où il git, repoussant le vase de nuit plein de déjections qu'il dépose sur la table. Et celle de Molloy, enfin, lorsqu'il arrive *incognito* dans cette chambre occupée auparavant par sa mère. Il ressort que l'écrivain irlandais nous présente ses personnages comme un prisonniers temps, celui de la vieillesse ; à aucun moment ils n'agissent, mais ils sont tout le temps «agit». On les voit plus proche de la mort que dans leur vie florissante et prospère, à l'inverse de Drogo et, du moins, de sa brillante carrière militaire. La thématique du sujet que l'écriture de Beckett donne à voir et à lire est donc proche de cette épreuve que constitue l'acte d'écrire, elle-même devenue «pensum». Observons-le dans les aveux de Molloy : «Cet homme qui vient chaque semaine, c'est grâce à lui peut-être que je suis ici. Il dit que non. Il me donne un peu d'argent et enlève les feuilles. Tant de feuilles, tant d'argent.» (Beckett, 1951b, p. 7.) Et un peu plus loin, nous lisons : «Quand il vient chercher les nouvelles feuilles il rapporte celles de la semaine précédente. Elles sont marquées de signes que je ne comprends pas. [...] Quand je n'ai rien fait il ne me donne rien, il me gronde.» (*Ibid.*, p. 7-8.)

Les passages cités introduisent encore d'autres connotations : ce «travail» effectué par le narrateur a des aspects scolaires (les feuillets marqués de signes), cependant que le rapport argent-feuillets évoque le côté «alimentaire» (pour ne pas dire mercenaire) du métier d'écrivain. Or, le narrateur proclame sa grande indifférence à ces divers à-côtés. Des feuilles annotées, il dit : «D'ailleurs je ne les relis pas.» (*Ibid.*, p. 7.) De la rémunération, il note : «Cependant je ne travaille pas pour l'argent. Pour quoi alors ? Je ne sais pas.» (*Id.*) Plus loin, Moran, à son tour, se penchera sur ses motivations, aussi peu personnelles d'ailleurs que celles de son alter ego :

Car ce que je faisais, je ne le faisais ni pour Molloy, dont je me moquais, ni pour moi, à qui je renonçais, mais dans l'intérêt d'un travail qui, s'il avait besoin de nous pour s'accomplir, était dans son essence anonyme, et subsisterait, habiterait l'esprit des hommes, quand ses misérables artisans ne seraient plus. (*Ibid.*, p. 153.)

Les multiples questions sans réponse et les nombreuses évocations du vocable « travail » introduisent d'emblée ce que je cherche à envisager, c'est-à-dire le travail d'écriture, lui aussi vu comme une épreuve par et pour l'écrivain. Une écriture que le langage imprime à travers moult reprises, voire palinodies et rétractations des mots et expressions. Tant que la vie des personnages s'allonge, l'écriture lui emboîte le pas et devient du même coup le *pensum* tant redouté de l'écrivain qui fait de ce mot un *leitmotiv* :

J'ai parlé, j'ai dû parler, de leçon, c'est pensum qu'il fallait dire, j'ai confondu pensum et leçon. Oui, j'ai un pensum à faire, avant d'être libre, libre de ma bave, libre de me taire, de ne plus écouter, et je ne sais plus lequel. Voilà enfin qui donne une idée de ma situation. On m'a donné un pensum, à ma naissance peut-être, pour me punir d'être né peut-être, ou sans raison spéciale, parce qu'on ne m'aime pas, et j'ai oublié en quoi il consiste [...]. Car je tomberais sur le bon pensum, à force de brasser des vocables, qu'il me resterait à reconstituer la bonne leçon, à moins que les deux ne se confondent, ce qui évidemment n'est pas impossible non plus. (*Ibid.*, p. 39-40.)

Lire, écouter, parler ; donc écrire aussi semblent être les fonctions que l'écrivain réprouve ici. D'ailleurs, le mot « pensum » ne fait-il pas référence à un travail fastidieux, harassant et toujours à refaire comme si l'écrivain considère son acte d'écrire comme un acte imposé ? Contrairement à celle de Buzzati, l'écriture beckettienne se traduit par les nombreuses remises en question, les ratures, les autocorrections et les surcharges que Bruno Clément a su voir comme une des figures de « l'épanorthose » (Clément, 1989). Le rythme des descriptions est lent, traîne en longueur, l'histoire des personnages ne suit aucune logique habituelle qui permettrait de lire, à la fois les intentions de l'auteur et son schéma actanciel. Ce sont deux styles qui se présentent à travers ces deux modes d'écriture. La démonstration est verticale et progressive chez l'auteur italien, dont le personnage se construit de façon évolutive ; en même temps qu'il gravit les obstacles, il avance vers un but précis. Au contraire, l'intention du protagoniste n'est plus perceptible chez Beckett. L'écriture fait feu de tout bois, les buts deviennent incompris et inexistantes. Pourtant, leur finalité est, en apparence, similaire. Elle laisse entrevoir, sans le dire expressément, une forme d'incapacité ou de faiblesse humaine face à l'œuvre de Chronos. Mais alors que Dino Buzzati, répétons-le, fait (encore) évoluer son personnage,

Samuel Beckett le plante là, sur place, dès l'ouverture du roman, et c'est ce qui est inhabituel, déconcertant.

Il est donc clair que le temps beckettien est ramené à l'expérience humaine dans sa dimension téléologique et aux actions qui la ponctuent dans l'œuvre romanesque. Le personnage apparaît comme une figure solitaire, souvent couchée, préférant la reptation, la supination. Il rapproche et éloigne les objets à l'aide d'un bâton à crochet. Il bouge encore, mais avec peine, vieil homme aux multiples manies, détaché des questions existentielles, du « pittoresque » (Beckett, 1951a, p. 7), dira Malone. Les pseudo-voyages et les différents mouvements qu'il fabule se présentent comme des vues de l'esprit. Sa condition d'impotence démontre l'aboutissement du fil conducteur du temps, lequel se révèle à travers le délitement de l'être humain que l'écriture exorcise. L'homme âgé qui a fait l'expérience du temps est inévitablement exposé à ces ultimes limites et à son incapacité, en dépit d'une farouche volonté d'aller de l'avant. S'il est vrai que le support de cette analyse est un récit, l'écriture de Beckett démontre aisément que l'épreuve du temps comme un processus d'écriture délimite l'expérience humaine dans les récits de fiction. Ce que j'essaie de démontrer dans cette articulation, c'est que la question du temps lue à travers le corps devient, elle aussi, une source d'écriture pour l'écrivain irlandais ; les figures que l'on retrouve dans ses romans ouvrent chez lui un espace de création dans lequel il devient un opposant à la vie des personnages.

En fait, Beckett réfléchit aussi bien dans son essai sur Marcel Proust que dans ses romans sur la façon dont l'écriture oblige le temps à prendre forme autour des personnages. En prenant à bras-le-corps la question de l'être et, par dessus tout, la variable temps qui le sous-tend, l'auteur offre un lieu où le temps se déploie autrement que dans le sport ou le transport, pour ne prendre comme exemples que ces activités humaines. Il devient alors un espace de potentialité qui permet à l'écriture de le révéler dans toutes ses phases de vie, c'est-à-dire la jeunesse, l'âge adulte et la vieillesse. De cette observation, c'est l'écriture qui est envisagée comme un lieu de possibilité, un lieu où chaque texte constitue un moyen et un moment de sa révélation. Le temps beckettien n'est plus une durée comme l'espace peut être autre chose qu'un emplacement. À travers le personnage, le temps beckettien inaugure une autre manière d'appréhender le statut de l'écriture, de l'auteur, du lecteur ; ensemble de figures, de sujets qui composent le texte. Cela veut aussi dire que chaque actant/instant nie les autres au sens où il les englobe, l'écriture devenant, par cette négation, une sorte de dialogue fratricide entre le lecteur et l'auteur, tous deux frères d'écriture, c'est-à-dire lecteur et critique.

En fait, cette fascination récurrente de Beckett à l'égard du temps comme espace possible n'a pas pour vocation de le nier en tant que tel, mais de montrer son irréversibilité et son emprise sur l'être. Elle propose simplement de circonscrire un espace qui incite l'écrivain à se soumettre à la loi du pseudonyme, loi selon laquelle l'écriture est l'affirmation d'un « écrire », c'est-à-dire loi qui inscrit le cycle de l'écriture dans une sorte de mouvement de roue, telle que nous pouvons le voir dans ces différentes reformulations : « Oui, je travaille maintenant, un peu comme autrefois, seulement je ne sais plus travailler. Cela n'a pas d'importance, paraît-il. » (Beckett, 1951b, p. 7.)

« Comme autrefois » ? La période de l'œuvre précédant *Molloy*, autrement dit ? Et le narrateur dans son numéro d'écrivain (beckettien) devenu gâteux ? Narrateur qui, de toute façon, affirme qu'il n'a pas grand-chose à dire (écrire) : « Moi je voudrais maintenant parler des choses qui me restent, faire mes adieux, finir de mourir. » (*Id.*)

En somme, l'ultime bilan, le dernier discours, et quoi ? Finir de mourir, en parlant ou en silence ? On repère déjà ici le futur programme de Malone. Toujours est-il que ce qui va suivre est annoncé comme une sorte d'ersatz, de substitut, de (nouveau) détour-pensum scriptural (nouvel « écart de langage » donc) : pour Molloy lui-même, ce n'est pas de *cela* qu'il s'agit – une fois de plus. Il en va pour Molloy de son récit comme de son amour pour les mots. On a l'impression que pour Beckett, écrire le temps, pour nous limiter à ce point précis, c'est accepter de montrer que toute vie y est assujettie et que, chez lui, il n'y a ni avant, ni espace intermédiaire, mais une sorte de simultanéité de l'après, d'un déjà-là envahissant avec lequel il faut composer, et qui inaugure le véritable lieu de l'écriture. Cette conception questionne le vivant, elle met en demeure l'idée de longévité chère aux sociétés occidentales. Le nonagénaire l'illustre parfaitement.

Bibliographie

AUGUSTIN (Saint). 1993. *Les Confessions*. Paris : GF – Flammarion, 380 p.

BECKETT, Samuel. 1951a. *Malone meurt*. Paris : Les Éditions de Minuit, 191 p.

_____. 1951b. *Molloy*. Paris : Les Éditions de Minuit, 293 p.

_____. 1953. *L'Innommable*. Paris : Les Éditions de Minuit, 213 p.

BENCHEIKH, Jamel Eddine et Miquel, ANDRÉ (traducteurs). 1991. *Les Mille et une nuits*. Paris : Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 3 vol., 3368 p.

BUZZATI, Dino. 1968. *Le Désert des Tartares* [*Il deserto dei tartari*]. Paris : Éditions Laffont, coll. «Le livre de poche», 242 p.

CLÉMENT, Bruno. 1989. *L'œuvre sans qualités : Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Éditions du Seuil, coll. «Poétique».

HEIDEGGER, Martin. 1986 [1927]. *Être et le temps* [*Sein und Zeit*]. Paris : Éditions Gallimard, 587 p.

PROUST, Marcel. 1953. *À La Recherche du temps perdu*. Paris : Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 3 vol.

RABATÉ, Dominique. 2010. *Le Roman et le sens de la vie*. Paris : Éditions José Corti, coll. «Les Essais», 122 p.

TODOROV, Tzvetan. 1976. *Poétique de la prose*. Paris : Éditions du Seuil, 192 p.

La vieillesse et le deuil de la jeunesse dans la poésie antéislamique

Les poèmes antéislamiques sont de fait une part incontournable de la littérature arabe. Leur influence a été et reste considérable. La maîtrise qu'ont les poètes antéislamiques à la fois du récit trépidant et cru, de l'introspection la plus approfondie, de la sagesse philosophique la plus accomplie et des figures stylistiques les plus raffinées reste un modèle. Dans cette étude, nous avons choisi une anthologie de poèmes préislamiques, celle des *Mu'allaqât*¹ (*Les Suspendues*). Ces poèmes complexes demeurent des œuvres d'une richesse inépuisable, des poèmes emblématiques de la période préislamique du V^e siècle. Chaque *Suspendue* est composée de trois parties : le « *nasīb* » ou prélude d'amour (les souvenirs

¹ En français, *Les Suspendues*, ce sont dix poèmes, les plus célèbres et les plus beaux de la période antéislamique. Ils étaient suspendus sur le mur de la Maison sacrée arabe « La Kaaba ». Nous utilisons dans cet article la transmission d'al-Tibrizi, et la traduction de Pierre Larcher.

de la bien-aimée est le thème introductif de tous les poèmes), le « *rahil* » ou le voyage, et le « *gharadh* », le sujet principal.

La première partie, celle du *nasib*, emplit de souvenirs de gens absents, de choses perdus et d'époques révolues, tourne habituellement autour de trois principaux motifs : les ruines, la femme bien-aimée et les dérivatifs. Tous trois sont liés au Temps et à son évocation : les ruines en marquent l'écoulement, la bien-aimée est absente et son manque se fait cruel pour le poète, qui vieillit, et qui trouve dans les dérivatifs une échappatoire et une source de patience.

C'est dans le *nasib* que le poète se situe (moment qui peut suivre de quelques semaines ou de plusieurs années le départ de la bien-aimée). Il est alors enfermé dans un cycle de souvenirs, de mélancolie, d'espoirs qui n'ont plus de signification concrète – la bien-aimée a alors changé sans doute, elle est mariée peut-être, partie certainement – autre que celle de pleurer sur les années écoulées et la jeunesse perdue, ou, à défaut de jeunesse, tout au moins sur un « âge des possibles » idéalisé. Or, prisonnier de ce cycle, le poète perd sa propre personne, son Moi initial, dont la nostalgie l'empêche de vivre pleinement l'évolution de sa vie, d'y participer, en quelque sorte. C'est une forme de deuil (deuil d'une époque, deuil d'un « statut » du Moi, deuil de la jeunesse, etc.) que le poète doit effectuer en suivant certaines étapes, la fin du processus étant marquée par le retour des désirs et des envies, mais aussi par la capacité d'investissement de nouveaux objets de plaisir. Les étapes du deuil apparaissent de façon nette dans les poèmes : tout d'abord, une reconnaissance de la perte, correspondant à la description du départ de la bien-aimée, puis une réaction à la séparation – pleurs, tentatives de « suivre » mentalement la femme perdue – et un afflux de souvenirs en rapport avec cette séparation. (Voir Bacqué et Hanus, 2000, p. 22.)

Nous nommons « dérivatifs » ces trois étapes du deuil représentées sur le plan littéraire. Elles regroupent tous les moyens mis en œuvre par les poètes pour se rassurer, se libérer progressivement de leur mélancolie, des liens paralysants qui les attachent à la période révolue de la bien-aimée et de la jeunesse, et trouver l'énergie de construire un Moi nouveau. Au fil de sa quête, les poètes intègrent cette douloureuse épreuve comme une source de maturité, et peut avancer dans la construction d'un homme adulte, qui accepte sa vieillesse. Les poètes utilisent deux moyens pour y arriver, pour considérer la vieillesse non pas comme une perte, mais comme une étape inéluctable de la vie. Ces deux moyens sont la sagesse (ou poésie de la sagesse) et la quête du plaisir par l'aventure amoureuse et par le vin.

Dans les *Mu'allaqât*, la notion de Temps alimente la réflexion de Zuhayr, de 'Antara et de Tarafa sur l'homme et sa condition. Nous essayerons dans cet article de cerner les différents points de vue de la représentation de la vieillesse et nous nous efforcerons aussi de comprendre la place occupée par la vieillesse dans la vie des poètes antéislamiques. Outre l'approche poétique, nous analyserons les notions de vieillesse et de deuil en recourant à quelques termes de la psychologie clinique, qui analyse le Moi et ses relations avec Autrui.

Le deuil par la sagesse

Si, *a posteriori*, l'époque de la relation avec la bien-aimée est vue comme une époque heureuse, c'est plutôt à travers le souvenir de la jeunesse et de ses amours que de la réalité d'une relation épanouie. Ainsi, dans un poème d'al-A'shâ, la période des amours de jeunesse est surtout décrite comme une période de folie :

*'Ulliqtuhâ 'aradhaan wa-'ulliqat rajulan
ghayrî wa-'ulliqâ ukhrâ ghayraha l-rajulu
Wa-'ulliqathu fatâtun mâ yuhâwiluhâ
wa-min banî 'ammihâ maytun bihâ wahilu
Wa-'ulliqatni ukhayrâ mâ tulâ'imuni
fa-j-tama'a l-hubbu hubbun kulluhu tabilu
Fa-kullunâ mughramun yahdî bi-sâhibihi
nâ'in wa-dânin wa-makhbûlun wa-mukhtabilu
(al-Tabrîzî, 1964, v. 15-18, p. 489-491.)*

Moi, d'elle épris par hasard ; elle, d'un homme éprise
Autre que moi ; et l'homme épris d'une autre qu'elle ;
De lui éprise, damoiselle, dont il ne veut,
Quand un sien cousin se meurt, par elle affolé ;
De moi éprise, autre petite, qui ne me va :
Amours mises ensemble, amours, toutes, folie !
Chacun, à sa passion, pour son ami délire,
S'approchant, s'éloignant, affolant, affolé !
(Larcher, 2000, v. 15-18, p. 27-28.)

Les quatre vers forment une sorte de danse cyclique, comme une parade nuptiale, une transe, qui à la fois rend les amoureux fous et vulnérables. La répétition des mots « *'ulliqâ* » (épris), « *tabil* » (fou), « *mughram* » (passionné), « *makhbûl* » (affolant) et « *wahil* » (affolé) donne l'impression d'une danse circulaire, qui n'aboutit à rien. *In fine*, seule subsiste la sensation grisante des amours de jeunesse, dont le poète semble vouloir indiquer qu'elles affolent et enflamment, mais sans but ni espoir autre que celui de représenter, par cette agitation fébrile même, la jeunesse.

La relation avec la bien-aimée est rarement « heureuse ». Le poète peut être rejeté, sans espoir de contrer la décision de sa bien-aimée, pour des raisons sur lesquelles il n'a pas de prise :

*A-an rajulan a'shâ 'adharra bihi
raybu l-manûni wa-dahrûn mufnidun khabilu*
(al-Tabrizî, 1964, v. 20, p. 492.)

Ou qu'un homme elle ait vu, malvoyante, et victime
Des aléas du temps, d'un sort funeste et fou !
(Larcher, 2000, v. 20, p. 28.)

Le poète, qui parle de lui-même à la troisième personne du singulier, semble ainsi mettre à distance le dédain de sa bien-aimée, Hurayra, et se protéger de l'accueil qu'elle lui réserve. Il n'est pas responsable de ce rejet, c'est Hurayra (avec son aveuglement) et le sort (funeste et fou, « *mufnid, khabil* ») qui le sont. Blessé dans son amour-propre, le poète se défend ainsi et de la bien-aimée qui le rejette et du dépit amoureux.

Le poète, désormais seul, entre dans la phase de manque, conscient qu'elle va durer, qu'elle va longuement marquer son existence, et qu'elle aura des retentissements majeurs sur ses choix. Habité par les souvenirs, hanté par la nostalgie d'une époque qu'il sait à jamais révolue, le poète doit trouver un moyen à la fois d'apaiser son tourment et de sortir de sa mélancolie, de redevenir un être de volonté. Le pèlerinage vers la période de la jeunesse marque donc à la fois un retour au point de départ de l'errance cyclique dans la mémoire, et l'arrêt de cette errance : le travail de deuil peut alors continuer, et c'est l'acceptation, et non les souvenirs nostalgiques du passé, que cherchera le poète.

Dans ce travail de deuil, le poète trouve des amis qui l'apaisent, calment sa mélancolie : ils sont donc, curieusement, à la fois ceux qui attestent la douleur et ceux qui la calment. Ils introduisent la sagesse, enjoignent le poète à essuyer ses larmes et à faire face au temps. Ils apparaissent presque comme des forces morales, des images de l'homme rêvé que souhaiterait être toute personne incapable de sortir seule de sa mélancolie. Ils incarnent une seconde face du poète, une face idéalisée, sage, apaisée. D'ailleurs, les poètes plus âgés se passent parfois de l'artifice des compagnons, comme nous le voyons dans l'ode de 'Abid :

*Tasbû wa-annâ laka l-tasâbî ?
annâ wa-qad râ'aka l-mashibu ?*
(al-Tabrizî, 1964, v. 11, p. 539.)

Enfant ! Comment faire l'enfant,
Comment, toi qu'effraient cheveux blancs ?
(Larcher, 2000, v. 11, p. 63.)

'Abîd n'a nul besoin de compagnons pour se ramener à la raison, pour relativiser sa douleur, et glisser vers la sagesse pour tenter de s'apaiser. Ce vers est en fait une réponse à la phrase « *wa-l-shaybu shaynun liman yashibu* » (al-Tabrizî, 1964, v. 6, p. 537) (« Cheveux blancs, honte pour qui blanchit ! » [Larcher, 2000, v. 6, p. 62]), du vers 6, qui termine la description des ruines, visitées par le poète arrivé à l'âge de vieillesse. « *Tashû* » a le double sens d'enfant et d'amour (voir Ibn Manzûr, s.d., p. 2397-2399). Larcher l'a traduit par « enfant », probablement au regard des larmes versées et du second hémistiche qui parle de vieillesse. Or, il nous semble que le traduire par « amour », comme le fait al-Tibrîzî, donne tout son sens au vers : le poète se tance, se demandant comment il peut oser être amoureux encore et en souffrir, lui qui a pourtant passé l'âge. En outre, ce vers fait suite à une longue description des larmes provoquées par la perte dont le poète demeure inconsolable :

*'Aynâka dam'uhumâ sarûba
ka'anna shânayhimâ sha'ibu
Wâhiyatun aw ma'inun mum'inun
min hadhbatin dûnahâ luhûbu
Aw falajun bi-bathni wâdin
li-l-mâ'i min tahtihi qasibu
Aw jadwalun fî zilâli nakhlin
li-l-mâ'i min tahtihi sukûbu*
(al-Tabrizî, 1964, v. 7-10, p. 538-539.)

Tes yeux, leurs pleurs coulent / comme si
Leurs lacrymaux étaient une outre
Trouée, ou eau surgie d'en haut,
Vive / avec, au pied, défilés,
Ou ruisseau, au creux d'un vallon,
Avec, en aval, chute d'eau,
Ou rigole, à l'ombre des palmes,
Avec, en aval, déversoir !
(Larcher, 2000, v. 7-10, p. 63.)

'Abîd, décrivant ses pleurs sur non moins de quatre vers, utilise quatre comparaisons basées sur l'idée d'une eau contenue qui se déverse, lentement puis violemment, puis de plus en plus doucement, comme pour évoquer une crise de pleurs qui enflent puis se calment.

Dans les *Suspendues*, plusieurs poètes font intervenir des vers de sagesse dans lesquels le poète, cherchant à oublier, se tourne vers la sagesse pour s'enjoindre d'accepter ce qu'il ne peut de toute façon modifier, pour admettre que la vieillesse et que, plus encore, la fuite du temps, ne sont que des aspects de la mort qui terminera toute chose. Ainsi, 'Amr dit :

*Wa-innâ sawfa tudrikuna l-manâyâ
muqaddaratan lanâ wa-muqaddirinâ*
(al-Tabrizî, 1964, v. 7, p. 384 ; al-Zawzanî, s.d., v. 8, p. 139.)

Oui, nous, elle nous appréhendera, la mort,
Elle à nous destinée, nous destinés {à elle}
(Larcher, 2000, v. 8, p. 87.)

La sagesse dérive directement de la conscience de l'impossibilité d'échapper au destin, de l'inutilité de se débattre, de l'incapacité à déterminer ce qui adviendra :

*Wa-inna ghadan wa-inna l-yawma rahnun
wa-ba'da ghadin bimâ lâ ta'laminâ*
(al-Tabrizî, 1964, v. 19, p. 390 ; al-Zawzanî, s.d., v. 12, p. 140.)

Oui, demain, aujourd'hui, ainsi qu'après-demain,
Sont autant de gages de ce que tu ne sais pas.
(Larcher, 2000, v. 12, p. 88.)

'Abîd, dans une longue série de vers sapientaux, tente de relativiser sa douleur, d'abord en la ramenant à un fait courant, habituel, qu'il n'est pas le premier à endurer :

*In yaku huwwila minhâ ahluhâ
fa-lâ badi'un wa-lâ 'ajibu
Aw yaku qad aqfara minhâ jawwuhâ
wa-'ādaha l-mahlu wa-judūbu
Fa-kullu dî ni'matin makhlūsuhâ
wa-kullu dî amalin maktūbun
Wa-kullu dî ibilin mawrūthhun
wa-kullu dî salabin maslūbun
Wa-kullu dî ghaybatin ya'ūbu
wa-ghā'ibu l-mawti lâ ya'ūbu*
(al-Tabrizî, 1964, v. 12-16, p. 539-540.)

Si ces gens s'en trouvent chassés,
C'est qu'il n'est primeur, ni merveille,
Si le dedans d'eux s'est vidé,
Redevenu stérile et dur,
C'est que : qui bien a, est volé,
Qui espoir a, déçu sera,
Qui chameaux a, des hoirs aura,
Qui spolié a, spolié sera
Et, si d'une absence on revient,
L'absent mort, point ne reviendra !
(Larcher, 2000, v. 12-16, p. 63.)

Seul peut perdre une chose celui qui en a à un moment bénéficié : il est donc ridicule de se plaindre, puisqu'avoir perdu l'amour de la bien-aimée et la jeunesse signifie que l'on en a, à une époque, joui, ce

qui en soi constitue une chose dont on devrait se réjouir. D'ailleurs, si cette terre est devenue stérile, pourquoi donc ne pas la quitter au lieu de pleurer sur ce qui ne sera pas modifié :

*A 'āqirun mithhlu dāti rihmin ?
aw ghānimun mithhlu man yakhibu ?*
(al-Tabrīzī, 1964, v. 17, p. 540.)

Femme stérile, vaut-elle mère ?
Homme qui gagne, homme qui perd ?
(Larcher, 2000, v. 17, p. 64.)

Le vers 22 et le premier hémistiche du vers 23 forment un bloc et exposent toute une philosophie de vie, que condense à elle seule l'expression « *illā sajiyyât ma l-qulûb* » (« seuls comptent les élans du cœur ») :

*Lâ ya'izu l-nâsu man lâ ya'izu l-
dahru wa-lâ yanfa'u l-talbibu
Illâ sajiyyât ma l-qulûbi
wa-kam yastran shâ'inan habibu
Les gens ne sermonneront point*
(al-Tabrīzī, 1964, v. 22-23, p. 542.)

Ceux que le temps point ne sermonne !
À rien ne sert de finasser,
Seuls comptent les élans du cœur :
Souvent ami devient haineux !
(Larcher, 2000, v. 22-23, p. 64.)

Le long développement de sagesse constitue donc une argumentation destinée à étayer un choix de vie fait par le poète pour résister à la mélancolie.

Comme 'Amr et 'Abid, Zuhayr compose un ensemble de vers de sagesse, dans lesquels il dévoile sa vision d'une certaine sagesse :

*Sa'imtu takâlifa l-hayâti wa-man ya'ish
thamânina hawlan -lâ abâ laka- yas'ami
Wa-a'lamu mâ fi l-yawmi wa-l-amsi qablahu
wa-lâkinnani 'an 'ilmi mâ fi ghadin 'ami
Ra'aytu l-manâyâ khabta 'ashwâ'a man tusib
tumithu wa-man tukhti' yu'ammâr fa-yahrami*
(al-Tabrīzī, 1964, v. 56, 59, 57, p. 239-240 ; al-Zawzanī, s.d., v. 46-48, p. 98-99.)

Je suis las des fardeaux de la vie : qui survit
Quatre-vingt ans – ah ! Malédiction ! – oui, se lasse...
Je sais de quoi est fait aujourd'hui et hier
Avant lui, mais sur demain ma science est aveugle.
J'ai vu le malheur frapper en aveugle : il tue
Qui il touche ; qui il manque vit longtemps, décrépité !
(Larcher, 2000, v. 47-49, p. 81.)

Lorsque Zuhayr débute ses vers de sagesse, il commence par évoquer sa lassitude de l'existence, qu'il lie directement à son âge avancé – quatre-vingts ans. Vivre aussi longtemps est un malheur, que l'expression du premier vers « *lâ abâ laka* » (« littéralement, que ton père meure »), rend sous forme d'anathème. Le poète est sans doute las des difficultés que la vie place sur notre chemin tout autant que de l'incapacité des hommes à modifier leur comportement en fonction des douleurs traversées. En effet, si son âge est une malédiction, il amène toutefois le poète, dès le vers suivant, à débiter une longue strophe (al-Tabrizî, 1964, v. 54-61, p. 238-239 ; al-Zawzanî, s.d., v. 49-56, p. 99-101 ; Larcher, 2000, v. 50-57, p. 81-82) dans laquelle il édicte tout à la fois ce que sa longue expérience lui a – ou ne lui a pas – enseigné et ce qu'il considère être des préceptes de vie indispensables. C'est parce qu'il est âgé que Zuhayr peut se permettre de dire, sans que cela soit ridicule, qu'il connaît son présent et une part de passé, « *wa-a'lamu mâ fi l-yawmi wa-l-amsi qablahu* » (« je sais de quoi est fait aujourd'hui et hier »), mais que, pour autant, toute cette expérience ne lui permet en rien de savoir ce qui l'attend demain. Ce vers forme, avec le vers suivant, un distique qui va marquer tout le reste des vers de sagesse d'une importance essentielle : en effet, il renforce l'idée que la mort peut frapper à tout instant, sans distinction d'âge, et que la vieillesse, lorsque la mort vous a épargné, n'est qu'un long délabrement. La comparaison utilisée, « *ra'aytu l-manâyâ khabta 'ashwâ'a* », dont la traduction littérale est « j'ai vu la mort frapper comme une chamelle aveugle », utilise un animal avec lequel l'homme antéislamique vivait dans une certaine proximité, et permet d'évoquer la mort d'un être animé sans toutefois évoquer celle de l'humain, comme pour conjurer la peur du poète sans l'incarner tout à fait. Le pluriel *manâyâ* (la mort, mais ici au pluriel) montre la diversité de la mort et prédispose l'homme à accepter cette réalité. La chamelle, qui est usuellement symbole de fécondité et de maternité (voir Abd al-Shâfi, 1996, p. 101-103 ; Abd al-Rahmân, 1976, p. 168 ; Al-Bathal, 1981, p. 151-152), devient ici symbole aussi de retrait de la vie, comme une double porte encadrant l'existence, comme un moyen de passage.

Ainsi, tous les préceptes qui seront ensuite énoncés sont précédés de cet avertissement : il est inutile de repousser leur mise en œuvre, en pensant soit que l'on pourra modifier son comportement plus tard, soit que l'âge en lui-même apportera la sagesse. En effet, Zuhayr avertit par deux fois (« *wa-lâkinnanî 'an 'ilmi mâ fi ghadin 'ami* » (« mais sur demain ma science est aveugle »), « *yahram* » [« décrépît »]) que la vieillesse n'apporte que déclin, et non sagesse si elle n'est pas déjà acquise : le travail sur soi-même est à effectuer sans tarder, sans repousser à demain, puisque demain pourrait être trop tard déjà.

Le dernier vers du poème reprend cette même idée :

Wa-inna safāha l-shaykhi lā hilma ba'dahu
wa-inna l-fatā ba'da l-safāhati yahlumi
 (al-Zawzanī, s.d., v. 61, p. 102.)

Insensé, le vieillard ne deviendra pas sage,
 Mais le jeune homme insensé, lui, s'assagira
 (Larcher, 2000, v. 62, p. 82.)

Zuhayr avertit ses auditeurs : il est inutile de penser que l'expérience seule, si elle n'a pas été accompagnée d'une longue réflexion et d'un travail sur soi, apportera la sagesse. Cet avertissement est précédé d'une longue série de maximes, où le poète passe en revue les aspects essentiels de la vie en société à son époque. Selon le poète, il faut vivre, profondément, selon ces préceptes :

Wa-mahmā takun 'inda m-rī'in min khalīqatin
wa-in khālahā takhfā 'ala l-nāsi tu'lami
Wa-ka'in tarā min sāmitin laka mu'jibin
ziyādatuhu aw nuqsuhu fī l-takallumi
Lisānu l-fatā nisfun wa-nisfun fī 'āduhu
fa-lam yabqa illā sūratu l-lahmi wa-l-dami
 (al-Tabrīzī, 1964, v. 58, p. 240 ; al-Zawzanī, s.d., v. 58-60, p. 101-102.)

La nature d'un homme, quelle qu'elle soit, est connue,
 Quand bien même il la croit des autres inconnue.
 Que de gens, qui te plaisent, quand ils se taisent, tu vois
 Devenir excessifs ou médiocres, dès qu'ils parlent !
 Le héros, pour moitié, est langue, pour moitié, cœur :
 Ne reste qu'apparence de la chair et du sang !
 (Larcher, 2000, v. 59-61, p. 82.)

Paroles et actes doivent être en accord : les unes comme les autres sont constitutifs de l'être et doivent mériter le respect. Ce disant, Zuhayr rappelle que le brave ne saurait l'être qu'en actions, que ses paroles – donc le fond de sa pensée – doivent être tout aussi dignes et honorables. Le terme utilisé pour désigner la poésie, « *shi'r* », évoque tout ce qui vient du cœur, le sentiment au sens propre. Ainsi, la poésie mêle intimement la langue et le cœur, les deux attributs de l'homme de bien. Zuhayr fait tout à la fois l'éloge de son art et sa défense. En effet, en fondant la valeur de l'homme sur des principes qui dépassent de très loin la simple bravoure physique, Zuhayr justifie son propre positionnement. Les vers dans lesquels il rappelle l'importance d'imposer à l'autre en permanence le respect de sa propre identité le sauvent de toute accusation de lâcheté. C'est la poésie qui offre à Zuhayr cette possibilité, et c'est avec son expérience qu'il l'enrichit. La poésie offre à Zuhayr ce que l'âge lui a ravi : la possibilité de demeurer un brave,

un sage, un « héros », alors même que ses atouts physiques ne le lui permettraient plus.

Les vers de sagesse prennent ainsi une tout autre teinte : ils sont une tentative d'admettre l'inadmissible, de surmonter l'insurmontable, et présentent le poète comme une figure empreinte d'un courage immense. Ils sont à la fois, pour l'auditoire, une glorification du courage moral et, dans le poème, une revalorisation du poète : montrer sa douleur n'est alors plus s'exposer au jugement d'autrui, ce n'est plus se montrer faible ou plaintif, c'est au contraire justifier son courage et sa force morale. James E. Montgomery note que, « dans beaucoup de poèmes antéislamiques, le sujet du poète inconsolé est un repoussoir inversé d'autoéloge – un chagrin excessif étant une composante de la bravoure –, et le poète parvient à disperser son chagrin à la fois en y donnant libre cours et au moyen du voyage dans le désert » (Montgomery, 1986, p. 10-13). La sagesse participe donc au travail de deuil, prélude à une acceptation de la perte, et à une reconstruction du Moi.

Le deuil par la quête du plaisir

Le retour sur les ruines marque le début de l'acceptation ou du travail d'acceptation. Il matérialise en outre la disparition du passé idéalisé : les ruines retrouvées n'ont plus ou presque de lien avec celles conservées en mémoire, elles sont soit vides et stériles, soit occupées par des animaux ou de la végétation ; dans les deux cas, il est évident qu'elles ne retourneront jamais à leur état ancien, que la Nature a, depuis longtemps, effectué une rupture que le poète tarde à accepter. Devant ces ruines, le poète se souvient de ses histoires d'amour et de ses scènes bachiques pour échapper à la mélancolie : ce n'est pas seulement le souvenir de ces scènes qui est thérapeutique, mais les libations elles-mêmes, le recours au vin. Le plaisir est alors recherché en fonction de ces deux aspects : les aventures et l'enivrement.

Les aventures et conquêtes amoureuses ne servent pas à se venger de l'abandon de la bien-aimée, mais à révéler les hauts et les bas du sort, et à les accepter. Chez al-A'shâ, la description des conquêtes apparaît dans un dialogue entre le poète et sa bien-aimée. Ce sont les seuls passages où le dialogue (voir Al-Qisi, 1976) fait irruption dans le prélude amoureux chez cet auteur. La femme prend un rôle actif : ainsi, « *qâlat Hurayra* » (« Hurayra dit ») donne bien à Hurayra la responsabilité de la rupture, Hurayra qui ne partage pas l'amour d'al-A'shâ :

*Qâlat Hurayratu lammâ ji'tu zâ'irahâ
wayli 'alayka wa-wayli minka yâ rajulu*

(Voir l'ode d'« al-A'shâ », al-Tabrizi, 1964, v. 21, p. 492)

« Par moi, sois maudit, homme, par qui je suis maudite ! »
 Dit Hourayra, quand je vins à elle en visite...
 (Larcher, 2000, v. 21, p. 28.)

Les trois vers suivants prolongent ce qui est à la fois une justification et une acceptation du refus de Hurayra :

*Immâ taraynâ hufâtan lâ ni'âla lanâ
 innâ kadâlika mâ nahfâ wa-nanta'ilu
 Wa-qad ukhâlisu rabba l-bayti ghaflatahu
 wa-qad yuhâdiru minni thhumma mâ ya'ilu
 Wa-qad aqûdu l-sibâ yawman fa-yatba'unî
 wa-qad yusâhibunî du l-shirrati l-ghazilu*
 (al-Tabrizî, 1964, v. 22-24, p. 493)

Si tu nous vois nu-pieds, sans chaussures à nos pieds,
 Ainsi nous sommes : tantôt pieds nus, tantôt chaussés !
 Parfois, je prends le maître de céans par surprise,
 Parfois, il se méfie, et, puis, le voilà pris !
 Parfois passion je tiens en laisse, et qui me suit,
 Accompagné parfois de galants pleins d'ardeur.
 (Larcher, 2000, v. 22-24, p. 28.)

Le premier vers, « *mâ nahfâ wa-nanta'il* » (« Ainsi nous sommes : tantôt pieds nus, tantôt chaussés »), exprime clairement la philosophie explicitée par les trois vers : si al-A'shâ est triste et repoussé, c'est que le sort, qui fait se succéder dans son existence moments de probité et périodes de restriction (en matière de conquêtes féminines), le place dans un « creux » ; quoiqu'il en souffre, il lui suffit d'attendre que son sort redevenue plus favorable. Ce qui semble être un récit d'aventures passées, loin d'être de la pure forfanterie, est ainsi une façon d'admettre le refus de Hurayra, bien que le fait d'afficher ces justifications devant elle témoigne de la difficulté qu'il éprouve à le faire. La structure grammaticale de la phrase d'ailleurs renforce cette difficulté : la particule « *mâ* » est, d'après al-Tibrizî, une « *zâ'ida* », une particule ajoutée, qui aurait un rôle d'accentuation (al-Tabrizî, 1964, p. 493). Or, si l'on prend en compte ce « *mâ* » (il exprime ainsi la négation), la phrase signifie alors que le poète n'est jamais pieds nus et toujours chaussé. Les deux derniers vers prennent alors un tout autre sens : quoi que le sort lui destine, il trouve toujours des solutions pour en sortir gagnant. Le vers 23 peut alors être vu comme un jeu avec le sort : le poète attend al-A'shâ, garde sa maison, « *yuhâdir* », et al-A'shâ, aux aguets (« *ukhâlis* »), bondit dès que le sort s'assoupit un seul instant (« *ghaflatahu* »). D'ailleurs, le poète est accompagné de galants élégants (« *du l-shirrati l-ghazil* »), tout « non chaussé » soit-il parfois. Ainsi, si Hurayra est un creux du sort, le poète sortira vainqueur de son refus, puisque c'est lui qui guide la passion (« *aqûdu l-sibâ* »), ce qui, cette fois, est de la forfanterie.

En plus des souvenirs des aventures amoureuses, les poètes utilisent le vin comme un outil de deuil. Chez al-A'shâ, la scène bachique débute à l'aube et correspond à la troisième partie du prélude amoureux (après la folie de l'amour et les aventures amoureuses) :

*Wa-qad ghadawtu ila l-hânûti yatba'unî
shâwin mishallun shalûlun shulshulun shawilu*
(al-Tabrizî, 1964, v. 25, p. 494.)

Je suis parti, à l'aube, pour la taverne, suivi
D'un rôti-seur vif et lesté et presté et vélocé
(Larcher, 2000, v. 25, p. 28.)

Elle comprend tous les éléments habituels d'une telle scène. Y apparaissent ainsi les compagnons de beuverie :

*Fi fityatin ka-suyûfi l-Hindi qad 'alimû
an hâlikun kullu man yahfâ wa-yanta'ilu
Nâza'tuhum qudhûba l-rayhânî muttaki'an
wa-qahwatan muzzatan râwûquhâ khadhilu
Lâ yastafiqûna minhâ wa-hya râhinatun
illâ bi-hâtî wa-in 'allû wa-in nahilû²*
(al-Tabrizî, 1964, v. 26-28, p. 494-495.)

Parmi des jeunes gens, sabres indiens, qui savent
Que de l'homme rusé les ruses point ne défendent,
Leur disputant les brins de myrte, flanc appuyé,
Et vin bien sec, dont l'amphore est tout humide.
Et une fois, deux fois, sans s'interrompre ils boivent
De ce vin sans fin, si ce n'est pour dire : « Encore ! »
(Larcher, 2000, v. 26-28, p. 28-29.)

Le poète les nomme ici « *fityan* » (jeunes gens), ce qui implique que les individus qui participent à ces soirées bachiques sont braves ; ainsi sont-ils comparés à des épées d'Inde, farouches et brillantes. Ils forment une microsociété à laquelle ce plaisir est réservé. Le premier vers implique une notion de finitude, et est à rapprocher du vers 22 (« Si tu nous vois nu-pieds, sans chaussures à nos pieds, / Ainsi nous sommes : tantôt pieds nus, tantôt chaussés ! »), où le poète répliquait au rejet de Hourayra. Les compagnons de vin forment donc bien une microsociété, non seulement par leurs caractéristiques propres de bravoure et de finesse d'esprit (ils pratiquent l'art de la rhétorique, « *qudhûba l-rayhân* »), mais aussi par leur conscience de disposer d'un temps limité et de la nécessité de profiter de chaque instant de plaisir (« *wa-hya râhinatun* », le vin servi en permanence).

Dans les scènes bachiques décrites par al-A'shâ figurent aussi les serveurs (« *dû zujâjâtin* »), les danseuses et la chanteuse :

² *Al-nahl* désigne la première coupe bue, et *al-'alal*, la seconde, voir Ibn Manzur, s.d., p. 4563 et p. 3078.

*Yas'â bihâ dû zujâjâtin lahu nathafun
muqallisun asfala l-sirbâli mu'tamilu
Wa-l-sâhibâti duyûla l-raythi âwinatan
wa-l-râfilâti 'alâ a'jâziha l-'ijalu
Wa-mustajibin takhâlu l-sanja yusmi'uhu
idâ turajji'u fihî l-qaynatu l-fudhulu
(al-Tabrîzî, 1964, v. 29, 31, 30, p. 496-497.)*

Un échanton s'empresse, à ses oreilles des boucles,
Le bas de sa tunique relevé, s'activant.
Les [Femmes] qui, par instants, passent, en traînant leurs voiles
Ou se dandinent, avec, sur leurs croupes, des outres...
Ah! le [luth] qui répond, dirait-on, aux cymbales
Dans le refrain de la chanteuse dévêtue
(Larcher, 2000, v. 29, 31, 30, p. 29.)

Après cette description, le poète annonce le but de la scène bachique :

*Min kullî dâlika yawmun qad lahawtu bihi
wa-fi l-tajâribi thûlu l-lahwi wa-l-ghazalu
(al-Tabrîzî, 1964, v. 32, p. 497.)*

De tout cela, un jour passé dans la jouissance :
Expériences d'un long plaisir et galanterie !
(Larcher, 2000, v. 32, p. 29.)

Le vin représente donc bien une échappatoire, une source de plaisir ; boire ici n'est pas une occupation stérile, menée par des individus écervelés consommant sans raison, mais calme l'angoisse, par la quête du plaisir. Le vin est un produit mystérieux. Si le mot « *khamr* » (vin) est dérivé du verbe « *khamara* » (dissimuler et cacher), on peut alors s'interroger longtemps sur la face cachée de ce breuvage, dont seuls les poètes, enivrés de mots et de sentiments, ont découvert les secrets, qui se résument dans le plaisir.

Chez 'Amr, la Suspendue débute par une scène bachique qui prend aussi place à l'aube, dans une taverne où les buveurs ont probablement passé la nuit. Ce sont des vertus apaisantes du vin dont parle le poète :

*Tajûru bi-di l-lubânati 'an hawâhu
ida mâ dâqahâ hattâ yalinâ
(al-Tabrîzî, 1964, v. 3, p. 382 ; al-Zawzanî, s.d., v. 3, p. 138.)*

Et qui libèrent l'être soucieux de sa passion
Si jamais il en goûte assez pour s'apaiser.
(Larcher, 2000, v. 3, p. 87.)

Il s'agit ici d'une façon détournée pour le poète de parler de sa douleur d'amour. Le premier hémistiche du premier vers pourrait donc signifier que, dès l'aube, le vin doit endormir la douleur afin qu'elle ne

se réveille pas. La composition de l'ode est donc identique aux autres Suspendues ; en revanche, la scène bachique remplace la description des ruines. La fonction de la scène bachique est donc double : servir de support à l'expression de la mélancolie et du « spleen » et, là encore, souligner le besoin d'oublier. 'Amr exalte ce moment :

Tara l-lahiza l-shahiha ida umirrat

'alayhi li-mâlihi fihâ muhinâ

(al-Tabrizi, 1964, v. 4, p. 383 ; al-Zawzani, s.d., v. 4, p. 139.)

On voit l'avaricieux, si l'on en fait passer

À sa portée, pour eux, de son bien dédaigneux !

(Larcher, 2000, v. 4, p. 87.)

Dans la version d'al-Qurashî, le vers 5 expose lui aussi les effets du vin, en insistant plus particulièrement sur la chaleur qu'il produit :

Ka'anna l-shuhba fî l-âdâni minhâ

idâ qara'û bi-hâfatiha l-jabina

Leurs oreilles rougissent telles des étoiles filantes,

Quand ils vident les verres de vin.

(al-Qurashî, s.d., v. 5, p. 75. Je traduis.)

Toutefois, même ivres, les compagnons restent comparés à des objets brillants : étoiles ici, sabres chez al-A'shâ.

Les vers 9 et 10 de la version d'al-Qurashî insistent de nouveau sur la sensation de chaleur (« *humayyâ* ») provoquée par le vin (comme une sorte de cocon) et sur ses effets libérateurs :

Idâ samadat humayyâhâ ariban

mina l-fityâni khilta bihi jumûnâ

Famâ barihat majâla l-sharbi hattâ

taghâlûha wa-qâlû : qad rawinâ

Quand sa chaleur atteint un sage

Parmi les jeunes, on le croyait devenu fou.

[Le vin] ne laisse pas les buveurs avant

Qu'ils n'entrent en concurrence puis finissent par dire : « nous sommes abreuvés ».

(al-Qurashî, s.d., v. 9-10, p. 75. Je traduis.)

C'est aussi l'issue de la scène bachique : après avoir été affectés par le vin, lorsque la libération est totale, les buveurs eux-mêmes demandent que cela cesse. Ce vers pourrait ici être rapproché du vers d'al-A'shâ, (« Et une fois, deux fois, sans s'interrompre ils boivent / De ce vin sans fin, si ce n'est pour dire : "Encore !" ») dans une sorte de mouvement circulaire : si ce second vers implique la poursuite des libations, celui de 'Amr en indique la fin. Le poète décrit alors dans son ode une scène

où sont exposés des souvenirs de la bien-aimée, dont la pensée ressurgit dès que l'effet amnésiant du vin s'estompe. 'Amr se prépare alors psychologiquement à la mélancolie, mais cette dernière n'est pas forte, car le vin a offert au poète du plaisir et de la joie, et l'a préparé pour son voyage ; « source d'émotions à la fois grandes et simples, il conduit à l'approfondissement de l'expérience terrestre dans deux de ses aspects les plus fondamentaux : le lieu et le temps » (Guermès, 1997, p. 23). Chez al-A'shâ, dès la fin de la scène bachique, débute le voyage « *rahil* », qu'elle paraît donc avoir préparé. Si à l'issue du *nasib*, le poète était, par le biais de dérivatifs, sur la voie de l'acceptation, à l'issue du *rahil*, le poète a, grâce aux épreuves traversées, achevé sa rédemption : l'abandon apparent à la mélancolie, la description appuyée de sa douleur, son apitoiement même sur ses difficultés sont rachetés par le *rahil*.

Dans la poésie antéislamique, et surtout dans la partie du *nasib*, les poètes sont obsédés par trois éléments qui apparaissent simultanément : la mort, la vieillesse et la solitude. La vieillesse provoque immédiatement une prise de conscience de l'inéluctabilité de la mort. Quelles que soient les circonstances, le poète se place toujours sous la coupe d'une force supérieure contre laquelle il ne peut lutter : que ce soit le Temps qui engloutit sa jeunesse et ses amours, le hasard qui choisit ou non de réunir les amants, la distance mise entre eux par l'intérêt supérieur de la tribu, la guerre et les ennemis redoutables auxquels il n'a d'autre choix que de se soumettre, le poète se place en victime des circonstances, ou semble obligé de justifier son impossibilité à lutter.

Le temps est comme le cancer qui se développe petit à petit à l'intérieur de l'Homme, le ronge irrévocablement comme le montre André Malraux : « ce qui pèse sur moi c'est comment dire ? ma condition humaine : que je vieillisse, que cette chose atroce, le temps, se développe en moi comme un cancer irrévocablement » (Malraux, 1976, p. 147). La vieillesse condamne à mort. Vieillesse et mort sont deux termes auxquels toute vie aboutit nécessairement. Le temps est insaisissable : le passé n'est plus et l'avenir n'est pas encore. Quant au présent, il est composé d'instantanés difficiles à saisir. Un instant semble contenir une vie et inversement. Le temps est, à la fois, trop long et trop court : il ne correspond à rien. Il est devenu cette absence qui annule toute chose. Mais le passé n'est jamais renié. Les poètes ne s'interdisent pas le recours aux souvenirs ; le souvenir permet de se tirer du néant. Une fois sa finitude acceptée, le poète peut construire de nouveau : il part alors pour le voyage « *rahil* », qui devient une reconstruction du Moi, et est une *distentio animi* vers le futur.

Bibliographie

ABDA L-RAHMAN, Nasrat. 1976. *Al-sûra al-faniyya fi l-shi'r al-jâhili fi dhaw' al-naqd al-hadith*. La Jordanie : Maktabat al-Aqsâ.

ABDELSSELEM, Mohamed. 1971. *Le thème de la mort dans la poésie arabe, des origines à la fin III^e /IV^e siècle*. Thèse de doctorat. Université de Paris IV.

AL-QÎSÎ, Nûrî Hammâdi. 1976. « *al-Hiwâr fi l-qasida al-jâhiliyya* ». Majâllat Âfâq 'Arabiyya, vol. 5.

AL-QURASHI, Abû Zayd. s.d. *Jamharat ash'âr al-'Arab fi-l-jâhiliyya wa-l-islâm*. Le Caire : Dâr Nahdhat Misr li-l-tab' wa-l-nashr.

AL-TIBRÎZÎ. 1964. *Sharh al-Qasâ'id al-'Ashr*. Le Caire : Maktabat Muhammad 'Alî Subayh.

AL-ZAWZANI. s.d. *Sharh al-Mu'allaqât al-sab'*. Beyrouth : Dâr al-tibâ'a wa-l-nashr.

BACQUÉ, Marie-Frédérique et Michel HANUS. 2000. *Le deuil*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? ».

GUERMÈS, Sophie. 1997. *Le vin et l'encre. La littérature française et le vin du XIII^e au XX^e siècle*. Bordeaux : Mollat.

IBN MANZUR. s.d. *Lisân al-'Arab*. Beyrouth : Dâr Sâdir.

JANKELEVITCH, Vladimir. 1977. *La mort*. Paris : Champs Flammarion.

JEAMMET, Philippe. 2001. *Du corps à la pensée*. Paris : PUF.

JURJI, Zaydân. s.d. *Thârikh âdâb l-lugha l-'arabiyya*. Beyrouth : Dâr maktabat al-hayât.

LARCHER, Pierre. 2000. *Les Mu'allaqât : les sept poèmes préislamiques*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana.

_____. 2004. *Le guetteur de mirages : cinq poèmes préislamiques d'al-A'shâ Maymûn, 'Abid b. al-Abras et al-Nâbigha al-Dhubayânî*. Arles : Sindbad-Actes sud.

MALRAUX, André. 1976. *La Voie Royale*. Paris : Grasset.

MONTGOMERY, James E. 1986. « Dichotomy in Jâhili Poetry ». *Journal of Arabic Literature*, vol. 17, n° 1, p. 1-20.

TOELLE, Heidi. 2009. *Les suspendues, Al-Mu'allaqât*. Paris : Flammarion.

L'icône féminine

| de la mythification du visage de Marilyn
Monroe à la mythification de la jeunesse

Au fil d'une série de propagandes menées par l'industrie des produits cosmétiques, la santé et la beauté s'associent à la jeunesse pour transformer l'âge d'or en un âge d'un métal oxydé (ou rangé). À une époque où l'impératif de rester jeune est encore plus fort, le stéréotype féminin est celui d'une femme sans rides ; il ne paraît donc pas étrange de dénoncer la vieillesse et d'associer la jeunesse à un idéal féminin au moment où « [l]es signes du vieillissement sont perçus comme une calamité que l'on doit "corriger". » (Réseau Québécois d'action pour la santé des femmes, 2001, p. 19.) Ainsi, l'image des célébrités féminines – nous pensons à Marilyn Monroe – a contribué considérablement à la construction d'un imaginaire de la jeunesse au point d'en faire un mythe. Pour mieux étudier les signes de la jeunesse qui sont révélés par le visage de Marilyn Monroe, nous nous intéresserons à l'analyse de la Série Marilyn Monroe d'Andy Warhol, la couverture de l'album *Celebration de*

Madonna et aux photographies d'Alix Bénézech qui sont extraites de son album photo sur Facebook.

En effet, plusieurs de ces femmes (Madonna, Alix Bénézech et beaucoup d'autres femmes que nous trouvons sur la page Facebook qui est réservée aux fans de la célébrité) désirent ressembler à Marilyn Monroe, au point où l'image qui est projetée de leur portrait fait de Marilyn Monroe un mythe : c'est là notre hypothèse de base.

Selon Roland Barthes :

Les mythes ne sont rien d'autre que cette sollicitation incessante, infatigable, cette exigence insidieuse et inflexible, qui veut que tous les hommes se reconnaissent dans cette image éternelle et pourtant datée qu'on a construite d'eux un jour comme si ce dût être pour tous les temps. (Barthes, 1970, p. 230.)

Nous proposons de considérer Marilyn Monroe comme un mythe afin de montrer comment et en quoi la mythification de cette figure féminine entraîne à son tour une mythification de la jeunesse. En nous appuyant sur la théorie du mythe de Roland Barthes qui, affirmant que «certains objets deviennent proie de la parole mythique pendant un moment, puis ils disparaissent, d'autres prennent leur place, accèdent au mythe» (*ibid.*, p. 182), nous espérons mettre à l'épreuve l'image de Monroe avec notre imaginaire contemporain de la jeunesse afin de questionner le sens de la femme mythifiée au sein de notre société.

L'idée du canon a été abordée et analysée par Philippe Perrot à travers le portrait féminin des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans ce contexte, l'auteur a identifié certains traits récurrents comme la blancheur de la peau, la rougeur des lèvres et les yeux bien maquillés pour assurer un regard séducteur. Cette idée du canon est reprise, au sein de notre société contemporaine, grâce à l'image du portrait de Marilyn Monroe qui a été maintes fois reproduite. En effet, si l'on pense à un portrait de visage souriant à la peau blanche, aux cheveux blonds et mi-longs, au regard de biche et aux lèvres pulpeuses couvertes d'un rouge intense, le premier visage qui se dessine probablement dans notre esprit est celui de Marilyn Monroe. Pendant la seconde moitié du XX^e siècle, la figure de cette célébrité a occupé les pages de *Playboy* et les grands écrans¹. Même après son décès, les blogues² et les pages *Facebook*³ (comme par exemple les pages : « Marilyn Monroe Fan club »

1 En ligne : http://fr.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe, http://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe (consulté le 29.06.2011)

2 « Le mythe Marilyn Monroe », en ligne : <http://www.aufeminin.com/sorties-cinema/marilyn-monroe-biographie-filmographie-f32905.html>, « Marilyn Monroe, l'icône blonde », en ligne : <http://www.femmescelebres.com/marilyn-monroe-licone-blonde/>, en ligne : <http://www.ecrannoir.fr/stars/legendes/monroe/index.html> (consulté le 29.06.2011)

3 Page *Facebook* « Marilyn Monroe Fan club », en ligne : <http://www.facebook.com/pages/Marilyn-Monroe-Fan-Club/25098089848>; Page *Facebook* « Marilyn Monroe », en ligne : <http://www.facebook.com/MarilynMonroe> (consultées le 29.06.2011)

(244 081 fans) et « Marilyn Monroe » (725 567 fans)) qui réunissent les fans de la célébrité nous permettent de remarquer qu'actuellement l'image de Marilyn Monroe ne cesse d'être investie par les générations subséquentes. Par ailleurs, nous pensons que « Marilyn [qui] était un "produit" dans les années 50 : adulée de tous, fantasme des hommes » (Pique et Paquet, 2009, p. 6) et représentant l'image de la femme sexy et du *glamour* de ces années-là, demeure un mythe de l'image féminine de la beauté et de la jeunesse.

En retraçant progressivement l'itinéraire des différentes représentations du portrait de Marilyn Monroe, nous nous apercevons que la mythification de cette figure féminine se révèle, sur le plan visuel, par une reprise des traits de son visage par certaines chanteuses et actrices contemporaines (par exemple : Madonna et la jeune actrice française Alix Bénézech). D'ailleurs, après avoir été reproduit par Andy Warhol, le visage de Marilyn Monroe est repris dans le portrait de la chanteuse *pop* Madonna sur la couverture de son album *Celebration*, et nous retrouvons aussi les mêmes traits de ce visage dans les portraits photographiques d'Alix Bénézech qui sont publiés dans son album photo « photos blondes » sur son profil Facebook. Or, la reprise multipliée du visage de Marilyn Monroe nous amène à penser que ce visage est signifiant et que le mythe réside, effectivement, dans le visage de la célébrité, d'autant plus qu'il est répété et réifié par l'entremise de méthodes de communication de masse, telles que les médias.

Selon Barthes, « le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme » (Barthes, 1970, p. 181). Par ailleurs, le visage de Marilyn, en dépit de son aspect historique, est une représentation signifiante consistant à communiquer non pas une image féminine strictement individuelle, mais une image sociale collective. Ainsi, il semble nécessaire de scruter l'image et de ne pas seulement nous contenter de la représentation de Marilyn Monroe en tant que « produit » qui a souvent stimulé les fantasmes masculins.

Certes, comme Barthes le précise dans sa théorie du mythe, en plus du fondement historique du mythe et en dépit de sa *matière*⁴, il demeure signifiant. Dans ce contexte, nous associons à la théorie de Barthes, l'analyse faite par Lois W. Banner dans son article « The Creature from

4 Barthes affirme que « le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la "nature" des choses » (Barthes, 1970, p. 182) en précisant que « la matière de la parole mythique (langue, proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), pour différentes qu'elles soient au départ, et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante. » (*Ibid.*, p. 187).

the Black Lagoon : Marilyn Monroe and Whiteness», qui consiste en la mise en valeur d'une perception approfondie du portrait de Marilyn Monroe pour dénoncer la connotation superficielle étiquetée à ce personnage. Selon l'auteur de l'article, cette icône du sexe et de l'érotisme cache tout un univers de symboles se rapportant aux images sociales du genre, de la race, de l'hygiène, etc. Nous rajoutons à la liste de Lois W. Banner que le visage de Marilyn Monroe révèle aussi d'autres images sociales, comme celle de la jeunesse.

Diptyque Marilyn : le mythe cloné

L'œuvre *Diptyque Marilyn* se répartit en carrés comportant chacun le visage de Marilyn. L'image en question est extraite de la photographie en noir et blanc prise par Gene Korman, en 1953, pour promouvoir le film *Niagara*⁵. Le cadrage serré choisi par Andy Warhol sépare la tête du corps photographié et met en valeur le visage de Marilyn Monroe. L'artiste s'est servi de la technique de la sérigraphie pour reproduire son visage, c'est-à-dire un ensemble de traits simplifiés et de masses de couleurs éclatantes. Selon lui, la réduction du portrait à des formes plastiques épurées « aurait pour effet de séparer l'image des significations qu'on lui attribue pour n'en conserver que l'apparence, l'« image pure » » (Pique et Paquet, 2009, p. 6). Néanmoins, la pureté de l'image ne concerne que la forme plastique et l'image conserve une charge significative, ce qui montre que l'attribution de l'adjectif « pure » à une image reste à discuter.

Dans la plupart des textes portant sur l'œuvre *Diptyque Marilyn*, il est indiqué que la mort subite de la jeune célébrité est la raison pour laquelle Andy Warhol lui a consacré une de ses œuvres. Pourtant, l'intérêt que porte l'artiste pour cette icône n'est pas aussi trivial, car le portrait découle d'une perception nouvelle que l'artiste a de la célèbre Marilyn Monroe : il aurait tenté dans son œuvre de dépouiller le portrait de Monroe de tout symbolisme pour que le personnage soit démythifié. Par contre, Barthes affirme dans son ouvrage *Mythologies* que : « le pouvoir majeur du mythe [est] sa récurrence » (Barthes, 1970, p. 208). Ainsi, la duplication du visage de Marilyn Monroe n'a entraîné que sa mythification. D'ailleurs, « [p]ar ses appropriations et répétitions des clichés américains, il livre, avec le pragmatisme mécanisé de la sérigraphie, l'œuvre d'art à un système désenchanté » (Pique et Paquet, 2009, p. 5). Or, comme Marilyn Monroe est décédée dès son jeune

⁵ *Niagara* est un film américain réalisé par Henry Hathaway, sorti en 1953. C'est l'histoire banale d'un homme trompé qui assassine l'amant de sa femme, avant d'étrangler l'épouse infidèle, puis de se précipiter vers la mort. Le film a deux stars, Marilyn Monroe et les chutes du Niagara, qui se magnifient l'une et l'autre. Hathaway conserva un excellent souvenir de sa collaboration avec l'actrice. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Niagara>, consulté le 13/03/2011.

âge, les signes de la jeunesse ne manquent pas dans *Diptyque Marilyn*. D'abord, les couleurs éclatantes et lumineuses de l'œuvre évoquent une vivacité. Ensuite, le large sourire qui se distingue sur son visage dégage une atmosphère d'enthousiasme qui ne peut émerger que d'un être jeune et vif. Enfin, le motif modulaire constitué par le visage de Marilyn Monroe « et qui varie sans cesse tout en restant le même » (*ibid.*, p. 6) confirme le caractère identique de la sérialité. Or, l'un des aspects de la jeunesse réside dans le fait d'être identique et de ne pas subir les méfaits du temps.

Ainsi, Andy Warhol n'a pas réussi à séparer l'image de sa signification, puisque, même démultiplié et « mal » dessiné, le visage de Monroe garde encore tout un univers significatif : celui de la jeunesse immaculée. D'abord, la multiplication du visage de Marilyn Monroe l'immortalise. Ensuite, le sourire dessiné sur son portrait et accentué par les contours rouges met en valeur la présence d'une expression sur le visage. Même si les couleurs diffèrent d'un carré à un autre, les traits semblent être les mêmes sur chacun des visages. Cette ressemblance – même si elle est partielle – finit par constituer le stéréotype. La représentation démultipliée de Marilyn Monroe revendique le désir d'immortalité. D'ailleurs, la répétition du visage sur toute l'œuvre nous rappelle le processus du clonage – cette illusion scientifique qui fait croire à l'être humain que son rêve d'être immortel se concrétisera un jour s'il se reproduit identiquement et d'une manière illimitée. Par ailleurs, dans cette *illusion d'un « invariant »* (Tisseron, 2001, p. 94) se concrétise l'image de la jeunesse.

Madonna en mode Marilyn Monroe : le mythe se reproduit

Cette image de la jeunesse immaculée révélée par le visage de Marilyn Monroe dans l'œuvre d'Andy Warhol est reprise, selon nous, dans le portrait de Madonna qui apparaît sur la couverture de son album *Celebration*, une compilation d'anciennes chansons.

L'aspect visuel de l'album, paru en septembre 2009, est réalisé par l'artiste de Pop Art américain, Mr. Brainwash. Le portrait final de la chanteuse est une combinaison de deux de ses photos qui datent des années 1980 : la période pendant laquelle Madonna reprenait le look Marilyn Monroe. Les photos ont été superposées pour obtenir ce visage qui, au premier regard, nous renvoie à celui d'une Marilyn Monroe aux cheveux blonds, aux lèvres rouges et au regard séducteur. Malgré que les cheveux de Madonna soient courts et le sourire

soit plus discret, le portrait ressemble beaucoup à celui de Marilyn Monroe. En effet, le choix des images de Madonna pendant sa trentaine n'est pas anodin ; celles-ci représentent la chanteuse pendant sa jeunesse et rappellent l'âge de Marilyn Monroe sur la photo reproduite par Andy Warhol.

La reprise de l'image de Marilyn Monroe par celle de Madonna sur la pochette de l'album confirme le symbolisme de cette icône et s'accorde parfaitement avec la représentation de la célébration de la vie et de la jeunesse véhiculée par l'album. En effet, en 2009, Madonna a atteint l'âge de cinquante et un ans, mais elle cherche toujours à apparaître jeune. Sur le site *lacoccinelle.net*, un bref passage décrit la chanson « Celebration » : « Cette chanson hyper rythmée et super dansante montre bien que Madonna voit la vie en rose en ce moment [...] Dans le 2^{ème} refrain, Madonna parle enfin de célébration. On remarque alors que la fête à laquelle elle se trouve n'est autre qu'une célébration de la vie. Madonna aime la vie, elle aime sa vie, et le fait bien savoir dans cette chanson !⁶ » Même si, à travers les paroles de sa chanson, Madonna associe son portrait à la séduction et au désir de vivre, elle réitère également le regard séducteur et le sourire éternel : les mêmes traits que nous avons remarqués sur le portrait de Marilyn Monroe. Ces traits servent à véhiculer un message spécifique : le refus de la vieillesse et la préférence pour la séduction et le stéréotype de la jeunesse.

Alix Bénézech en mode Marilyn Monroe : le mythe se transforme et évolue

Maintenant que nous avons analysé *Diptyque Marilyn* d'Andy Warhol, puis le portrait de Madonna à la manière Marilyn Monroe, nous nous arrêterons finalement sur les quelques portraits d'Alix Bénézech, où le visage de Marilyn Monroe est suggéré à travers le *look* adopté par l'actrice. Dans l'ensemble, les photos d'Alix Bénézech reproduisent non seulement le visage souriant de Marilyn Monroe à la peau blanche et aux lèvres couvertes d'un rouge intense, mais elles démultiplient cette image dans le cadre d'un album photo virtuel. Quoique les photos ne soient pas toutes identiques, le processus de la répétition est, certes, présent. C'est ainsi qu'une forme de stéréotype est constituée. L'album photo est réalisé lors d'une séance pour la participation de la jeune actrice dans la série télévisée *PARISK*, où elle portait le nom de LiliMarylin. Le visage jeune, souriant et charismatique de Monroe réapparaît ici dans les années 2000, dans la mesure où il coïncide avec le portrait d'Alix Bénézech.

6 <http://www.lacoccinelle.net/300043.html>, consulté le 15/01/2011

Si, dans l'œuvre de Warhol, un motif unique constitue le tableau en veillant sur une ressemblance des traits du visage de Marilyn Monroe dans toute la série, dans les photos d'Alix Bénézech, la plasticité de l'image et l'expression du personnage varient d'une photo à une autre. Nous trouvons alors des photographies en couleurs et d'autres en noir et blanc sur lesquelles nous apercevons tantôt un large sourire, tantôt, un sourire plus discret. Néanmoins, les cheveux blonds, les lèvres couvertes d'un rouge intense et la peau blanche et très lisse mettant l'accent sur une apparence jeune restent distingués et invariables sur toutes les photos. Nous remarquons donc à quel point le visage de Marilyn Monroe incarne l'icône d'une apparence jeune et comment il sert de moyen pour commercialiser des figures féminines qui à leur tour peuvent se transformer par la suite en stéréotypes.

Le visage mythique de Marilyn Monroe qui, selon notre étude, représente à bien des égards une jeunesse qui refuse le processus du vieillissement naturel, ne se rattache plus essentiellement à une époque ou à un personnage mais à une image féminine qui ne cesse de s'actualiser tout en se répétant. Or, si le visage de Marilyn Monroe est repris malgré la présence des nouvelles apparences travaillées par tant de visagistes contemporains, c'est parce qu'il consiste, au fond, en une image de la jeunesse et de la beauté. Dans un rapport paru en 2001, le Réseau québécois de la santé de la femme décrivait le dénigrement de la vieillesse par les publicités :

Si on combine les publicités sur les produits et les ressources consacrés à la peau, on constate que jeunesse et minceur sont maintenant à égalité au niveau des critères de beauté. Pour prévenir ou remédier aux signes du vieillissement on nous dicte la voie à suivre avec la rigueur du petit catéchisme et un vocabulaire assez évocateur, [...]. Les signes du vieillissement sont perçus comme une calamité que l'on doit « corriger ». Il ne serait pas étonnant que l'industrie du rajeunissement supplante avant longtemps celle des régimes amaigrissants. C'est certainement plus payant, car si nous n'avons pas toutes du poids à perdre, toutes, nous vieillissons (Réseau Québécois d'action pour la santé des femmes, 2001, p. 18-19).

De cette façon, les médias se joignent à l'art pour contribuer davantage à faire de la jeunesse une valeur incontournable de l'idéal féminin. D'ailleurs, les médias nous rappellent beaucoup les processus de la duplication et de la répétition qui sont utilisés par Andy Warhol dans son œuvre *Diptyque Marilyn*. En effet, les stéréotypes qui sont proposés par la société de consommation sont inlassablement diffusés par différents types de médias.

Enfin, le visage de Marilyn Monroe – le stimulateur des objectifs dans les studios des années 50, le motif ornant l'œuvre de Warhol et

le faciès imité par d'autres célébrités – est un portrait indubitablement expressif. Cependant, un autre portrait suscitant l'intérêt des imitatrices se cache derrière le visage souriant et séduisant de la jeune blonde. Selon Roland Barthes, le mythe constitue une chaîne perpétuelle de mythification où toute valeur révélée par un mythe se transforme à son tour en un mythe dans un processus sans fin. À cet effet, nous estimons que le mythe Marilyn Monroe a entraîné le mythe de la jeunesse et de la beauté féminines.

N'oublions pas que l'art et les médias contribuent considérablement à nourrir ce mythe et à assurer sa continuité en multipliant l'image d'un stéréotype féminin dans les magazines, la télévision, les sites Internet et les réseaux sociaux, etc. Celui-ci ne promeut qu'une apparence de la jeunesse faisant de la vieillesse un symbole de laideur. Néanmoins, certains critiques s'opposent au phénomène du stéréotype de la jeunesse pour rappeler que les femmes ont besoin d'une image objective de l'apparence féminine. Certes, les médias prennent de plus en plus conscience de l'importance de la diffusion d'une image réaliste de la femme pour représenter la gente féminine dans toutes ses apparences et tous ses âges et briser les formes de discrimination entre les femmes. Cependant, nous souhaitons voir des figures de vieilles dames comme présentatrices d'émissions télé, comme figurantes dans des publicités qui promeuvent autres produits que les assurances vie, les maisons de retraite et les médicaments.

Bibliographie

« Désaxée ». *Écran noir*. En ligne : <http://www.ecrannoir.fr/stars/legendes/monroe/index.html>, consulté le 29/06/2011.

« Marilyn Monroe Fan club ». *Facebook*. En ligne : <http://www.facebook.com/pages/Marilyn-Monroe-Fan-Club/25098089848>, consultée le 29/06/2011.

« Marilyn Monroe ». *Facebook*. En ligne : <http://www.facebook.com/MarilynMonroe>, consultée le 29/06/2011.

« Marilyn Monroe ». *Wikipedia*. En ligne : http://fr.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe ; http://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe, consulté le 29/06/2011.

« Niagara (film, 1953) ». *Wikipedia*. En ligne : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Niagara_\(film,_1953\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Niagara_(film,_1953)), consulté le 13/03/2011.

BARTHES, Roland. 1970. *Mythologies*. Paris : Édition du Seuil, 233 p.

BÉNÉZECH, Alix. « Photos blonde ». Album *Facebook*. En ligne : <http://www.facebook.com/alix.benezech?ref=ts#!/alix.benezech?v=photos&sb=8>, consulté le 08/03/2010.

_____. 2008. « lilimarilyn : Mes photos ». *MySpace*. En ligne : <http://www.myspace.com/lilimarilyn/photos/albums/mes-photos/574283>, consulté le 11/07/2011.

GRINDHOUSE, Amy. 2009. « Madonna Celebration Album Cover and Tracklists ». *AmyGrindhouse.com*. En ligne : <http://amygrindhouse.com/madonna-celebration-album-cover-tracklists.html>, consulté le 15/01/2011.

ISA. 2009. « Marilyn Monroe, l'icône blonde ». *Femmes célèbres : biographies de femmes réelles ou imaginaires qui font l'histoire*. En ligne : <http://www.femmescelebres.com/marilyn-monroe-licone-blonde>, consulté le 29/06/2011.

MISTER SONG. 2009. « Celebration, Madonna ». *LaCoccinelle.net*. En ligne : <http://www.lacoccinelle.net/300043.html>, consulté le 15/01/2011.

PERROT, Philippe. 1984. *Le travail des apparences : Le corps Féminin XVIII^e - XIX^e siècle*. Paris : Édition du seuil, 281 p.

PIQUE, Pascale et Hélène POQUET (dir.). 2009. *Andy Warhol / «Marilyn Pop»*, Service Éducatif des Abattoirs, série «Hors les murs».

REDACTION CULTURE. 2009. «Le mythe Marilyn Monroe». *AuFéminin.ca : culture*. En ligne : <http://www.aufeminin.com/sorties-cinema/marilyn-monroe-biographie-filmographie-f32905.html>, consulté le 29/06/2011.

Réseau Québécois d'action pour la santé des femmes. 2001. *Changements sociaux en faveur de la diversité des images corporelles*. Québec.

TISSERON, Serge. 2001. *L'intimité surexposée*. Paris : Éditions Ramsay, 179 p.

W. BANNER, Lois. 2008. «The Creature from the Black Lagoon : Marilyn Monroe and Whiteness». *Cinema Journal*, vol. 47, n° 4, p. 4-29.

WARHOL, Andy. 1962. «Diptyque Marilyn», sérigraphie et acrylique sur toile tel que reproduit par Philippe Lamiral. 2009. «Peindre ainsi... Andy Warhol». *Paroles de peintre*. Blogue, en ligne : <http://www.blogg.org/blog-75876-date-2009-02.html>, consulté le 19/10/2010.

Identité trouble

| manifestations littéraires du double

Les réflexions identitaires, nombreuses à notre époque, ne sont pas qu'un phénomène actuel : de tels questionnements jalonnent les siècles, notamment par l'entremise des *Méditations métaphysiques* de Descartes. À travers ces textes, c'est l'individu et ses spécificités que nous tentons de cerner. La littérature rend également compte de cette recherche par le biais de la figure du double, qui s'inscrit tout naturellement dans un tel questionnement. Déjà présent chez Plaute, par exemple avec son *Amphitryon* (-187), le double se retrouve chez Molière, qui reprend cette pièce au XVII^e siècle, sans compter les nombreuses variations proposées par les auteurs des XIX^e et XX^e siècles, notamment du côté de la littérature fantastique. Ce motif évoluera ainsi au cours des époques, le double du XIX^e siècle « se présent[ant] sous la forme d'une ombre ou encore d'un reflet dans le miroir [...] tandis qu'au XX^e siècle [...]

le double s'autonomise, s'individualise jusqu'à devenir homme» (Pari-sien, 1997, p. 47).

Plus près de nous, David Le Breton¹, dans son article «Les prolongements de soi», s'intéresse aux versions contemporaines de l'imaginaire du double, qui prend au XXI^e siècle de nouvelles formes, inspirées en grande partie par les avancées scientifiques. On reconnaît dans ces manifestations la marque visible de ce narcissisme indissociable de l'idée d'un autre *soi*, qui, tout comme le Narcisse mythologique, dirige son propre «désir» vers lui-même². À travers cette quête, c'est également le refus du vieillissement qui se manifeste, le sujet cherchant à prolonger, par le biais du double, sa propre existence. Jusqu'où Narcisse ira-t-il pour posséder son alter ego, l'*incorporer* dans sa propre enveloppe? Ce qui est certain, c'est que la fantasmagorie autour du dédoublement est féconde et laisse entrevoir tout un champ de désirs plus ou moins avouables, dont le notoire souhait d'immortalité.

Dans cet article, nous nous pencherons sur différentes manifestations du double, en étudiant plusieurs œuvres littéraires dans lesquelles il se retrouve au premier plan. Le choix de plusieurs romans relevant du fantastique et de la science-fiction viendra, à notre avis, rendre compte du foisonnement littéraire autour de ce motif. Nous utiliserons principalement l'approche de Le Breton, qui s'interroge sur quatre expressions du double, soit le «double littéraire», le greffon, l'ADN et le clonage. Ces variations n'ont rien d'étonnant, puisque, comme le souligne Mark Hunyadi dans son ouvrage sur le clonage, «la modification de la nature humaine a toujours été à l'ordre du jour, sans qu'on ait eu à attendre pour cela les biotechnologies nouvelles» (Hunyadi, 2004, p. 47). Le Breton s'attarde par conséquent sur le visage actuel du double, de même que sur les questionnements liés à l'identité, à l'altérité et, par extension, à la mortalité.

Les «doubles littéraires» : figures funestes

Le double apparaît couramment dans la littérature du XIX^e siècle, entre autres dans les œuvres de Hoffmann, Poe et Dostoïevski, pour n'en nommer que quelques-unes parmi les plus connues³. «Le Horla»

1 David Le Breton est chercheur au laboratoire Cultures et Sociétés, professeur à l'Université de Strasbourg, de même qu'anthropologue et sociologue. Il se spécialise dans les représentations et les mises en jeu du corps humain.

2 Le mythe de Narcisse est par ailleurs fort révélateur à ce sujet, le jeune homme préférant son propre reflet à la nymphe Écho, qui en est amoureuse. Dans la version de Nonnos de Panopolis, c'est plutôt sa sœur jumelle, double de lui-même, qu'il fixe désespérément dans la source, jusqu'à succomber à force de se mirer dans son image.

3 Chez Hoffmann, la figure du double apparaît par exemple dans *L'homme au sable* et *Les élixirs du diable*. Elle se retrouve chez Poe dans «William Wilson» et chez Dostoïevski dans son roman justement intitulé *Le double*.

de Maupassant de même que *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde illustrent la peur de la mort qui se cache derrière une telle manifestation, cette crainte dépouillant peu à peu l'individu de sa propre substance, de son identité : les personnages voient leur double prendre peu à peu possession d'eux-mêmes. Ces dépossessions s'effectuent par l'entremise du miroir et du portrait, qui révèlent la crainte de la dépossession de sa propre existence par un autre, et le danger que représente cette intrusion, parfois violente, d'un autre soi⁴.

Chez Maupassant, c'est seulement dans la glace que le narrateur aperçoit la créature invisible qui a investi son domicile et qui, chaque nuit, se nourrit de lui et d'un peu de lait. Le narrateur s'écrie d'ailleurs :

Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien?... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace!... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi! (Maupassant, 2000, p. 290.)

Le miroir devient alors le lieu d'un reflet trouble de soi, qui emprisonne sa propre identité⁵. Alain Venisse rend compte de ce rapport ambigu au miroir dans son roman *Dans les profondeurs du miroir*, dans lequel le protagoniste principal

reste figé, comme fasciné, ne pouv[ant] se détacher du hideux spectacle [du] [...] double maudit s'agita[nt] de spasmes convulsifs. Puis ses yeux vitreux se révoltèrent, ses lèvres s'écartèrent pour laisser couler une mousse rosâtre. Enfin, elle s'immobilisa [...]. La créature du miroir avait rejoint le néant[,] ce néant dont jamais elle n'aurait dû sortir. (Venisse, 1994, p. 72-73.)

Le rapport entre le personnage et le miroir prend la forme d'une attirance-répulsion, puisqu'il ne peut s'empêcher de le regarder, malgré les dangers qu'il recèle. Le miroir devient également le lieu d'un « passage », un « seuil » à franchir et qui relie le présent et le néant.

On trouve une autre variante du rapport au miroir dans *L'étudiant de Prague*, un scénario de film écrit par l'auteur de fantastique allemand Hanns Heinz Ewers. Dans cette œuvre, nous faisons connaissance avec

4 À ce sujet, Michel Guiomar écrira justement que « le miroir accédant à la vie est un corps dont les événements extrêmes, une mort violente par exemple deviennent partie intégrante de son souvenir ; cet assassinat reste actuel. Il y a dans l'univers insolite une *rémanence* des choses. » (Guiomar, 1988, p. 307). De cette manière, la glace devient une sorte d'« épitaphe », qui garde vivant le souvenir d'un trépas violent, dont la charge émotive est à même de s'inscrire dans l'objet. Tout comme chez Maupassant, le miroir revêt dès lors un caractère terrifiant, en ce qu'il permet d'accéder à une forme de vie intangible.

5 Clément Rosset élabore pour sa part une autre hypothèse sur le miroir dans *Le réel et son double* lorsqu'il précise que « le sort du vampire, dont le miroir ne reflète aucune image, même inversée, symbolise ici le sort de toute personne et de toute chose : de ne pouvoir éprouver son existence à la faveur d'un *dédoublé* réel de l'unique, et donc de n'exister que problématiquement. Le vrai malheur, dans le dédoublement de la personnalité, est au fond de ne jamais pouvoir vraiment se dédoubler : le double manque à celui que le double hante ». (Rosset, 1984, p. 94) Nous reviendrons, au cours de cet article, sur cette notion d'impossibilité de se dédoubler, relevée par Clément Rosset.

Balduin, étudiant sans le sou. Il se voit proposer un prêt par un personnage peu recommandable, qui lui tend un contrat. Pour obtenir des pièces d'or, Balduin doit laisser l'autre prendre ce qu'il souhaite dans sa chambrette. Mais l'étranger est fûté et sort de la pièce avec le reflet de Balduin, extirpé du miroir... Si l'étudiant est désormais à l'abri du besoin, son double se promène librement dans la ville, jusqu'au duel final entre le personnage principal et son image...

Dans le roman de Wilde, le dédoublement est plutôt psychologique, le protagoniste principal conservant son éternelle jeunesse, de même que son apparente innocence tandis que le portrait vieillit et se pare des marques de sa corruption. La terreur liée au vieillissement est palpable dans *Le portrait de Dorian Gray* alors que le personnage détaille son image altérée par le temps, « un cri de douleur et d'indignation jailli[ssant] de ses lèvres [en apercevant] [...] [ses] yeux au regard rusé, et autour de la bouche les rides sinueuses de l'hypocrisie ». (Wilde, 1992, p. 374-375.) Le constat des traces laissées par le vieillissement est ainsi rejeté par le sujet, adoptant un caractère inquiétant et funeste. C'est le double qui a subi le passage des années tant redouté par Dorian, qui, devant son portrait marqué par l'inéluctable vieillesse, renie cette image inquiétante et funeste.

Une correspondance entre l'image juvénile du portrait et le reflet vieilli du miroir s'instaure :

le curieux miroir sculpté que Lord Henry lui avait donné, tant d'années auparavant, était posé sur la table [...] Il le saisit, comme il l'avait fait au cours de cette nuit d'horreur où il avait pour la première fois remarqué l'altération subie par le portrait fatal, et ses yeux égarés, obscurcis de larmes, regardèrent sa surface polie [...] Puis, sa beauté lui répugna, et jetant le miroir par terre, il le piétina, et son talon le réduisit à des éclats d'argent. C'était sa beauté qui l'avait perdu, sa beauté et la jeunesse qu'il avait appelée de ses prières. [...] Sa beauté n'avait été pour lui qu'un masque, sa jeunesse une imposture. (Wilde, 1992, p. 372-373.)

Le miroir trahit le double flétri du portrait : la vieillesse s'impose malgré tout, révélant l'imposture du masque de jeunesse dont se pare Dorian. Ce dernier ne peut que lutter devant le constat de sa propre déchéance, confronté aux stigmates du temps sur sa corporalité. Le dépérissement est ainsi offert à ses yeux, de même que l'évidence d'une mort inévitable :

[...] la conscience qui est donnée à un témoin de la présence d'un Double de lui-même dans l'Au-delà ou dans les choses réelles environnantes ne peut conduire qu'à la recherche d'un nouveau climat crépusculaire grâce auquel ce témoin pourra se retrouver en accord avec lui-même, s'identifier à son Double ou obliger celui-ci à s'identifier avec lui ; d'où la formation

d'un équilibre faisant communiquer l'Au-delà et le présent. Ainsi peut-on expliquer déjà le rôle du Double comme événement du Seuil de la Mort qui, acceptée ou refusée, ne peut plus être évitée. Les nombreux exemples de Double qui tuent l'Autre ou que l'Autre tue en témoignent. (Guiomar, 1988, p. 303.)

Aussi est-il « impossible [pour le sujet] de se *regarder en face* sans y rencontrer le double, c'est-à-dire la mort[,] puisque se faire voler son visage (ou son reflet) prélude à la disparition de soi. » (Le Breton, 2004, p. 1551.) Se mirer dans son double revêt par conséquent un aspect effrayant : c'est le cadavre « à venir » que le sujet examine. En ce sens, il n'est pas étonnant que l'être *dédoublé* ait envie de briser ce reflet étranger, de faire éclater ce miroir qui lui renvoie une image affolante, et qui, dans le cas du portait comme du miroir, projette la mort annoncée du sujet.

Selon Otto Rank, psychanalyste autrichien dont Le Breton reprend le propos dans son essai, « le double littéraire atteint au maximum son ambivalence parce qu'il conserve sa valeur archaïque de garantie contre la mort [...] et en même temps incarne cette connaissance refoulée de la mort ». (Jourde, 2005, p. 12.) Cette ambiguïté à l'égard d'un soi qui nous échappe, externe, mais identique, s'exprime aussi dans *Le double* de Dostoïevski, roman dans lequel Goliadkine voit sa place usurpée par un autre qui lui ressemble en tous points, à l'instar du *William Wilson* d'Edgar Allan Poe⁶. Se retrouvant face à face avec son alter ego, le héros aura justement l'impression de se regarder dans un miroir :

sur le seuil du salon suivant, presque en face, de dos au commis, et la figure tournée vers M. Goliadkine, à une porte que, du reste, notre héros avait prise jusqu'alors pour une glace, se tenait un petit homme – c'est lui qui se tenait, M. Goliadkine lui-même, pas l'ancien M. Goliadkine, pas le héros de notre récit, mais l'autre M. Goliadkine, le nouveau M. Goliadkine. (Dostoïevski, 1998, p. 155-156.)

Cet extrait à teneur humoristique illustre la confusion identitaire qui assaille le personnage principal qui peine à se reconnaître. Une grande incertitude naît de ce dédoublement, détruisant progressivement la psyché du sujet, celui-ci sombrant de plus en plus dans la folie. Cette dégénérescence rejoint les réflexions sur le vieillissement précédemment évoquées, puisque, dans les deux cas, on assiste à une altération du rapport au temps par l'intrusion de l'autre dans le quotidien. Les « doubles littéraires » consistent donc, outre l'expression du refus du

6 Dans cette nouvelle de Poe, le narrateur fait la rencontre d'un homonyme qui se plaira à l'imiter, dès qu'ils lieront connaissance à l'école primaire. Le temps passant, la ressemblance deviendra de plus en plus marquante, même si le véritable William Wilson tente de fuir son alter ego à travers toute l'Europe, jusqu'à ce qu'il le tue au cours d'un bal, ne découvrant à ce moment devant-lui qu'un miroir barbouillé de sang... Encore une fois, la mort de l'Autre semble la seule issue pour vaincre ce Double indésirable qui instaure un malaise grandissant chez l'individu d'origine. L'utilisation du miroir renvoie aussi au caractère funeste de la finale, qui laisse planer le doute sur l'existence du second William Wilson.

vieillessement et de disparition de soi, en une quête de possession de soi absolue, notamment lorsque l'autre cherche à se dérober. Narcisse cherche dès lors à *posséder* ce double qui le fascine et l'horripile, faisant naître en lui des sentiments contradictoires, à l'instar de ceux parfois suscités par des expériences scientifiques plutôt troublantes...

Le «double scientifique» : l'incorporation de l'autre dans la littérature

Le double littéraire adopte un caractère différent lorsqu'il se place sous l'égide de la science, pour laquelle le rapport au temps est souvent important. Le greffon est l'un des exemples relevés par Le Breton, celui-ci pouvant être considéré comme l'intrusion d'un double en soi, qui *persécute* le patient.

L'illustration d'un tel «parasitage» est rendue avec justesse dans la nouvelle «Poupée d'amour», de Wayne Allen Sallee. Dans ce texte, une jumelle, demeurée à un stade peu développé, a été absorbée par sa sœur Celadine. Seule une partie de la jumelle incorporée dépasse du ventre de l'autre :

Un autre corps poussait sur le sien [...]. J'ai vu que sa cage thoracique était en forme de cloche. À cause de la tête qui prenait naissance sous ses côtes gauches. Elle avait les yeux fermés et semblait dormir paisiblement. Mais ce n'était pas tout. Une petite jambe poussait sur le bassin de Celly [...]. J'ai aperçu trois doigts sur son ventre plat. Un pouce sans ongle sortait de son nombril. (Sallee, 1998, p. 84.)

La vision de cette jumelle embryonnaire, incorporée par sa sœur, entraîne des conséquences psychologiques semblables à celles provoquées par le greffon étranger que le receveur porte en lui-même. L'ablation de l'organe malade et son remplacement, tel que le souligne Le Breton, signifie ouvertement une *scission* dans la psyché du sujet, qui est en proie à l'impression de perdre sa cohésion d'origine. Cette désagrégation interne atteint inévitablement l'identité, poussant le greffé à remettre en question sa perception de son intégrité organique. À la frontière entre la vie et la mort, le patient éprouve alors une impression «d'extrême transgression, à laquelle s'ajoute celle de posséder en soi la chair d'un autre homme et de perdre aussi les limites de son identité propre». (Le Breton, 2004, p. 1555.) Cet organe étranger permet pourtant la poursuite de l'existence, autrement condamnée au dépérissement et à la mort prochaine. Le greffon permet donc d'échapper, au moins temporairement, au «vieillessement» des organes, en octroyant au patient un sursis, plutôt qu'une mort inévitable à court terme.

En effet, ce même narcissisme impliqué dans la perception du double se trouve affecté à la suite de la greffe, le patient s'identifiant souvent au donneur à qui il doit sa survie. Il en est souvent de même dans les récits fantastiques et de science-fiction dans lesquels des créatures sont l'entière création de leur maître, à qui elles s'assimilent. Par exemple, le monstre dans *Frankenstein* de Mary Shelley prend, dans un premier temps, son « père » comme modèle. Sa « naissance » est à ce chapitre évocatrice, l'être « ouvr[ant] la bouche et laissa[nt] échapper des sons inarticulés ; une horrible grimace lui plissait les joues [...], une de ses mains se tend[ant] vers [son père], comme pour [l']agripper ». (Shelley, 1994, p. 66.) Par la suite, la créature racontera à Frankenstein à quel point elle était bien disposée à son égard au départ, avant de se rendre à l'évidence sur sa cruauté et celle de ses semblables. Le rejet succède ainsi à l'identification, tout comme le corps rejette parfois l'organe étranger récemment greffé.

Un autre visage du double véhiculé par la science est l'ADN, qui fascine par les discours qu'appuient certains de ses tenants, empreints d'intégrisme génétique et de fétichisme. En considérant l'ADN en tant qu'*empreinte* identitaire, le « vivant concret » disparaît, pour laisser place à la seule information, qui « impose à l'infinie complexité du monde un modèle unique de comparaison ». (Le Breton, 2004, p. 1557.) L'homme s'efface ainsi derrière ses composantes génétiques, contenues en entier dans son génome.

Le Breton s'interroge sur cette dissolution du sujet concret, incorporé dans la seule information que constitue son ADN. Dans cette optique, l'individu s'évanouit au profit d'un code biologique, double crypté de lui-même, l'existence matérielle du sujet d'origine s'avérant désormais secondaire. En effet, l'information n'a cure de la singularité, de l'identité de l'individu, elle ne se borne qu'à reproduire ce qui est stocké dans le génome, c'est-à-dire l'hérédité et la séquence génétique. Ce faisant, c'est encore une fois la mort et le vieillissement que l'on cherche à berner, en emmagasinant les données de son double.

De telles visées se retrouvent dans plusieurs romans de science-fiction, où l'ADN est au cœur du récit. Du bien connu *Jurassic Park*, dans lequel les dinosaures sont ramenés à la vie à partir de leur ADN, en passant par le courant biopunk⁷, le thème traverse tout un pan de la littérature, rendant compte de l'importance des réflexions qui le sous-tendent. *Féerie*, de Paul J. McAuley appartient justement au courant littéraire biopunk. Ce roman nous présente plusieurs « pirates de l'ADN » dont Alex, particulièrement doué en la matière :

⁷ Le biopunk dérive du cyberpunk et met de l'avant la biologie, entre autres avec les biotechnologies qui suggèrent l'idée de modifier, voire de « reprogrammer » l'ADN. Le genre est également décrit par Philippe Curval comme « roman de fiction spéculative génétiquement modifié dont l'écriture s'enroule avec volupté dans l'ADN du merveilleux ». (Curval, 1999, p. 41.)

[il sait] comment et à quel endroit précis ces atomes doivent s'insérer dans la chaîne moléculaire, [...] pressent[ant] intuitivement les interactions subtiles qui provoquent des distorsions et des modifications dans la configuration moléculaire et la transforment en architectures nouvelles, plutôt intrigantes. (McAuley, 1999, p. 47.)

L'ADN devient ainsi un champ vaste champ d'expérimentation, les pirates informatiques étant remplacés par des « trafiquants biologiques », capables de modifications corporelles étonnantes.

Du côté de Le Breton, cette vénération de l'information contenue dans le génome n'est rien de plus que la manifestation moderne du *destin*, dissimulée sous le couvert des avancées médicales. La notion de gène devient dès lors l'explication des rapports humains et de la société, le patient n'étant désormais traité que selon le classement préétabli par ses gènes, et ce, bien avant sa naissance. Le roman de science-fiction totalitaire, tel qu'illustré par Orwell (1984), Huxley (*Le meilleur des mondes*) et Zamiatine (*Nous autres*), pour ne nommer que les plus connus, s'en rapprochent, en ce sens que les êtres humains y sont ramenés à une série de codes spécifiques, les embryons étant notamment contrôlés en laboratoire dans *Le meilleur des mondes*⁸.

Cette approche n'est pas sans privilégier une forme de puritanisme qui écarte le moindre « défaut de fabrication ». Ce discours, présent dans certains romans totalitaires, est également le lot de certains généticiens, convaincus que « tous les malheurs du monde viennent des « mauvais » gènes et qu'il « suffit » de les extirper pour atteindre une humanité sans Mal ». (Le Breton, 2004, p. 1532.)

C'est ici l'idée de l'eugénisme qui ressurgit, mettant en scène les fantasmes d'une espèce humaine « parfaite », qui, à défaut d'échapper au vieillissement et à la mort, ne montrerait à tout le moins aucune défaillance. Il apparaît cependant que prolonger son existence n'est pas suffisant, tel que l'illustrent plusieurs œuvres littéraires mettant en scène des *moi* immortels : les clones.

Le « double enfanté » : réduplication à l'infini du moi

Ce désir d'immortalité, qui de tout temps a été présent chez l'être humain, semble trouver une résonnance particulière dans le clonage, que Le Breton considère comme l'ultime manifestation du double. La

8 Dans 1984, le « contrôle » est également omniprésent, même s'il adopte un autre visage, les enfants étant par exemple encouragés à dénoncer leurs parents lorsqu'ils jugent que ces derniers ont « manqué d'orthodoxie ». Pour sa part, Zamiatine expose dans *Nous autres* un monde dans lequel s'effectue la puériculture, soit la « sélection d'enfants ». Pour ce faire, la procréation est régie par les « Normes paternelles » et « maternelles », qui autorisent seulement certains individus, répondant à des normes, à engendrer.

cellule se fait ici *miroir* de soi, en permettant de copier ses caractéristiques intrinsèques, afin de donner naissance, par le biais de la science, à un autre moi, identique en apparence à l'individu d'origine. L'être humain ainsi créé sera donc une sorte d'« enfant en calque, *alter ego* plus jeune au moins d'une génération, mais physiquement identique, reflet d'un narcissisme accompli ». (Le Breton, 2004, p. 1563.) Ce fantasme de se voir doté d'une « copie conforme » n'est toutefois pas sans danger, puisque l'individu cloné ne sera en définitive que l'écho de l'individu premier, sa propre existence ne consistant qu'à perpétuer celle de son prédécesseur, qui risque fort d'éprouver un sentiment de toute-puissance à l'égard de son double.

Pour les tenants du clonage, l'emploi d'un tel processus de duplication leur permettra de survivre à travers les siècles, en se reproduisant de clone en clone, chacun d'entre eux consistant en un prolongement de l'individu premier. Dans *La possibilité d'une île*, roman de Michel Houellebecq, l'auteur explore cette potentialité, chacun des successeurs du Daniel originel étant affublé d'un numéro de série, en plus de lire et de poursuivre le journal intime de leur précurseur. Mais dans les faits, cette démarche ne repose que sur des chimères, puisqu'elle restreint, encore une fois, l'individu à la seule information contenue dans ses gènes. Le double ainsi créé ne serait donc pas une reproduction, mais seulement un *reflet*, le corps étant à même de se copier, ce qui n'est pas le cas pour l'identité, la personnalité du sujet.

Clément Rosset souligne notamment ce point en ce qui concerne l'unicité du réel, lorsqu'il écrit que « toute chose a le privilège de n'être qu'une, ce qui la valorise infiniment, et l'inconvénient d'être irremplaçable, ce qui la dévalorise infiniment [...], la mort de l'unique étant sans recours : il n'y en avait pas deux comme lui ; [...] telle est la fragilité ontologique de toute chose venant à l'existence ». (Rosset, 1976, p. 85-86.) De cette manière, le fantasme de clonage est d'avance voué à l'échec, puisque l'unicité de toute chose la rend irremplaçable, le clone ne pouvant jamais être entièrement fidèle à l'individu d'origine en lui succédant. Dans *La possibilité d'une île*, plutôt que de poursuivre l'existence du premier Daniel à travers le journal, le clone ne fait que s'en éloigner davantage à chaque incarnation, ses réactions différant de plus en plus à mesure que la distance temporelle s'accroît entre le cloné et ses successeurs.

Mark Hunyadi explicite très bien cette idée :

dès que cet aléatoire est supprimé, le tableau change, l'altérité est menacée : au lieu de créer de l'aléatoirement autre, on va créer du volontairement même. C'est alors la notion de même qui doit elle-même être différenciée : le même tel qu'il est intentionné dans le clonage n'est pas

vraiment le même, c'est-à-dire biologiquement le même, car la reproduction à l'identique d'un patrimoine génétique cellulaire ne crée pas de l'identique. (Hunyadi, 2004, p. 84.)

En ce sens, la reprise d'un patrimoine génétique n'est vouée qu'à un simulacre pour duper la vieillesse et la mort, même dans le cas de *La possibilité d'une île*, où le journal tente de garder vivant le souvenir d'une personnalité depuis longtemps disparue. De cette manière, le journal peut être considéré comme une volonté de prolonger l'existence de manière plus personnelle, chacun des clones étant en contact avec les pensées de ses incarnations antérieures et du Daniel d'origine. D'une certaine manière, la mémoire et l'identité du premier Daniel «survit» en partie par l'entremise du journal, qui réactualise ses pensées, les écartant de l'oubli et du néant. Toutefois, cette méthode s'avère lacunaire, le clone étant inapte à ressentir les émotions d'origine, comme le note lui-même Daniel 25 dans son journal, lorsqu'il écrit :

Daniel 1 est le seul à nous donner de la naissance de l'Église élohimate une description complète, en même temps que légèrement détachée ; alors que les autres, pris dans le mouvement quotidien, ne songeaient qu'à la solution des problèmes pratiques auxquels ils devaient faire face, il semble souvent être le seul à avoir pris un peu de recul, et à avoir réellement compris l'importance de ce qui se déroulait devant ses yeux. (Houellebecq, 2005, p. 366-367.)

Le clone remarque lui-même ses propres limites, son incapacité à confondre totalement la mortalité. C'est donc le « rapport au journal » qui n'est pas duplicable, chacun des clones le découvrant chaque fois avec un regard neuf, empreint de distance, puisqu'il n'a pas lui-même expérimenté l'action qui y est décrite. En outre, les bouleversements qui traversent les siècles dans lesquels vivent les clones leur octroient forcément un autre regard sur le monde, qui s'est trouvé modifié dans ses fondements.

En ce sens, l'« enfantement de soi » ne peut être que défaillant, voué à imiter le réel sans complètement le reproduire. Le clone revêt dès lors l'aspect d'une mécanique *mimétique*, qui, plutôt que d'écarter définitivement le vieillissement et la mortalité, reproduit des gestes sans en comprendre les fondements. Stefan Wul en offre un autre exemple, dans *Niourk*, en misant toutefois sur une vision plus idéalisée. Alf, le héros de l'histoire, explique ainsi, à propos de ses clones, « qu'il fait défiler dans leurs organismes le fil de [leurs] propres souvenirs [...], ce Thôz immobile rêvant qu'il est en train de combattre un ours, [même si...] naturellement, [il a] opéré quelques retouches, suppri[mant] le souvenir de son agonie, par exemple ». (Wul, 1990, p. 220.) Par la suppression de certains aspects du souvenir, la mémoire est par conséquent altérée, le clone

ne possédant que des souvenirs partiels de l'être humain d'origine. En voulant « améliorer » son passé, Alf en fait ainsi une copie *imparfaite*, un double approximatif, qui diffère de l'individu initial par le bagage incomplet qu'il recèle. Cette « incomplétude » relève en définitive du désir de l'individu d'éviter autant que possible les marques de la vieillesse et la souffrance, qu'il évite de « transférer » dans le clone.

Le double : refus de vieillir, refus de mourir ?

En somme, le double, sous ses différentes incarnations, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la « confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité ». (Jourde, 2005, p. 15.) Le regard vers l'*autre* est dès lors souvent teinté d'une connotation mortifère, que ce soit par les promesses d'immortalité ou d'existence améliorée que proposent l'ADN ou le clonage, ou encore par le sursis de vie octroyée par le greffon. Il en est de même du côté de la fiction mettant en scène le double où l'aspect funeste se manifeste souvent par le biais du miroir ou du portrait, qui se font intermédiaires entre soi et l'autre. Reflet d'un rapport conflictuel avec soi-même, tel le Narcisse mythologique ? Refus de sa propre mortalité, d'accepter le vieillissement ?

C'est du moins ce que nous avons tenté d'explorer ici, par l'entremise du double, motif particulièrement riche. Le désir de se régénérer trouve en effet dans la littérature une possibilité de se réaliser, jusqu'à, peut-être, se faire réalité. En ce sens, la littérature, notamment le fantastique et la science-fiction, devient un moyen de parvenir aux visées que la science ne réussit pour l'instant à atteindre que partiellement. En attendant de pouvoir réellement se mirer (en) soi-même, Narcisse peut continuer de rêver au-dessus de son reflet, les yeux rivés sur sa propre image. Car, comme le dit Herbert George Wells dans une conférence à l'Institut royal de Londres, « des mondes peuvent disparaître et des soleils périr, mais au fond de nous-mêmes s'agite quelque chose qui ne peut périr... » (Wells, 1902, cité dans d'Aoste, [s.d.], p. 11.)

Bibliographie

Ouvrages étudiés

- DOSTOÏEVSKI, Fédor. 1998. *Le Double*. Traduit par André Markowicz. Paris : Actes sud, 281 p.
- HOUELLEBECQ, Michel. 2005. *La possibilité d'une île*. Paris : Fayard, 474 p.
- MAUPASSANT, Guy de. 2000. *Le Horla et autres récits fantastiques*. Paris : Librairie générale française, 381 p.
- MCAULEY, Paul J. 1999. *Féerie*. Traduit par Valérie Guilbaud. Paris : J'ai lu, 473 p.
- SALLEE, Wayne Allen. 1998. «Poupée d'amour». In *La petite mort : anthologie érotique de la littérature fantastique*. Traduit par Jean-Daniel Brèque. Paris : Albin Michel, p. 75-97.
- SHELLEY, Mary. 1994. *Frankenstein*. Traduit par Joe Ceurvorst. Paris : J'ai lu, 315 p.
- VENISSE, Alain. 1994. *Dans les profondeurs du miroir*. Paris : fleuve noir, 158 p.
- WILDE, Oscar. 1992. *Le portrait de Dorian Gray*. Traduit par Jean Gattégno. Paris : Gallimard, 408 p.
- WUL, Stefan. 1990. *Niourk*. Paris : Denoël, 234 p.

Ouvrages de référence

- CURVAL, Philippe. 1999. «Moyen Âge et Fantasy». *Magazine littéraire*, février 1999, n° 373, p. 41.
- D'AOSTE, Michel. [s.d.]. *Les Secrets de l'Astrologie Universelle*. Nice : Michel d'Aoste éditeur, 488 p.
- GUIOMAR, Michel. 1988. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris : José Corti, 494 p.
- HUNYADI, Mark. 2004. *Je est un clone : l'éthique à l'épreuve des biotechnologies*. Paris : Seuil, 197 p.
- JOURDE, Pierre et Paolo Tortonese. 2005. *Visages du double : un thème littéraire*. Paris : Armand Colin, 247 p.

LE BRETON, David. 2004. « Les prolongements de soi ». In *La mort et l'immortalité, encyclopédie des croyances*. Paris : Bayard, p. 1549-1567.

PARISIEN, Élane. 1997. *Un effet papillon en littérature : de la méprise à l'emprise*. Montréal : Presses de l'Université du Québec à Montréal, 101 p.

ROSSET, Clément. 1976. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 129 p.

TESSIER, Mario. 2011. « La vallée de l'inquiétante étrangeté ou est-ce bien vous, Mr Roboto ? ». *Solaris*, n° 178, p. 123-144.

Le récit qui déborde

| esquisse d'un personnage spectral
dans *Ciels liquides* d'Anne Garréta

SURVIVANCE ET REVENANCE. LE SURVIVRE DÉBORDE À LA FOIS LE VIVRE ET LE MOURIR, LES SUPPLÉANT L'UN ET L'AUTRE D'UN SURSAUT ET D'UN SURSIS, ARRÊTANT LA MORT ET LA VIE À LA FOIS, Y METTANT FIN D'UN ARRÊT DÉCISIF, L'ARRÊT QUI MET UN TERME ET L'ARRÊT QUI CONDAMNE D'UNE SENTENCE, D'UN ÉNONCÉ, D'UNE PAROLE OU D'UNE SURPAROLE.

[Jacques Derrida, « Survivre », *Parages*, p. 153.]

La vieillesse est d'ordinaire perçue comme étant la dernière étape de la vie, celle qui mène à l'ultime but : la mort. Elle s'inscrit dans une vision téléologique du temps, où chaque minute qui passe sert à conduire l'individu de plus en plus près de la fin. La vie prend ainsi la forme d'un segment, plus ou moins long, qui se déroule entre deux pôles opposés, naissance et mort, qui constituent l'avant et l'après de chaque vie humaine. Dans sa temporalité, l'existence est donc envisagée de manière binaire, comme c'est le cas pour le récit lorsqu'il est pensé en termes structuralistes. En effet, celui-ci se construit entre

une origine et une fin qui, dans leur opposition, lui confèrent ses repères temporels principaux.

Néanmoins, tous les récits ne sont pas subordonnés à ce type de structure et certains offrent une occasion de réfléchir à la manière dont sont conceptualisés les objets narratifs et, de manière plus large, les catégories humaines. C'est le cas du roman *Ciels liquides*, d'Anne Garréta, que nous avons choisi d'analyser en regard de la structure narrative, qui déjoue les codes structuralistes et, par le fait même, met à mal ce que Judith Roof nomme l'*heteronarrative*. Le jeu que l'auteure opère sur la structure entraîne plusieurs effets, en particulier sur le personnage principal. Ce dernier apparaît comme un personnage liminal qui oscille constamment entre la vie et la mort, le début (la naissance) et la fin (le décès), et qui semble au bout du compte appartenir à un temps hors du temps, celui du fantôme, du spectre, qu'a tenté de saisir Jacques Derrida.

Structuralisme et *heteronarrative*

Dans son ouvrage *Come As You Are – Sexuality and Narrative*, Judith Roof tente de dégager la norme qui régit le récit. À l'aide d'une relecture des théories structuralistes et avec l'appui de nombreuses œuvres narratives, elle affirme que l'idée de récit est liée à celle de sexualité et que sa structure – ce qui en fait un récit, ce qui fait qu'on le reconnaît comme tel – est fondamentalement binaire et hétérosexuelle. Cette norme, elle la nomme l'*heteronarrative*, un concept qui exprime le lien d'inter-influence entre sexualité hétérosexuelle et récit structuraliste : « the heteronarrative [is] the ideological/structural link between the structure of narrative and the conjoinder of opposites understood as heterosexual that explains and produces binary gender. » (Roof, 2002, p. 50.) Tout comme pour le genre, qui se voit limité dans sa définition à l'opposition féminin/masculin, le récit est pensé en termes d'oppositions semblables : début/fin, narrant/narré, adjuvant/opposant, forme/sens, etc. Au niveau de la structure, c'est l'opposition début/fin que nous analyserons dans le texte d'Anne Garréta ; des limites que nous nommerons « bordures » ; car, comme le souligne Jacques Derrida, dans « Survivre », « [p]our aborder un texte [...], il faudrait que celui-ci eût un bord » (Derrida, 1986, p. 125). Le début (la naissance) constitue donc la bordure supérieure du récit, alors que la fin (la mort) constitue sa bordure inférieure.

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, le récit tel qu'on le connaît est construit d'une manière téléologique. Selon Judith Roof, cela confère à la fin le rôle primordial : le point final d'une série de causes

et d'effets, la raison pour laquelle le récit *aura eu lieu*. Roof fait le parallèle avec les récits érotiques où l'orgasme est ce qu'il faut atteindre : de la même manière qu'un orgasme doit être produit par l'acte sexuel, quelque chose doit également être produit à la fin d'un récit. Sans cette production, le récit paraît insatisfaisant ou inachevé, et peut même ne pas être perçu comme un récit :

If there is no end we normally identify as an end – orgasm, death, marriage, victory, salvation, the production of something (insight, a child, another story, the story itself, knowledge, identity) – we ask, "Is that all there is?" and regard the apparently truncated story as ironic, as an unsatisfying failure, as a metanarrative commentary on narrative, or as no story at all. (Roof, 1996, p. 6.)

Le lien entre sexualité et récit est ici encore plus évident : le sens qu'on s'attend à y trouver, c'est la production de quelque chose. Sans cela, l'histoire paraît stérile.

Si, comme le prétend Judith Roof, la fin est présente dans le récit dès le début, qu'en est-il du début lui-même ? Selon elle, la conception structuraliste implique la référence à une origine, une sorte de « proto-récit » qui détermine la structure narrative universelle, à un modèle ou une logique du récit. C'est cette origine que Roland Barthes tente d'esquisser, dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » et qu'aucune définition structuraliste n'a réussi à expliquer, selon Roof :

Like the illogic of all originary arguments, the appeal to an originary, but undefined protonarrative enables the displacement of most of narrative's operative assumptions, avoiding any explanation or direct definition of what constitutes narrative in the first place. (*Ibid.*, p. 46.)

Le récit s'explique donc par la référence à un récit originel qui n'a, lui-même, aucune définition autre que celle qui le renvoie au récit. Barthes l'exprime d'une manière semblable : « [...] international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie. » (Barthes, 1977, p. 8.) Comme la vie, il s'explique par lui-même ; auto-référenciel, il est sa propre origine. En d'autres mots, le récit, qui dépend d'un mystérieux « proto-récit » par lequel le sens est rendu possible, est en fait ce par quoi ce même « proto-récit » peut s'expliquer. Le début serait donc ce qui nous permet d'emblée de le reconnaître, ce qui réfère sans équivoque et dès le premier instant à l'idée de récit. En simplifiant au maximum, on pourrait conclure que le début du récit est le récit lui-même, c'est-à-dire ce qui permet à la fin d'*avoir lieu*.

Ciels liquides

Le récit d'Anne Garréta est, si l'on se fie à la couverture, un roman. Il est écrit en segments qui font alterner un passé (caractères romains) et un présent (caractères italiques), tous deux portés par la voix du personnage principal et narrateur, un « je » masculin anonyme. Dans les parties au passé, ce « je » narre la désagrégation de son patrimoine familial (une ferme) en même temps que sa perte du langage : en effet, le personnage perd complètement l'usage du langage, c'est-à-dire qu'il ne peut ni parler ni écrire, et qu'il ne réussit plus à déchiffrer ni l'écriture ni la parole. Suite à cette perte, on le suit dans les dédales de sa nouvelle vie, qui le conduisent à prendre l'identité d'un homme tout juste assassiné, à travailler dans une morgue et à vivre dans un des caveaux d'un cimetière. C'est à cet endroit qu'il fait la rencontre d'une personne dont il tombe amoureux. Un soir qu'il retrouve le corps aimé à la morgue, le langage lui revient d'un coup, « comme une averse », comme « une pluie enfin ruisselante » (Garréta, 1990, p. 123).

Intercalés dans cette histoire qui se déroule de manière chronologique, se trouvent les segments au présent, qui font état des pensées, sentiments et sensations du narrateur. Nous présumons que ces fragments peuvent être écrits, pensés ou même parlés dans un temps qui se situerait après l'histoire au passé. Cependant, ce présent se situe également alors que « je » est retourné à la ferme de son enfance, et qu'il s'est terré à la cave, entouré des objets de ses ancêtres.

La fin de Ciels liquides

Comme la fin est, selon Judith Roof, ce qui dès le début justifie le récit lui-même, nous commencerons notre analyse de *Ciels liquides* en nous attardant à la manière dont il se termine. Le dernier segment est au présent, en italique, et il est beaucoup plus long que les précédents. Il débute alors que « je », réfugié à la ferme familiale, a vu s'éteindre sa dernière ampoule électrique (« *Nuit soudaine.* ») et s'est retrouvé « *[a]insi, condamné à la nuit* » (*ibid.*, p. 151). On le suit ainsi dans sa peur et ses questionnements, car « je » se demande si dehors aussi, une telle nuit règne ; si dehors la fin du monde a eu lieu. Quand il finit par aller vérifier, il se retrouve dans un espace sans son ni lumière, tellement étouffé qu'il en perd les repères du haut et du bas et dégringole pour se retrouver exactement à son point de départ : dans sa cave, son « *ultime séjour* » (*ibid.*, p. 174). Il se résigne donc à demeurer dans ce recoin épargné de la ferme, celui où sont entassés tous les objets qui ont survécu à la désagrégation et à la modernisation des lieux, et à attendre la mort : « *Seul parmi ma brocante, je crèverai en ressassant l'inventaire, la décharge des*

temps anciens.» (*Id.*) C'est après cette prédiction que se trouve la toute fin du roman, la bordure inférieure.

Cette dernière partie du dernier segment débute par une phrase paragraphe, qui fait office d'annonce : « *Ma nuit regorge de souvenirs et d'ustensiles.* » (*Ibid.*, p. 175.) Cette annonce, c'est celle de la liste qui va suivre, la liste de tous les objets qui entourent « je » et constituent désormais son monde. Cette liste est construite en paragraphes qui semblent chacun contenir un nombre d'objets appartenant à une certaine catégorie de souvenirs (religion, deuil, école, guerre surtout) et qui commencent tous par « *Il y a* ». Au vingt-sixième « *Il y a* », après quatre pages et demi d'énumération d'objets, la liste se rompt, se brise en plein milieu d'un paragraphe : « *Il y a l'ovale émaillé d'un ci* » (*ibid.*, p. 180). Fin du roman, soudaine, sans même un point. Au premier abord, on peut y voir un jeu qui met en page la « truncated story » dont parle Judith Roof lorsqu'elle affirme qu'une histoire qui ne possède pas de fin telle qu'on la conçoit – c'est-à-dire la production de quelque chose – peut apparaître comme n'étant tout simplement pas une histoire (Roof, 1996, p. 6). En effet, le récit de Garréta ne produit rien, aucun mariage, aucune découverte identitaire, aucun terreau pour une éventuelle autre histoire. À la fin, tout ce qui reste, c'est le retour de « je » à la ferme de ses ancêtres, un retour qui s'effectue dans la solitude d'une « *nuit éternelle* » (Garréta, 1990, p. 152) et qui s'interrompt au fil d'une liste d'objets du passé qui pourrait très bien être, elle aussi, éternelle, sans fin. La seule chose qui y met fin, c'est cet apparent hasard qui la coupe au milieu d'un mot. La fin n'en est donc pas vraiment une, ne produisant rien et arrivant alors que les choses (la liste) ne sont, justement, pas encore finies. « Je » se trouve donc pris entre la vie et la mort : entre une vie qu'il n'a plus parce qu'il est confiné (enterré) à la cave où il a trouvé refuge, et une mort qui n'arrive jamais vraiment. Il devient donc difficile de cerner le personnage de « je », qui acquiert les attributs du spectre que Jacques Derrida a identifiés tout au long de *Spectres de Marx*. En effet, il « ne relève plus du savoir. Du moins plus de ce qu'on croit savoir sous le nom de savoir. On ne sait pas si c'est vivant ou si c'est mort » (Derrida, 1993, p. 26). Ce que suggère Derrida, c'est que le fantôme met en question la binarité qui oppose la vie à la mort. La spectralité, c'est donc la mort au cœur de la vie, comme l'explique Christopher Peterson : « [...] what Jacques Derrida calls spectrality [is] understood, in part, as an originary process of mourning that is the condition of all life, indeed, of *any* body. » (Peterson, 2006, p. 154, l'auteur souligne) Le fait que la spectralité consiste en un processus de deuil originel (le deuil de soi, de son corps, de sa vie) fait donc en sorte qu'elle n'a ni début ni fin (*ibid.*, p. 155), ce qui nous fait dire que

la liminalité du spectre s'exprime également par le fait qu'il défie les repères temporels connus. En effet, la fin (la mort) est là dès le début et reste tout au long de la vie.

La mort est d'ailleurs évoquée dès la première page de *Ciels liquides*, qui constitue à elle seule un court segment en italique :

*Ci-gis seul sauf terré profond dans le sol.
Il fait froid. Les pierres lisses suintent d'humidité, des pleurs.
Quel temps fait-il dehors ?
Fait-il encore du temps ?
Tout se sera arrêté, et le temps aussi, figé dans une griserie indistincte, soleil éteint.
Il n'y a plus que des pierres. À quoi bon s'égosiller.
Rien n'aura eu lieu. (Garréta, 1990, p. 9.)*

Dans cet extrait se trouve comme condensée l'entièreté du récit, particulièrement dans la dernière phrase (« *Rien n'aura eu lieu* »), qui fait office d'annonce pour tout le reste du roman : rien n'aura eu lieu, aucune production, aucune fin. À ce titre, on peut se demander d'où vient cette annonce. En effet, le futur antérieur semble suggérer que la fin se trouve déjà là, dès le début, comme si le personnage savait déjà, alors que commence à peine le récit, ce qu'il en adviendrait lorsqu'il serait terminé. Comme si ce personnage spectral était revenu en sachant quelque chose. Mais revenu d'où : du passé, de la ferme de ses ancêtres ; de l'avenir, de cette mort qui ne survient jamais vraiment ; ou, du présent, ce présent en italiques que l'on peine à situer dans la temporalité du récit ? Comme l'exprime Derrida : « *On ne sait pas* si l'attente prépare la venue de l'à-venir ou si elle rappelle la répétition du même, de la chose même comme fantôme [...] » (Derrida, 1993, p. 68, l'auteur souligne.) Fantôme passé ou à venir, le spectre (« je ») se situe à la conjonction de ce qui n'est plus et de ce qui n'est pas encore, dans un espace qui se situe au-delà de la mort et de la naissance : au-delà, donc, de la fin et de l'origine.

Le début de *Ciels liquides*

Judith Roof stipule que le récit structuraliste trouve son origine dans un vague proto-récit, implicite mais mystérieux. Celui-ci constituerait donc la bordure supérieure du récit. Or, lorsqu'il est question d'un récit comme *Ciels liquides*, dans lequel la bordure inférieure est mise en question, on peut supposer qu'il en va pareillement pour celle qui ouvre le récit. Peut-on encore parler d'origine, de début, de commencement ? Et si l'on ne peut lui attribuer une origine, comment lire le texte de Garréta ? Un roman sans début ni fin pourrait se lire à partir de n'importe quel passage. Sans aller jusque là, nous suggérons que

le roman puisse se lire à partir de trois endroits différents, comme s'il comportait trois portes d'entrée.

Comme nous l'avons vu, le roman s'ouvre sur un segment au présent, avec la phrase « *Ci-gis seul sauf terré profond dans le sol.* » (Garréta, 1990, p. 9.) S'apparentant à la formule d'épithaphe « ci-gît », celle-ci prend une forme plutôt inusitée, à la première personne, comme si « je » rédigeait lui-même les mots qui se trouvent gravés sur sa tombe. De plus, au fil de la lecture, on trouve d'autres occurrences du verbe « gésir » qui rappellent cette formule insolite. Nous proposons donc qu'elle puisse agir, dans ses différentes formes, comme un signal, comme un point de repère pour identifier les « portes d'entrée » du récit.

Au tiers du livre, un des segments au passé débute par la phrase suivante : « Ci-gisais-je sans plus de mouvement. » (*Ibid.*, p. 73.) Ce n'est pas, comme pour le premier « *ci-gis* », un segment au présent, qui se situe hors de l'histoire chronologiquement narrée par « je ». Cependant, il inaugure tout de même un second début à l'intérieur du texte. En effet, le passage au présent qui le précède se termine, un peu comme la liste tronquée, au milieu d'une phrase-paragraphe : « *Demeurer sur cette caisse malgré le froid, malgré la peur fichée comme un pieu dans mes tripes et dans ma nuque, et si je choisis ou si je rêve, et dans ma chute ou dans mon rêve crie...* » (*Ibid.*, p. 72.) Les points de suspension, bien qu'offrant un repère visuel qui donne une impression de finitude à la phrase, laissent pourtant le texte en suspens, suspendu entre son déroulement et son arrêt, entre sa vie et sa mort. Le récit pourrait donc être « déplié » à cet endroit du roman, faisant de la phrase en suspens une fin tronquée comme la liste infinie, et du « Ci-gisais-je » une bordure semblable à celle qu'on trouve à la première page. Par ailleurs, la distinction entre les segments au présent et ceux au passé devient moins tranchée à partir de ce moment du récit. Le personnage entre dans une nouvelle phase, une nouvelle vie qui le rapproche de plus en plus de la cave où il est « *terré profond dans le sol* » : il apprivoise son nouveau lieu de vie, le cimetière ; il collectionne les décalques d'épithaphe et s'en fait un genre de langage ; il assiste à l'assassinat d'un homme et prend son identité, devient le mort ; il commence à travailler à la morgue ; il tombe amoureux d'un personnage décrit essentiellement comme un corps. Bref, il fait des lieux de la mort ses lieux de vie et devient ainsi un mort-vivant, un spectre.

Une troisième forme du verbe « gésir » se trouve aux deux tiers du dernier segment, juste après que le personnage soit sorti pour voir si dehors la fin du monde avait eu lieu. On lit : « *Je reprends sens, ne sachant où je gis.* » (*Ibid.*, p. 170.) C'est à ce moment qu'il se rend compte qu'étant sorti de son refuge pour aller voir si la nuit régnait partout, il a

atterri à l'intérieur, en son point de départ. Il commence alors à réaliser qu'il ne peut se sortir de sa nuit : « *Seul parmi ma brocante, je crèverai en ressassant l'inventaire, la décharge des temps anciens.* » (*Ibid.*, p. 174.) C'est donc le « commencement de la fin » (Derrida, 1986, p. 138), le point tournant qui sépare le moment où « je » avait encore espoir que dehors la vie avait continué, et celui où il se résigne à attendre la mort. C'est ce qui inaugure le passage vers la liste inachevée.

Les trois débuts, ces trois portes d'entrée à l'intérieur de *Ciels liquides*, opèrent à la manière de l'invagination dont parle Derrida, dans « Survivre » : « L'*invagination* est le reploiement interne de la gaine, la réapplication inversée du bord externe à l'intérieur d'une forme où le dehors ouvre alors une poche. Une telle invagination est possible dès la première trace. C'est pourquoi il n'y a pas de "première" trace. » (*Ibid.*, p. 143.) Ainsi, la forme (le texte) devient poreuse, ouvrant un espace là où se trouvait auparavant une bordure. Une fois répété à l'intérieur, le début absolu n'existe plus, puisque le texte peut commencer à plusieurs endroits et se lire *d'un début à l'autre*, brisant la linéarité qu'oblige la binarité début/fin. Par ailleurs, les portes d'entrée, dans leurs formes du verbe « gésir », ont une valeur qui dépasse celle de l'origine. En effet, elles donnent à penser que « je » retrouve le mouvement après un arrêt, comme il le suggère lui-même dans la troisième occurrence : « *Je repends sens, ne sachant où je gis.* » (Garréta, 1990, p. 170.) Les trois débuts font donc office, chacun à sa manière, de revenance, voire de renaissance : après un rêve ou une chute, après un cri, « je » revient (de la mort), renaît, recommence. Il n'y a donc à proprement parler aucun véritable début de *Ciels liquides*, aucune naissance émergeant d'elle-même comme l'origine du récit structuraliste, mais uniquement des *re-commencements*, des *re-naissances*, des *re-venances*. Nous suggérons alors que l'annonce « *Rien n'aura eu lieu* », à la première page, puisse également signifier « Rien n'aura débuté ».

La téléologie du récit

Comment comprendre, alors, un récit sans début ni fin ? Comment fonctionne l'histoire d'un spectre, d'un personnage qui ne naît pas ni ne meurt ? Selon nous, *Ciels liquides* est un texte spectral et pour le lire, il faut *revenir* à la fin. Revenir, donc, à la liste tronquée, à cette coupure au milieu d'un mot. Cette rupture peut, au premier regard, sembler relever du hasard, comme le suggère d'ailleurs le texte, qui met une emphase particulière sur le hasard dans le dernier segment. Si l'on prend ce parti, le mot amputé pourrait être n'importe lequel, tout comme il aurait pu ne pas commencer par « ci ». Néanmoins, nous

privilegions une lecture qui va au-delà de la possibilité du hasard et qui tient compte des traces que comporte le récit. Le mot coupé commence donc par « ci ». On pourrait penser qu'il s'agit du mot « ciel », qui rappelle le titre, *Ciels liquides*. La liste pourrait ainsi se poursuivre avec « l'ovale émaillé d'un ciel de lit », par exemple. Le roman pourrait d'ailleurs se terminer sur ce mot, avec un point qui en ferait une fin en bonne et due forme, une bordure inférieure bien finie, avec le code typographique qui en témoigne. Une fin sur le mot « lit » évoquerait en outre le lit-cage de « je », celui qui l'a vu grandir et dans lequel il « *crêver[a] dans la nuit* » (*ibid.*, p. 180). Cependant, si l'on tient compte de l'invagination de *Ciels liquides* et qu'on le lit à partir de la « deuxième » ou de la « troisième » porte d'entrée, la lecture doit se poursuivre au-delà du mot tronqué, au-delà du « ci ». C'est alors qu'on s'aperçoit que la « première » phrase du roman commence également par la syllabe « ci » : « *Ci-gis seul sauf terré profond dans le sol.* » (*Ibid.*, p. 9.) Coïncidence ? Pas si l'on tient compte du fait que la locution verbale « ci-gît », employée comme formule pour les épitaphes, s'emploie aussi, quoique rarement, en substantif masculin et invariable, pour désigner l'épithaphe elle-même ou plus globalement la pièce de matériau où elle est gravée¹. La liste pourrait donc se poursuivre ainsi : « l'ovale émaillé d'un ci-gît ».

Malgré la forme à la première personne du singulier de la formule « Ci-gis », à la première page du roman, le premier et le dernier mot de *Ciels liquides* pourraient donc être le même : « ci-gît », du verbe « gésir », que nous avons qualifié, dans ses différentes formes, de signal, de porte d'entrée du récit. L'annonce de « je » (« *Rien n'aura eu lieu.* ») apparaît alors plutôt comme une auto-épithaphe, comme un début qui s'effectue dans la mort – comme un deuil originel. Lu de cette façon, le récit acquiert une forme qui relève plus de la circularité que de la linéarité et donne l'impression qu'il se referme sur lui-même, qu'il commence alors qu'il termine, ou qu'il est déjà terminé alors qu'il ne fait que commencer. Les bordures se confondent et la distinction entre les oppositions « début » et « fin » se brouille. La binarité que constituent l'origine et la finalité du récit structuraliste perd donc de sa substance. Selon nous, cette structure en boucle vient briser l'idée traditionnellement linéaire et, surtout, téléologique que l'on a du récit. En effet, si le récit est construit, comme le souligne Judith Roof, en fonction de la fin et qu'il trouve sa motivation première dans la production et dans l'atteinte d'un but, *Ciels liquides* fait tomber cette exigence, car non seulement on

¹ Cette acception est difficile à trouver dans la plupart des dictionnaires et la définition qu'on en fait est plutôt vague, tenant essentiellement à des exemples littéraires. Par exemple : « *Emploi subst. Vous eussiez dit les deux os gravés au-dessus des ci-gît* (Balzac, *Contrat mar.*, 1835, p. 241). *Vous n'attirerez à votre ci-gît éternel que vos fils bannis avec vous* (Chateaubr., *Mém.*, t. 4, 1848, p. 573). », dans le « Portail lexical » du Centre national des ressources textuelles et lexicales, créé par le Centre national de la recherche scientifique de France, en ligne à <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/gésir>.

n'y trouve aucune production, mais on n'y trouve aucun but, aucun horizon, seulement un retour à la case départ qui se répète à l'infini.

On peut donc dire que *Ciels liquides* est dépourvu de « bordures » ou, d'un autre point de vue, que le texte « déborde, mais sans les noyer dans une homogénéité indifférenciée, les compliquant au contraire, en divisant et démultipliant le trait, toutes les limites qu'on lui assignait jusqu'ici [...] » (Derrida, 1986, p. 127-128). En effet, la fin déborde les limites de la fin jusqu'à se retrouver dans le début qui, lui, se multiplie à différents endroits dans le texte. Le récit n'a donc ni commencement ni fin, tout comme « je » qui oscille constamment entre l'avant et l'après, entre le passé (simple) et le futur (antérieur), dans un présent qui, comme l'exprime Derrida lorsqu'il essaie de « *penser le fantôme* », est disjoint, hors de ses gonds : « Le présent est ce qui passe, le présent se passe, il séjourne dans ce passage transitoire [...], dans le va-et-vient, entre ce qui *va* et ce qui *vient*, au milieu de ce qui part et de ce qui arrive, à l'articulation entre ce qui s'absente et ce qui se présente » (Derrida, 1993, p. 52, l'auteur souligne). On ne peut donc dire que le spectre est réellement *présent*, mais plutôt qu'il brouille les repères entre présence et absence. *Ciels liquides* met donc en scène un personnage qu'on ne peut saisir dans sa présence, un « je » qui hante le roman à la manière d'un fantôme et qui se fait invisible, insaisissable : « Le sujet qui hante n'est pas identifiable, on ne peut voir, localiser, arrêter aucune forme, on ne peut décider entre l'hallucination et la perception, il y a seulement des déplacements, on se sent regardé par ce qu'on ne voit pas [...] » (*ibid.*, p. 216). « Je », sujet hantant les pages du livre, est en effet imperceptible dans la première page, alors qu'il nous fait, caché derrière les lignes, son ultime annonce : « *Rien n'aura eu lieu.* »

Bibliographie

BARTHES, Roland. 1977. « Introduction à l'analyse des récits ». In *Barthes, Kayser, Booth et Hamon. Poétique du récit*. Paris : Éditions du Seuil, p. 7-57.

DERRIDA, Jacques. 1986. « Survivre ». In *Parages*. Paris : Éditions Galilée, p. 117-218.

_____. 1993. *Spectres de Marx – L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Éditions Galilée, 278 p.

GARRÉTA, Anne. 1990. *Ciels liquides*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 180 p.

« Gésir ». 2009. In *Centre national de ressources textuelles et lexicales : Portail lexical*. En ligne. Nancy: CNRTL.
<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/gésir>. Consulté le 12 avril 2011.

ROOF, Judith. 1996. *Come as you are : sexuality and narrative*. New York : Columbia University Press, 211 p.

_____. 2002. « Is There Sex after Gender ? Ungendering / “The Unnameable” ». *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 35, n° 1, p. 50-67.

Postface

| la vieillesse des posthumains

Le plus ancien écrit humain est mésopotamien et remonte à plus de 4 000 ans : *L'Épopée de Gilgamesh*. Confronté à la mortalité de son compagnon (qui le renvoie à la sienne), le roi Gilgamesh entreprend une quête d'immortalité qui le mène devant Sidouri, la « cabaretière » des dieux, qui lui révèle l'humaine condition :

La vie que tu cherches
tu ne la trouveras pas.
Lorsque les grands dieux créèrent les hommes,
c'est la mort qu'ils leur destinèrent
et ils ont gardé pour eux la vie éternelle,
[...]. (Azrié, 2001, p. 87.)

Ainsi, l'acte de naissance de l'homme culturel, celui qui écrit, est marqué par la prise de conscience de sa mortalité, prise de conscience qui devient d'ailleurs le trait caractéristique qu'il ne partage avec aucun autre

être vivant. Du moins, si l'on en croit la philosophe Hannah Arendt, qui soutient que l'homme est la seule créature mortelle qui « se distingue de tous les êtres par une course en ligne droite qui coupe [...] le mouvement circulaire de la vie biologique. Voilà la mortalité : c'est se mouvoir en ligne droite dans un univers où rien ne bouge, si ce n'est en cercle » (Arendt, 1983, p. 54). Heidegger va dans le même sens en nous qualifiant « d'Êtres pour la mort ». Michel Serres ouvre quant à lui son essai *Hominescence* par un chapitre intitulé « Morts », dans lequel il s'étend sur la question de la mort en tant que constitutive de notre espèce. Il en identifie même quatre types : deux anciennes – celle des individus et celle des civilisations et des cultures – et deux nouvelles – une à très grande échelle, la mort globale de l'humanité¹, et l'autre à l'échelle cellulaire, l'apoptose ou suicide cellulaire. Or, pour Serres, comme pour bien d'autres, nous arrivons dans l'histoire de l'espèce à un moment décisif : celui où l'homme prend en main sa propre évolution, maîtrisant désormais les mutations de son génotype, alors que ses ancêtres n'avaient d'influence que sur le phénotype, manifestation extérieure des gènes. Quel changement profond ce nouveau pouvoir engendrera-t-il ? Serres se questionne : « En maîtrisant la mutation, ouvrons-nous une durée connectée à celle de l'évolution ? Nouveau temps pour d'autres vies ? » (Serres, 2001, p. 9.) Nouveau temps, nouvelles formes de vieillissement ?

Au-delà de la conscience de sa finitude, l'homme est également mortel dans un sens que beaucoup d'espèces vivantes ne connaissent pas : il peut mourir de vieillesse. Or, tout ce qui vit ne vieillit pas². Qu'est-ce donc alors que la vieillesse ? Nous savons aujourd'hui qu'elle est un problème de reproduction de l'ADN. Chaque fois qu'une cellule se dédouble, les chromosomes doivent aussi être dédoublés, mais des erreurs mineures surviennent inévitablement, corrigées par des mécanismes biologiques, qui ont tendance à ne plus suffire à la tâche avec les années. Ainsi, l'ADN se dégrade. Les cellules aussi. La vieillesse est donc véritablement une maladie mortelle, mais est-elle inévitable ? D'un côté, l'industrie pharmaceutique a parié que non (ou qu'elle peut en convaincre les plus riches et leur vendre n'importe quoi). Une idée qui ne peut que plaire à la génération qui chantait en 1965 avec The

1 Cette fin de l'humanité pourrait subvenir, selon lui, de deux façons : d'une manière *naturelle*, par une extinction semblable à celle qui a fait disparaître les dinosaures et bien d'autres espèces avant eux ; ou *artificielle*, que ce soit par le feu nucléaire, la pollution industrielle ou le système économique mondial dont le fondement repose sur la cruauté (l'indifférence ?) de l'Occident envers les tiers et quart-mondes.

2 Par exemple, tous les êtres dont le mode de reproduction est asexué (par division cellulaire) sont virtuellement immortels puisqu'à chaque division en résultent deux individus identiques au premier (donc le même). Plusieurs végétaux et animaux (dont le homard) ne sont pas soumis au vieillissement ; ce sont des causes environnementales qui mettent fin à leur vie.

Who « I hope I die before I get old » et qui se retrouve aujourd'hui à atteindre malgré tout la soixantaine :

[...] la peur moderne de vieillir et celle de mourir sont liées : le désintérêt envers les générations futures intensifie l'angoisse de la mort, tandis que la dégradation des conditions d'existence des personnes âgées et le besoin permanent d'être valorisé, admiré pour sa beauté [...] rendent la perspective du vieillissement intolérable (Babin, 2004, p. 21).

Or, cette génération est nombreuse, puissante et influente. Elle peut faire pression sur les politiciens et son pouvoir d'achat dicte la voie à suivre au secteur privé. « Première étape : tuer le vieillissement ; seconde étape : tuer la mort » (*ibid.*, p. 22).

D'un autre côté, tromper la vieillesse n'est pas qu'une question de camouflage des rides et de revalorisation de l'image narcissique, mais aussi une façon de se réinventer en tant qu'espèce. Si la vieillesse nous définit, alors redéfinissons-nous... Cette idée est au cœur d'une utopie née avec la contre-culture des années 1960-1970 et nourrie par la cyberculture des deux décennies suivantes : l'utopie posthumaine.

Véritable expérience de pensée sur le devenir humain, cet idéal est également à la base de plusieurs mouvements mondiaux technophiles qui s'identifient comme « transhumanistes » ou « extropiens »³ et militent pour la prise en charge par l'homme de sa propre métamorphose. Les changements sont nombreux et diversifiés, mais dans tous les cas, il s'agit de transcender le corps (ses capacités cognitives, sa fragilité, sa finitude) qui est perçu comme une limite à dépasser. Grâce à la génétique, la pharmacologie, la cybernétique et la nanotechnologie, ces limites n'en seraient plus. Pour les plus convaincus, le moment de ce dépassement est proche et se nomme la « singularité »⁴. Ce terme vient de l'astrophysique et désigne « un point au-delà duquel les règles habituelles de l'univers sont suspendues » (Sussan, 2005, p. 165), notamment dans le cas d'un trou noir (le point à partir duquel la lumière ne s'échappe plus). Selon plusieurs, la singularité adviendra soit à la suite d'une accélération exponentielle des innovations biotechnologiques, soit à la suite d'une découverte ou d'une invention fondamentale qui aura l'effet d'une révolution. Les transhumanistes sont fascinés par l'idée de la singularité, tant et si bien que certains d'entre eux ont fondé

3 Il existe plusieurs mouvements et associations de ce type un peu partout dans le monde. Ils ont des tendances politiques très diversifiées et on peut difficilement rendre compte de leur variété en quelques phrases. Lire à ce sujet l'excellent ouvrage *Le nouvel homme nouveau* du journaliste québécois Antoine Robitaille.

4 Vernor Vinge, qui a inventé le concept de singularité, prétend que l'humanité s'éteindra au moment où elle pourra créer une intelligence suprahumaine, moment qui surviendra selon lui dans 30 ans. Il faisait cette affirmation en 1993 dans un symposium de la NASA. Il est professeur émérite de mathématiques à la San Diego State University et auteur de science-fiction.

en 2000 la Singularity Institute for Artificial Intelligence⁵. Mais si cette singularité correspond (simplement) à un moment de changement radical dont nous ne pouvons pas, par définition, connaître l'issue, l'apogée de cette métamorphose semble être invariablement l'immortalité.

Or, à partir du moment où l'immortalité est à nos portes, la vieillesse devient une simple phase à laquelle il faut survivre pour passer à autre chose. Et les méthodes suggérées sont aussi nombreuses que farfelues. Dans leur imposant et plutôt troublant *Serons-nous immortels ? Oméga 3, nanotechnologies, clonage...*, Ray Kurzweil et Terry Grossman expliquent que le chemin de l'immortalité passe par « trois ponts ». Le premier est un ensemble de traitements et de lignes de conduite (relatifs à l'alimentation et à l'exercice physique) qui visent à ralentir le vieillissement au maximum et à survivre jusqu'au deuxième pont⁶ : la révolution biotechnologique. C'est à ce moment de l'histoire que nos connaissances seront suffisantes pour « mettre fin aux maladies et au vieillissement » (Kurzweil et Grossman, 2006, p. 18). Nous serons donc toujours vivants lorsque la nanotechnologie et l'intelligence artificielle (troisième pont) pourront « reconstruire notre organisme et notre cerveau au niveau moléculaire » (*id.*).

Toutes ces idées sont à la fois issues d'un discours qui se veut ancré dans le réel, qui alimente les espérances de ses partisans et qui réunit un nombre impressionnant d'adeptes. Mais ces idées forment aussi, en amont et en aval, des figures, des motifs et des récits fondamentalement littéraires. Le mouvement cyberpunk, un sous-genre de la littérature de science-fiction né dans les années 1980 avec le *Neuromancer* de Thomas Gibson, a assurément été le genre le plus productif et inspiré : il a puisé dans les avancées technologiques déjà amorcées, mais en a aussi imaginé de nombreuses autres qui ont inspiré à leur tour nombre de chercheurs. Au-delà de ce sous-genre extrêmement codé, la figure posthumaine apparaît dans bien d'autres types de fiction. Jorge Luis Borges, dans sa nouvelle « L'Immortel », questionne déjà en 1949 (comme d'autres l'ont fait bien avant) l'impact potentiel de l'immortalité sur la psyché humaine, sans pour autant avoir recours à la technologie. Le résultat : libérés de la temporalité du vieillissement, les immortels développent une conception du temps à ce point différente qu'ils s'enferment en eux-mêmes, indifférents au monde, muets, semblables à des hommes primitifs. Chez Borges, l'immortalité est source

⁵ <http://singinst.org/>

⁶ Pour survivre jusque-là, les plus motivés adopteront la restriction calorique qui consiste à réduire de 30 à 40 % son apport calorique quotidien (ce qui permettrait de vivre de 30 à 50 % plus longtemps), alors que les plus riches opteront pour la cryogénie. Pour 120 000 dollars, l'Alcor Life Extension Foundation (Arizona) conserve votre corps entier et pour 50 000 dollars, on vous propose la « neuro-suspension » (conservation de la tête uniquement).

de régression vers un état animal (l'animal étant immortel puisqu'inconscient de sa mortalité).

À partir d'un imaginaire et d'un vocabulaire plus contemporains, Jaco Van Dormael questionne également de manière fascinante le rapport entre vieillesse et immortalité dans son film *Mr. Nobody* (2009). Ce film se construit sur une hypothèse narrative simple : tant que nous n'avons pas fait de choix, toutes les possibilités coexistent. Mais si nous les imaginons toutes, le choix devient impossible. Et celui de Nemo Nobody est déchirant : lorsque ses parents se séparent alors qu'il n'a que neuf ans, il doit partir avec sa mère aux États-Unis ou rester en Angleterre avec son père. Et ce n'est que le début d'une longue liste de choix qui ouvrent un univers de mondes et de vies parallèles. Toutes commencent par un enfant déchiré sur un quai de train en 1984 et se terminent avec le dernier homme mortel agonisant en 2092⁷. L'humanité a finalement atteint la singularité tant souhaitée par les transhumanistes. Extrêmement vieux (âgé de 118 ans) et plus ou moins sénile, Mr. Nobody vit ses derniers moments, largement médiatisés, et fascine un monde d'êtres « humains » immortels et éternellement jeunes grâce à différentes biotechnologies, en particulier la télomérisation (ajout dans les cellules de télomérase, l'enzyme d'immortalité), et à la conception de cochons producteurs de cellules-souches compatibles (que chacun possède tel un animal de compagnie). L'extrême vieillesse prend alors un sens inédit : elle devient la trace d'une humanité au seuil d'être révolue, mais aussi le signe d'un passage à un autre paradigme. La vieillesse attire les immortels comme les fossiles de dinosaure fascinent les enfants, comme la preuve d'un passé unimaginable et spectaculaire. D'ailleurs, Nemo Nobody, avec ses souvenirs d'innombrables vies parallèles, en vient à incarner l'humanité entière qui agonise. Et il s'en fait le narrateur ; pas de la grande Histoire, mais de toutes les vies possibles et impossibles. De la vie et de la mort.

Mais l'étrangeté du monde dans lequel Mr. Nobody vit ses derniers moments nous frappe. Caricatural, bédéesque, le futur de Van Dormael s'incarne dans trois personnages. D'abord, un psychiatre, dont le visage tatoué évoque un peu le test de Rorschak, confronte Nemo à la réalité de son corps vieillissant en le forçant à se souvenir de sa propre identité, de son passé, et à se reconnaître dans ses mains ridées. Le psychiatre nous dévoile l'identité de la vieillesse, celle qui se construit sur des bribes de souvenirs, sur une histoire de vie ni complète ni linéaire, et sur un corps devenu étranger à lui-même.

⁷ Il s'agit ici d'un futur imaginé et dessiné par le bédéiste belge des *Cités obscures*, François Schuiten. Notons que les passages se déroulant en 2092 représentent seulement une petite fraction du film (une quinzaine de minutes réparties sur 2 h 21), dont les trames principales se déroulent plutôt entre 1991 et 2009.

Le second personnage du futur est un jeune journaliste fasciné par le passé, nostalgique d'une époque qu'il a peine à imaginer. Timide et armé d'un vieil enregistreur volé dans un musée, il questionne Nemo et le pousse à raconter : « Do you remember what the world was like before Quasi-Immortality ? Telomerization. Endless renewal of cells. What was it like when humans were mortal ? And sexually ? Before sex became obsolete ? » À travers ce personnage, ce n'est plus l'identité de Nemo en tant que vieil homme qui nous est dévoilée, mais l'identité de l'humanité mortelle. L'humanité historique. Une humanité au bord du précipice qui entretient avec la mort un rapport encore bien problématique. On peut lire, si on est attentif, sur la une d'un journal qu'on montre brièvement à Nemo pour lui « prouver » qu'il se trouve bien en 2092 : « 30 years, no parole, for mass suicide attempt ». Au seuil de l'immortalité, les hommes hésitent et trébuchent.

Finalement, le troisième personnage et le plus radicalement futuriste (sur le ton de l'ironie la plus caricaturale) est un animateur télé particulièrement exubérant et dont les interventions marquent l'altérité radicale que représente Nemo dans ce monde. C'est la vieillesse spectacle. Avec un micro greffé dans le visage et un cochon génétiquement modifié dans les bras, il anime une émission intitulée « The Last Mortals », qui permet à l'humanité entière de suivre sur un mode très voyeuriste l'agonie des derniers humains mortels. Dans un concours-sondage d'un goût pour le moins douteux, mais qui scellera pourtant le destin de Nemo et, avec lui, celui de l'humanité, il questionne le public : « Should Mr. Nobody be allowed to die a natural death ? Should his existence be artificially prolonged ? Make your vote, now. Press "X" for artificial prolongation. Press "O" to let nature run its course. » Et l'humanité choisit la mort. Ou plutôt de tuer définitivement la mort.

Mais serons-nous confrontés à un tel choix dans la réalité ? D'un côté, les transhumanistes et autres extropiens fantasment sur un avenir radicalement différent, un avenir où ils n'auront pas à subir les affres de la vieillesse et pourront échapper à leur prison corporelle. D'un autre côté, les chercheurs travaillent dans leur laboratoire, souvent sans prendre conscience de ce qui est en jeu, à donner à l'humanité les moyens techniques de sa transformation, découverte par découverte, ni plan ni utopie en tête. Et c'est ainsi que la fiction doit jouer son rôle : imaginer le pire et le mieux, questionner le passé et le présent, remettre en question les évidences de la manière la plus radicale possible. On pourrait être tenté de critiquer sévèrement l'utopie posthumaine au nom de l'humanisme, condamner les dérives économiques et idéologiques probables d'un tel projet, mais la question demeure : l'être humain est-il si formidable qu'il doive demeurer intact ? Imaginons

que l'expérience, la connaissance et la sagesse ne seraient jamais altérées par l'usure du temps. Malgré les problèmes majeurs que constituerait l'immortalité humaine, l'avantage d'une sagesse sans vieillesse n'en vaudrait-il pas le coût ? Continuons au moins à l'imaginer.

Bibliographie

ARENDT, Hannah. 1983. *La Condition de l'homme moderne*. Traduit par Georges Fradier. Coll. «Pocket». Paris : Calmann-Lévy, 406 p.

AZRIÉ, Abed. 2001. *L'Épopée de Gilgamesh*. Paris : Berg International Éditeurs, 126 p.

BABIN, Dominique. 2004. *PH1 : Manuel d'usage et d'entretien du Post-Humain*. Paris : Flammarion, 253 p.

BORGES, Jorge Luis. 1967. «L'Immortel». In *L'Aleph*. Traduit par Roger Caillois et René L.-F. Durand. Coll. «L'Imaginaire». Paris : Gallimard, 220 p.

KURZWEIL, Ray et Terry GROSSMAN. 2006. *Serons-nous immortels ? Oméga 3, nanotechnologies, clonage...* Traduit par Serge Weinman. Coll. «Quai des sciences». Paris : Dunod, 526 p.

ROBITAILLE, Antoine. 2007. *Le Nouvel Homme nouveau : Voyage dans les utopies de la posthumanité*. Montréal : Boréal, 220 p.

SERRES, Michel. 2001. *Hominescence*. Paris : Éditions Le Pommier, 291 p.

SUSSAN, Rémi. 2005. *Les Utopies posthumaines : contre-culture, cyberculture et culture du chaos*. Sophia-Antipolis : Omniscience, 287 p.

VAN DORMAEL, Jaco (dir.). 2009. *Mr. Nobody*. Canada, Belgique, France et Allemagne : Pan Européenne, 35 mm, couleur, 141 min.

Notices biobibliographiques

Rania Aoun

En étant designer graphique et doctorante en sémiologie de l'image, Rania Aoun cherche à joindre l'utile à l'agréable. Comme elle s'intéresse à l'image publicitaire, aux médias sociaux et à l'image de la femme dans nos sociétés actuelles ; elle travaille, dans son projet de thèse, sur la représentation du portrait photographique féminin dans le réseau social *Facebook*. Nous retrouvons les prémisses de ses recherches dans ses communications : *Les « Facebookiennes » en mode Playboy. L'hypersexualisation féminine dans Facebook : de l'objet de la femme à la femme-objet* (ACFAS 2011), *Le corps et l'image du corps : le corps féminin sur le web* (Colloque AEMDC 2010) et ses publications : « Entre voilement et dévoilement : subjectivités féminines dans Turbulent de Shirine Neshat ». (*FéminÉtudes*, Automne 2011), « L'icône féminine : de la mythification du visage de Marilyn Monroe à la mythification de la jeunesse ». (*Postures*, Automne 2011).

Elaine Després

Elaine Després rédige une thèse de doctorat au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal qui a pour titre « Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure de l'éthique », sous la direction de Jean-François Chassay. Elle a codirigé la publication du cahier *Figura Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière* et a publié des articles sur *Fahrenheit 451*, *Frankenstein* et sur l'œuvre de Maurice Renard dans la revue *Otrante* et dans *Portrayals of Medicine, Physicians, Patients, and Illnesses in French Literature from the Middle Ages to the Present*, aux éditions Edwin Mellen Press. Des articles sur J. G. Ballard et Arthur Miller sont aussi à paraître. Depuis 2009, Elaine Després est directrice de la revue *Postures, critique littéraire*.

Ariane Gélinas

Après un certificat en création littéraire et un baccalauréat en études littéraires complétés à l'Université du Québec à Montréal, Ariane Gélinas termine actuellement une maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Trois-Rivières (profil création). Son mémoire, dirigé par Hélène Marcotte, s'intéresse aux écrits autobiographiques de Berbiguier de Terre-Neuve du Thym. Elle amorcera sous peu

un doctorat en création littéraire autour des *Mémoires du diable* de Frédéric Soulié.

Outre ses études, Ariane Gélinas a coordonné les éditions 2009 et 2011 du congrès Boréal (www.congresboreal.ca), consacré aux littératures de l'imaginaire. Elle est aussi directrice artistique de la revue *Brins d'éternité* (www.revue-brinsdeternite.com) et auteure, à la fois d'articles (*Postures*, *Brins d'éternité...*) et de fictions (*Solaris*, *Zinc*, *Virages...*).

Patrick Gabin Goulou

Patrick Gabin Goulou est né en 1976 à Ndendé au Gabon. Après des études de littérature française à l'Université de Libreville et une étude psychocritique du personnage de Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir* de Stendhal comme mémoire de maîtrise, il poursuit son doctorat en France, à Bordeaux, où il participe aux travaux du Centre de recherche sur les modernités littéraires. En 2009, il soutient sa thèse sur « l'Esthétique de la Suspension » dans la trilogie romanesque de Samuel Beckett (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*). Marié et père de deux enfants, il vit à Paris et enseigne la littérature française dans un établissement scolaire. Poursuivant parallèlement ses recherches en littérature contemporaine, il s'intéresse notamment au croisement entre roman et autres formes génériques, aux questions de normes et de frontières, au personnage du roman moderne ainsi qu'aux modalités d'énonciation littéraire propres à la modernité.

Salim Gasti

Salim Gasti est étudiant à l'Université Paris IV Sorbonne. Il a également étudié à l'Université de Nancy 2. Il s'intéresse en particulier à la poésie arabe. En mars 2008, il présente une communication intitulée « La femme dans la poésie de Nizâr al-Qabbânî : étude poético-psychosymbolique », lors de la journée d'étude « Femmes, culture et société dans les civilisations méditerranéennes d'hier à aujourd'hui » (Université de Nancy 2). En mai 2009, c'est sur des « Nouvelles de Yusuf Idrîs : l'étrange comme révélateur littéraire de l'hypocrisie sociale » qu'il intervient lors du colloque « Aux marges de la littérature arabe contemporaine » (Université Libre de Bruxelles). Puis, en novembre 2009, il présente une « Étude comparative du poème d'Imru' al-Qays entre la traduction de Jacques Berque et Pierre Larcher » dans le cadre du colloque « Paysages de transition: problématiques contemporaines en traductologie » (Collège universitaire de Glendon).

Carmélie Jacob

Carmélie Jacob détient une maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, dont le mémoire, dirigé par Anne Élane Cliche, a pour titre *Comique et sadisme : les représentations du corps dans le Struwwelpeter de Heinrich Hoffmann*. Active dans le milieu littéraire, elle est entre autres éditrice de la revue *Brins d'éternité* et secrétaire de rédaction à *Voix et Images*. Elle prépare actuellement un doctorat en sémiologie dont la thèse portera sur la perception des contes de fées après Disney.

Valérie Provost

Valérie Provost termine actuellement sa maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal sous la direction de Martine Delvaux. Dans son mémoire, elle étudie la liminalité dans l'écriture d'Anne Garréta, autant du point de vue de la narration que de la langue, ce qui traduit son intérêt pour les jeux formels en littérature. C'est d'ailleurs dans cette veine qu'elle souhaite inscrire sa propre pratique d'écriture, à laquelle elle travaille plus sérieusement depuis sa première publication dans la revue *Zinc*.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997): Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998): Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000): Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001): Littérature américaine /
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003): Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004): Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005): Arts et littérature:
dialogues, croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006): Espaces inédits:
nouveaux avatars du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007): L'infect et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008): Les écritures de l'Histoire
- Hors série (printemps 2009): Actes du colloque
Engagement: imaginaires et pratiques
- Numéro 11 (printemps 2009): Écrire (sur) la marge: folie et littérature
- Hors série (printemps 2010): Actes du colloque
Utopie/dystopie: entre imaginaire et réalité
- Numéro 12 (automne 2010): Post-
- Numéro 13 (printemps 2011): Interdisciplinarités /
Penser la bibliothèque
- Numéro 14 (automne 2011): Vieillesse et passage du temps