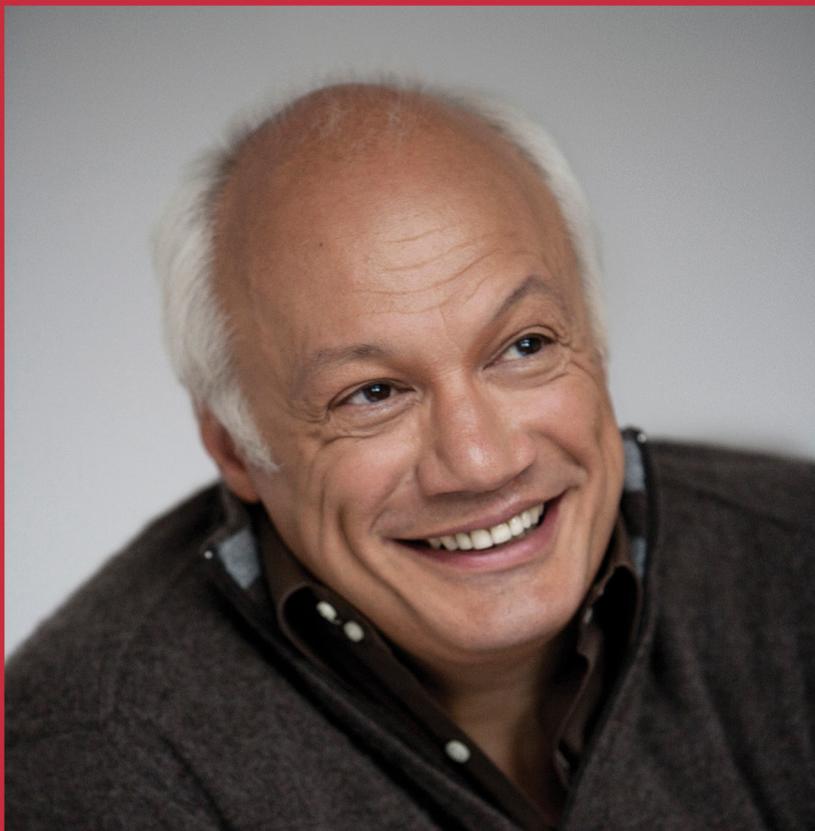


Collection Présence de l'écrivain

L'auteur et ses interprètes :
pour un échange critique sur l'œuvre

ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT

La Chair et l'invisible



En partenariat avec l'Ardua

Editions **Passiflore**

DANS LA MÊME COLLECTION

Colloque *Heurs et malheurs de la filiation*,
Échange critique sur l'oeuvre d'Amin Maalouf,
2016, Éditions Passiflore.

Photo de couverture : © Roberto Frankenberg

© Éditions Passiflore - 2016
93, avenue Saint-Vincent-de-Paul - 40100 DAX
florence@editions-passiflore.com
patricia@editions-passiflore.com
www.editions-passiflore.com

Présence de l'écrivain
collection dirigée par Antony Soron

L'auteur et ses interprètes :
pour un échange critique sur l'œuvre

ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT

La Chair et l'invisible

En partenariat avec l'Ardua

Editions **Passiflore**

Pourquoi une nouvelle collection ?

L'Ardua (Association régionale des diplômés des Universités d'Aquitaine) est une association fondée il y a vingt-et-un an par Yolande Legrand. Elle remet chaque année trois prix littéraires, et en particulier le Grand Prix Ardua décerné à une personnalité renommée. Ont reçu le Grand Prix : Christine de Rivoyre, Clémence Massart, Bernard Clavel, Joseph Rouffanche, Philippe Labro, Claude Rich, Jean Lacouture, Kenneth White, Patrick Baudry, Le Mime Marceau, Isabelle Hausser, Yves Bonnefoy, Jean-Claude Guillebaud, Pierre Santini, Pascal Quignard, Michel Deguy, Florence Delay, Éric-Emmanuel Schmitt, Pierre Michon, Amin Maalouf, Michel Suffran. Erri de Luca recevra le Prix en 2016.

Un colloque international de deux jours et demi est organisé l'année suivante autour de l'œuvre du lauréat. À partir de ces colloques, et en particulier, au moment du colloque « La chair et l'invisible » consacré à l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt, l'idée m'est venue de créer cette collection « Présence de l'écrivain ». Il n'existe pas dans notre pays de collection de ce type, car il n'existe pas de colloques semblables à ceux de l'Ardua, bien différents des colloques universitaires habituels où chacun travaille dans son coin et vient prononcer son texte. La particularité des colloques de l'Ardua et de la collection que nous créons est la suivante : comment l'écrivain réagit-il en « live » à ce qu'on dit sur son œuvre ?

Ici, le chercheur est confronté aux réactions de l'auteur comme l'auteur est confronté aux chercheurs. Tout est enregistré et il est intéressant d'exploiter ces temps de dialogue, car il en sort quelque chose

de très fructueux qui permet de mieux comprendre au-delà de l'analyse « universitaire de l'œuvre », dans ces échanges, la rencontre profonde d'un écrivain et d'un public.

L'intérêt du projet est devenu évident au moment du colloque consacré à l'œuvre mondialement connue de Schmitt, en présence de l'écrivain : « Éric-Emmanuel Schmitt : la chair et l'invisible ». Le dialogue entre les interprètes et l'écrivain a permis de comprendre une autre « réalité » profonde de l'œuvre, de comprendre la célébrité d'un auteur polygraphe qui bénéficie d'un engouement spontané auprès d'un lectorat dans le monde entier, de comprendre la fonction de transmission de la littérature, comment des questions universelles peuvent trouver un écho dans tous les publics, de comprendre si le succès éditorial massif est – ou non – un seuil fatidique à partir duquel toute littérarité semblerait fatalement compromise. Il ne sert à rien de le décréter en théorie. Il faut le vérifier et ce type de colloque le permet. Au-delà de leur incontestable succès éditorial, *Ulysse from Bagdad*, *La Part de l'autre*, *Oscar et la Dame Rose*, *L'Évangile selon Pilate* ou encore *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* supportent-ils une relecture critique féconde ? Que reste-t-il pour tous ces textes de la première lecture ? Autre question qui a trouvé un début de réponse : comment un écrivain populaire (pas toujours en odeur de sainteté avec la critique universitaire) a su tisser un lien entre la philosophie et l'imaginaire, un lien qui n'est ni trop superficiel ni artificiel dans ses meilleurs livres ?

C'est pour cette raison, que nous pouvons donner comme sous-titre à ce premier volume consacré à Schmitt, comme au volume suivant consacré à l'œuvre d'Amin Maalouf : « L'auteur et ses interprètes : pour un échange critique sur l'œuvre ».

Ce titre nous paraît bien définir la ligne éditoriale directrice de cette nouvelle collection. Nous avons demandé à Antony Soron qui a su remarquablement clôturer ce colloque en « Présence de l'écrivain » de rédiger l'introduction de ce premier volume et de diriger cette collection.

Gérard Peylet
Président de l'Ardua

Éric-Emmanuel Schmitt

Souvenirs

Je suis l'auteur de mes textes, pas de mes succès. Le public seul décide. Comme vous, je suis déconcerté par ses choix. Si le public encense des œuvres fortes qui présentent autant de solidité architecturale que de justesse dans le détail, il plébiscite aussi des romans niais, des mémoires insipides, des piécettes dépourvues de style et des essais sans point de vue. L'histoire du succès ne se confond pas avec l'histoire de la littérature.

Le triomphe d'un livre ne nous renseigne guère sur sa qualité, davantage sur la mentalité d'une époque.

Cependant, ne cédon pas à l'exagération inverse, celle qui clame que l'insuccès d'un livre démontre sa valeur. Non, le panthéon ne se réduit pas au cimetière des maudits, l'obscurité ne prouve pas la lumière ! En rappelant cela, j'ai bien conscience de m'aliéner des collègues qui, du fait qu'ils ne sont pas lus, ont conclu à leur génie.

Au cours de ma vie, j'ai eu la surprise de voir certains de mes textes rencontrer des millions de lecteurs ou de spectateurs, d'autres moins. Quoique mon banquier préfère les premiers, je les revendique tous car, en chacun, j'ai mis la même encre, la même chair, la même brûlure, le même soin, la même passion, la même rigueur. Je demeure un père qui aime ses enfants.

En 2012, les jours passés à Bordeaux parmi des chercheurs venus de divers horizons intellectuels et géographiques me laissent le souvenir d'une fête savoureuse, étincelante, excitante, bénéfique, un véritable festin de l'intelligence. Fins limiers, des cerveaux cultivés se penchaient sur mes écrits et scrutaient ce que ceux-ci pouvaient encore contenir, une fois passé le plaisir de la lecture.

J'avais appréhendé ce rendez-vous... Ainsi qu'un chef refuse qu'on attende son repas à la cuisine, les auteurs redoutent qu'on visite leur atelier. En face de ces professeurs, je craignais de découvrir des contradictions, des ruptures, des fissures, des béances, tant à l'étage du fond que de la forme. Or, ils déroulèrent une enquête qui révéla une cohérence profonde.

Si, parfois, ils mettaient au jour ce que je savais déjà, ils m'apprenaient aussi ce que j'ignorais, exhumant une logique aussi bien consciente qu'inconsciente. Mille détails surgissaient, lesquels paraissaient tous dignes d'avoir été voulus, y compris quand ils ne l'avaient pas été.

Qu'en conclure ?

La cohérence et la profondeur ne constituent pas un résultat mais un préalable : elles se tiennent là, dès le départ, en l'âme complexe du créateur qui se sert de sa plume pour les extraire. La matière de l'œuvre ne se fabrique pas, elle est.

Discuter avec ces intellectuels m'amenait à m'interroger sur le processus créatif, à tenter de cerner la part de concertation ou d'inspiration, de maîtrise ou de détente, de volonté ou de passivité. En réalité, lorsque je rédige un texte, je réfléchis avant d'avoir écrit, après avoir écrit, jamais pendant. Au moment de la création, j'annule l'instance critique, je laisse le geste s'accomplir, je m'abandonne à ce qui vient, je n'exerce plus mon goût, je n'éprouve que du plaisir.

Le colloque avançait. Plus ces extraordinaires détectives de l'esprit dévoilaient des structures, plus l'étonnement m'envahissait.

J'étais vivant tandis qu'on m'infligeait une autopsie. Logiquement, j'aurais dû en sortir mort...

Au contraire ! L'explicitation des mystères renforçait le mystère. Oui, le mystère s'ancrait : mystère de l'inspiration qui jaillit, mystère de l'énergie qui mène d'une intuition à l'œuvre achevée, mystère des mots tissés ensemble, mystère du fait qu'une page intime et singulière parle à des millions de gens. Loin de faire disparaître le mystère, l'étude le rendait palpable.

Puis-je chanter les vertus de la critique universitaire ?

Je n'aime qu'elle.

Les autres critiques – la critique de l'écrivain, la critique du journaliste – me semblent viciées à la racine.

Lorsqu'un écrivain parle d'un écrivain, soit il délivre un autoportrait fantasmé, soit il combat un ennemi virtuel en tentant de justifier ses options. Un créateur ne peut adopter une attitude neutre envers un créateur. Comme disait le vigoureux Tristan Bernard : « Lorsque j'assiste à la pièce

d'un confrère, soit c'est mauvais et je m'emmerde, soit c'est bon et ça m'emmerde. »

Quant au journaliste littéraire, très limité en pages, il est orienté par son métier de journaliste au service de l'actualité. Bien intégré dans la société des lettres – édition, presse et monde littéraire –, il quête des tendances plutôt qu'il ne traque la singularité, joignant ou opposant des écrivains afin de broser un tableau du temps. Ainsi combien de fois a-t-on commenté mon travail en le comparant à des contemporains que je n'avais jamais lus et qui n'existent pas dans mon cosmos de références...

La critique universitaire, elle, reste ouverte à l'œuvre et l'explore comme un continent autonome. Dégagée de l'éphémère, coupée du monde de l'argent, elle s'oblige à la virginité devant chaque corpus. Citadelle d'exigence, elle accueille le nouveau avec respect en le soumettant au regard du passé. Elle pratique une naïveté informée.

Merci à Gérard Peylet de nous avoir, à mon directeur littéraire Pierre Scipion, à mes proches dont Danielle Boesphlug et à moi, offert le bonheur de voir tant d'intelligences briller de tous leurs feux en me prenant pour bois.

Introduction

Les docteurs en littérature sont des esprits naturellement sceptiques. Ils le sont même, sans doute, plus qu'ailleurs à l'université Michel de Montaigne où leur illustre patron leur a appris à cultiver « le mol oreiller du doute ». Aussi, osons l'affirmer en préambule, ont-ils tendance à inconsciemment aiguïser leur esprit critique quand ils appréhendent une œuvre « mondialement connue », pour reprendre l'expression de Gérard Peylet dans son propos liminaire ; succès éditorial massif que certains apparenteront même peut-être au seuil fatidique à partir duquel toute littéranité semblerait fatalement compromise.

On mesure ici l'importance du colloque « La chair et l'invisible » consacré à Éric-Emmanuel Schmitt et organisé par l'Ardua, un des écrivains de langue française les plus lus et les plus joués. Colloque dont la problématique implicite aurait pu être formulée ainsi : au-delà de leur incontestable succès éditorial, *Ulysse from Bagdad*, *La Part de l'autre*, *Oscar et la Dame Rose*, *L'Évangile selon Pilate* ou encore *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* supportent-ils une relecture critique féconde ? – ou si l'on préfère – que reste-t-il de tous ces textes du haut de l'affiche, une fois que s'éteint le charme – au sens étymologique du mot – de la première lecture ?

Le premier élément de réponse est délivré lors de la séance inaugurale, intitulée « L'Odyssée en « trame » de fond de l'imaginaire ». Privilégiant comme support d'analyse le roman *Ulysse from Bagdad*, les contributions de Jean Tucco-Chala, Marie-Pierre Andron et Agnès Lhermitte mettent

d'emblée en évidence que l'écrivain demeure d'abord le fils de ses lectures et que ses « dites » lectures ne cessent de le renvoyer à ce qu'Agnès Lhermitte a nommé son « creuset imaginaire ». Ainsi, l'auteur herculéen Éric-Emmanuel Schmitt – si l'on considère en particulier l'importance quantitative de son œuvre – puise à l'eau féconde des mythes. Il se fait un « réécrivain » d'autant plus conscient qu'il lui sied, comme dans *La Réveuse d'Ostende*, d'abâtardir à loisir les récits fondateurs dont il se sait l'héritier. Dans la structure anthropologique fondamentale de son imaginaire, il est apparu que deux mythes tenaient une place de choix. En premier lieu, bien entendu, l'archétypale errance odysseenne à laquelle s'intéresse spécifiquement Marie-Pierre Andron mais aussi la perte babélienne de l'unité du langage auquel le propos de Jean Tucco-Chala renvoie implicitement. De fait, à l'échelle de l'œuvre toute entière, à l'instar de Sâad, le personnage schmittien se révèle, à la lecture comme à la relecture, un égaré en quête de sens et de phrases-clefs.

D'une œuvre à l'autre, l'écrivain tisse sa toile philosophique, en opérant, par la vertu de l'imagination sur laquelle il avoue avoir tout misé, des variations romanesques sur les questions universelles que les aventures de ces personnages ne cesseront de poser en boucle : qui suis-je ? Comment reconstruire mon identité, moi dont le nom est encore et toujours « personne » ? Quel sens donner à l'existence quand tout ce que je vois n'est que tissu de vanités, usurpation de la foi sinon barbarie à visage humain ?

Mais à quoi sert donc la philosophie sinon apprendre à mourir ?

Éric-Emmanuel Schmitt, romancier qui revendique le rayonnement philosophique de son œuvre, double cette première fonction d'un autre enjeu : sinon « apprendre à vivre » à ses lecteurs au moins leur en redonner modestement le goût ? à l'instar de l'inestimable blouse rose et du non moins inestimable cancérologue que le colloque a accueillis avec gravité et émotion. Aussi, cette œuvre qui se nourrit de lieux communs ? au sens d'éléments fédérateurs d'une communauté –, répond-elle à un vrai engagement philosophique qui nous rappelle l'accointance naturelle d'Éric-Emmanuel Schmitt avec un de ses maîtres polygraphes à penser, Denis Diderot.

On a pu reprocher, par ailleurs, à l'œuvre schmittienne sa dimension trop rassurante, trop optimiste ? – c'est entre parenthèses la récrimination récurrente que l'intellectuel institué formule à l'égard d'une œuvre cataloguée comme populaire. La deuxième séance, « L'ombre d'un double » relativise nettement cette appréciation critique. Sans parler d'une littérature de la déstabilisation de soi, celle d'Éric-Emmanuel Schmitt y est révélée tout au moins comme celle de sa relativisation. Doute sur soi donc ; dont les flux de conscience des personnages se font les canaux de communication. Doute, pour l'exprimer plus précisément, sur l'illusoire singularité du « moi » face au surgissement de ses angoissantes virtualités. Le personnage schmittien, qu'il s'agisse de Ponce Pilate, ou des trois héroïnes de *La Femme au miroir*, ne peut en effet que constater la caducité de son unicité. L'objet-miroir ou le sujet-miroir – tel le Christ pour Pilate – peut être assimilé, comme le démontre Viviane Barry, à un briseur des Tables de la Loi narcissique. Le reflet de soi dans le miroir s'apparente par conséquent à un signe voire à un signal cinglant et ce même chez les plus imbus de certitudes rationalistes comme le procureur Pilate. Christophe Pérez met ainsi en perspective une autre clef philosophique de l'œuvre schmittienne : à la fois l'idée toute pascalienne que le moi est profondément haïssable et celle toute cartésienne de la nécessité de passer son rapport au monde au crible du doute. À l'aune de ces analyses, l'œuvre schmittienne, pour l'exprimer métaphoriquement, ne tend pas à suggérer l'ombre du doute mais, à l'inverse, une forme de lumière du doute.

Sur le plan dramaturgique, la figuration de cette fragmentation de l'unicité du moi passe, comme le souligne Aziza Awad, par la confrontation de quasiment chaque personnage schmittien avec sa potentielle duplicité : double réel, double fantasmé, double lumineux comme le Christ mais aussi double monstrueux que chacun porte à l'état embryonnaire en lui-même comme le développe Gérard Peylet à partir de l'angoissante question : « Le monstre est-il véritablement, radicalement autre ? »

Le parcours du personnage schmittien semble bien pouvoir, en conséquence, être métaphorisé en un «miroir [qu'il] promène au bord de la route » ; miroir comme le fait entendre le parcours d'Odette Toulemonde dans le sillage de son créateur qu'il faut savoir briser pour vivre, une fois que l'on s'y est reconnu tel qu'on est et non tel que l'on voudrait s'y voir,

à l'instar du Führer, agent d'une volonté de puissance malade absolument et absurdement incarné, comme le développe Natacha Vas Deyres explorant la fausse uchronie schmittienne, *La Part de l'autre*.

Au bout du compte, dans l'excipit du roman, il n'y a plus d'entre-deux comme dans le cœur même du récit, plus de conflits intérieurs qui confinent à une intolérable ambiguïté sur son identité : le personnage schmittien aura franchi le seuil, en basculant soit du côté de la haine (cas d'Hitler) soit en adoptant le principe d'amour comme c'est le cas pour Pilate.

La troisième séance intitulée « Nouvelles renouvelées » tend à illustrer l'idée que le récit court schmittien, au croisement de la nouvelle et du conte philosophique, constitue le noyau dur de son œuvre comme l'exprime l'approche sociologique de Christian Philippe. Adoptant une perspective stylistique dans le cadre d'une démarche comparatiste, Marija Džunić-Drinjaković souligne, quant à elle, à quel point le conteur y fait montre d'un art de la concision en pratiquant d'efficaces ellipses narratives couplé d'un don dramaturgique dont les jeux sur l'antithèse constituent la dynamique propre. Privilégiant les duos de contraires, Éric-Emmanuel Schmitt met en scène, en épurant au maximum les indices de référentialité, le dialogue socratique entre deux êtres dont l'invisible unité répond à la trop apparente dissemblance. Ici, sans doute, surgit à nouveau le philosophe derrière le nouvelliste qui ne désespère pas que ses récits courts aient non seulement un sens, une « direction », pour reprendre le mot même de Christian Philippe, mais mieux, fassent sens ; un sens qu'un « lecteur de talent » selon l'expression même de l'auteur pourrait synthétiser ainsi : derrière le visible, il n'y aurait non pas simplement l'invisible mais plus subtilement l'indivisible.

Faut-il dénoncer ici la relative prétention de l'intention philosophique d'un auteur faisant la part belle à l'aphorisme ? D'après l'analyse des deux communicants, la réponse apparaît clairement, non. En effet, d'une part, cette intention philosophique s'inscrit paradoxalement dans la forme narrative a priori la plus minorée tant elle réduit à la portion congrue le système actantiel pour libérer l'altérité de la parole. Et d'autre part, elle trouve le plus souvent son origine dans la banalité de l'anecdote.

La quatrième séance, « La dynamique intertextuelle », souligne à quel point le rapport aux mots des autres est sincère et assumé par Éric-Emmanuel Schmitt. Écrivain « de tradition » pour reprendre l'expression de Claude-Gilbert Dubois, finalement très « classique » au sens que l'histoire littéraire donne à ce mot, il en adopte un principe fondamental : l'imitation. Car, imiter revient en somme à accepter et non rejeter une filiation littéraire comme le montre Antony Soron en rapprochant *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* de *La Vie devant soi* et une filiation philosophique tel que le met en lumière Michel Prat en se référant entre autres à Schopenhauer, Diderot ou Sartre. Le livre schmittien a ainsi la vertu de se confronter à ses sources : il cite, pastiche, parodie, comme s'il y avait nécessité pour l'auteur d'actualiser ses influences. N'est-ce pas le travail de forcené du Sisyphe schmittien – qu'il faut cependant imaginer heureux ; sonder inlassablement la culture humaine pour en faire remonter la substantifique moelle à la surface ? Car, sans doute, Éric-Emmanuel Schmitt craint le monde de l'instantané, de l'ici et maintenant, du bruit ; le monde d'aujourd'hui effrayé comme l'ancien par les silences infinis. Fatale nouvelle ère du vide, nous convainc l'œuvre « vulgate » de cet archéologue des savoirs, si l'on est dénué des humanités élémentaires pour donner relief voire profondeur à l'image superficielle que nous renvoie la toile.

La cinquième et dernière séance, « Le corps inscrit dans le suaire de la fiction », tend à suggérer que la femme est, dans la fiction schmittienne, sinon « l'avenir de l'homme » au moins celui de l'expression de l'homme. Femme sujet plutôt que femme objet à laquelle s'intéresse spécifiquement la communication de Kamel Skander sur la pièce d'Éric-Emmanuel Schmitt *Petits crimes conjugaux*, qui agit à la fois comme réflecteur et empoisonneur de l'autre, le mâle aimé, sacrifié sur l'autel du désamour. Femme désirante, femme désirée aussi, étrange étrangère dont Irina Durnéa explore les reflets en examinant la ligne de fuite que trace *La Femme au miroir*. La femme visible était donc une femme invisible malgré ses « cuisses » nous dit Hichem Ismail, concentrant son attention critique sur *Lorsque j'étais une œuvre d'art*.

Toujours la même opposition, entre « visible/invisible » qui pour ainsi dire fracture, d'après l'ensemble des contributions, l'imaginaire schmittien et que l'écriture aspire à ressouder. Toujours la même opposition qui a constitué le fil d'Ariane du colloque.

L'œuvre de l'écrivain polygraphe Éric-Emmanuel Schmitt défend sa trans-généricité en « floutant » les frontières virtuelles entre roman, théâtre et essai. L'auteur, à la fois de *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* et de *La Part de l'autre*, homme à l'imaginaire fondamentalement décloisonné, a choisi de faire de la littérature, selon sa propre expression, un « mode d'exploration du réel par l'imagination ». Le colloque « La chair et l'invisible » s'est interrogé sur les tensions fructueuses que produit la collusion entre l'instinct narratif et la formation philosophique. Il en ressort l'idée qu'Éric-Emmanuel Schmitt demeure un écrivain éthiquement responsable, un écrivain engagé vers autrui, un écrivain nourri d'humanités qui réveille le « trop humain » qui est en chacun de ses lecteurs et que l'existence se charge d'anéantir.

En définitive, dans son œuvre, pourvu qu'on y porte une appréciation honnête et non biaisée par les a priori, comme l'ont fait les communicants, rares apparaissent les facilités d'écriture tandis que se dévoile un imaginaire fondamentalement plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. L'écrivain n'est bien sûr pas né de la dernière pluie. Il connaît mieux que tout autre les ficelles d'un bon récit. Toutefois, s'il n'est pas avant-gardiste – il s'en garderait bien – la double communication qu'il ne cesse d'entretenir tout à la fois avec son lectorat et ses lectures donne à son projet littéraire une profonde singularité. Éric-Emmanuel Schmitt refuse autant l'artifice de la forme que celle de la noirceur. C'est en cela qu'il choque les esprits chagrins. Son écriture ne pourrait-elle pas, en effet, s'apparenter à celle d'un équilibriste courant le risque – par jeu en même temps que par devoir – de surplomber le vide mais qui ne supporterait pas que son lecteur/spectateur y tombe ?

Antony Soron
Directeur de la collection

I

L'Odyssée
en « trame » de fond
de l'imaginaire

Jean Tucoo-Chala

Ulysse from Bagdad, roman « parodysseén » d'Éric-Emmanuel Schmitt, humaniste interrogatif

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μούσα, πολυτρον, ὅς
μαλα πολλὰ πλαγκτή, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν
πτολιετρον ἐπερσε...

C'est l'Homme aux mille tours, Muse, qu'il faut
me dire. Celui qui tant erra quand, de Troade, il
eut pillé la ville sainte...

Ces deux hexamètres dactyliques grecs et leur traduction française par Victor Bérard (éditions Guillaume Budé) sont bien connus de tous ceux qui ont fait leurs humanités classiques comme Éric-Emmanuel Schmitt, lui-même à un très haut niveau. Ils vont donc me servir comme point de départ d'une communication qui voudrait en être une paraphrase, modeste, mais attentive.

Ils ouvrent l'*Odyssee* d'Homère et, sans le nommer, en présentent le héros, en le situant et en le caractérisant. Situation dans l'espace et dans le temps : « Celui qui tant erra quand, de Troade, il eut pillé la ville sainte... ». Surtout caractérisation individuelle : « Ἄνθρωπος πολυτροπος – Homme aux mille tours ». Deux mots seulement mais placés en incipit et très riches de signification. « Ἄνθρωπος » en grec ancien, c'est l'homme défini plus précisément qu'« ἄντροπος » son synonyme, dans sa masculinité, sa virilité, sa force, son héroïsme. L'adjectif « πολυτροπος » est également remarquable : il souligne la multiplicité, l'importance (pensons à polyglotte) d'un τροπος/tour à prendre évidemment dans ses deux sens : au propre, physiquement : on fait le tour du globe à la voile ; au figuré, intellectuellement : on a l'esprit plus

ou moins bien tourné. Épithète qu'Éric-Emmanuel Schmitt a dû longuement méditer, je dirais même « tourner » dans sa tête, en écrivant son *Ulysse from Bagdad*.

Je vais donc montrer que « aux mille tours » est une expression miroir, qui peut qualifier aussi bien le roman que son héros et même leur créateur. J'en ferai, moi aussi, le « tour », selon trois cercles concentriques, de l'extérieur vers l'intérieur : « *Ulysse from Bagdad*, roman « parodysseén » d'Éric-Emmanuel Schmitt, humaniste interrogatif ».

Dans un premier tour je me plongerai, si vous acceptez une nouvelle métaphore – une trope –, dans ce que j'appellerai la triple embouchure, tourbillonnante, tournoyante qu'offre aux yeux et à la main du lecteur le beau volume du roman dont il découvre d'abord le titre en couverture, puis l'épigraphe liminaire et enfin le prologue des premières pages, trois branches d'un vaste delta-aboutissement d'un récit dont le long cours sera lui aussi agité et qui nous entraînera, perplexes mais curieux, dans ses vagues.

Premier tourbillon : le titre *Ulysse from Bagdad*. Trois mots seulement, mais suggérant une grande diversité d'orientations linguistiques et géographiques. *Ulysse*, nom propre grec devenu en français un prénom masculin vient du latin *Ulixes*, transcription du grec Οδυσσευσ, dont nous avons tiré – sans passer par le latin – un nom commun féminin – une odyssee. Même complexité avec *from Bagdad*, qui situe un personnage au nom méditerranéen dans des aires bien éloignées, anglo-saxonnes et moyen-orientales. Méli-mélo assez incohérent !

Deuxième tourbillon, mais aussi surprenant : l'épigraphe liminaire – « Il n'y a d'étranger que ce qui n'est pas humain. » Sentence d'allure philosophique, censée annoncer... un roman. Elle est certes empruntée à un grand écrivain français du xx^e siècle, Jean Giraudoux, mais à une œuvre mineure, peu connue. Son héros éponyme, Elpénor, est bien mentionné dans l'*Odyssée* d'Homère mais brièvement, à l'occasion d'un épisode secondaire, jugé même par certains excellents critiques comme une mauvaise interpolation. Simple clin d'œil amusé d'un ancien normalien supérieur à un illustre aîné ?

Troisième tourbillon : le prologue qui suit aussitôt, déroutant par le contraste qu'il offre entre le long épanchement auquel Saad s'abandonne dans un monologue quasi lyrique et la concision énigmatique de la maxime giralducienne.

Pourtant, grâce à l'art d'Éric-Emmanuel Schmitt, ces diversités apparentes s'estompent vite. Le dilemme dans lequel Saad se débat dans le prologue – étrangeté et/ou identité ? – était bien préparé par l'épigraphe où étrangeté est confrontée à humanité, confrontation qui est longuement développée dans l'*Elpénor* de Giraudoux : la rencontre Ulysse-Nausicaa du quatrième conte du recueil se fait autour du mot et de l'idée d'étranger, véritable motif conducteur omniprésent. Dans ce prologue nous apprenons aussi que par son nom Saad pouvait être à la fois irakien et anglais : il fait lui-même le rapprochement/opposition entre l'arabe Saad signifiant espoir et l'anglais Sad signifiant triste. Enfin, aussitôt après, dans les premières lignes du roman, nous sommes invités expressément à voir en Saad un autre Ulysse, par son propre père qui, le tirant d'un réveil matinal difficile, le compare plaisamment, en style homérique, au héros de l'*Odyssee* : « Alors, mon fils, tel le divin Ulysse, tu frémis devant l'Aurore aux doigts de rose ? »

Donc, *Ulysse from Bagdad* ? Pourquoi pas ?

Je vais donc maintenant, après avoir contourné un premier cercle extérieur et incertain, suivre les méandres, les quinze chapitres, les quinze « tours » (sinon mille) d'un roman, qui a quand même trois cents belles et bonnes pages.

En justifiant d'abord cet adjectif « parodyséen » dont je l'ai qualifié après avoir hésité entre des graphies et des prononciations différentes. Paraodyséen aurait clairement, mais seulement, exprimé le rapprochement, la paraphrase, entre l'épopée et le roman. Parodyséen (avec un i français) aurait, mais un peu bizarrement, suggéré l'éloignement que la parodie pratique en cent façons. En choisissant « parodyséen » j'ai fondu pour l'œil et pour l'oreille deux qualifications différentes en un seul adjectif. Solution que notre langue peut accepter. En effet si le préfixe para-exprime la proximité (pensons à parallélisme, parajuxtaposition) il sert aussi souvent à exprimer la distance, voire l'opposition (comme anti- et contra-) : pensons à paradoxe, opinion, parole en contradiction, en antithèse à ce que l'on pense et dit couramment, et aussi à parodie – étymologiquement « chant à côté » – création artistique qui s'éloigne d'un modèle initial en le transformant parfois complètement, jusqu'à la caricature. Cette dualité « parodyséenne », Éric-Emmanuel Schmitt a su l'exploiter habilement dans un roman où il mêle constamment deux tons différents, le sérieux et le souriant, avec un art que je voudrais analyser.

Ulysse from Bagdad est un roman sérieux qui se déroule sur un fond sombre de guerres et de violences au milieu desquelles les protagonistes affrontent des aventures dramatiques, parfois même tragiques. Certes, le conflit irakien et ses conséquences, bien réels et contemporains, ne sont pas une répétition de la mythique guerre de Troie. Mais les traumatismes, physiques et moraux, que Saad et Ulysse y éprouvent sont bien ceux d'authentiques victimes de guerres aussi bien humaines que divines, qui les lancent malgré eux d'Asie en Europe, du Levant au Couchant, loin de leur patrie. Ce qu'illustre bien l'appendice historico-géographique du roman. La chronologie de l'Irak de Saddam Hussein et la carte du voyage de Saad nous renvoient au terrible calendrier des vingt ans d'absence d'Ulysse, en guerre et en errance et à la carte de ses dangereuses navigations dressée par Victor Bérard. Je mentionnerai quelques-uns de ces scénarios odysseens et schmittiens. Les dangereux terroristes et trafiquants d'opium que Saad a suivis en Égypte sont bien les « Lotophages » homériques. Au Caire, il est aux prises avec une « Dr Circé » fonctionnaire des Nations unies aussi dangereuse et hostile que la magicienne de l'île italienne, puis avec un groupe de rockeuses suédoises hystériques aussi assourdissantes que les sirènes odysseennes, dont elles portent le nom. Le célèbre épisode du Cyclope auquel Ulysse échappe par violence et par ruse est l'objet de plusieurs « imitations » : à Malte, sous la figure d'un policier monstrueux et borgne que Saad aveugle ; à la frontière franco-italienne qu'il franchit après avoir fait croire qu'il s'appelait Personne et en se glissant sous un camion comme Ulysse l'avait fait sous un mouton. Enfin recueilli après un nouveau et terrible naufrage par une belle sicilienne, Vittoria, il la quitte, malgré lui, malgré elle : union manquée comme celle d'Ulysse avec Calypso, la nymphe d'Ortygie, comme celle dont rêve un instant Nausicaa, la jeune princesse de Phéacie. Car Saad doit retrouver une Pénélope irakienne, Leïla, qu'il épousera, peut-être, un jour...

Variations « odysseennes » avec dénouement – coda heureux d'un roman sérieux... Effet de surprise réussi, certes, mais aussi et surtout preuve d'indépendance créatrice d'Éric-Emmanuel Schmitt à l'égard de son « grand modèle ». Sourire et liberté qui lui permettent d'inclure dans son roman nombre de pages qui relèvent bien du genre de la parodie littéraire, mais sans outrance.

Saad est présenté dans les premiers chapitres comme un jeune homme un peu naïf et parfois même presque ridicule. Par exemple dans l'expression de sa passion amoureuse pour une étudiante qui,

explique-t-il longuement, l'a fasciné « parce qu'elle fume avec volupté des cigarettes anglo-américaines » ! Il est même un peu grotesque dans un rôle de gigolo pour dames esseulées d'un dancing du Caire ou celui de policier videur de music-hall. Ses compagnons de périple l'amuse et nous amusent. C'est d'abord Boubacar jeune noir qui le guide dans la Babel cairote et lui procure ses emplois inattendus. Ensuite c'est Léopold – autre colosse noir – clochard philosophe au kitsch très voyant qui, à Palerme, lui conseille, malgré son euroscepticisme, de gagner l'Angleterre. En France, c'est le Dr Schoelcher qui, bien qu'aidant activement les migrants clandestins comme Saad, ne peut s'empêcher de lui confier avec ironie qu'ils sont « des papillons qui se prennent pour des fleurs ». C'est enfin, et surtout, son propre père qui maintient tout au long du roman le ton de la comédie. Personnage presque aussi important que son fils, il en est en quelque sorte un double à la fois fantastique – il a été tué à Bagdad et c'est son ombre qui vient dialoguer avec son fils, et fantaisiste – aussi bien par son langage noble, poétiquement imagé ou plaisamment familier, que par sa conception ironiquement détachée de la vie et de l'action. Ce père à l'esprit provocateur et au cœur chaleureux est un personnage très proche, je crois, de son créateur. Avec lui, Éric-Emmanuel Schmitt a réussi, pour notre bonheur, un bel alliage qui marie harmonieusement réflexion et sourire dans un roman-miroir où l'auteur est lui aussi doublement engagé comme moraliste et comme artiste, comme humaniste interrogatif, expression capitale dont la paternité revient à Éric-Emmanuel Schmitt. Je l'ai trouvée et vous la trouverez sur la toile où est transcrite une interview de 2005. À la question posée « Vous êtes humaniste ? » Il répond « Je revendique ce mot : humaniste interrogatif. Lorsqu'on ferme une porte je la rouvre ! »

Développons ! Humaniste ? Certes oui et dans le sens classique de la maxime latine bien connue « *Homo sum : humani nihil a me alienum puto.* / Je suis homme et je pense que rien de ce qui est humain ne m'est étranger. » Affirmation de l'évidente et nécessaire solidarité humaine, du devoir d'humanité où je vois la source et le moteur d'*Ulysse from Bagdad* qui est véritablement un roman d'apprentissage de l'humanité. Saad y devient un homme parmi les hommes, en s'échappant d'abord de sa prison irakienne puis en faisant ce long et périlleux mais libérateur voyage, ces « mille tours » grâce auxquels les notions problématiques et même antagonistes d'identité et de solidarité finissent par s'harmoniser. Comme l'écrit,

dans un article récent du *Magazine Littéraire* (juillet-août 2012) un auteur-voyageur bien connu, Michel Le Bris : « Il y a en nous une dimension proprement poétique qui nous fonde en notre humanité, qui tout à la fois exprime notre plus extrême singularité et s'affirme au principe de l'être ensemble. »

Éric-Emmanuel Schmitt interrogatif ? Oui encore ! Son Saad s'interroge longuement au début du roman sur son identité réelle et ses possibilités d'activités. Terribles dilemmes que tout au long du livre illustrent les nombreux dialogues dont Éric-Emmanuel Schmitt, en bon dramaturge, a ciselé les répliques. Je n'en retiendrai qu'un, le dernier, sur lequel se ferme *Ulysse from Bagdad*.

Je le cite (le père et le fils parlent d'une nouvelle « verrue » ajoutée à deux autres qui avaient tant fait souffrir Saad et qu'il avait baptisées Rage et Revanche) : le père – qui lui demande de les examiner une dernière fois : « Cherche bien. Cherche mieux. Trouve celle qui ne te lâchera jamais, ce qui en toi ne renoncera pas ! » le fils – s'exprimant, pour nous, à la première personne : « Je regardai la verrue ultime, celle qui résistait à tout, et en soufflant sur elle, je prononçai enfin son vrai nom, ce nom qui était le mien et me définissait je la nommai Espoir ».

À bonne question, bonne réponse...

Il faut qu'une porte fermée soit rouverte...

Espoir ! Beau et grand mot de la fin ! Mille et unième tour ?

Pour et par Saad, d'abord. Il le fait surgir, par un tour de magie blanche, plaisant et émouvant, qui lui rend la vérité de son nom et sa qualité d'homme.

Pour et par Éric-Emmanuel Schmitt ensuite. Et lui permet de fermer la boucle de sa narration et de sa réflexion exactement sur le mot et l'idée qui les avait ouvertes.

Pour nous lecteurs enfin. Il nous promet que d'autres œuvres d'Éric-Emmanuel Schmitt, aussi riches et aussi subtiles, littérairement et moralement, nous entraîneront autour d'elles et de leur créateur.

Promesse ? Mieux : Certitude ! Puisque dans son tout récent recueil de nouvelles *Les Deux Messieurs de Bruxelles* se trouve un beau récit intitulé « Le Chien ». Histoire d'un animal dont la mort rend à son maître une humanité qu'il croyait avoir perdue. Celui-ci, un docteur un peu mystérieux, était grand amateur de chiens toujours de la même race.

Chaque fois que son beauceron décédait il s'en procurait un nouveau à qui il donnait toujours le même nom, Argos, nom du célèbre chien d'Ulysse, symbole de l'amour et de la fidélité qui meurt au retour de son maître à Ithaque, dans le XVIII^e chant de l'*Odyssee*.

Ce qui m'amène à demander – rassurez-vous ce sera une dernière question – à Éric-Emmanuel Schmitt, humaniste cette fois interrogé : vous avez – écrivez-vous dans le « Journal d'écriture » qui clôt votre recueil de nouvelles – « trois chiens, un mâle et deux femelles, de la race Shiba Inu que vous aimez et qui sont devenus vos complices d'écriture ». Quels noms leur avez-vous donnés ? Ne serait-ce pas Ulysse, Pénélope et Nausicaa, complices eux aussi d'écriture pour votre *Ulysse from Bagdad* ?

Marie-Pierre Andron

« Heureux qui, comme Saad, a fait un beau voyage... »
ou l’Odyssée retrouvée d’Éric-Emmanuel Schmitt

« Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy-là qui conquiert la toison,
Et puis est retourné, plein d’usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge ! »

Du Bellay, « Heureux qui comme Ulysse »,
Les Regrets, 1558

Publié en 2008, *Ulysse from Bagdad* d’Éric-Emmanuel Schmitt est un roman autour duquel les critiques ont multiplié les expressions dans leur tentative de définition : « voyage initiatique » pour *La Croix*, « récit picaresque » pour *Le Figaro*, « apologue » et « histoire exemplaire » pour *Le Soir*, *Ulysse from Bagdad* « donne [...] à rêver le monde » selon Fabienne Pascaud de *Télérama*. Chaque critique reprend la filiation mythique donnée par le pacte qu’instaure le titre : il sera question d’Ulysse, ce héros mythique d’un des récits fondateurs de notre littérature et de son odyssee, ce voyage périlleux et merveilleux pour aboutir au retour à Ithaque. Il serait donc question de voyage et plus précisément de navigation... Cependant dans cet *Ulysse from Bagdad*, cette navigation est avant tout celle de Saad, de l’histoire de sa (re)naissance par-delà le pastiche lisible de l’*Odyssée* d’Homère.

On peut difficilement ignorer l’efflorescence de références intertextuelles autour d’Ulysse et de l’*Odyssée* qui nous font voyager au cœur de l’humanisme avec les résonances de la Pléiade, par le très célèbre sonnet de

Du Bellay (1558), poème repris en chanson par Georges Brassens (1969) et Ridan (2007), sans oublier toutes les Odyssees revisitées, celle de l'*Ulysse* de Joyce (1922), jusqu'à *L'Odyssee de Pi* d'Ang Lee, film récemment sorti dont le titre anglais, *Life of Pi*, rappelle combien ce texte fondateur de nos sociétés occidentales a acquis aujourd'hui une résonance existentielle en créant un lien quasi intrinsèque entre l'aventure odysseenne et cette acception existentielle : le chemin unique menant à sa réalisation personnelle.

Le récit s'appréhende alors comme une sorte d'immensité navigante et les déambulations comme les dérives et les péripéties du héros principal, Saad, une exploration qui excède dans sa portée la simple dimension de pastiche facilement attribuable à ce récit. Ce n'est pas simple de revisiter ce mythe au sein d'un roman qui voudra aussi sa singularité. Si l'on ne peut être unique car déjà précédé, alors, c'est la voix de l'originalité et de la modernité qui se doit de prendre le relais. Comment Éric-Emmanuel Schmitt a-t-il revisité et modernisé ce mythe ?

Dès le début de l'histoire, deux récits se mêlent : celui de Saad entrelacé à celui du mythique Ulysse. On peut y voir une volonté parodique subtile et facétieuse de l'œuvre d'un des « grands génies¹ », pour reprendre les mots du père de Saad, de la littérature occidentale.

On peut aussi considérer que cette intertextualité est nécessaire à cette sorte de story-telling d'un jeune immigré irakien, qui prend de plus en plus sa part dans son récit pour se l'appropriier et le « court-circuiter ». L'enjeu est fort : Saad sera-t-il l'avatar moderne de ce mythe littéraire ou bien son chant aura-t-il sa force agissante pour l'amener au seuil/cœur de sa vie (telle qu'il l'aura choisie) ?

Deux points d'entrée serviront ma lecture d'*Ulysse from Bagdad*.

Le voyage du récit qui se nourrit de la linéarité du voyage de Saad Saad mais à l'ombre de l'*Odyssee*, second fil de ce récit. Puis l'aventure de Saad, son périple intérieur pour faire émerger sa voix de héros unique, au sein de ce récit, loin de cette encombrante filiation ulyséenne.

Le lien sera la cadence car c'est la cadence des chants entremêlés qui crée le mouvement : celui de Saad qui quittant Bagdad se retrouvera à Londres après l'Italie et la France, et celui du récit, même si le récit de voyage est accrédité par la carte du périple de Saad en fin de roman qui joue son rôle d'argument d'autorité et de vraisemblance.

Le récit est cadencé par des chants-chapitres qui se succèdent et créent un récit qui demande comment devenir homme et se réapproprier sa place première de protagoniste lorsqu'un auteur place la destinée de son personnage principal sous l'ombre et la tutelle d'un référent aussi prestigieux qu'Ulysse ? Comment s'incarner ?

L'aventure est à la fois existentielle et narrative pour Saad, cet « être de papier » résolu à exister pleinement : homme, personnage, et aussi homme amoureux.

PREMIÈRE PARTIE

Le chant liminaire de Saad

« Je m'appelle Saad Saad, ce qui signifie en arabe Espoir Espoir et en anglais Triste Triste² ». Ainsi commence l'Odyssee racontée de Saad, jeune Irakien, non pas en quête du « pays » ou de « l'île » retrouvée mais d'un pays nouveau, aussi bien intérieur que géographiquement incarné, en l'occurrence Londres. Ce chant premier défie (toutes) les structures et les tentatives narratologiques de le définir, de le circonscrire, à la fois voix du passé (analepse) car Saad nous offre un prologue rétrospectif, quasi conclusion de son voyage dans l'ouverture liminaire de ce périple-récit qu'il s'appête à nous livrer ; et voix du futur (vraie prolepse) car ainsi qu'il le posera définitivement, au bout de son récit, à Londres : « Son odyssee [celle d'Ulysse] était un circuit nostalgique, la mienne un départ gonflé d'avenir³ » et qu'il soit « Saad l'Espoir ou Saad le Triste », le tout c'est « juste éclore ailleurs⁴ » et d'écrire cet ailleurs à venir.

Pour l'heure, le récit commence comme une litanie, un chant obsédant où Saad se réaffirme par cette anaphore : « Je m'appelle Saad, ce qui signifie en arabe Espoir Espoir et en anglais Triste Triste⁵ ». Et la cadence du récit est ainsi donnée : ce périple et les chants qui l'accompagneront, au-delà de toute parodie, de tout pastiche, c'est l'affirmation modernisée, revisitée, réinventée de la quête de soi, par-delà les frontières, au-delà des patries, aux lisières de soi. C'est la nouvelle Odyssee, l'Odyssee moderne de ceux qui dans le chaos d'aujourd'hui ne rêvent non pas de retrouver une Ithaque confortable, connue, au chemin balisé, au temps quasi figé, puisque c'est un temps d'attente pour Pénélope, certes, mais aussi pour Télémaque et enfin Ulysse, mais de trouver un ailleurs où devenir un Saad-Espoir. C'est ce mythe originel du retour au pays, tel que notre littérature à la voix nostalgique l'a érigé à travers ce classique homérique, c'est ce mythe qu'Éric-Emmanuel Schmitt revisite, revivifie, modernise et resémantise

non sans un humour terrible, en entrelaçant deux odyssées et au bout du compte et du rire – aussi – en amenant son lecteur à ce point d'arrivée : son Saad est mieux et plus qu'un Ulysse moderne, c'est un homme de son temps, dans sa modernité et celle du monde d'aujourd'hui.

Au départ était la Babel heureuse... Celle où les mots et les langues trouvaient leur juste place, sans dissonance, où la voix du père de Saad, chant originel du jeune personnage structurait l'histoire de sa famille et celle de son enfance, père bibliothécaire, voleur des livres mis à l'index par Saddam Hussein, pour mieux les protéger dans les recoins d'un réduit caché sous la maison, « ma Babel de poche⁶ » telle qu'il la baptise. Lecteur amoureux d'Homère et de son *Ulysse*, l'enfance de Saad côtoie celle de ce mythe qui s'immisce même dans les aspects les plus triviaux de sa vie quotidienne : « Alors, mon fils, tel le divin Ulysse, tu frémis devant l'aurore aux doigts de rose, non⁷ », peut lui demander son père tout en se rasant et reformuler simplement sa question à son fils interloqué : « Tu ne te gèles pas le cul à cinq heures du matin ?⁸ »

À ce premier récit en mouvement – celui de Saad, et son périple actuel – se superpose un deuxième récit, celui qui sous-tend le premier et participe de son mouvement : l'*Odyssee* d'Homère, porté, chanté par le père de Saad, son fantôme, lorsque son fils sera face à un obstacle et qu'il lui faudra relancer la dynamique de sa ligne, de son voyage vers l'Angleterre.

Cette scansion des chants, cette cadence des deux récits enchaînés, l'antique et le moderne, mérite que l'on en considère certains jusqu'à la rébellion de Saad au chant/chapitre 12 du roman.

L'odyssée n'apparaît pas immédiatement dans *Ulysse from Bagdad*. Éric-Emmanuel Schmitt crée un effet d'attente. Une première apparition facétieuse et iconoclaste se fait au détour d'une phrase qui renvoie le lecteur à cette « épithète homérique » bien connue avec « l'aurore aux doigts de rose⁹ » que le père de Saad, encore bien vivant, propose à son fils lors du rasage matinal entre hommes. Et c'est cette réinvention de ce récit fondateur et mythique que le lecteur va déchiffrer, reconnaître, avec curiosité et jubilation au fil de sa lecture.

Cette création d'une complicité est réussie au point qu'une troisième voix peut se superposer : celle d'un lecteur convié à ses propres souvenirs et ses propres références sur l'*Odyssee* qui crée un écho, une voix nouvelle qui fabrique presque un nouveau texte. Certes Saad renie à la fin du roman « les histoires », il veut vivre. Il creuse l'écart entre la parole et

la vie humaine et la littérature. Dans un premier temps, les écarts sont résorbés. Toutes ces voix coïncident avec jubilation. Ni Saad ni le lecteur ne désobéissent ni à Homère, ni à l'*Odyssee*. Au contraire, le plaisir vient aussi de la réactualisation des bien célèbres péripéties subies par Ulysse.

Je prendrai le temps de m'arrêter sur quelques chants qui montrent que tout mythe peut trouver ses échos dans notre moderne quotidien.

Le Chant 5 présente la rencontre de Saad avec deux lotophages modernes, fumeurs d'opium et prolixes en « Oh, man » ou « oui man ». C'est aussi ce premier chant « ulysseén » qui unit le père et le fils. Le périple de Saad s'ouvre sur ces curieux lotophages, fumeurs d'opium, trafiquants de vraies-fausse et de fausses-fausse antiquités pour le compte d'un marchand vénal qui donne la première impulsion à l'odyssée de Saad en lui offrant l'opportunité de le mener d'Irak en Égypte à la condition de veiller aux débordements de ces lotophages dont les opiacés consommés sans modération effacent sporadiquement de leur mémoire le chemin jusqu'à la Mer Rouge. Ce qui peut être problématique pour ce tout jeune Saad-Ulysse.

Au Chant 6, c'est une rencontre avec des Circé bien inattendues qui surgit : d'un côté ces Égyptiennes mûres, fardées et parées qui au sein d'un club nommé « La Grotte » tâchent de retenir pour quelques instants de rêves et de désirs des jeunes hommes « accompagnateurs ». De l'autre, l'officielle « Docteur Circé », fonctionnaire officiant au Haut Commissariat des Nations unies pour les Réfugiés, chargé d'écouter et de prendre en charge le récit de Saad qui joue sa destinée et son futur en espérant un statut de réfugié.

Au Chant 7, c'est elle qui prend en charge le premier chant des Sirènes qui va leurrer Saad car lorsqu'elle lui demande « Racontez-moi ce qui vous a poussé à quitter votre pays¹⁰ » appuyé par un engageant « Relatez-moi tout avec précision, s'il vous plaît. Nous prendrons le temps¹¹ ». Ce n'est pas tant le périple et les raisons objectives de Saad de quitter son pays que cette magicienne souhaite entendre, mais simplement le bien moderne « story-telling ». Et Saad, faute de ne pouvoir narrativiser sa vie se verra refuser tout statut de réfugié politique. La seule odyssée de Saad, telle qu'elle est ne peut incarner les attentes de cette interlocutrice avide d'une histoire tout en pathos, qui nourrirait ses attentes – et celles des hautes instances du HCR – complaisantes et voyeuses : « Comme elle, ils adoreraient le début et détesteraient la fin¹² », se délecteraient des malheurs du peuple irakien à travers ceux de Saad pour mieux apprécier

et justifier l'intervention occidentale et la guerre en Irak. Sauf que ce n'est pas ce récit que Saad le Triste va raconter, se disqualifiant immédiatement pour obtenir son visa de réfugié.

Le mythique Chant 8 est celui non pas des Sirènes mais de leur avatar moderne : Les Sirènes, un groupe de hard rock, jeunes femmes inaudibles mais dont la puissance envoûtante du chant égale leurs mythiques références. Autant de contre-Sirènes dystopiques dont l'hymne « *Herbal Tea*¹³ » est une ode aux stupéfiants – quoi de mieux pour perdre tout entendement et se jeter avec encore plus de véhémence dans leur univers, et dont « la force du son brisait les tympan¹⁴ » et malgré la cire préalablement mise dans ses oreilles, Saad se retrouve momentanément sourd... Parfaite ironie.

Enfin le Chant 9 relate la rencontre de Saad avec le Cyclope à Lampedusa. La complicité est depuis longtemps tissée entre le lecteur et cette odyssee iconoclaste. Les attentes de celui-ci ne seront pas déçues... Tout ici est réinventé, réadapté à notre époque : la grotte ? Un bureau, au fin fond d'un couloir administratif. Le cyclope ? Son « habitant », employé au centre de rétention qui accueille les clandestins naufragés pour déterminer leur nationalité et les envoyer de la prison italienne à leur pays-prison fui. Onirisme et humour se mêlent, Saad en convient : « [...] si je n'avais pas traversé le couloir administratif du bâtiment officiel pour arriver jusqu'à lui, je ne l'aurais jamais pris au sérieux, j'aurais cru, en rêve, rendre visite à un géant qui attendait ses amis pour jouer à la dînette¹⁵ ». Le rêve de Saad trouve son apothéose, dans une tentative d'évasion, il se voit crever l'œil de ce cyclope-fonctionnaire avec un compas en prenant soin de s'être nommé « *Personne*¹⁶ ».

Et les chants de l'*Odyssee* seront revisités avec une facétie jubilatoire pour un lecteur en attente de la prochaine intertextualité.

Ce roman instaure une superposition de « Ulysse » et « Saad » : l'un présent dans le titre, l'autre dans le récit, chacun personnage principal du roman et pour l'instant Saad s'inscrit dans cette filiation narrative reposant sur leurs deux chants. Pourtant, d'autres chants – entremêlés – initient la navigation du récit et celle du héros ?

DEUXIÈME PARTIE

Les chants entremêlés...

Chez Homère, ainsi que l'écrit Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir*, « ce chant [celui des Sirènes] s'adressait à des navigateurs, hommes du risque et du mouvement hardi, et il était lui aussi une navigation¹⁷ », navigation où le chant devient le mouvement qui crée la possibilité du voyage et de la distance à parcourir. C'est ce désir mis en mouvement par les chants qui poussent Saad sur la route que je vais à présent aborder.

Le récit de *Saad from Bagdad* ne serait pas sans cette rencontre avec des sirènes narratives. Saad rencontre ses Sirènes tout comme le récit rencontre les siennes pour exister.

La recherche opiniâtre de Saad est de résoudre ce chant énigmatique qu'il porte en lui et d'aboutir à son propre chant, point où s'accomplit sa vérité propre, la rencontre avec sa voix intime pour devenir « un modèle d'homme¹⁸ ». Car son chant, Saad le cherche « Qui étais-je moi-même ? Irakien ? Arabe ? Musulman ? Démocrate ? Fils ? Futur père ? Épris de justice et de liberté ? Étudiant ? Autonome ? Amoureux ? Tout cela ; pourtant tout cela résonnait mal ensemble. Un homme peut rendre plusieurs sons selon qu'il laisse parler telle ou telle voix en lui. Laquelle devais-je privilégier ?¹⁹ ». Ces questions existentielles aboutissent sur la crainte et le leitmotiv de Saad : « Je n'avais pas de place dans ce monde²⁰ ».

D'autres chants des Sirènes existent dans ce récit, chants protéiformes, presque des contre-chants qui prendront leur distance du Chant des Sirènes créé par Homère, tout en gardant leur part de ravissement premier. Ce sont ces contre-chants qui donneront à Saad le « désir de tracer la route²¹ ». Trois sont fondateurs de l'odyssée de Saad : celui de sa mère, celui de son père-fantôme et un autre plus ténu, moins présent dans les péripéties du roman et pourtant fondateur puisqu'il est à l'origine de la ville choisie par Saad : le chant de Leïla, l'amoureuse du héros, qu'il croit morte après un bombardement allié sur sa maison, grande lectrice d'Agatha Christie et qui rêvait de l'Angleterre comme terre d'asile.

Ces chants ne sont pas des leurres, ils sont là pour le mener réellement au but. Si le Chant des Sirènes de l'*Odyssée* d'Homère promettait aux hommes d'être infidèles à eux-mêmes en les ravissant à leur chemin, à leur route, pour les jeter sur des récifs qui causeraient leur mort, les chants symboliques incarnées par sa mère, son père et la présence de Leïla en lui

invitent Saad à parcourir un autre espace au sens propre, en lui faisant quitter Bagdad pour Londres, et au sens figuré en l'amenant sur le chemin de son accomplissement : le nouveau départ de sa vie.

Alors que l'Ulysse d'Homère rencontrait ce chant-sortilège lors de son retour à Ithaque, péripéties parmi les péripéties dans sa boucle-odysséenne, les voix des Sirènes sont les instigatrices du départ de Saad, l'aller simple pour cette vie en accord avec ses attentes et ses tensions intérieures. La voix de la mère, en jetant son fils sur les routes, participe de la naissance d'Ulysse-Saad : « Mon fils, je veux que tu partes²² », lui dit-elle. Exhortation reprise par avec une exigence plus péremptoire : « Mon fils, je ne t'en supplie pas, je l'exige : émigre²³ ». Cette voix impérieuse et déterminée jette Saad sur la voie de son Odyssée alors que lui-même ne l'envisageait pas encore.

Ce récit se présente alors comme une tension de voix récitantes : celle d'Homère, rappelée par celle du père de Saad ; celle de ce père-fantôme qui ne peut laisser « la chair de [sa] chair, le sang de [son] sang, la sueur des étoiles²⁴ » naviguer seul ; celle de Leïla, encore tenue, de Vittoria et celle de Saad qui filent toutes la toile moderne de ce récit.

Tension, car chacune de ces parties « chantées » veut être un tout, un monde absolu, omnipotent, certaine, toutes à leur tour, de leur bien-fondé sur Saad.

Tension de la part même de Saad aux prises avec sa cacophonie intérieure : « Sitôt que je m'exprimais, je constituais donc un orchestre à moi seul, mais un orchestre aux timbres et aux instruments discordants, un tintamarre²⁵ ».

Ce chant symbolique est aussi une navigation. Il s'agit de celle du récit, celle des chants racontés qui accompagnent le périple de Saad, où chaque « ode (est) devenue épisode²⁶ » où chacun des chants des différentes rencontres autour du protagoniste crée le chant narratif du récit proposé par Éric-Emmanuel Schmitt. Parfois la teneur de ces voix s'inscrit dans la tradition du dialogue philosophique initiatique, tel celui de Pangloss et Candide. *Ulysse from Bagdad* est à la croisée des deux car si le substrat référentiel premier est l'*Odyssée*, les chants accompagnant Saad relèvent aussi du dialogue initiatique et philosophique, notamment grâce aux apartés du père et du fils. Cependant c'est à l'aune de l'enchantement d'autres mots que je lirai *Ulysse from Bagdad*.

L'enchantement des mots a conduit Saad sur les voies de son odyssee. Et ce même enchantement engendre le récit. Les voies narratives sont issues de leurs sœurs-homophones : les voix. Cependant quel est ce chant étrange qui s'entend comme une promesse énigmatique, un enchantement au sens quasi originel et qui promet à Saad d'être fidèle à lui-même s'il s'y abandonne et se refuse aux autres ?

Ulysse from Bagdad est dans le mouvement, le voyage accompli par Ulysse-Saad – jusqu'à ce qu'il devienne simplement Saad – au sein de l'espace que lui ouvre une double parole : la sienne et celle de ce double littéraire un peu encombrant, jusqu'au point de rupture.

Les chants de rupture...

Tout est voix/e dans cette odyssee moderne, jusqu'au chant de Vittoria-Nausicaa au chapitre 10. Leurs chants sont les points d'origine qui accompagnent les désirs d'ailleurs de Saad. Si le chant se tait, alors Saad s'oublie.

Au Chant 10, après son naufrage sur les côtes siciliennes et la mort de Boubacar, au cours d'une nuit monstrueuse sur une mer déchaînée et dévorante, véritable Charybde et Scylla, Saad rencontre Vittoria/Nausicaa qui le trouve échoué sur la plage.

À ce moment du récit, le chant d'Homère rattrape Saad au détriment du sien. Et c'est Vittoria qui nommera Saad qui tait son identité véritable : « Puisque je t'ai trouvé nu sur la plage, telle Nausicaa découvrant Ulysse nu entre les roseaux, je t'appellerai Ulysse²⁷ ». Le pacte est accepté par Saad : se fondre dans cet avatar mythique qui vient de le rattraper et se superpose à lui pour l'instant. Ce ravissement peut ouvrir sur un abîme intérieur : Saad ne s'est jamais plus éloigné de lui-même que lors de sa vie chez Vittoria-Nausicaa où la mémoire de la femme aimée s'est oubliée dans le confort d'une vie domestique quasi sereine, sauf que Saad doit taire son nom... nom qu'il cèle à Vittoria dans une mise à distance quasi absolue de soi : il ne se nomme pas. Les véritables lettres de son prénom ne dépasseront jamais ses lèvres. Jamais Saad Saad ne porta mieux son nom, doublement triste celui qui ne peut plus se nommer, doublement triste celui qui ne peut plus se nommer aux autres, doublement triste celui qui s'oublie dans une vie-fantôme. Le fil du chant de la sirène Leïla est alors inaudible aux oreilles de celui qui s'impose le silence, qui oublie sa propre narration « et parce que moi je ne disais rien²⁸ », Vittoria comprend et ose

les mots « Tu vas t'en aller, Ulysse, désormais²⁹ ». Et Saad ne démentira pas, le départ est inéluctable car « Je n'imaginai guère ce que j'aurais pu lui narrer³⁰ ». Cette impossibilité de se dire sauve paradoxalement Saad de l'écueil. Les chants suivants seront des chants de rupture : chant de désobéissance au chant 12 et quête du chant amoureux dès le chant 10 avec son aboutissement à la fin du roman.

Alors qu'il passait la frontière italo-française, clandestin parqué au fond d'un camion avec d'autres compagnons de misère, les douaniers arrêtent le convoi et découvrent la supercherie. C'est le Chant 12. À cette étape du récit, Saad crée un point de rupture en s'émancipant de la tutelle d'Homère et d'Ulysse, par la moquerie et l'ironie. La tension du récit se déplace : Saad, le temps d'un dialogue, choisit de s'incarner dans ce double encombrant, oui, il est Ulysse, oui, comme tous les Ulysse du monde il est apatride et universel : « Comment vous appelez-vous ? Ulysse. Pardon ? Ulysse. Parfois aussi je m'appelle Personne. Mais personne ne m'appelle Personne. D'ailleurs personne ne m'appelle. [...] D'accord, je vois. D'où venez-vous ? D'Ithaque. D'Irak ? Non, d'Ithaque. Là d'où viennent tous les Ulysse. Où est-ce ? On ne l'a jamais su³¹ ».

Certes, il y aura une dernière réminiscence de l'*Odyssée* avec la scène des moutons, transportés dans un camion sous lequel Saad s'attache pour rallier la France, mais cette ultime péripétie sera vite traitée, presque anecdotique : le trajet est fait, Saad a repris sa linéarité et son récit. Et ce sera le dernier moment de complicité intertextuelle avec le lecteur. La rébellion contre Homère avance, Saad apprend à désobéir, à être infidèle mû par une seule voix, celle qui lui a déjà fait quitter Vittoria : Leïla.

Si *Ulysse from Bagdad* n'obéissait qu'à une loi secrète, à un seul chant des Sirènes, ce serait la voix de Leïla.

Saad et la quête du Chant amoureux

Saad est en quête du chant initial : celui de Leïla, Sirène incarnée du roman, contre-Sirène, si l'on peut dire car son dessein n'est pas de l'emmenner vers des écueils et des récifs fatals mais de le conduire par l'émanation, la survivance de ses mots et de ses désirs d'évasion vers sa voix/e intime : Londres. Le personnage aura raison de son obstination car l'aboutissement sera les retrouvailles et l'amour avec Leïla sur une plage du nord de la France.

Saad va désobéir aux voix pour n'en suivre que deux qui veulent être une : lui et Leïla et c'est ce chant qui sera le plus puissant. Les chants des Sirènes qui l'accompagnaient l'ont fait voyager dans un espace créé par le réel – Saad, Bagdad, la guerre – et l'imaginaire – Ulysse, Ithaque, l'épopée. De ces allers-retours traduits par un aller simple pour Londres, Saad en sortira métamorphosé. Il aura triomphé de ses Charybde et Scylla et de ses Cyclope personnels sans se perdre dans les représentations imaginaires de ses peurs et de ses risques écueils.

Lorsque par un sort du destin il retrouve Leïla vivante, après des mois de séparation, sur une plage du nord de la France, tout reprend sa place, et sa vie retrouve son alpha et son oméga. Il suffit qu'au petit matin de leur nuit d'amour Leïla « grelott(e) de bonheur entre « ses bras³² » pour que le miracle narratif se fasse « Moi, j'avais l'impression d'être le héros d'une histoire que je maîtrisais enfin³³ ».

CONCLUSION

Deux cadences se superposent dans ce récit : la cadence homérique, l'odyssée et ses péripéties, qui accompagnent la cadence réelle, la voie linéaire suivie par Saad et la cadence de sa ligne intérieure. Les deux voyages ne suivent pas la même cadence puisque le point d'aboutissement : Londres devient le point de départ de Saad. Ithaque, le point de départ et de retour d'un Ulysse somme toute sans surprise et bien conventionnel. La surprise dans l'*Odyssée* tenait plus, à mon sens, dans les merveilles rencontrées par Ulysse que dans son cheminement propre. Point de récit intérieur en Ulysse, sa trame intérieure n'était que le redoublement d'une trame extérieure : le récit sur lequel Homère a décidé de le déposer, ce héros acharné à rentrer chez lui. Éric-Emmanuel Schmitt procède différemment avec Saad et crée une heureuse surprise : Saad devient « une force qui va » tel Hernani au point de s'émanciper du récit premier pour écrire et dire sa vie et son monde. Sorti de sa « gangue », il devient son propre aède.

Car de cette collusion, de cette entente complice entre le poème homérique célèbre consacré aux aventures d'Odusseus, l'*Ulysse* d'Homère et le roman de vie de Saad tel qu'écrit par Éric-Emmanuel Schmitt, que reste-t-il ? Une différence peut-être essentielle : le Saad de cet *Ulysse from Bagdad* a redoublé odyssée réelle et odyssée intérieure.

D'autre part, les points d'arrivée de ces voyages diffèrent. Aucun retour aux sources, aucune Ithaque mythifiée à retrouver. L'Angleterre, le *Promised land*, terre d'accueil de Saad devient son véritable point de départ alors que paradoxalement c'était son point d'ancrage. Le fils est devenu homme. Il n'est plus aux lisières de sa vie. La linéarité du voyage l'ouvre sur une ligne directrice détachée du fil de la voix du père qui le construisait, le guidait, l'accompagnait muni de la mémoire de ce texte fondateur qu'il instille régulièrement à Saad lorsque Saad-Espoir le quitte et que Saad-Triste revient. Le chant du père/la voix du père peut s'entendre comme un Homère de substitution qui lui scande l'*Odyssee* originelle à mesure que celle de Saad progresse.

Tout le voyage en ligne droite de Saad sera accompagné par la cadence des chants de l'*Odyssee*. Il ne sera pas ici question de palimpseste tant les deux récits sont étroitement imbriqués, mêlés, unissant deux voix, l'une toute aussi essentielle à l'autre pour créer le rythme du récit et sa dynamique créatrice, jusqu'à ce que les deux fils se dénouent, à la fin de l'odyssée de Saad, lorsque le fils s'émancipe d'Homère l'aveugle³⁴, cécité qui est la seule évidence pour Saad, et d'Ulysse dont le parcours à rebours ne peut définir celui linéaire et tendu vers l'ailleurs et le futur de Saad. Le rejet sera radical, Saad crucifiera et la voix odyséenne de son père et celle d'Homère par un radical « Papa, fous-moi la paix avec Homère. Lâche-moi³⁵ » et de s'émanciper définitivement de ce double encombrant par une décision « Je veux vivre ma vie, pas une histoire³⁶ ». Quand les deux récits se désuniront, Saad fera corps avec sa destinée et retrouvera sa voix.

Comment Saad se retrouve-t-il à la fin de ce récit, de cette navigation, de ce passage de chants imaginaires à des chants réels ? La distance entre les deux est « comme un espace à parcourir et le lieu où il conduit comme le point où chanter cessera d'être un leurre³⁷ ». « Au terme de ce voyage, au début d'un nouveau, j'écris ces pages pour me disculper³⁸ » confie cet aède de sa propre vie concluant lucidement « Tant pis pour ma mère et mon père qui ont tant fêté mon arrivée sur Terre, je serai le dernier des Saad. Le dernier des tristes ou le dernier de ceux qui espéraient, peu importe. Le dernier³⁹ ».

Dernière anaphore : « Je m'appelle Saad Saad, ce qui signifie en arabe Espoir Espoir et en anglais Triste Triste⁴⁰ ».

Saad a fait un beau voyage, sans félicité, âpre mais en s'étant conquis homme.

NOTES

1. Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, Paris, Le Livre de Poche, 2010, p. 266.
2. *Ibid.*, p. 9.
3. *Ibid.*, p. 272.
4. *Ibid.*, p. 9.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 23.
7. *Ibid.*, p. 19.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 129.
11. *Ibid.*, p. 130.
12. *Ibid.*, p. 133.
13. *Ibid.*, p. 142.
14. *Ibid.*, p. 144.
15. *Ibid.*, p. 166.
16. *Ibid.*, p. 173.
17. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Folio, « Essais », 2005, p. 10.
18. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 98.
19. *Ibid.*, p. 42.
20. *Ibid.*, p. 135.
21. *Ibid.*, p. 137.
22. *Ibid.*, p. 63.
23. *Ibid.*, p. 71.
24. *Ibid.*, p. 18 et *passim*.
25. *Ibid.*, p. 42.
26. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 12.
27. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 187.
28. *Ibid.*, p. 195.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*, p. 225.
32. *Ibid.*, p. 259.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, p. 266.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 267.

37. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 17.

38. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 11.

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*, p. 9 et *passim*.

BIBLIOGRAPHIE

- Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, Paris, Le Livre de Poche, 2010.
- Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Folio, « Essais », 2005.
- Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé, Écarts de la littérature*, Paris, Corti, 2006.

Agnès Lhermitte

Éclats d'Ulysse dans « La Rêveuse d'Ostende » et *Ulysse from Bagdad*

Éric-Emmanuel Schmitt est indéniablement un écrivain à la fois ouvert et cultivé. Il n'est pas rare que son inlassable questionnement du monde actuel, des relations humaines, des problèmes existentiels, soit nourri par la lecture des classiques voire des textes dits fondateurs, qui viennent illustrer son propos. Si la Bible occupe une place essentielle dans son œuvre, le second texte traduit et pourvoyeur de mythes littéraires quasi universels, l'*Odyssee*, sous-tend deux de ses ouvrages récents, de statut et de teneur bien différents : « La Rêveuse d'Ostende » et *Ulysse from Bagdad*. L'*Odyssee* raconte la suite d'aventures merveilleuses vécues par un personnage caméléon aux multiples facettes – « aux mille tours¹ » – : force guerrière, intelligence subtile, cœur souffrant ; homme d'action et beau parleur ; héros mythique mais aussi figure d'homme « ordinaire », comme le disait déjà Platon². Voyons comment l'attirail romanesque qui équipe cet Ulysse qu'on a pu qualifier de « premier homme » est réinvesti par un romancier aussi humaniste qu'imaginatif.

« LA RÊVEUSE D'OSTENDE »

« La Rêveuse d'Ostende » est une longue nouvelle qui donne son nom à un recueil publié en 2007, axé sur le pouvoir de l'imagination – notamment l'imagination livresque – dans l'existence humaine. Le narrateur se rend à Ostende pour se remettre d'un échec amoureux. Sa logeuse est une vieille demoiselle invalide qui l'« accroche dans les filets de sa séduction³ » en lui racontant une fabuleuse histoire d'amour de jeunesse. Elle aurait été aimée passionnément par le prince héritier d'une cour d'Europe.

Confidence authentique ou chimère de mythomane ? Le dénouement laisse planer le doute.

Or aux deux niveaux de cette narration emboîtée surgissent des allusions – ou affleurent des traces – de récits merveilleux, et principalement de l'*Odyssee*. Ainsi la figure d'Ulysse imprègne les deux personnages masculins (le prince et le narrateur), tandis que l'héroïne concentre les diverses figures féminines qui tentent Ulysse. Enfin, le thème du « mentir-vrai » qui traverse les différentes strates narratives s'enracine dans les récits merveilleux de l'aventurier-conteur homérique.

Revivre l'*Odyssee* ?

Le récit que fait la vieille Belge de sa rencontre avec l'homme de sa vie est une amusante réécriture parodique de celle de Nausicaa avec Ulysse naufragé. Elle se promène sur la plage déserte, y joue à la balle avec... son chien, et quand elle va ramasser la balle égarée, tombe sur un homme nu, qu'elle ramène chez elle pour le rhabiller et le restaurer.

« Un homme surgit des broussailles.

Il était nu.

Voyant mon étonnement, il arracha d'une main forte une brassée d'herbes qu'il plaça devant son sexe.

— Mademoiselle, je vous en supplie, n'ayez pas peur de moi.

Loin d'avoir peur, je pensais à tout autre chose. La vérité était que je le trouvais si fort, si viril, si violemment désirable que j'en avais le souffle coupé.⁴ »

On appréciera l'expression de la séduction qu'exerce immédiatement sur la jeune vierge l'anatomie puissante et sensuelle de celui qu'elle compare à une statue grecque dont l'original, jadis disparu dans les eaux bleues de la Méditerranée, « venait de ressortir, intact, ce matin, des flots verts de la mer du Nord⁵ ». Comme son modèle homérique, elle apprend ensuite que cet homme beau comme un dieu, transformé par le vêtement de sauvages en homme du monde, est en réalité un prince royal. Mais contrairement à la jeune Phéacienne pudique, elle entame alors avec lui – il faut dire qu'il est célibataire, nulle Pénélope encore à l'horizon – une liaison torride qui la rapproche plutôt de Circé ou de Calypso.

Pendant cinq ans, le prince sorti des eaux échoué sur la grève, l'aventurier solitaire tenté par la fuite et l'appel du large, vit dans la maison-palais de sa belle enjôleuse, au bout du monde entre deux mers (celle des vagues et celle des champs), à l'écart de sa cour et de sa famille, un amour sensuel

extraordinaire, clandestin, quasi insulaire. Quand il lui faudra rejoindre sa place, son Ithaque moderne – car tel est son destin, bien qu’il ne lui soit pas rappelé par les dieux mais par les contraintes politiques –, l’héroïne le ramènera sur la plage, à nouveau nu, endormi par un somnifère, prêt à être récupéré par son aide de camp. C’est ainsi que le père de Nausicaa, renonçant à le voir en mari de sa fille, avait renvoyé sur sa terre natale un Ulysse assoupi.

Charme de l’affabulation

Le niveau 1 de la narration est également contaminé par l’*Odyssee*. Dès le premier paragraphe, l’héroïne est présentée d’emblée comme surhumaine (elle semblera protéger magiquement la ville), et dotée d’une ensorceleuse duplicité : « intrigante, impérieuse, brillante, paradoxale, inépuisable⁶ », la vieille dame raffinée hante éternellement le narrateur tombé dans son piège. Il aurait pu s’en douter, dès la mention de l’adresse, référence transparente : Villa Circé. Après le prince, il succombe au charme de cette maison ancienne, fantaisiste et élégante, à l’aménagement subtilement féminin, au luxe baroque : transposition moderne des merveilleux palais des nymphes captatrices.

Lui-même prétend d’ailleurs, avec légèreté, s’être souvent identifié à Ulysse, non seulement pour sa *libido navigandi* (rester « à condition de partir ? C’est bien une réflexion d’homme⁷ », lui fait remarquer sa logeuse), mais :

« parce qu’il s’avère plus rusé qu’intelligent, qu’il rentre chez lui sans se presser, qu’il vénère Pénélope sans dédaigner aucune des jolies femmes croisées en voyage. Au fond, il est si peu vertueux, cet Ulysse, que je me sens proche de lui. Je le trouve moderne. »⁸

Peu impressionnée par cette platitude, la vieille dame ramène l’*Odyssee* à sa fonction plus profonde et productive de creuset imaginaire infini. Car si le récit homérique offre d’inépuisables figures fictionnelles (personnages, lieux, situations, actions...), il déploie également toutes les questions concernant la narration et son rapport au réel. N’oublions pas qu’Ulysse était à la fois le seul conteur de ses aventures merveilleuses, à la cour des Phéaciens, et, puisqu’il était le seul survivant, leur seul garant – et leur bénéficiaire, puisqu’il tentait ainsi de persuader le roi de le laisser repartir. De la même façon, la narratrice est à la fois l’héroïne, mais aussi le seul témoin de son roman d’amour, et sa bénéficiaire puisqu’elle

meuble ainsi sa solitude de vieille infirme de souvenirs dorés et gagne, en les lui confiant, la considération de son locataire écrivain. Dans *Naissance de l'Odyssee*, Giono avait ainsi romancé l'épopée grecque en développant l'hypothèse d'un Ulysse mythomane et mythologue.

La nouvelle insiste sur l'imagination fertile voire créative de la vieille dame, sur le feu intérieur qui la nourrit, sur sa sempiternelle songerie face à la mer. Or l'ailleurs, le hors temps dans lesquels elle semble filer ses jours est celui d'une bibliothèque muséale, celui d'une littérature classique embaumée par la tradition et le prestige d'un père professeur. L'héroïne aura passé sa vie à lire et relire ces ouvrages anciens, tentant d'y rejoindre son père absent. Celle que l'écrivain a prénommée Emma, il est temps de le dire, s'abrite à l'ombre de ces géants (en particulier l'*Odyssee*) qui la gardent et pourvoient en histoires cette petite tête romanesque. Néo-Bovary de Belgique, c'est à travers les livres qu'elle a accumulé les références et construit son système de valeurs. Même son bagage érotique a à voir avec les livres. Maupassant ayant donné ses lettres de noblesse aux maisons closes, la toute jeune fille qui vit alors au Congo se rend à la Villa Violette – dont la tenancière est elle aussi une grande lectrice –, observer quotidiennement toutes les pratiques dont elle fera bénéficier plus tard son royal amant. Et « L'album de l'amour », suite de treize recettes d'étreintes sophistiquées rédigée pour son « seigneur et futur maître », est inspiré par la mythologie grecque. Voici la première proposition de menu, imaginée pour son nouvel Ulysse :

1. *Le supplice d'Ulysse et des sirènes.*

Ulysse, on s'en souvient, se fit attacher au mât de son navire pour résister au chant enveloppant des sirènes. Mon seigneur sera pareillement attaché à une colonne, le moins vêtu possible, avec un bandeau qui l'empêchera de voir, un autre de parler. La sirène tournera autour de lui, l'effleurant sans le toucher, et lui murmurerà à l'oreille tout ce qu'elle désire lui infliger. Si la sirène est douée d'imagination et mon seigneur aussi, les scènes évoquées devraient produire autant d'effet – voire davantage – que si elles étaient accomplies.

On ne peut s'empêcher de rapprocher la virtualité érotique de cette « évocation » de la virtualité de la narration ; comme si la puissance fantasmatique – mélange, en quelles proportions, de libido et de souvenirs livresques ? –, était à la fois l'essence de l'union charnelle et de son récit.

Le texte d'Éric-Emmanuel Schmitt met en scène cette hésitation sur la véracité de l'histoire : personnage robustement antithétique de la servante Gerda ; doutes du locataire, partagé entre émerveillement romanesque et soupçon sévère, et élucubrations de ce narrateur-écrivain adepte du « mentir-vrai », de « frère dans le mensonge » qui défend la créativité singulière, la confession par l'affabulation. Malheureusement, deux pages plus haut, le lecteur voit soudain ruinée cette suspension dans l'équivoque, qui résonne depuis près de trois millénaires. L'auteur fait gloser son personnage d'écrivain qui donne pédagogiquement « la clé ouvrant chaque porte », en explicitant terme à terme ce que la lecture distillait au gré de réminiscences déjà explicites :

« Tout s'éclairait : Homère était la matrice ! Emma Van A. avait conçu les épisodes à partir de son auteur préféré. Sa rencontre avec Guillaume, annoncée par un rêve prémonitoire, transposait celle d'Ulysse avec Nausicaa, la jeune femme découvrant un homme nu au bord de l'eau. Elle avait appelé sa villa « Circé » pour mieux s'identifier à l'enchanteresse de l'Odyssée qui exerce ses artifices magiques sur les hommes. Elle détestait les femmes qui tricotent ou qui tissent, les Pénélope chez qui Ulysse tarde tant à rentrer. Quant au menu de recettes érotiques, il s'inspirait de la Grèce antique. Bref, elle avait fabriqué ses prétendus souvenirs avec des souvenirs littéraires.⁹ »

La rationalité cruelle du narrateur a condamné les dits de la pauvre rêveuse, et sa propre rêverie tout comme celle d'un lecteur sommé soudain de réduire la réécriture à l'imposture.

L'auteur va puiser alors à une autre source, un conte de Perrault, le merveilleux dont il vient de nous priver et qu'il réinjecte *in extremis* au dénouement. Le *happy-end* de « Cendrillon » provient de la réunion finale de la paire de pantoufles dépareillées, chaque partenaire en ayant gardé une. Dans « La Rêveuse d'Ostende », il s'agit d'une paire de gants, accessoire à la connotation érotique assez voisine de celle des chaussures. La jeune femme avait conservé un gant de l'homme aimé ; le jour de l'enterrement de la vieille dame qu'elle est devenue, le narrateur stupéfait voit arriver le secrétaire général d'un palais royal avec... le second gant, « le jumeau de celui qu'Emma, sur son lit de mort, tenait contre son cœur¹⁰ ». C'est sur cet *explicit* inexplicable que se clôt la nouvelle, réunissant soudain, comme les deux gants de la paire ou les deux morceaux du *symbolon* antique, fiction et narration, imagination et vérité.

Que vaut ici la clé de lecture odysseenne ? Elle est fautive pour celui qui, à l'instar de l'écrivain-narrateur, y voit simple aliénation livresque ; elle est bonne si l'aventure, sous le travestissement, a été vécue – preuve par le gant. Éric-Emmanuel Schmitt écrit dans le livre envisagé en seconde partie : « Les écrivains ne peignent pas le monde tel qu'il est, mais tel que les hommes *pourraient* le faire¹¹ ». C'est le potentiel qui importe ; celui de l'imagination qui, renonçant à dévoiler les secrets, exprime et respecte les mystères.

ULYSSE FROM BAGDAD

Le titre de ce roman, publié en 2008, soit l'année suivante, signale d'emblée qu'il s'agit d'une réécriture de l'*Odyssee*, actualisée et surtout délocalisée, entre Irak et Angleterre. L'œuvre antique, modèle universel, est convoquée dans un récit inscrit en pleine histoire contemporaine, celui d'un réfugié irakien fuyant la guerre. J'esquisserai brièvement les modalités, les fonctions et les limites de l'analogie entre les deux textes.

Deux catégories de dangers menacent alternativement ou conjointement dans sa quête le héros antique : l'agression violente qui vise à le supprimer, la séduction qui tente de le détourner de son but, ou encore la séduction mortelle. Éric-Emmanuel Schmitt a repris ce schéma pour ponctuer l'itinéraire de son migrant contemporain, et a retenu dans cette perspective quelques épisodes exemplaires de l'*Odyssee*, désignés explicitement et retravaillés de diverses manières parodiques. On retrouve cinq des étapes du périple d'Ulysse : les Lotophages, le Cyclope, Circé, les Sirènes et Calypso, qui ne suivent pas l'ordre du récit homérique mais sont adaptées à la nouvelle narration.

Deux dégradations burlesques

La première référence est une équivalence plaisante. C'est en accompagnant le convoi d'un trafiquant de drogue que Saad parvient à sortir d'Irak. Les chauffeurs du camion, fumeurs d'opium invétérés, sont alors comparés aux Lotophages. Comme ceux-ci, ils accueillent aimablement le héros mais tentent de le convertir à leur pratique, qui leur fait oublier leur but et leur devoir. Comme Ulysse, Saad risque avec eux de se perdre, de s'abrutir et de s'enliser dans ce rêve illusoire. Comme lui aussi, il résiste, force ses compagnons à repartir, prend le véhicule en main et poursuit la route. Mais on est loin de la poésie du lotus, « fruit doux comme le miel ».

Le récit contemporain insiste avec une crudité triviale sur la dégradation des corps et des esprits intoxiqués.

La seconde référence est un détournement parodique. Pour sortir d'Égypte, Saad et son compagnon se font embaucher par un groupe musical en tournée qui s'appelle « Les sirènes ». Le « charme » de ces chanteuses, devenues un groupe de hard rock, réside dans l'hystérie collective suscitée par leurs concerts, et dans l'engouement médiatique savamment orchestré par un manager sans scrupule. Même leur monstruosité est un leurre : leur hybridité consiste dans le jeu de pauvres filles normales qui sont forcées de paraître, le temps du spectacle, vulgaires, agressives, obscènes ; des filles régulièrement remplacées pour optimiser le rendement du groupe. Mais comme celui de leurs lointains modèles homériques, leur chant est effectivement dangereux pour qui les approche : il rend sourd – quoique la surdité soit atténuée pour celui qui aura prudemment garni ses oreilles de bouchons de cire. C'est le cas de Saad-Ulysse, employé avec son compagnon comme manutentionnaire du groupe. Dans le roman, jamais les sirènes ne s'adressent à lui, leur chant est vide de toute révélation. Leur luxure provocatrice évoquerait davantage leurs descendantes médiévales, mais on ne décèle ici aucun élément amoureux. D'ailleurs Éric-Emmanuel Schmitt, en jouant sur les mots avec quelque facilité, les rapproche plutôt des alarmes électriques hurlantes. On atteint vite les limites de l'analogie, simple prétexte ici à une charge satirique féroce.

Un épisode dédoublé : le Cyclope

L'épisode du Cyclope est un des plus connus de l'*Odyssée*, un des plus longs, et sans doute le plus emblématique de l'épreuve surmontée par le héros rusé. Le romancier l'a utilisé abondamment, en scindant l'épisode en deux parties disjointes.

La première partie (Chapitre 9) reprend l'ensemble du récit concernant Polyphème. Le héros se retrouve enfermé au centre de détention de la Croix-Rouge à Malte. Convoqué à un entretien avec le maître des lieux, il découvre un être monstrueux, immense et énorme, dont l'animalité se dit ici par la comparaison avec un batracien. Saad a l'impression de « rendre visite à un géant qui attend ses amis pour la dînette¹² », façon de rappeler, au-delà du gigantisme, l'anthropophagie potentielle du premier ogre. La caractéristique monoculaire de Polyphème se traduit

aisément dans le règne humain : le fonctionnaire au regard étrange est borgne. Saad-Ulysse se dérobe habilement aux questions inquisitrices, affrontant l'irritation du géant qui le garde prisonnier dans sa cellule avec son compagnon.

Le second volet du récit – le coup de force qui permet l'évasion de la prison (de la grotte) –, propose une transposition du texte homérique trop fidèle pour être vraisemblable. Après avoir profité du sommeil du géant pour s'emparer d'un compas, Saad répond, facétieux, à la question : « Qui est là ? », « C'est personne », ce que son interlocuteur, dont la sottise au premier degré égale celle de Polyphème, comprend aussitôt comme un patronyme. Puis Saad s'en va planter la pointe du compas dans l'œil unique de son geôlier qui faisait barrage, la narration insistant – quoique moins que l'original – sur la brutalité sanglante du geste. Pour finir, il s'enfuit, dévale le chemin de la citadelle au port et saute dans un bateau, poursuivi par « l'ogre sanguinolent qui vociférait. Ameutant les soldats et les gardes, il dirigea les canons de La Valette sur mon navire. Il y eut une explosion. Je vis le boulet arriver sur moi.¹³ » On aura reconnu Polyphème appelant au secours ses frères cyclopes et lançant sur Ulysse des blocs de rocher. Au début du *xxi*^e siècle, une telle situation, qui amalgame la légende homérique et l'histoire militaire de Malte, jadis et naguère, ne peut évidemment se revivre *en vrai* ! Et l'auteur de tirer la ficelle narrative de circonstance : « Le choc me tira du sommeil ». Tout cela n'était qu'un rêve – modalité souple et indulgente du souvenir comme du récit. Cependant même le rêve ne se fait pas délirant, ni même fantaisiste : le nouvel Ulysse est sorti par la porte, après avoir dérobé le trousseau de clés. Aucun mouton ni avatar de mouton n'a fait irruption dans le bureau de l'administrateur.

En revanche, soixante pages plus loin, au chapitre 13, les moutons apparaissent sur une aire d'autoroute, dans un camion partiellement bâché. Le micro-récit inhérent à l'épisode du Cyclope est à présent développé à part, filant l'analogie avec un réalisme humoristique. Saad s'installe, non sous le ventre d'une des brebis mais par métonymie sous le châssis de la bétailière, entre les essieux, plaqué par sa ceinture. Inconfort, inquiétude lors d'une perquisition douanière qui opère au-dessus (comme la main du Cyclope), décrochage risqué restituent le caractère périlleux de la sortie de la grotte – ici, le passage de la frontière pour un migrant clandestin.

Les personnages féminins

L'itinéraire d'Ulysse est jalonné de rencontres féminines souvent ambivalentes : bienveillantes et protectrices, elles s'emploient cependant à le détourner de son projet. Éric-Emmanuel Schmitt fait référence à certaines de ces figures quand il évoque les personnages féminins qu'il dissémine sur le trajet de son héros.

Le premier rappel est, à vrai dire, peu consistant. Au Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés du Caire, Saad est reçu par une fonctionnaire dont le titre est : Dr Circé. Quel rapport entre ce docteur en sociologie et la fascinante magicienne grecque ? D'abord, le pressentiment du candidat au statut de réfugié, téléguidé par la lecture de l'*Odyssee* : elle « est une magicienne qui tient ma vie entre ses mains. Selon ce qu'elle pensera de moi, elle deviendra fée ou sorcière, bonne ou cruelle, car elle a le pouvoir de me métamorphoser en avocat anglais ou en porc vautré dans sa souille¹⁴ ». Ensuite, l'ambivalence du comportement de la fonctionnaire, très belle femme au sourire doux pourtant perçue comme hostile, sceptique, incapable de favoriser le dossier du rebelle. Suivant la logique allégorique déjà pratiquée par les commentateurs antiques, il n'est pas impossible d'interpréter comme un clin d'œil à la métamorphose porcine l'activité de gigolo pour dames mûres à laquelle est acculé le héros pour survivre dans la capitale égyptienne, dans un club d'ailleurs appelé « La Grotte ».

Le second rappel est à la fois plus allusif, plus riche et plus complexe. Échoué sur la côte sicilienne après un naufrage, Saad est réveillé par la caresse d'une jeune femme resplendissante, Vittoria, « une femme à la crinière d'or qui (lui) souriait d'une bouche parfaite, le rose délicat des lèvres entourant le blanc pur des dents¹⁵ ». Bien que peu impressionnée par la nudité du naufragé grâce à son habitude des plages naturistes, celle-ci se compare à Nausicaa découvrant Ulysse nu entre les roseaux. Comme la princesse phéacienne, la jeune institutrice fait accueillir dignement Saad par tout le village et lui offre son amour. Mais au moment des fiançailles, le héros irakien se ressaisit et s'enfuit vers ce qui demeure son objectif : Londres. Ainsi Ulysse avait-il résisté à la tendresse quasi matrimoniale de Nausicaa, et auparavant, de la belle nymphe Calypso. Car les deux figures s'amalgament en Vittoria. Demeuré triste et distant, comme Ulysse à Ortygie, malgré l'hospitalité généreuse de la noble solitaire tragique, Saad finit par quitter sa bienfaitrice pour un voyage qu'il proclame désormais sans escale. C'est que, comme Ulysse à la fin de ses tribulations, il se souvient de son premier amour, Leïla, et se laisse porter par la *nostalgie*.

Peut-on pour autant assimiler Leïla à Pénélope ? Elle n'en a pas les caractérisations, mais en assure certaines fonctions dans la diégèse. Fiancée au pays natal, Saad l'a « perdue » au cours de la guerre (c'est elle qu'on croit morte, par inversion), mais demeure aimanté par le désir de rejoindre, à défaut de la femme disparue, le pays dont elle rêvait (l'Angleterre). D'ailleurs, il la retrouve effectivement au bord de la mer du nord, où la scène de reconnaissance précède des retrouvailles presque conjugales sur un lit... de carton, dans un squat de Calais. « Nos corps nous rendirent ce que nous avons perdu, notre jeunesse, la douceur, le plaisir, l'avenir¹⁶ ».

Il la perd alors à nouveau et continue seul son voyage, comme dans ce que l'on appelle la « seconde Odyssée », initiée par la prédiction du Tirésias homérique, et immortalisée dans *L'Enfer* de Dante.

Le parcours du héros *polytropos*

Ce sont bien entendu les longues tribulations du réfugié qui ont suscité le rapprochement avec le premier errant littéraire, soutenu par la paronymie initiale Irak/Ithaque. Comme Ulysse, et comme tant d'autres migrants misérables actuellement, Saad traverse au péril de sa vie l'espace hostile de la mer, avec ses tempêtes et ses naufrages, et son analogon de sable : le désert. Comme lui, il perd ses compagnons, son identité en devenant anonyme, son humanité en se réduisant à un corps souillé.

À travers ce dépouillement progressif, de rencontres en fuites, entre perte et espoir, au gré d'épreuves surmontées par son astuce et ponctuées de moments de répit, le jeune Irakien suit une sorte d'itinéraire éducatif des réalités contemporaines, enrichi par l'ombre portée de son modèle homérique d'un parcours quasi initiatique vers un bonheur possible. Le masque littéraire permet de hisser l'errance lamentable d'un réfugié clandestin au rang d'épopée moderne, de lui donner un statut héroïque et poétique qui sert un propos humaniste.

Un livre modèle ?

Éric-Emmanuel Schmitt joue avec la notion de livre-modèle, qu'il incorpore à son histoire tout en marquant ses distances. Source d'anecdotes à valeur sapientale depuis l'Antiquité, ayant inspiré à Bagdad l'auteur des *Mille et une nuits*, l'*Odyssée* est un des livres fétiches du père de Saad, bibliothécaire et conteur. Celui-ci le raconte à son fils qu'il surnomme d'ailleurs Ulysse, déterminant en quelque sorte un destin qu'il l'aidera à déchiffrer étape par étape en rappelant les épisodes de l'*Odyssée*, en

citant même parfois le texte homérique. Ce personnage de revenant (il est mort au début du récit), avec sa présence tutélaire intermittente et sa parole parfois mystérieuse, assume les fonctions d'Athéna, de Tiresias ou encore de Mentor, même s'il demeure invisible et ignorant des réalités futures. En effet, son savoir est circonscrit dans l'*Odyssee* qu'il lit comme un manuel de survie, avertissant du danger des Lotophages, soufflant le truc des moutons.

Les limites de l'adéquation entre les deux histoires sont pourtant nettement posées en fin de volume. Saad s'insurge alors contre le dénouement romanesque du texte antique, dont la vision, selon lui, d'un monde « ordonné, équitable, moral¹⁷ » ne correspond pas à la réalité qu'il subit. Dans un discours accumulant les antithèses opposant les deux itinéraires, il prétend être devenu « le contraire d'Ulysse¹⁸ », tournant définitivement le dos à sa patrie pour fonder ailleurs, en terre inconnue, une nouvelle maison. En somme, s'il lui fallait un autre modèle antique, il se rapprocherait d'Enée plutôt que d'Ulysse.

Le recours d'Éric-Emmanuel Schmitt à l'*Odyssee* est paradoxal. Si les références sont souvent explicites voire appuyées à l'intention du lecteur moyen, le palimpseste demeure léger, et pas seulement grâce à l'humour qui en est une constante plaisante. L'exploitation du texte homérique relève du clin d'œil plutôt que de l'approfondissement. Nulle fascination pour un matériau livresque chez un auteur qui prétend « en finir avec l'idolâtrie ». Pour lui au fond la littérature, même la plus « grande », n'est ni la chair ni l'invisible ; ni la palpitation du réel, ni la véritable transcendance. Son œuvre demeure résolument orientée vers la vie, que le mythe vient simplement rehausser à coups de menus éclats. Il n'en reste pas moins qu'avec leur semis de références, ses deux textes rencontrent l'humanité profonde et féconde de l'*Odyssee* dans ses deux dimensions. « La Rêveuse d'Ostende » rappelle qu'elle est un formidable vivier de rêves et la source d'une notion littéraire fondamentale : la « vérité d'imagination ». *Ulysse from Bagdad* reprend l'histoire d'un héros incarnant la condition humaine en péril, avatar contemporain des grands Ulysse tragiques, au xx^e siècle, de Primo Levi¹⁹ ou de Benjamin Fondane²⁰.

NOTES

1. Traduction, par Victor Bérard, de l'épithète grecque *polytropos*.
2. Platon, *La République*, X, 620 c (mythe d'Er).
3. Éric-Emmanuel Schmitt, « La Rêveuse d'Ostende », in *La Rêveuse d'Ostende*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 9.
4. *Ibid.*, p. 38.
5. *Ibid.*, p. 40.
6. *Ibid.*, p. 9.
7. *Ibid.*, p. 22.
8. *Ibid.*, p. 15.
9. *Ibid.*, p. 84.
10. *Ibid.*, p. 95.
11. Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, Paris, Le Livre de poche, 2008, p. 267.
12. *Ibid.*, p. 166.
13. *Ibid.*, p. 175.
14. *Ibid.*, p. 127.
15. *Ibid.*, p. 184.
16. *Ibid.*, p. 258.
17. *Ibid.*, p. 266.
18. *Ibid.*, p. 272.
19. Primo Levi, *Si c'est un homme*.
20. Benjamin Fondane, « Ulysse ».

II

L'ombre d'un double

Christophe Pérez

L'Évangile selon Pilate : le Moi, idole d'un crépuscule

INTRODUCTION

Éric-Emmanuel Schmitt a toujours affirmé la dimension philosophique de ses œuvres. Dire qu'une œuvre a une dimension philosophique, cela revient à dire qu'elle a une dimension universelle. La philosophie a, en effet, l'ambition d'atteindre l'universel par le biais de l'activité rationnelle. En parvenant à atteindre l'universel, l'activité philosophique parvient à atteindre ce qui est de tout temps et de tout lieu. Pour reprendre la terminologie de Nietzsche, nous pourrions dire que la philosophie est par essence inactuelle. Alors que Platon a écrit ses dialogues au IV^e siècle avant Jésus-Christ, ses remarques restent toujours pertinentes de nos jours, et des étudiants peuvent encore écrire des thèses sur un auteur qui a vécu vingt-cinq siècles auparavant. Être inactuel ne signifie donc pas être en dehors de l'actualité, cela signifie au contraire avoir atteint une profondeur de pensée telle que cette pensée est *toujours* actuelle quelle que soit l'actualité du moment. La tentation, à notre époque de médiatisation mondialisée, est de vouloir coller à l'actualité, car c'est le meilleur moyen de n'être l'auteur que d'une époque.

L'Évangile selon Pilate, roman publié en 2000, est sans doute l'ouvrage le plus intéressant d'Éric-Emmanuel Schmitt, en raison de la position ambiguë de ce texte, entre le religieux, la littérature et la philosophie. Le roman se partage en deux textes, que l'auteur a tenu à publier en un même ouvrage ; le premier texte est la vie de Jésus de Nazareth¹, racontée par lui-même, et le second est l'enquête que mènera Ponce Pilate, procureur de Rome en Palestine, pour retrouver le corps de Jésus, disparu le

troisième jour après sa Passion. Ce dernier texte est un ensemble de lettres que Pilate rédige pour un certain Titus, dans lesquelles il relate les événements. Au Moyen-Âge, nous considérons qu'il n'y avait pas de différence entre la pensée philosophique et la pensée religieuse ; mais durant notre époque de disparition de la culture religieuse, nous considérons plutôt qu'il vaut mieux séparer la pensée philosophique et le religieux. En ce sens, nous pouvons nous demander si le thème religieux choisi par l'auteur, est pertinent au regard de son ambition philosophique : comment un roman abordant la résurrection du Christ peut-il prétendre avoir une dimension philosophique ? Peut-on prétendre à l'universalité en écrivant un roman qui ne sépare pas nettement pensée religieuse et pensée philosophique ? Qu'y-a-t-il de proprement inactuel dans *L'Évangile selon Pilate* ?

MOI ET DIEU

Concentrons nos analyses sur la façon dont Éric-Emmanuel Schmitt a choisi d'aborder le personnage de Jésus-Christ.

En 1910, dans un cahier intitulé *Victor-Marie, comte Hugo*, Charles Péguy faisait remarquer que l'incarnation christique pouvait être perçue sous deux angles différents : il y a l'incarnation qui se définit comme du temporel qui reçoit l'éternel, et il y a l'incarnation qui se définit comme de l'éternel qui se glisse dans le temporel². La première incarnation est relatée par la généalogie du Christ selon Matthieu, qui suit le cours de l'histoire d'Adam à Jésus ; la seconde incarnation est relatée par la généalogie du Christ selon Luc qui commence à Jésus, fils du Dieu vivant, pour remonter à Adam³. Alors que Matthieu va de l'homme vers Dieu, Luc va de Dieu vers l'homme.

Toute l'entreprise d'Éric-Emmanuel Schmitt consiste à partir de Matthieu pour rejoindre Luc, c'est-à-dire de comprendre Jésus dans son humanité pour le rejoindre dans sa divinité. Dans le *Journal d'un roman volé*, petit opuscule accolé à *L'Évangile selon Pilate*, le romancier écrit : « Dans mon livre, je voudrais [Jésus] d'abord homme, puis peut-être Dieu...⁴ » Allant de Renan à Pascal⁵, dans une sorte de montée du Carmel, l'auteur nous présente un Jésus qui se découvrira Fils de Dieu par le témoignage et le regard des autres. Au début de son existence hors-norme, Jésus le Nazaréen fait l'expérience inverse d'un enfant roi : il apprend qu'il n'est pas roi ; il apprend qu'il est vulnérable, fragile, fini ; il apprend qu'il n'est pas Dieu.

« Je crois que, comme tous les enfants, je m'étais d'abord confondu avec Dieu. Jusqu'à sept ans, j'avais ignoré la résistance au monde. Je m'étais senti roi, tout-puissant, tout-connaissant et éternel... Se prendre pour Dieu, le penchant le plus ordinaire des enfants heureux.

Grandir fut rapetisser. Grandir fut une chute. Je n'appris la condition d'adulte que par les blessures, les violences, les compromis et les désillusions. L'univers se désenchantait. Qu'est-ce qu'un homme ? Simplement quelqu'un-qui-ne-peut-pas... Qui-ne-peut-pas tout savoir. Qui-ne-peut-pas tout faire. Qui-ne-peut-pas ne pas mourir. La connaissance de mes limites avait fêlé l'œuf de mon enfance : à sept ans, je cessais définitivement d'être Dieu.⁶ »

Tout au long de son périple, Jésus de Nazareth apprendra qu'il est fort probable que son intuition d'enfant était partiellement fautive. Lorsque trois jours après la Pâques de l'an 33, le procureur Ponce Pilate lance une enquête sur la disparition du corps du Christ, le fonctionnaire romain ne se doute pas que le scepticisme qu'il ressent à l'égard de la divinité de Jésus, Jésus l'a ressenti avant lui.

Pilate doute de la messianité de Jésus. S'il retrouve sa dépouille, et s'il parvient à déjouer la machination qui avait pour but de profiter de la crédulité populaire, il pourra affirmer que Jésus n'est pas le Fils de Dieu ; en revanche, si son enquête échoue, alors planera un doute sur l'identité du Nazaréen qui profitera à la nouvelle croyance de proliférer. Au fond, Pilate tente de répondre à la question évangélique à laquelle nous tentons de répondre depuis deux mille ans et que Jésus a posé à ses apôtres en ces termes : « Mais pour vous, leur dit-il, qui suis-je ?⁷ » Là encore, Pilate ne se doute pas que l'enquête qu'il commence à mener pour comprendre qui est Jésus, Jésus l'a menée avant lui. *L'Évangile selon Pilate* n'est pas constitué d'un texte décrivant la vie intérieure de Jésus, suivi d'un autre texte décrivant une enquête menée par un fonctionnaire sceptique ; ce roman est en réalité constitué de deux enquêtes successives : celle de Jésus sur sa propre divinité, et celle de Pilate sur la divinité de Jésus. Ce roman est le roman de deux sceptiques.

Judas, qui est le disciple préféré du Christ dans le roman d'Éric-Emmanuel Schmitt, est le premier à être convaincu de la messianité de Jésus ; ce dernier lui avoue ses doutes sur son identité :

« Yehoûdâh, je ne sais qui je suis. Je sais seulement que je suis habité par plus grand que moi. Je sais aussi, par cet amour qu'il me prouve, que Dieu attend beaucoup de ma vie. Alors, Yehoûdâh, je te le dis : je fais le pari.

Je fais le pari, du plus profond du cœur, que je suis celui-ci, celui que tout Israël attend. Je fais le pari que je suis bien le Fils.⁸ »

Si le texte de *L'Évangile selon Pilate* est bien constitué de deux enquêtes, elles n'ont cependant ni la même valeur ni le même poids.

L'investigation de Pilate demeure, en effet, une investigation purement extérieure à lui-même, alors que la recherche de Jésus est une recherche dont les résultats concernent sa propre nature, sa propre réalité. Si l'être entier du Nazaréen est engagé comme toute personne qui fait le pari de la foi, le Christ est le seul qui fait ce pari sur sa personne : il est plus que tout autre embarqué. Dans cette enquête, le Fils de l'Homme doit prendre tous les risques, il doit boire jusqu'à la lie cette coupe amère. Si Pilate, pour mener ses investigations, suivra les procédés rationnels de l'enquête de police, Jésus devra employer un autre moyen, puisqu'il est à la fois l'énigme et la réponse. Or, le seul moyen qui est à la disposition du Nazaréen pour savoir s'il est le Messie annoncé par les prophètes, est de prendre tous les risques à la fois, en se confrontant à la Mort elle-même.

« Je ne me confiais qu'à Yehouâdâh. Ensemble, nous relisions les textes des prophètes. Depuis mon pari secret, j'y prêtai une autre oreille que par le passé.

— Tu dois retourner à Jérusalem, Yéchoua. Le Christ connaîtra son apothéose à Jérusalem, les textes sont formels. Tu devras être humilié, torturé, tué, avant de renaître. Il va y avoir un moment difficile.

Il en parlait paisiblement, illuminé par sa foi. Lui seul avait saisi ce qu'était le Royaume, un royaume sans gloire où il n'y avait aucune réussite matérielle ni politique. Il me décrivait mon agonie avec le calme de l'espérance.

— Tu mourras quelques jours, Yéchoua, trois jours, puis tu ressusciteras.⁹ »

À la différence de Pilate, Jésus est obligé de faire l'expérience de la crucifixion, afin de savoir s'il ressuscitera le troisième jour conformément aux Écritures. Il doit effectuer un véritable saut aussi physique que métaphysique, sans savoir s'il tombera dans le néant ou la Lumière. Ce qui est demandé à Jésus n'est ni plus ni moins que de renoncer à lui-même, de recommencer la *Kénose* de Dieu en donnant et en s'abandonnant totalement : Jésus de Nazareth doit abandonner son Moi.

Avant l'épreuve radicale de la crucifixion, le Nazaréen a vécu une autre forme de l'abandon du Moi, par la renonciation à la vie conjugale.

Éric-Emmanuel Schmitt relate les fiançailles que Jésus a contractées avec Rebecca, avant de devoir y renoncer. Alors que les festivités célèbrent dans l'opulence la future union entre Jésus et Rebecca, un vieillard et un enfant affamés sont renvoyés sans qu'une aumône ne leur fût accordée. De cette expérience, le Fils de l'Homme percevra la part obscure du bonheur :

« Ce soir-là, au bord du fleuve, par l'euphorie énamourée qui nous collait l'un à l'autre, j'avais découvert ce qu'il y a d'égoïste dans le bonheur. Le bonheur est à l'écart, fait de huis clos, de volets tirés, d'oubli des autres ; le bonheur suppose que l'on refuse de voir le monde tel qu'il est ; en un soir, le bonheur m'était apparu insupportable. »

Cela conduira Jésus à conclure :

« Je n'étais pas fait pour le bonheur. Et n'étant pas fait pour le bonheur, je n'étais donc pas fait pour les femmes. Malgré elle, Rebecca m'avait appris tout cela. »¹⁰

Le bonheur est relatif ; il est relatif, parce qu'il dépend de certains objets et de certaines conditions pour être effectif. Un homme ne peut avoir accès au bonheur que s'il a une vie conjugale, s'il a des enfants, s'il vit dans un minimum de confort matériel et s'il a la considération de ses semblables. Or, Jésus ne cherche pas le relatif, il cherche l'absolu. Loin de chercher la relativité d'un bonheur humain trop humain qui, d'une manière ou d'une autre, est toujours lié à l'amour comme *éros*, Jésus cherche l'absolu, la radicalité de l'amour comme *agapè*. Si un homme vivant dans le bonheur, perd les conditions de ce bonheur (si sa femme décède, si ses biens sont confisqués, etc.), alors il sombre mécaniquement dans le malheur. Au contraire, l'*agapè* étant absolu, rend heureux quelles que soient les circonstances, y compris lorsque les bourreaux du Christ enfoncent les clous dans ses poignées : « La joie ne se trouve pas dans les objets qui nous entourent, elle se trouve au plus intime de l'âme, on peut aussi bien la posséder dans une prison que dans un palais », écrivait la petite Thérèse de Lisieux¹¹.

Dans sa recherche pour savoir s'il est bien le Fils de Dieu, Jésus doit renoncer au bonheur, avant de renoncer à la vie elle-même. Et au cœur de sa mort, il devra aussi renoncer à une mort glorieuse et héroïque, pour finir sous les insultes et les crachats, le dos lacéré, le corps pendant sur une croix. En somme, ce n'est qu'au prix d'un renoncement total de lui-même, de ses désirs propres, de ses intérêts propres, que le Christ se révèle au monde. Le Christ a dû renoncer au Moi pour devenir le Chemin, la Vérité, la Vie¹².

Pourquoi Jésus devait-il renoncer au Moi pour découvrir sa divinité ? Était-il nécessaire de renoncer à lui-même jusqu'à la Croix pour obtenir les réponses qu'il cherche ?

Simone Weil, dans un essai posthume intitulé *Formes de l'Amour implicite de Dieu* écrit en 1942, peut nous aider à répondre à ce problème. Contrairement aux représentations de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, Dieu n'a pas créé le monde en déployant toute sa puissance et sa superbe. En réalité, Dieu a créé le monde en se retirant, afin de laisser ses créatures vivre dans l'espace qu'Il a libéré. C'est par un acte de renoncement, d'humilité et d'amour que Dieu s'est effacé, afin de permettre à d'autres que Lui de pouvoir exister. La créature, pour rendre grâce à cet amour absolu qui lui a été donné, peut librement à son tour renoncer au Moi, afin de répéter l'acte originaire de Dieu, et s'unir à son Créateur¹³. Si cela constitue un argument important en faveur du renoncement au Moi pour Simone Weil, ce n'est pas le seul. « [Le Moi] est injuste en soi en ce qu'il se fait le centre de tout¹⁴ », selon la formule de Pascal. Or, l'homme n'est pas au centre ; seul Dieu peut se prétendre être au centre de tout. Quand l'homme s'accroche à son Moi, il se comporte comme si sa personne était le centre de la création. Ainsi, il perçoit le monde depuis ce centre qui n'en est pas un, et il se condamne à voir le réel sous une perspective biaisée qui fausse ses représentations. Plus un homme s'accroche à son Moi, plus il se condamne à vivre dans l'irréalité ; en revanche, plus un homme renonce à son Moi, plus il percevra le réel tel qu'il est¹⁵.

Dans le roman d'Éric-Emmanuel Schmitt, Jésus prend très tôt conscience de cette vérité. Il apprend que Dieu n'est pas extérieur à l'homme, qu'il n'est pas dans le Temple d'Hérode à Jérusalem, comme il le révélera plus tard à la Samaritaine¹⁶ : Dieu est dans notre intériorité. Jésus doit dépasser son Moi, parce qu'en lui se trouve plus que lui :

« Cette clarté, je l'avais aperçue quelquefois, fugitivement, lors d'une prière d'enfance, sous l'éclat d'un regard, je savais qu'elle chauffait le monde, mais je n'avais pas imaginé qu'elle fût accessible. Il y a en moi plus que moi. Il y a en moi un être qui n'est pas moi et qui cependant ne m'est pas étranger. Il y a en moi un fond qui me dépasse et me constitue, un tout inconnu d'où part toute connaissance, une immensité incompréhensible qui rend possible toute compréhension, une unité dont je dérive, un Père dont je suis le Fils.¹⁷ »

Rencontrer Dieu demande un renoncement au Moi. C'est le chemin incontournable de toute personne qui veut avoir accès à la Vérité et à la Lumière. Si Dieu n'a pu créer le monde qu'en se retirant humblement, Jésus ne peut créer un monde nouveau qu'en se retirant à son tour ; et s'il veut atteindre la réalité, il doit effacer son Moi en le décentrant, comme il le dira à sa mère :

« — *Ma vie ne m'intéresse pas. Je ne veux ni vivre pour moi ni mourir pour moi.*

— *Quoi ! tu n'as pas de rêve personnel ?*

— *Aucun. Je veux juste témoigner. Dire aux autres ce que je trouve au fond de mes méditations.*

— *Les autres ! Les autres ! Pense donc à toi, d'abord ! Tu désespères ta mère. Je veux que tu réussisses ta vie à toi !*

— *Maman, au fond de moi, ce n'est pas moi que je trouve.*¹⁸ »

Nous pouvons conclure de cela une conséquence philosophique importante, car il est très facile de glisser de la proposition « Dieu est en moi plus que le Moi », à la proposition « Dieu est le Moi » : c'est précisément ce glissement qui a été opéré par la modernité.

Éric-Emmanuel Schmitt a très bien analysé ce phénomène dans *La Secte des Égoïstes*, roman publié en 1994. Gaspard Languenhaert, philosophe du XVIII^e siècle, défendait l'idée que le monde extérieur n'existait pas, que seul existait le Moi et ses représentations. Ce solipsisme intégral aboutit naturellement à se concevoir soi-même comme autoproduit, auto-engendré, comme *causa sui*, c'est-à-dire comme Dieu. Dans un petit essai philosophique, Languenhaert écrit à la proposition V :

« *Étrange que j'aie mis plusieurs années à me rendre compte que j'étais Dieu ! J'avais pourtant depuis longtemps tous les éléments en main... J'en étais arrivé à penser que j'étais seul au monde et l'origine de tout, et ce par simple réflexion. Et un jour, j'ai conceptualisé que l'être d'un tel pouvoir avait Dieu pour seul nom. Baptême tardif.*¹⁹ »

Quel que soit l'angle par lequel nous abordons ce problème, nous aboutissons toujours au même résultat. L'homme n'a pas devant lui une infinité de choix : soit il choisit Dieu, soit il choisit le Moi ; soit Dieu est en moi sans se confondre avec le Moi, soit Dieu n'existe pas et le Moi devient *de facto* Dieu. Le philosophe allemand Friedrich Jacobi, écrivit en ce sens dans sa *Lettre sur le nihilisme* :

« C'est le choix cependant qui s'offre à l'homme, l'unique : le néant ou un Dieu. S'il choisit le néant, il fait de soi un Dieu, ce qui revient à faire de Dieu un fantôme ; car il est impossible, s'il n'existe pas de Dieu, que l'homme et tout ce qui l'entoure ne soit pas un simple fantôme. Je le répète : ou bien Dieu est, et il est hors de moi, un être vivant, subsistant pour soi, ou bien JE suis Dieu. Il n'y a pas de troisième possibilité.²⁰ »

Cela signifie que l'athéisme n'existe pas. Chaque homme met l'absolu quelque part. Soit il met l'absolu dans une transcendance, c'est-à-dire en Dieu, soit il met l'absolu dans un objet de l'immanence (la Raison, la Science, la Nature, etc.), ce qui revient *in fine* à faire du Moi Dieu. En somme, il y a de l'idolâtrie, mais il n'y a pas d'athéisme au sens strict, car l'homme ne peut vivre dans un relativisme absolu, comme l'avait bien compris Dostoïevski dans *Les Possédés*²¹. Au fond, le grand prophète de la société moderne est Max Stirner, lorsqu'il a proclamé dans *L'Unique et sa Propriété* : « Pour moi, il n'y a rien au-dessus de moi...²² » Une société qui prétend se passer de Dieu devient mécaniquement une société sombrant dans l'individualisme radical, où chaque individu peut s'appropriier pour son propre compte la phrase que Louis XVI prononça devant le Parlement en 1787 : « C'est légal, parce que je le veux ! »

Tout cela nous conduit à nous interroger sur Pilate : Que lui apprendra son enquête ? Les conséquences de ses recherches ont-elles une dimension universelle et philosophique ?

L'ANGE ET LA BÊTE

Pour répondre à ces problèmes, revenons à une citation de Jacobi, extraite du même ouvrage cité précédemment :

« J'affirme donc que l'homme trouve Dieu parce qu'il ne peut se trouver lui-même qu'en Dieu ; et il est lui-même pour soi insondable, parce que l'être de Dieu est nécessairement pour lui insondable.²³ »

Ce caractère insondable de Dieu et de soi-même en Dieu, c'est ce dont Pilate fera l'expérience au cours de son enquête. Au début, il pense mener une enquête de police sur un fait divers, puisque cela relève de ses prérogatives. Ce que Pilate ne sait pas encore, c'est qu'il est en présence d'une histoire qui déborde largement le fait divers classique, et qu'en cherchant le corps de Jésus, il cherche Dieu sans le savoir, c'est-à-dire sa

propre position face à Dieu. En tentant de répondre à la question « Qui est Jésus de Nazareth ? », Pilate se trouve relégué malgré lui à la question « Qui suis-je ? » Ponce Pilate ressemble donc à la conscience hégélienne qui trouve toujours autre chose que ce qu'elle croyait chercher au départ.

Au début, Pilate se veut rationnel et réaliste. Comme tout rationaliste dogmatique, il commence par mépriser ceux qui n'ont pas la décence de penser comme lui, c'est-à-dire ces « exaltés qui rêvent la réalité plutôt qu'ils ne la voient », « ces amants fabricateurs en imagination, fabricateurs de beauté, artisans de bonté, doreurs d'idéal, démiurges de la félicité.²⁴ » Avoir une attitude rationnelle authentique, signifie tout d'abord s'en tenir au réel tel qu'il se présente, sans avoir de préconceptions quant à la nature de cette réalité. Or, le rationalisme dogmatique de Pilate l'oblige à expliquer ce qu'est la réalité avant même de se laisser surprendre par elle. Puisque les extrêmes se touchent, en adoptant un rationalisme extrémiste, il aboutit à un irrationalisme qui s'ignore lui-même :

« La réalité, moi, je la connais ; pis même, je la suspecte. Je m'attends à ce qu'elle soit toujours plus laide qu'elle n'apparaît, plus violente, plus sinieuse, plus torturée, captieuse, revancharde, égoïste, radine, agressive, injuste, versatile, bref, en un mot : plus décevante. Aussi, je ne la quitte pas, la réalité, je la traque, je lui colle au cul, je suis à l'affût de toutes ses faiblesses et ses mauvaises odeurs, je la presse de rendre son jus immonde.²⁵ »

Pour Pilate, la réalité est forcément mauvaise, il le sait avant même de s'y confronter. Plus la réalité est mauvaise, plus Pilate se pare des qualités de celui qui a le courage de voir la réalité en face. Nous revenons par là au problème du Moi : Moi, Pilate, j'ai le courage de regarder la réalité en face malgré sa laideur ; Moi, Pilate, je ne suis pas comme les lâches, les rêveurs et les mystiques, qui fuient le réel en le voilant d'une beauté dont il est dépourvu. La revendication orgueilleuse de Pilate de voir la réalité telle qu'elle est, le pousse à idolâtrer son Moi : Pilate se croit doté de la grandeur de ceux qui ont le courage de voir de la bassesse partout, ce qui revient à dire que tout est médiocre, sauf lui.

Durant son enquête, le procureur de Rome en Judée échafaudera six hypothèses. Toutes ces hypothèses auront comme point commun de refuser d'emblée la possibilité de la Résurrection et du surnaturel, pour ne retenir que la thèse du complot machiavélique²⁶. Le fonctionnaire romain pensera tout d'abord au scénario le plus évident : les soldats qui gardaient le tombeau ont été drogués par les disciples de Jésus, afin que ces derniers

puissent dérober le corps de leur maître et répandre l'idée de la Résurrection²⁷. Pilate soupçonnera ensuite Joseph d'Arimathie d'avoir offert son propre tombeau à Jésus afin de pouvoir dissimuler son corps²⁸. Poursuivant son enquête, il pensera à une maladresse de Caïphe²⁹, à un complot d'Hérode³⁰ puis à une manigance de Jean l'Évangéliste, le disciple que Jésus aimait³¹. Enfin, Pilate ira jusqu'à imaginer que Jésus a survécu au supplice de la croix, et que Joseph d'Arimathie aurait organisé un plan machiavélique pour faire croire en la Résurrection³². Les différents scénarios élaborés par Pilate tomberont les uns après les autres. Progressivement, le procureur de Rome fera l'expérience des limites de la raison, ce qui le conduira fatalement à dédiviniser le Moi. Cette expérience trouve son expression la plus parlante lors d'une discussion entre Pilate et son ancien précepteur, le philosophe Craterios.

Craterios est un philosophe cynique, disciple d'Antisthène et de Diogène. Selon lui, tout doit être soumis à l'exercice de la raison. Or, comme la raison peut tout justifier, qu'il n'y a pas de raison à faire ceci plutôt que cela, Craterios supprime tout ce qui relève du culturel, pour revenir au naturel. Il vit comme un animal, ne se lave pas, mange ses aliments crus (y compris la viande), il urine sur l'historien Philokairos pour son impertinence, crache sur Sulpicius parce que c'est le seul endroit qu'il a trouvé de sale³³, et s'adonne à des pratiques onanistes en public tous les matins, afin que ses pulsions ne le gênent pas durant la journée³⁴. En ce qui concerne Jésus et son message, Craterios développe un discours très critique :

« Nous autres, philosophes cyniques, nous cherchons à lutter contre les souffrances ; j'ai le sentiment, au contraire, que ce Yéchoua exalte les souffrances, il y voit de la grandeur, il leur confère une utilité de rachat. En fait, il se moque totalement du bonheur terrestre, il évoque un bonheur à venir, dans un Royaume sans frontière, au-delà de la mort. Cela me paraît ridiculement fumeux ! Je soupçonne ce Yéchoua de faire l'ange plus que la bête. Au lieu de se soumettre, comme notre maître Diogène, à la nature, il tente absurdement de nous transformer en esprit. S'enivrant de mystère, il désigne un dieu au-delà des nuages et passe définitivement les limites de la bonne philosophie. Surtout lorsqu'il se réfère à l'amour. J'ai été choqué. C'est la première fois que j'entends un philosophe parler d'amour. Quelle grossière erreur ! On ne peut rien fonder sur l'amour. L'amour n'appartient pas à la juridiction philosophique. L'amour n'est en rien un concept qui se trouve par le raisonnement ou l'analyse. Je refuse que ce Yéchoua bâtitse quoi que ce soit là-dessus.³⁵ »

Le discours de Craterios sur Jésus n'est guère différent du discours journalistique mal renseigné que nous entendons trop souvent sur le christianisme. Refus de la souffrance, valorisation du bien-être immédiat, prééminence de l'ici-bas sur l'au-delà, négation du mystère, affirmation de la raison comme seul critère du vrai et du faux, Craterios est le parfait représentant de la *doxa* moderne. Si nous ajoutons son absence de pudeur, sa volonté de revenir à une nature qui n'a rien de naturel puisqu'elle est reconstruite par la raison, et son absence complète de politesse et de respect, nous avons un portrait fidèle de l'individualiste contemporain, qui reste intimement persuadé que tout ce que le Moi veut est légitime simplement parce que c'est le Moi qui le veut.

Craterios prétend ne s'appuyer que sur la raison ; ce qu'il n'a pas compris, c'est que s'appuyer exclusivement sur la raison revient à faire de la raison un absolu ; faire de la raison un absolu aboutit à s'appuyer sur l'une de mes facultés *à moi*, si bien que je finis inéluctablement par *me* diviniser, par diviniser le Moi. Le philosophe, en faisant du Moi une idole, idolâtre les caprices du Moi : Craterios est sale, irrespectueux et vulgaire, mais il se permet de faire la leçon aux autres par le scandale en érigeant son Moi en modèle parfait à imiter. Contrairement à ce que dit Craterios, Jésus ne veut pas faire de l'homme un ange, car le Nazaréen savait très bien que celui qui veut faire l'ange fait la bête³⁶. Le Christ lui-même, en vertu de l'incarnation, est à la fois vrai homme et vrai Dieu, bête et ange. Craterios a oublié la vérité que Charles Péguy a énoncé de la manière suivante : « Le malheur est aussi que qui veut faire la bête fait la bête. Qui veut faire la bête y réussit généralement parfaitement.³⁷ » Tout comme l'homme de la modernité, Craterios fait la bête pour échapper à l'ange : non seulement il y réussit parfaitement, mais il en est fier. Ponce Pilate, qui commence à douter de la toute-puissance de la raison, dénoncera cette sagesse facile de l'autocomplaisance :

« Tu m'épuises, Craterios, tu n'es qu'une imposture ! Tu passes pour un sage alors que tu n'as jamais tendu la main à personne, jamais donné un sou à personne, jamais souri à personne, jamais apporté le moindre réconfort à quiconque. Tu causes, tu causes, et ton action se résume au bruit que tu fais ! Tes raisonnements, lorsqu'ils sont adressés aux autres, ont pour but essentiel de choquer ; lorsqu'ils sont adressés à toi-même, de faire sentir le poids de ton intelligence. Tu es vain ! Tu es Athènes ! Tu es Rome ! Tu ne penses qu'à toi, tu ne parles que de toi, tu n'es rien d'autre qu'une boursoffure !³⁸ »

Dans le *Journal d'un roman volé*, Éric-Emmanuel Schmitt distingue trois types d'interrogations différents qui renvoient à trois niveaux de la réalité. Nous avons tout d'abord la *question*, qui renvoie à une réalité factuelle, et qui demande une réponse précise ; nous avons le *problème*, qui renvoie à une réalité complexe, et qui demande plusieurs réponses qui ne peuvent clore le problème ; enfin, nous avons le *mystère* qui sort du cadre de la simple rationalité, sans pour autant nier la rationalité³⁹. En effet, le mystère, n'étant jamais résolu par l'exercice de la raison, demande à exercer constamment sa raison : « Un mystère est ce qui donne continuellement à penser », écrit le romancier⁴⁰. Ces distinctions, qui rappellent la différence entre le problème et le mystère chez Gabriel Marcel⁴¹, posent les bases du développement du monde moderne. La modernité a en effet consisté en une série de réductions. Tout d'abord, on nie le mystère en le réduisant au problème ; le monde devient ainsi un problème scientifique à résoudre. Si le scientifique bute malgré tout sur un mystère, il dira que ce mystère n'existe pas, qu'il n'est qu'un problème qui sera résolu dans l'avenir, en vertu du progrès scientifique. Ce travail s'est accompli durant le XVIII^e et le XIX^e siècle. Le XX^e siècle, quant à lui, a terminé ce travail réductionniste en réduisant le problème à la question. Non seulement il n'y a plus de mystère, mais il n'y a même plus de problème. Arrive le temps des techniciens et des technocrates, qui réduisent le monde et l'humanité à de la logistique, et où les techniques de management et de la rentabilité à tout prix sont censés se substituer à tous les problèmes, à tous les mystères. Or, cette série de réductions représente le processus naturel de construction d'un individu ou d'une société guidés par la seule raison. En effet, cette dernière ne peut s'exercer qu'en opérant une réduction de l'inconnu au connu, de l'esprit à la matière. Ainsi, l'ange qui est en tout homme sera toujours supprimé au profit de la bête : l'amour sera réduit aux phéromones et à l'éthologie animale, la foi religieuse sera expliquée par l'attrait du merveilleux et la peur de la mort, et on étudiera les mœurs du bonobo pour comprendre comment doit vivre un être humain. Celui qui vit selon sa seule raison est conduit à sombrer dans l'animalité, à prendre les animaux pour modèle, que ce soit le singe ou le chien : « Quand je vois à quoi la seule raison te conduit, toi, je ne trouve pas motif à fierté, non ?⁴² », fait remarquer Pilate à Craterios.

Si la raison nous conduit à l'animalité, cela ne signifie pas que la raison est mauvaise en soi ; cela signifie seulement qu'elle doit être accompagnée d'une autre lumière qui n'est pas la raison, mais qui est tout aussi importante

que la raison, si ce n'est plus importante, à savoir l'*amour*. La raison s'occupe du monde extérieur ; c'est pour cela qu'elle perçoit tout sous la forme de lois, de déterminismes et de grands principes invariants ; c'est pour cela aussi qu'elle voit toujours l'animal en l'homme, car elle s'intéresse au déterminisme de la nature qu'il y a en tout homme. L'amour, en revanche, s'occupe du monde intérieur ; c'est pour cela qu'il perçoit tout sous l'égide de la liberté, du pardon, de la renaissance, c'est-à-dire de la possibilité de se libérer de toutes les formes de déterminismes, qu'elles soient psychiques, sociales ou physiques. Plus je vis selon la raison, plus je me soumetts aux déterminismes de la nature, comme le fait Craterios ; au contraire, plus je vis selon l'amour, plus je vis dans la liberté, comme le fait Jésus. Cette liberté intérieure s'accomplit dans la plus profonde des intériorités, dans la Lumière née de la Lumière, que Jésus, dans *L'Évangile selon Pilate*, nomme « le puits d'amour⁴³ ». Lorsque le Nazaréen accomplit l'épreuve initiatique des 40 jours dans le désert, il découvre cette dimension infinie de l'amour intérieur et d'une liberté sans limite qui parvient à le libérer des lois de l'attraction terrestre :

« Je dégringolais en moi. Comment aurais-je soupçonné qu'il y avait de telles falaises, un précipice aussi vertigineux, dans un seul corps d'homme ? Je traversais le vide.

Puis j'eus le sentiment de ralentir, de changer de consistance, de peser moins lourd. Je perdais ma différence d'avec l'air. Je devenais de l'air.

L'accélération me ralentissait. La chute m'allégeait. Je finis pas flotter.

Alors, lentement, la transformation s'accomplit.

C'était moi et ce n'était pas moi. J'avais un corps et je n'en avais plus. Je continuais à penser mais je ne disais plus « je ».

J'arrivai dans un océan de lumière.⁴⁴ »

La raison est du côté de la nécessité, l'amour est du côté de la liberté. Alors que Craterios vit selon la nécessité animale, Jésus vit selon la libération de l'amour. Cette liberté surnaturelle qui se libère de la nature sans lui faire violence, irradie de la personne du Christ. Éric-Emmanuel Schmitt illustrera les différents aspects de cette liberté de l'amour dans la vie de Jésus de Nazareth racontée par lui-même. Jésus commence par se libérer de sa famille et de ses déterminismes sociaux ; il ne prend pas d'épouse, il abandonnera le métier de son père et il ne se soumettra pas aux injonctions de sa famille :

« Qui est ma vraie famille ? Ma famille n'est pas de sang, elle est d'esprit. Qui sont mes frères ? Qui sont mes sœurs ? Qui est ma mère ? Quiconque

*obéit à la volonté de mon Père. Je vous vois pleins de haine, je ne vous reconnais pas.*⁴⁵ »

Mais la liberté de l'amour pousse Jésus encore plus loin. Il s'affranchit aussi de ses déterminismes culturels en relativisant les rites religieux et les interdits alimentaires, en se proclamant Fils de Dieu et en pardonnant à la femme adultère⁴⁶. Le pinacle de cette absolue liberté se trouve sans doute dans la transgression des lois de la nature, lors des guérisons miraculeuses, et surtout lors de la résurrection de Lazare⁴⁷.

Il y a toutefois une autre différence entre la raison et l'amour, Craterios et Jésus. Comme nous l'avons vu, selon Simone Weil, Dieu a créé le monde en se retirant. Nous avons là le trait spécifique de l'amour, à savoir l'humilité, mère des vertus. La raison, instance de la nécessité, conduit nécessairement le Moi à se valoriser, c'est pour cela que Pilate reprochera très justement à Craterios de se prendre pour Athènes et pour Rome. L'amour au contraire n'existe que par le retrait, car seule l'humilité, c'est-à-dire le retrait du Moi, permet d'atteindre l'infinie liberté de l'amour. Tout au long de sa vie, Jésus ne cessera de se retirer, que ce soit par le retrait de sa famille, de sa culture, des lois religieuses de son temps, des lois de la nature, pour terminer par le retrait de sa vie elle-même, par la mort infamante de la Croix. En ce sens, le sacrifice du Christ sur le Golgotha relève de la plus grande des libertés, car il est l'effacement incompréhensible du Moi dans un don total de sa personne.

C'est sans doute sur ce point qu'Éric-Emmanuel Schmitt nous propose la réflexion la plus intéressante. Car, au fond, pourquoi ne pas se contenter de l'idolâtrie moderne du Moi ? Qu'est-ce qui justifierait de préférer Dieu qui est en moi sans être le Moi, plutôt que l'idole du Moi ?

Pour répondre à ces problèmes, nous devons établir ce qui distingue Dieu de l'idole.

Remarquons tout d'abord, que l'idole devrait recevoir la vie de l'extérieur, alors que Dieu devrait être la source de la vie. C'est pour cela qu'une idole réclame des sacrifices sans cesse répétés. Faire un sacrifice, consiste en effet à prendre symboliquement la vie d'un animal afin de la transférer dans une idole qui n'a pas de vie par elle-même. L'idole se trouve être, non pas un « puits d'amour », mais un puits sans fond qui absorbe la vie qu'on lui donne sans qu'elle puisse la rendre, ce qui oblige à la répétition du sacrifice *ad vitam aeternam*⁴⁸. C'est bien ce que Jésus fustige lorsqu'il chasse les marchands du Temple ; ceux-ci font du profit en

vendant des animaux en Holocauste, ce qui revient à traiter Dieu comme une idole, à faire de Dieu non pas un Dieu d'amour, mais un Dieu de mort :

« Lorsqu'on m'a vanté l'organisation des sacrifices, lorsque j'ai découvert, dans un fumet de merdes, au milieu du sang caillé, des tripes et des boyaux noirâtres, les troupeaux de bœufs et brebis qu'on proposait aux riches, les colombes pour les pauvres, ces enclos quadrillés de changeurs de monnaie au sourire en tiroir, j'ai saisi un fouet et j'ai renversé tous les étals. « Enlevez-moi cela ! La maison de mon Père ne peut devenir une maison de trafic ! »⁴⁹ »

Ce sacrifice est intimement lié au Moi. Car ces sacrifices sordides ne sont offerts à Dieu qu'en apparence, en réalité, c'est bien pour répondre aux conventions sociales que se font ces actes de dévotion sanguinaires. Le sacrifice n'est là que pour faire vivre le Moi, la vie animale donnée en Holocauste n'est offerte qu'à l'idole du Moi, et à son corollaire, l'orgueil, père de tous les vices. Ainsi, juste après avoir chassé les marchands du Temple, Jésus décrit la ville comme lieu où règne le Moi :

« La ville est sale, avare, capricieuse, méprisante. Les portes et les façades ne cachent pas grand-chose. L'apparence règne, la richesse s'étale, le culte lui-même doit être somptueux. Chacun épie chacun, rivalise en puissance avec l'autre. En revanche, le cœur se tait, la naïveté passe pour ridicule, l'humilité pour suicidaire.⁵⁰ »

Si l'idole demande des sacrifices pour recevoir la vie qu'elle n'a pas, Dieu, au contraire, donne la Vie, car Il en est la Source. L'aventure mystique de l'incarnation christique ne pouvait se terminer que par le sacrifice du Dieu fait homme sur la Croix. Par ce don d'amour de Sa propre vie, Dieu nous fait le don le plus grand qui soit, et accomplit par là le seul sacrifice possible, afin que ce sacrifice soit le dernier. C'est pour cette raison qu'Éric-Emmanuel Schmitt termine son roman par ce don de vie. Tout au bout de son périple, le procureur Ponce Pilate trouvera le don mystérieux et gratuit de la vie. À la suite de Sarah, de Rebecca, Rachel, Anne et Élisabeth, ces femmes stériles de la Bible qui ont enfanté, Claudia, épouse de Ponce Pilate, donnera à son tour la vie, après avoir assisté à l'Ascension du Christ.

*« — Ne pars plus, Claudia.
— Je ne pars plus. Tu dois t'occuper de moi maintenant. Je suis devenue fragile. Je porte notre enfant.⁵¹ »*

CONCLUSION

L'Évangile selon Pilate est un roman constitué de deux enquêtes : celle de Jésus sur lui-même et celle de Pilate sur Jésus. En quête de sa propre identité, Jésus découvrira en lui une Lumière qui déborde son humanité. Pour aller à la rencontre de cette Lumière d'amour, il devra renoncer au Moi jusqu'au risque absolu de la Croix et de la Résurrection. L'homme se retrouve toujours confronté à ce dilemme : soit Dieu, soit le Moi ; soit considérer que Dieu est en Moi mais déborde le Moi, soit considérer que Dieu est le Moi. L'homme moderne, en renonçant à Dieu, a divinisé le Moi.

Pilate, en rationaliste dogmatique, partira avec des certitudes bien enracinées, pour les voir remises en doute durant son enquête. Peu à peu, il comprendra que la raison érigée en absolu conduit à l'animalité et à l'idolâtrie du Moi, comme le prouve le philosophe Craterios ; Jésus de Nazareth, au contraire, proposait de décentrer le Moi par une libération de l'amour. Le Moi, idole qui ne peut exister par elle-même, suscite le sacrifice pour absorber la vie qu'il n'a pas, tandis que Dieu, source de vie, donnera sa vie à la multitude.

Il nous reste toutefois encore un problème à résoudre. Si le Moi est l'idole moderne, et si l'idole ne peut vivre que de sacrifice, quels sont les sacrifices que l'homme moderne effectue pour le Moi ?

La réponse est claire : pour le Moi, nous sacrifions ni plus ni moins que la planète.

Nous vidons le monde de la vie pour la donner au Moi, qui l'absorbe, mais jamais ne la rendra.

Nous voyons en ce sens la pertinence du projet d'Éric-Emmanuel Schmitt, qui a écrit un roman où la philosophie et le religieux sont intimement mêlés, car la crise spirituelle est la clef de toutes les autres. « D'où nous viendra la renaissance, écrivait Simone Weil, à nous qui avons souillé et vidé tout le globe terrestre ? Du passé seul, si nous l'aimons.⁵² »

NOTES

1. Éric-Emmanuel Schmitt a préféré reprendre les noms araméens des personnages du Nouveau Testament (« Yéchoua » pour « Jésus », « Yohanân » pour « Jean », « Yohanân le Plongeur » pour « Jean-Baptiste », etc.), plutôt que les noms français. Pour un souci de clarté, nous avons choisi de revenir aux noms français. Sur le choix de l'auteur, voir Éric-Emmanuel Schmitt, *Journal d'un roman volé*, in *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Le Livre de Poche, 2005, pp. 258-259.

2. Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, Œuvres complètes en prose, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1992, pp. 237-245.
3. Matthieu, 1, 1-16 et Luc, 3, 23-38. (Les quelques citations bibliques sont issues de la Bible de Jérusalem.)
4. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 246.
5. *Ibid.*, p. 252.
6. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, pp. 14-15.
7. Matthieu, 16, 15.
8. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 62.
9. *Ibid.*, p. 68.
10. *Ibid.*, p. 26.
11. Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face, *Histoire d'une âme*, Paris, Pocket, 1998, p. 120.
12. Jean, 14, 6.
13. Simone Weil, *Formes de l'Amour implicite de Dieu*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, pp. 723-724 : « La création est de la part de Dieu un acte non pas d'expansion de soi, mais de retrait, de renoncement. Dieu et toutes les créatures, cela est moins que Dieu seul. Il a vidé une partie de l'être. Il s'est déjà dans cet acte vidé de sa divinité ; c'est pourquoi saint Jean dit que l'Agneau a été égorgé dès la constitution du monde. Dieu a permis d'exister à des choses autres que lui et valant infiniment moins que lui. »
14. Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Michel Le Guern, in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 763, § 509.
15. Simone Weil, *op. cit.*, pp. 731-732 : « Nous sommes dans l'irréalité, dans le rêve. Renoncer à notre situation centrale imaginaire, y renoncer non seulement par l'intelligence, mais aussi dans la partie imaginative de l'âme, c'est s'éveiller au réel, à l'éternel, voir la vraie lumière, entendre le vrai silence. »
16. Jean, 4, 20-15.
17. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 42.
18. *Ibid.*, p. 49.
19. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Secte des Égoïstes*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 90.
20. Friedrich H. Jacobi, *Lettre sur le nihilisme*, traduit de l'allemand par Yves Radrizzani, Paris, GF, 2009, p. 75. Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) est un philosophe qui nous offre l'une des critiques les plus pertinentes des Lumières. Sa *Lettre sur le nihilisme* écrite en 1799, contre la philosophie de Fichte, est restée célèbre. C'est dans ce texte que Jacobi inventa le mot « nihilisme », terme qui bénéficiera d'une grande postérité jusqu'à aujourd'hui.
21. Fiodor Dostoïevski, *Les Possédés*, traduit du russe par Guertik, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 583 : « Toute la loi de l'existence humaine consiste en ce que l'homme peut toujours s'incliner devant l'infiniment grand. Si l'on privait les hommes de l'infiniment grand,

ils ne voudraient pas vivre et mourraient désespérés. L'incommensurable et l'infini sont aussi indispensables à l'homme que la petite planète où il vit... »

22. Max Stirner est considéré comme l'un des pères de l'anarchisme. Voir à ce sujet la belle analyse de Gabriel Marcel lors d'une conférence en 1939 : « La réflexion montre que si l'anarchiste refuse de se soumettre à un individu ou à la collectivité, c'est pour ne pas déchoir à ses propres yeux, ce qui implique qu'il se traite à la fois comme fidèle et comme divinité. Au centre d'un anarchisme conséquent, on trouve une déification de soi qui le plus souvent ne s'avoue point. » (Gabriel Marcel, « Appartenance et disponibilité », in *Essai de philosophie concrète*, Paris, Folio, « Essais », 1940, p. 68).

23. Friedrich H. Jacobi, *op. cit.*, p. 75.

24. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 102.

25. *Ibid.*

26. L'idée d'Éric-Emmanuel Schmitt d'un Pilate inquiet de la disparition du corps du Nazaréen et menant une enquête pour le retrouver, est loin d'être absurde. En effet, une plaque de marbre découverte en Palestine, mesurant 60 cm sur 40, envoyée au Louvre en 1878, porte une inscription écrite en grec d'un empereur romain du 1^{er} siècle condamnant de mort l'enlèvement des corps ou leur déplacement « par une tromperie maligne ». Comme le souligne l'historien Jean-Christian Petitfils, le caractère local du décret impérial ainsi que sa date, pourrait faire penser à une réaction de Tibère à un rapport de Pilate sur la disparition du corps de Jésus (Cf. Jean-Christian Petitfils, *Jésus*, Paris, Fayard, 2011, pp. 448-449).

27. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, pp. 100-102. Cette première hypothèse est historique, comme en témoigne Matthieu dans son Évangile (Matthieu, 28, 11-15).

28. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 110.

29. *Ibid.*, pp. 134-135.

30. *Ibid.*, p. 148.

31. *Ibid.*, p. 170.

32. *Ibid.*, p. 190.

33. *Ibid.*, pp. 121-123.

34. *Ibid.*, pp. 158-159. Éric-Emmanuel Schmitt a repris des anecdotes célèbres, généralement attribuées à Diogène le Cynique (413-327 av. J.-C.) (Cf. *Les Cyniques grecs, Fragments et témoignages*, traduction par Léonce Paquet, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 103, §§ 43 et 44, pp. 103-104, § 47). Il est probable que l'auteur se soit inspiré de Cratès, disciple de Diogène, pour le nom du personnage.

35. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 215.

36. Blaise Pascal, *op. cit.*, p. 781, § 572.

37. Charles Péguy, *Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle*, Œuvres complètes en prose, t. III, *op. cit.*, p. 677.

38. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 216.

39. *Ibid.*, pp. 263-264.

40. *Ibid.*, p. 268.

41. Gabriel Marcel, « Ébauche d'une philosophie concrète », in *Essai de philosophie concrète*, *op. cit.*, pp. 103-104 : « Distinction du mystérieux et du problématique. Le problème est quelque chose qu'on rencontre, qui barre la route. Il est tout entier devant moi. Au contraire, le mystère est quelque chose où je me trouve engagé, dont l'essence est par conséquent de n'être pas tout entier devant moi. »

42. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 215.

43. Par exemple, *ibid.*, p. 50 : « Je tentais de trouver une issue à leur souffrance et je les engageais à prier, à trouver le puits d'amour en eux. » À ce sujet, voir Maurice Zundel, *Morale et Mystique*, Québec, Anne Sigier, 1999, p. 42 : « La Transcendance divine représente, par rapport à nous, un excès d'intériorité ou, si l'on veut, qu'elle est constituée, en contraste avec nous, par l'immanence absolue qui soustrait la Divinité à tout conditionnement extérieur à soi : Dire que nous sommes dehors, c'est dire que nous sommes aliénés à nous-mêmes par les servitudes consenties qui nous maintiennent au niveau des objets et nous confondent avec les éléments du monde. »

44. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 41.

45. *Ibid.*, p. 67. Voir aussi, pp. 47-48 (ce passage fait référence à Matthieu, 12, 46-50, Marc, 3, 31-35, et Luc, 8, 19-21).

46. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, pp. 53-56.

47. *Ibid.*, pp. 74-77.

48. Rémi Brague, *Du Dieu des chrétiens et d'un ou deux autres*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2008, pp. 209-214.

49. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 70.

50. *Ibid.*, pp. 70-71.

51. *Ibid.*, p. 230 (Sarah est la mère d'Isaac (Gn 21, 1-7) ; Rébecca, mère de Jacob (Gn 25, 21) ; Rachel, mère de Joseph (Gn 30, 1-2 ; 23) ; Anne, mère de Samuel (1 S 1) ; Élisabeth, mère de Jean-Baptiste (Luc, 1, 36)).

52. Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Pocket, 1988, p. 269.

Viviane Barry

Jeux de miroirs dans l'œuvre romanesque¹
d'Éric-Emmanuel Schmitt

Éric-Emmanuel Schmitt termine le journal d'écriture du *Concerto à la mémoire d'un ange* par ces mots :

« Voltaire disait que les meilleurs livres sont ceux écrits à moitié par l'imagination du lecteur.

*Je souscris à son idée, mais, au fond de moi, j'ai toujours envie d'ajouter :
pourvu que le lecteur ait du talent...² »*

Ces mots m'ont en partie paralysée au moment d'aborder ce sujet « Jeux de miroirs dans l'œuvre romanesque d'Éric-Emmanuel Schmitt » car les jeux de miroirs y sont si nombreux et subtils que leur scintillement risque aveugler la lectrice que je suis, bien éloignée de penser qu'elle a « du talent » et entraîner son « imagination » à se perdre dans les reflets de leurs mille facettes.

Aussi solliciterai-je la généreuse indulgence d'Éric-Emmanuel Schmitt en cas de noyade dans les eaux profondes de ces miroirs.

Cette communication a, bien sûr, pour point de départ et pour centre, le très beau roman *La Femme au miroir*. On pourrait s'étonner du singulier de l'article défini « la » puisque trois femmes y cherchent leur image dans un miroir, Anne qui vit en Flandre, à Bruges, à l'époque de la Renaissance, Hanna, contemporaine de Freud qui vit comme lui à Vienne au XIX^e siècle, enfin Anny, notre contemporaine, star de cinéma très médiatisée vivant et travaillant à Hollywood, mais ces variantes d'un même prénom permettent vite de comprendre ce singulier qu'elles justifient.

Depuis le XVI^e siècle, époque où apparaît le miroir tel que nous le connaissons, de verre et non de métal poli réfléchissant seulement une

vague image, « la femme au miroir » a inspiré les peintres, notamment Le Titien avec sa « Jeune fille au miroir » de 1516, actuellement au Louvre, puis sa « Vénus au miroir » (1555) aujourd'hui à la National Gallery de Washington, sa « Toilette de Vénus avec un amour soutenant un miroir » dont l'original perdu est connu grâce à sa copie par Van Dyck qui est à Londres au British Museum. Citons encore parmi bien d'autres Bellini et sa « Jeune fille se peignant » qui tient un miroir dans la main droite (1515) actuellement à Vienne et encore, la « Vénus au miroir » de Velazquez (1650) à la National Gallery de Londres, enfin plus près de nous dans le temps et l'espace, la « Vénus à sa toilette » de Natoire (1742) et « La toilette de Vénus » de Paul Baudry (1848) ces deux dernières toiles étant visibles au Musée des Beaux Arts de Bordeaux³.

Pour tenter de comprendre la fonction de ces miroirs omniprésents dans l'œuvre narrative d'Éric-Emmanuel Schmitt nous ferons tout d'abord appel à un autre écrivain contemporain, Daniel Pennac qui, dans *Journal d'un Corps*, étudie la réaction, non d'une femme mais d'un homme qui n'est autre que lui-même devant un miroir :

« En voyant Étienne s'admirer dans un miroir, je m'avise que je ne me suis jamais vraiment regardé, moi, dans une glace. Jamais un de ces coups d'œil innocemment narcissiques [...] J'ai toujours réduit les miroirs à leurs fonctions. Fonction d'inventaire quand, adolescent, j'y vérifiais la croissance de mes muscles, fonction vestimentaire quand il faut accorder cravate, veste et chemise, fonction de vigilance quand je me rase le matin. Mais la vision d'ensemble ne me retient pas. Je n'entre pas dans le miroir. (Peur de ne pas en ressortir ?) ⁴ »

Si Daniel Pennac fait avec humour l'inventaire des fonctions utilitaires du miroir, connaître, vérifier, améliorer son apparence, il évoque aussi son symbolisme, celui de l'entrée dans un monde au-delà de la réalité dans lequel, au contraire d'Alice, il a « peur » de se perdre, pressentant ainsi le danger du miroir qui conduit à s'y noyer celui qui, tel Narcisse, s'y plonge dans la contemplation de son image. Danger perçu par Anny dans *La Femme au miroir* : « On figure dans les miroirs mais on leur appartient⁵ ».

L'article « Miroir » de l'*Encyclopédie des symboles*⁶ souligne ce danger : « La signification des miroirs par-delà leur fonction propre provient de l'ancienne croyance : l'image et son modèle sont liés par une correspondance magique. Les miroirs peuvent, par conséquent, retenir l'âme ou la force vitale de l'homme qui s'y réfléchit. »

Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*, analyse l'ambivalence de la fonction du miroir dans le narcissisme « qui vit une contemplation qui regrette et une contemplation qui espère, une contemplation qui console et une contemplation qui attaque.⁷ »

Nous nous demanderons si les personnages des romans et nouvelles d'Éric-Emmanuel Schmitt se livrent à « une contemplation qui console » ou à « une contemplation qui attaque », et nous essaierons de montrer que, si le miroir a pour fonction première de leur permettre de se connaître grâce à l'image qu'il leur renvoie, il met le plus souvent en évidence le décalage douloureux entre ce qu'ils sont et ce qu'ils croient être, entre eux et un double dont ils n'avaient pas conscience et que, souvent, ils ne veulent pas admettre. Enfin, nous élargirons la notion de miroir au-delà de l'objet de verre que nous connaissons et utilisons tous, pour l'étendre au regard d'autrui et à tout ce qui renvoie son image à un individu et nous tenterons enfin, comme Anne, l'approche des eaux profondes du Miroir Invisible de l'Infini.

Le miroir est tout d'abord un moyen de connaissance de soi, tout au moins de son aspect extérieur. Firelli, le héros de *Lorsque j'étais une oeuvre d'art*, est sans cesse à la recherche de son image.

« *Je me traquai dans les miroirs [...] Je scrutai mes traits, je me penchai vers mon reflet, j'essayai de me surprendre, de m'enchanter.*⁸ »

Anne, au début du roman *La Femme au miroir*, s'apprête pour son mariage qui ne l'enchanté guère. À cette époque où le miroir tel que nous le connaissons est une nouveauté, ses tantes lui en présentent triomphalement deux, « prêtés par la comtesse ».

« — *Tu vas enfin connaître, mon enfant, ce que ton mari verra.*

Comme si elles dégainaient un poignard des plis de leurs robes noires, les veuves sortirent deux boîtes en ivoire ciselé qu'elles entrebâillèrent délicatement : chaque coffret recelait un miroir cerclé d'argent. Un bruissement de surprise accompagna cette révélation [...]

On cria d'admiration [...]

— *Dans le miroir de devant, tu apercevras celui de derrière. Ainsi tu pourras te découvrir de dos ou de profil.*⁹ »

Les expressions « connaître ce que ton mari verra », « tu pourras te découvrir » soulignent bien le fait qu'Anne ignore tout de son apparence qu'elle découvre avec étonnement :

« Anne jeta un œil à l'intérieur du cadre rond, considéra ses traits intrigués, apprécia les savantes torsades qui pliaient ses cheveux blonds pour élaborer une coiffure raffinée, s'étonna d'avoir un cou long, des oreilles menues.¹⁰ »

Hitler, à son réveil, « vérifiait tout de suite dans le miroir qu'il était bien Hitler¹¹ ».

Mais, pour tous, cette contemplation peut être décevante car, comme pour Anne, l'image que leur renvoie le miroir ne correspond pas à l'idée qu'ils se font de leur personnalité.

« Cependant, elle éprouvait une impression bizarre : si elle ne voyait rien de déplaisant dans le miroir, elle n'y voyait rien de familier non plus, elle contemplait une étrangère. Sa figure inversée, de face, de côté ou de dos, pouvait être la sienne autant que celle d'une autre ; elle ne lui ressemblait pas.¹² »

Mais la révélation qui, ici, n'a « rien de déplaisant » peut par contre s'avérer douloureuse pour d'autres. Hanna, considérée comme l'une des plus jolies femmes de Vienne, mais dont tout l'entourage familial attend désespérément qu'elle soit enceinte, y scrute la confirmation de sa stérilité.

« Au retour de cette entrevue médicale, devant ma glace, j'ai toisé mon corps nu, maigre, osseux, inutile, mes yeux rougis, mon nez gros d'avoir pleuré. Mon reflet me renvoyait ma triste réalité...¹³ »

Le miroir révèle parfois au personnage, qui l'ignorait jusque-là, son absence de beauté, voire sa laideur. Ida, la cousine d'Anne qui, elle non plus, ne s'est jamais vue dans un miroir, y découvre la tâche lie-de-vin qui la défigure alors qu'elle se croyait aussi belle qu'Anne, et, dans un geste violent de colère et de révolte, refusant cette image d'elle, elle bondit en criant, provoquant ainsi un sursaut de sa tante et la chute du miroir qui se brise.

Le dernier des Firelli, comme Anne, voit dans le miroir un « étranger » ; il y découvre que, contrairement à ce qu'il avait cru jusque-là, il ne possède pas l'extraordinaire beauté de ses frères, les « jumeaux Firelli » devenus grâce à elle des stars adulées et très médiatisées.

« Je bondis aux toilettes et m'étudiaï dans la glace. J'y aperçus un étranger. Un inconnu complet. Jusqu'alors j'y avais vu mes frères, car je n'avais pas douté une seconde, à les contempler et en double, que je leur ressemblais. Ce jour-là, dans le miroir piqué au-dessus des lavabos moisis, je découvris un visage fade, un physique si dépourvu d'intérêt, de traits saillants ou de

*caractère que j'en éprouvai moi-même, sur le champ, de l'ennui.*¹⁴ »

La révélation s'avère assez douloureuse pour le conduire à une tentative de suicide.

Le miroir révèle, même chez celui qui connaît son image, les ravages de l'âge, de la vie, des passions. Pour Hitler, se regarder dans le miroir au réveil lui arrache ce soupir :

« — *Ah ! c'est tous les jours plus dur.*

*Il apercevait une face blafarde, bouffie, hirsute, craquelée par les entailles du drap, un corps flapi, gras, liquide. Il ressemblait à un étang. Il se voyait comme de la vase.*¹⁵ »

Odette Toulemonde, elle, constate l'usure du temps avec son humour habituel. « *Quand elle se surprenait au miroir, elle apercevait un objet de musée, la mère digne, triste et bien conservée qu'on sort de temps en temps pour une réunion de famille.*¹⁶ »

Mais ces ravages sont parfois tels que le personnage ne se reconnaît plus du tout. On assiste alors à un complet dédoublement de la personnalité. Dans *L'Intruse*, Odile appelle sans cesse la police parce qu'elle croise dans son appartement une vieille femme qui le traverse furtivement et disparaît. La police, qui vient à chaque appel, fouille l'appartement jusqu'au fond des placards, jusqu'aux derniers recoins, sans jamais découvrir cette intruse. Les portes étant fermées, la serrure à nouveau changée, comment peut-elle entrer et sortir ? Or, Odile, âgée, atteinte d'Alzheimer, croit être encore la belle et brillante universitaire de trente ans qui rédige sa thèse alors que celle-ci est soutenue et publiée depuis longtemps. Elle ne comprend pas que cette vieille femme n'est autre que son reflet quand elle passe devant un miroir en pied. Irritée et angoissée par celle en qui elle voit une mystérieuse intruse, elle l'attaque avec une canne de golf. Le miroir se brise... et la vieille femme disparaît.

Anny, la belle star hollywoodienne ne se reconnaît pas non plus dans l'image que lui renvoie d'elle le miroir de la piste de danse d'une boîte de nuit et juge sévèrement cette fille vulgaire qu'elle y rencontre.

« *Quand elle l'aperçut au milieu des danseurs, Anny pensa « C'est qui, cette pute ? » Le maquillage ruiné par la sueur, le corps bridé dans un bustier de lycra, un court tissu glissé autour du bassin en guise de jupe, la fille lui sembla une grue qu'on loue à la soirée. Bon marché en plus !*¹⁷ »

Et en fin de soirée Anny, ivre et droguée comme elle l'est souvent, s'agrippant à un câble, s'élançe dans le vide et se balance en hurlant de rire au-dessus de la piste de danse, fascinée et attirée par une boule de miroirs lumineux qui l'éclaire. Elle heurte violemment celle-ci et s'écrase au sol avec elle.

« Les sauveteurs qui accoururent crurent, aux imperceptibles soubresauts du corps accompagnés de grognements, que la mourante, dos à terre, gémissait de douleur : en se penchant, ils constatèrent qu'Anny, au milieu des miroirs en miettes, continuait à rire, hilare, brisée.¹⁸ »

Cette phrase de clôture du chapitre montrant une Anny « brisée » physiquement comme les « miroirs en miettes » mais aussi moralement, met bien en évidence le lien étroit entre le miroir et le personnage qui refuse l'image que celui-ci vient de lui donner. De même que le zeugme prêtant une émotion aux « losanges disjoints » du miroir brisé par la faute d'Ida qui, « affolés, reflétaient en désordre des bouts épars de la chambre¹⁹ » attribue au miroir le désarroi d'Ida découvrant sa disgrâce physique.

Ainsi le miroir brisé disloque-t-il ce qu'il reflète, décor, visages, âme des personnages malheureux, Anny, mais aussi Odile dont l'image brisée par la canne de golf mettra fin à la vie de jeune femme heureuse qu'elle croyait encore vivre et la conduira inexorablement dans la maison de repos qu'elle refusait, ou Ida dont les éclats tranchants du miroir brisé préfigurent peut-être la descente qu'elle va effectuer dans la méchanceté et le crime.

Donc, le miroir dans sa fonction de connaissance révèle souvent au personnage une image de lui qu'il ignorait ou voulait ignorer, lui présentant un double qu'il rejette et qui finit par le « briser » en même temps que lui.

Mais les miroirs en verre ne sont pas seuls en cause. Le regard de l'autre est également un miroir « qui console » ou, plus souvent, « qui attaque ». N'oublions pas que le mot « miroir » vient de *mirare*, regarder.

Ainsi Anny s'efforce-t-elle d'être en conformité avec l'image que renvoie à la foule de ses admirateurs le regard de son agent de presse, « Pas de meilleur miroir que Johanna Fisher²⁰ », jusqu'à ce qu'elle se dégage de son emprise pour retrouver sa véritable personnalité, brisant ainsi symboliquement ce miroir.

Dans « Un Amour à l'Élysée », Henri, le Président de la République, ne peut supporter de se voir dans le regard de sa femme.

« — *Je ne tolère pas ton regard sur moi.*

Elle éclata de rire.

— *C'est certain : je te vois tel que tu es. Et c'est très laid.*²¹ »

Comme Anny sous l'emprise de son agent, Hanna, elle aussi, constitue sa personnalité d'après l'image créée par le regard des autres dans lesquels elle se voit, celui de son mari qui l'adore et lui renvoie celle d'une très jolie et brillante jeune femme adulée par la haute société viennoise :

« *Dès que je me vois dans ses yeux, je me perçois magicienne, une créature dotée du don rare de rendre la vie plus piquante, plus intense.*²² »

Elle retrouve la même image d'elle dans le regard de l'aristocratie viennoise dont elle est le principal ornement. Mais ce ne sont qu'images faussées, reflets inexacts de sa personnalité profonde qu'elle trouvera dans un autre miroir, plus juste, le regard et l'écoute de son psychanalyste, disciple de Freud, qui l'aidera à trouver les réponses à ses questions.

« *Dois-je rompre ? partir à ma recherche ? dénicher ce qui m'importe vraiment ?*

*En écrivant ces mots, je m'effraie. Partir, certes, mais partir pour quoi ? Me rechercher, d'accord, cependant, si je ne me trouvais pas ? Ou si je ne découvrais rien ?*²³ »

Le regard de la société de Bruges reflète, lui, plusieurs images d'Anne. Elle est d'abord l'objet « d'œillades réprobatrices²⁴ » de ses voisins qui voient en elle une fille sauvage et folle qui a fui au fond des bois, juste au moment de l'épouser, un fiancé beau et estimable.

« *Les garçons hochaient la tête en soupirant, les filles ricanèrent, les femmes pinçaient leurs lèvres, les anciens la scrutaient comme un chien infesté de puces. Anne courbait la nuque, humble, continuant son chemin.*²⁵ »

Puis, après son émouvant tête à tête nocturne avec le loup, un des plus beaux passages du roman, cette image devient dans les mêmes yeux celle d'une sainte qui a dompté la bête féroce.

« *Femmes et enfants considéraient Anne avec admiration. [...]*

*Dans la foule certains se mirent à genoux. Tous firent un signe de croix. Ces réactions achevèrent de paniquer Anne. Elle tremblait devant les Brugeois, plus terrorisée qu'en face du loup.*²⁶ »

Ensuite, le regard ulcéré de l'archidiacre renverra l'image d'une hérétique qui se doublera aux yeux de tous d'une sorcière criminelle méritant le bûcher où on la conduira.

Seul Braindor, le moine-ermite, proche de Dieu et de sa manifestation, la Nature, dont l'Arbre protecteur d'Anne, cet arbre qui abritera aussi Hanna et Anny est l'emblème, seul Braindor a su percevoir la véritable nature de l'âme d'Anne et seul son regard a pu refléter sa vraie personnalité et l'aider à s'affirmer.

Si l'on ose étendre encore la notion de miroir à l'écoute de l'autre, d'où découle un regard, Emma von A., la rêveuse d'Ostende²⁷, trouve dans le regard du narrateur-écrivain qui l'écoute un miroir dans lequel elle reconstitue l'image de la jeune femme passionnément amoureuse au « tempérament fort » qu'elle a été, si différente de l'image « d'antique demoiselle » que lui renvoient les regards de son entourage. Et il semble que dans leur face à face il y ait un double jeu de miroirs, l'image que l'écrivain a de lui-même lui étant renvoyée sensiblement modifiée par le regard d'Emma. L'écrivain n'est-il pas avant tout le miroir de l'humanité dont le verre réflecteur est constitué par les mots. Comme le déclare Anne, « les mots n'ont été inventés que pour refléter l'univers²⁸ ».

Reprenant les termes de Bachelard on pourrait dire d'Emma von A. qu'elle se livre, dans le regard du narrateur à « une contemplation qui console » alors que dans presque tous les cas pour les personnages des romans et nouvelles d'Éric-Emmanuel Schmitt il s'agit d'une « contemplation qui attaque » et détruit par la haine ou le désespoir celui qui s'y livre.

Le miroir, sous quelque forme qu'il se présente, révèle généralement une vérité décevante et douloureuse « de la chair » pour reprendre le thème du colloque et il modifie et parfois altère profondément la part « invisible » de l'être, son âme, mais il peut aussi la sublimer en lui révélant l'éclat de l'Infini et en l'élevant vers la spiritualité qui est au cœur de toute l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt. C'est, tout au long du roman, la démarche progressive d'Anne sous la conduite de Braindor à qui elle déclare : « je m'évade, je pars en dessous, en dessus, derrière, je file dans l'invisible...²⁹ »

Et cet invisible est symbolisé par un miroir qu'elle célèbre en un poème :

« Le clair miroir où je pourrais te voir,

Ce miroir-là n'est ni de verre ni d'eau.

Au fond de moi je sais le percevoir,

En mon âme nue, par-delà ma peau [...]»³⁰

Ce « clair miroir » qui lui laisse percevoir l'Invisible lui permet de trouver le véritable sens de la vie.

« Anne progressait dans ses méditations. Elle approchait de l'essentiel, ce cœur vivant qui bat à l'intérieur du monde, dont le flux et le reflux nous rendent prospères, elle éprouvait cette pulsation occulte, ce par quoi nous sommes, ce vers quoi nous allons.³¹ »

Et, grâce à cette Connaissance elle pourra affronter avec sérénité sa mort sur le bûcher.

« Les premières flammes enfoncent leurs dents dans sa chair. Alors Anne embrasse la mort comme elle a embrassé la vie, elle se donne à elle. [...] Pendant des décennies, les témoins racontèrent que le cri de la vierge ressemblait autant à un cri de jouissance qu'à un cri de douleur.³² »

Au XIX^e siècle, Hanna, devenue psychanalyste, après avoir fui la futilité mondaine de Vienne et ainsi trouvé, elle aussi, la sérénité, écrit la biographie d'Anne et c'est sous le titre *Le Miroir de l'Invisible* qu'elle la publie. Au XXI^e siècle, cet ouvrage donne naissance à un film dont Anny, qui a renoncé grâce à l'amour d'Ethan à la vie désordonnée et superficielle que le vedettariat lui imposait, sera une interprète d'autant plus juste qu'elle aussi, comme et avec Hanna, a su rejoindre Anne dans la sérénité.

Ainsi les trois femmes, après avoir, à travers les siècles, scruté leur image « au miroir » se fondent-elles en une seule qui justifie le singulier du titre évoqué au début de cette communication.

Pour conclure, nous pouvons dire que « les jeux de miroirs » dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt ne consistent pas en jeux brillants et quelque peu illusoire de reflets et de scintillements sur et autour du verre ; ils constituent non seulement une réflexion de l'apparence extérieure de personnages qu'ils brisent souvent en leur révélant leur imperfection, mais ils sont surtout prétexte à une réflexion profonde et permanente de l'auteur sur les êtres en Quête³³ de leur identité profonde et du sens de leur vie, face à eux-mêmes, face à l'autre et face à l'Invisible.

NOTES

1. L'étude sera parfois élargie à toute l'œuvre narrative, donc aux nouvelles.
2. Éric-Emmanuel Schmitt, *Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 230.

3. Dont je remercie la directrice culturelle, Isabelle Beccia pour les éléments qu'elle m'a fournis sur ce sujet.
4. Daniel Pennac, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2012, p. 152.
5. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Femme au miroir*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 367.
6. Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Pochothèque, 1989.
7. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination et la matière*, Paris, José Corti, 2008, p. 32.
8. Éric-Emmanuel Schmitt, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris, Le Livre de Poche, 2011, p. 34.
9. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Femme au miroir, op. cit.*, pp. 11-12.
10. *Ibid.*, p. 12.
11. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Part de l'autre*, Paris, Le Livre de Poche, 2011, p. 358.
12. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Femme au miroir, op. cit.*, p. 12.
13. *Ibid.*, p. 101.
14. Éric-Emmanuel Schmitt, *Lorsque j'étais une œuvre d'art, op. cit.*, p. 21.
15. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Part de l'autre, op. cit.*, p. 359.
16. Éric-Emmanuel Schmitt, *Odette Toulemonde et autres histoires*, Paris, Le Livre de Poche, 2010, p. 51.
17. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Femme au miroir, op. cit.*, p. 32.
18. *Ibid.*, p. 44.
19. *Ibid.*, p. 23.
20. *Ibid.*, p. 73.
21. Éric-Emmanuel Schmitt, « Un Amour à l'Élysée », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 172.
22. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Femme au miroir, op. cit.*, p. 157.
23. *Ibid.*, p. 97.
24. *Ibid.*, p. 118.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, p. 152.
27. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Rêveuse d'Ostende*, Paris, Albin Michel, 2007.
28. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Femme au miroir, op. cit.*, p. 294.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*, p. 295.
31. *Ibid.*, p. 376.
32. *Ibid.*, p. 439.
33. Terme et but chers à René Daumal qui, toute sa vie se livra à cette Quête de la spiritualité.

Aziza Awad

L'enfant et le sage : reflets du conte dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* et d'autres récits d'Éric-Emmanuel Schmitt

Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran (2001) est le deuxième volet du « Cycle de l'invisible », d'Éric-Emmanuel Schmitt, dont le sujet principal est la religion. Le premier volet est *Milarepa* (1997). Il existe aussi, dans ce cycle, entre autres, les deux romans, *Oscar et la Dame rose* (2002) et *L'Enfant de Noé* (2004).

À l'origine, Schmitt a écrit *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, une pièce de théâtre sous forme de monologue, mise en scène et interprétée en décembre 1999 par Bruno Abraham-Kremer, le comédien auquel l'auteur a dédié le spectacle. La pièce est ensuite devenue un récit qui porte le même nom et qui raconte la belle et émouvante histoire de la rencontre entre un enfant d'origine juive, Moïse, et un vieil épicier musulman, habitant le quartier juif à Paris. Du roman a été tiré un film, dirigé par François Dupeyron¹, qui a été présenté au festival de Cannes en mai 2003 et est sorti sur les écrans en septembre de la même année.

De l'amitié exemplaire entre l'enfant juif et le sage musulman se dégage une réflexion sur le Bien et le Mal, la vie et la mort, qui rapproche le récit de la tradition du conte, plus précisément dans la tradition du conte philosophique ou moral.

MONSIEUR IBRAHIM ET LES FLEURS DU CORAN EST-IL UN CONTE ?

Qu'est-ce qu'un conte ? D'après *Le Petit Robert*, le mot « conte » désigne un récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire². Le conte se résume, en fait, à un récit en épisodes, entrecoupé de séquences, d'événements le plus souvent merveilleux. Son caractère séquentiel surgit de la

définition que Jean Cauvin donne à ce type de récit : « Le conte apparaît comme un récit organisé dans lequel, à une situation de départ, répond une situation finale différente, après de nombreuses péripéties³ ».

Jeanne Demers et Lise Gauvin évoquent ce qu'elles appellent « les lois du genre » :

« *Un tel montage minutieux suppose des lois, liées aux objectifs poursuivis par le conte et interdépendantes dans la mesure où elles participent toutes de ses caractéristiques intrinsèques.*⁴ »

Nombre de chercheurs, notamment Adam, Greimas, Propp se sont penchés, dans le conte, sur la question de l'intrigue et de la structuration du texte. Pour notre étude qui consistera à étudier le conte d'après les schémas fonctionnels, nous nous limiterons aux analyses de Propp.

D'après Vladimir Propp, il faut définir un conte à partir des fonctions des personnages dans un texte donné :

« *On peut en conclure que le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents. C'est ce qui nous permet d'étudier les contes à partir des fonctions des personnages.*⁵ »

La fonction du personnage, ou l'action, selon Propp, « [...] ne peut être définie en dehors de sa situation dans le dehors du récit. On doit tenir compte de la signification que possède une fonction donnée dans le déroulement de l'intrigue⁶ ».

En fait, Propp a déterminé trente-et-une fonctions caractéristiques du conte merveilleux qui suivent toujours le même schéma. En nous reportant aux fonctions décrites dans la *Morphologie du conte*, nous découvrons qu'elles réapparaissent, plus ou moins ouvertement, dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. Schmitt les reprend à sa manière, sans suivre à la lettre le schéma du conte d'après Propp, mais en l'élaborant de façon assez surprenante.

Parmi ces fonctions, prenons, par exemple, la première, que Propp appelle *éloignement*, et qui inclut, entre autres, la mort d'un des membres de la famille du personnage : « *La mort des parents* représente une forme renforcée de l'éloignement⁷ ». Le texte de Schmitt s'ouvre sur un enfant solitaire, délaissé par sa mère qui a quitté le foyer dans des circonstances qu'on ignore. Cet enfant vit avec un père dépressif, indifférent, qui le quitte, lui aussi, au milieu du récit pour aller se suicider ailleurs.

Une autre fonction, le *manque*, trouve également place dans le récit de Schmitt :

« *Donc, ce n'était pas suffisant de me faire engueuler au lycée comme à la maison, de laver, d'étudier, de cuisiner, de porter les commissions, pas suffisant de vivre seul dans un grand appartement noir, vide et sans amour, d'être l'esclave plutôt que le fils d'un avocat sans affaires et sans femme [...].*⁸ »

Ne découvrons-nous pas, dans ce passage, le pendant de la belle Cendrillon, qui vit dans la misère, dans le manque, avant de retrouver son prince charmant.

Parmi les fonctions qui occupent une place importante dans le conte et qui figurent dans le récit de Schmitt, il y a l'apparition du *donateur* :

« *Habituellement, le héros le rencontre par hasard dans la forêt, sur la route, etc. [...] Le héros – qu'il soit quêteur ou victime – reçoit de lui un moyen (généralement magique) qui lui permet par la suite de redresser le tort subi. Mais avant de recevoir l'objet magique, le héros est soumis à certaines actions très diverses, qui, cependant, l'amènent toutes à entrer en possession de cet objet.*⁹ »

Ce « moyen magique » n'est, dans le récit de Schmitt, que le sourire :
« *C'est l'ivresse. Plus rien ne me résiste. Monsieur Ibrahim m'a donné l'arme absolue. Je mitraille le monde entier avec mon sourire. On me traite plus comme un cafard.*¹⁰ »

Monsieur Ibrahim n'apparaît-il pas ici comme le donateur ou – pourquoi pas ? – la fée qui surgit pour réaliser tous les rêves du petit garçon désespéré ? Il tente de l'instruire par ses mots « magiques ». C'est grâce à lui, que le monde des adultes n'est plus, pour Moïse, ce monde très compliqué :

« *Et puis, dans les jours qui suivirent, monsieur Ibrahim me donna plein de trucs pour soutirer de l'argent à mon père sans qu'il s'en rende compte [...] Grâce à l'intervention de monsieur Ibrahim, le monde des adultes s'était fissuré, il n'offrait pas le même mur uniforme contre lequel je me cognais, une main se tendait à travers une fente. J'avais de nouveau économisé deux cents francs, j'allais pouvoir me reprocher que j'étais un homme.*¹¹ »

Il existe aussi une autre fonction, dans le récit de Schmitt, un élément qui nous permet de déceler un schéma proppien dans le roman, à savoir le déplacement du héros :

« Le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve l'objet de sa quête (définition : déplacement dans l'espace entre deux royaumes, voyage avec un guide, [...]) L'objet de la quête se trouve dans « un autre » royaume. Ce royaume peut se trouver très loin à l'horizontale, ou bien très haut ou très bas à la verticale).¹² »

Dans le texte de Schmitt, les deux personnages font deux types de voyages, l'un au milieu de Paris et l'autre, en traversant des milliers de kilomètres pour arriver à la fin en Turquie, au Moyen-Orient, le pays natal du vieil épicière.

« C'était incroyable de découvrir comme l'univers devenait intéressant sitôt qu'on voyageait avec monsieur Ibrahim. Comme j'étais crispé sur mon volant et que je me concentrais sur la route, il me décrivait les paysages, le ciel, les nuages, les villages, les habitants.¹³ »

Dans les contes étudiés par Propp, le héros vole dans les airs, à cheval, ou sur un oiseau magique, etc¹⁴. Chez Schmitt, le voyage a eu lieu dans la voiture que Monsieur Ibrahim a achetée spécialement pour effectuer ce retour aux sources. Ce qui est surprenant, c'est que Momo, ou Moïse, ébloui par l'idée de ce voyage en pays très lointains, croit d'abord qu'ils vont partir en « tapis volant¹⁵ ». Ce recours au merveilleux rappelle, de nouveau, le conte de fée :

« [...] Les contes merveilleux proposent des cheminements et des parcours qui peuvent être qualifiés d'« initiatiques » pour des héros jeunes et désargentés. Aussi seront-ils enclins à quitter le noyau familial : c'est le départ de la maison. Avec l'aide de personnages surnaturels, envers lesquels ils se montreront compatissants et généreux, ils surmonteront des épreuves délicates et parfois dangereuses, étapes qui jalonnent la difficile voie d'accès de l'enfance à l'âge adulte.¹⁶ »

Le parcours « initiatique » dont parle Michel Valière est surtout effectué, au cours de ce voyage, par une danse « initiatique » au terme du roman, la danse que les soufis pratiquaient afin de prier Dieu :

« — Vous appelez ça une prière, vous ?

— Mais oui, Momo. Ils perdent tous les repères terrestres, cette pesanteur qu'on appelle l'équilibre, ils deviennent des torches qui se consomment dans un grand feu. Essaie, Momo, essaie. Suis-moi.

Et monsieur Ibrahim et moi, on s'est mis à tourner. Pendant les premiers jours,

je me disais : Je suis heureux avec monsieur Ibrahim. Ensuite, je me disais : Je n'en veux plus à mon père d'être parti. À la fin, je pensais même : Après tout, ma mère n'avait pas vraiment le choix lorsqu'elle...

— *Alors Momo, tu as senti de belles choses ?*

— *Ouais, c'était incroyable. J'avais la haine qui se vidangeait.*¹⁷ »

C'est ainsi que nous arrivons, grâce à cette danse « initiatique », à la réparation du méfait ou au comblement du manque. Il y a ensuite le héros qui se marie et monte sur le trône¹⁸. Et même cette fonction, Schmitt l'a insérée dans son récit. Tout, à la fin, est remis en ordre, sans même qu'une explication soit donnée :

*« Voilà maintenant... le pli est pris. Tous les lundis, je vais chez eux, avec ma femme et mes enfants. Comme ils sont affectueux, mes gamins, ils l'appellent grand-maman, la prof d'espagnol, ça la fait bicher, faut voir ça ! [...] Voilà, maintenant je suis Momo, celui qui tient l'épicerie de la rue Bleue, la rue Bleue qui n'est pas bleue.*¹⁹ »

Le récit de Schmitt s'ancre ainsi dans le réel en insérant des liens et des rapprochements implicites avec le monde merveilleux du conte. Il part de la forme du conte, des « invariants », en créant d'autres éléments qui rentrent dans le moule du conte mais qui prennent, en même temps, un air plus moderne et plus réaliste. Il utilise, comme dit Pierre Laforgue, le conte comme une espèce de « ready made » :

*« Le conte est le jardin de la mémoire collective. Il ne faut pas le laisser en friche. Celui qui écoute ou lit des contes, se trouve dans une situation de créativité facilitée par le travail du déjà-là apporté par les générations passées. C'est du déjà-là comme les « ready-made » de Marcel Duchamp, c'est du déjà-là signifié et expérimenté par l'inconscient collectif qui l'a inscrit dans la structure. Le conte « formate » des cases, le jeu est un « rafraichissement » des invariants.*²⁰ »

Les contes doivent raconter l'histoire des marginalités comme la condition de l'enfant dans certaines sociétés ou le fait d'être étranger ou membre d'une minorité, esclave, femme, etc²¹. C'est ce que Schmitt tente de faire dans son récit. Il met en scène « deux êtres auxquels personne ne prête attention. Momo, enfant solitaire, n'a plus qu'un père, qui mérite à peine ce nom, tant son état dépressif l'empêche de prendre soin de son fils, de l'éduquer, de l'instruire, de lui transmettre l'envie de vivre et ses principes.

Quant à Monsieur Ibrahim, on lui demande juste de rendre la monnaie correctement. Ces deux êtres vont modifier leurs vies en se regardant. Cette rencontre va les enrichir comme jamais²² ».

Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran commence donc à partir d'un manque. Un enfant et un vieux, deux solitaires qui se rencontrent, et à partir de cette rencontre, une complicité naît entre ces deux personnages, et tout se remet en ordre à la fin.

Par ce truchement, Schmitt effectue un va-et-vient entre le réel et l'imaginaire, le quotidien et le merveilleux. C'est ainsi que l'auteur de *Monsieur Ibrahim* resitue le conte et sa dynamique dans un registre culturel plus récent. Il évoque la société française, un quartier au pied de Montmartre à Paris, où il touche à un sujet épineux, à savoir la fraternité, la solidarité entre des individus appartenant à des convictions religieuses différentes, sans rompre le charme de la prestation d'un conte.

Or, analyser *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* comme un conte, en se servant des instruments de Propp, n'aboutit pas à une compréhension satisfaisante. La construction d'un conte, d'après Propp, repose essentiellement sur la confrontation entre le Bien face au Mal, entre un héros, qui est bon, courageux, généreux, etc. et un anti-héros, ou selon Propp, un malfaiteur qui, contrairement au héros, est un être méchant, porteur du mal. L'anti-héros intervient sur scène pour tout gâcher, il viole les droits, les biens des personnages et trouble la quiétude où vivaient les individus. C'est l'élément perturbateur de l'ordre initial, du bonheur initial dans lequel vivait le héros. Ces personnages en noir et blanc, cette séparation nette entre le Bien et le Mal n'existe pas chez Schmitt. Son conte *moderne* admet l'ambiguïté des personnages. Chaque personnage renferme en lui-même, des éléments du Bien et du Mal, de la Bonté et de la Méchanceté.

LE PERSONNAGE FACE À SON DOUBLE

Dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, comme dans la plupart des œuvres de cet auteur, on passe du personnage à son double comme on passe du rire aux larmes, du sérieux à la plaisanterie. Au carrefour de ces trajectoires où se rejoignent tragédie et comédie, nous rencontrons Momo, diminutif d'abord de Moïse, ensuite de Mohamed, dont la vie va être chamboulée par sa rencontre avec monsieur Ibrahim, l'épicier arabe qui habite le même quartier juif, « la rue Bleue ».

Au cours des événements, nous découvrons que chaque personnage a une double identité, une vraie et une fausse. En fait, la vraie n'est pas tout à fait vraie, de même que la fausse n'est pas entièrement fausse.

Momo est à la fois *le vrai* Moïse mais aussi *le faux* Popol, le négatif de son frère (son père a toujours brandi son frère imaginaire comme modèle, pour justifier son désintéret pour Momo, dont il s'occupe à peine).

« *Popol, c'était l'autre nom de ma nullité. Mon père me lançait toujours à la figure le souvenir de mon frère aîné, Popol, lorsque je faisais quelque chose de mal. « Popol, il était très assidu, à l'école. Popol, il aimait les maths, il ne salissait jamais la baignoire. Popol, il faisait pas pipi à côté des toilettes. Popol, il aimait tant lire les livres qu'aimait papa ».*²³ »

Après la mort du père, la mère, qui était déjà partie depuis la naissance de Momo, refait surface. Momo fait semblant d'être quelqu'un d'autre, il n'est plus Moïse, mais *le faux* Mohammed²⁴.

Monsieur Ibrahim est aussi à la fois *le faux* arabe et *le vrai* musulman :

« — *Je ne suis pas arabe, Momo, je suis musulman.*

— *Alors pourquoi on dit vous êtes l'Arabe de la rue, si vous êtes pas arabe ?*

— *Arabe, Momo, ça veut dire « ouvert de huit heures du matin jusqu'à minuit et même le dimanche » dans l'épicerie.*²⁵ »

En fait, il n'est pas tout à fait musulman, mais « soufi²⁶ ». Il est surtout *le vrai* épicier et *le faux* père de Momo. D'ailleurs, même avant que monsieur Ibrahim ne joue vraiment ce rôle de père auprès de Momo, après le suicide du vrai père, le romancier suggère ce double rôle de père, le vrai et le faux, dans la phrase suivante :

« *Lorsque j'ai commencé à voler mon père pour le punir de m'avoir soupçonné, je me suis mis aussi à voler monsieur Ibrahim. J'avais un peu honte mais, pour lutter contre ma honte, je pensais très fort, au moment de payer : après tout, c'est qu'un Arabe !*²⁷ »

Le père lui-même est à la fois *le mauvais* père, le coupable aux yeux de Momo, mais aussi le fils victime de ses parents. Lorsque Momo apprend par la police que son père s'est suicidé, qu'il l'a maintenant totalement abandonné, il est furieux, il le déteste plus qu'avant. Mais, monsieur Ibrahim lui explique que son père n'est pas *un mauvais* père, mais un enfant victime des parents morts dans les camps :

« Ton père n'avait pas d'exemple devant lui. Il a perdu ses parents très jeune parce qu'ils avaient été ramassés par les nazis et qu'ils étaient morts dans les camps. [...] Peut-être se culpabilisait-il d'être en vie. [...] Ses parents, ils avaient été emportés par un train pour aller mourir. Lui, il cherchait peut-être son train depuis toujours. S'il n'avait pas la force de vivre, ce n'était pas à cause de toi, Momo, mais à cause de tout ce qui a été ou n'a pas été avant toi.²⁸ »

Cette image double des personnages se rencontre dans tout le récit, dans les petits détails et même dans les personnages secondaires. On ne sait jamais qui est le vrai et qui est le faux. Est-ce, pour donner un exemple, Brigitte Bardot qui ressemble aux prostituées de la rue Paradis ou est-ce que ce sont les prostituées qui se déguisent en Brigitte Bardot ?

« En avisant mieux, je découvre aussi qu'elle ressemble vraiment aux putes de la rue de Paradis, sans réaliser qu'en fait, ce sont les putes de la rue de Paradis qui se déguisent en Brigitte Bardot.²⁹ »

Dans ce récit, on est autre que ce que l'on est, les choses ne sont pas tout à fait telles qu'elles apparaissent. Chaque détail comporte deux côtés, *un vrai* et *un faux*. Les personnages sont comme s'ils étaient tout le temps en train de se regarder dans un miroir, chacun *représente* soi-même mais *reflète* aussi l'image d'un autre. Ainsi, tout personnage est à la fois lui-même et un autre. Chacun est la métaphore de soi-même en se faisant passer pour un autre.

Tout est nuancé dans ce roman. Il n'y a aucune vérité absolue. C'est un monde de simulacre où tout est faux. Dans ce monde, le « vrai » est rare, il faut d'ailleurs insister là-dessus.

« Rue de Paradis, je marchais droit vers le porche où se tenait la nouvelle propriétaire de mon ours. Je lui apportai un coquillage qu'on m'avait offert, un vrai coquillage, qui venait de la mer, de la vraie mer.³⁰ »

Le romancier va même plus loin que cela. Les personnages n'ont pas seulement un double visage, un vrai et un faux, mais chaque personnage est à la fois jeune et vieux. Il est à cheval entre la jeunesse et la vieillesse.

Je commence par le héros du récit, Momo ou Moïse. Le texte s'ouvre d'ailleurs sur cette phrase qui surprend, qui choque : « À onze ans, j'ai cassé mon cochon et je suis allé voir les putes³¹ ». Cette phrase *choc* en reprend une autre un peu plus loin : « J'étais un homme, j'avais été

baptisé entre les cuisses d'une femme³² ». Moïse, l'enfant, tente à tout prix d'atteindre l'âge d'homme, et cela se réalise, selon lui, non pas en faisant preuve de courage, de prouesse, d'indépendance, mais uniquement par l'*initiation* de coucher avec les femmes.

La première fois que Momo nous décrit monsieur Ibrahim, il le décrit par ces mots : « Monsieur Ibrahim avait toujours été vieux³³ ». Un peu plus loin, Momo parle de l'épicier en disant : « À cet instant-là, j'aurais pu jurer que monsieur Ibrahim n'était pas aussi vieux que tout le monde le croyait³⁴ ». Par cette double face du personnage, l'écrivain tente d'éclairer la part d'ombre de l'âme humaine. Qu'elle soit « maudite » ou « divine », elle pose une grande question tout comme la pose l'identité de chacun des hommes. Le Bien face au Mal, la Bonté face à la Méchanceté, la vieillesse face à la jeunesse. Le mal n'est pas un mal absolu, le Bien n'est pas définitif, la vieillesse et la jeunesse ne sont peut-être pas, comme on le pensait, deux entités contradictoires.

C'est quand la différence s'est fortement creusée, qu'on finit par mieux comprendre, par se rendre compte que le Juif et l'Arabe ne sont finalement peut-être pas si différents que cela. Ils peuvent, chez Schmitt, non seulement s'entrecroiser, cohabiter dans un même endroit, mais ils peuvent s'aimer, avoir une relation de père et fils, si le père « musulman » meurt, le fils, juif, continuera le chemin avec le même respect et le même amour pour le père, lequel en fin de compte, n'est pas tout à fait mort mais survit, subsiste, dans l'image de *son fils*.

Monsieur Ibrahim est d'abord une pièce de théâtre avant d'être un récit. Mais, qui dit théâtre, dit forcément jeu de masques, un va et vient interminable entre de *vraies* et de *fausses* identités, d'*anciennes* face à des *nouvelles*. En fait, dès la première pièce de théâtre de cet auteur, *La Nuit de Valognes*, nous retrouvons la même idée force, soulignée par le titre du livre de Michel Meyer : *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*³⁵.

Le personnage face à son double, ce concept traverse presque toutes les œuvres de Schmitt. Regardons par exemple, *Oscar et la Dame rose*. Ce bref récit raconte les douze derniers jours d'un enfant atteint d'un cancer. Mamie Rose est une vieille dame bienveillante, qui entreprend de reconforter les enfants du pavillon. Là, la ressemblance entre ce roman et *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* est saisissante. Si dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, l'épicier meurt et que l'enfant, Moïse ou Momo, reprend l'épicerie et raconte,

adulte, l'histoire de sa rencontre lorsqu'il était enfant avec monsieur Ibrahim, dans *Oscar et la Dame rose*, c'est l'enfant qui meurt et c'est la vieille dame qui demeure pour témoigner de ce qui s'est passé.

Dans *Oscar et la Dame rose*, presque tous les personnages ont un surnom. Oscar s'appelle, en même temps, « Crâne d'œuf³⁶ ». Mamie Rose est en même temps une catcheuse qu'on avait surnommée « L'Étrangleuse du Languedoc³⁷ ». Bacon, le copain d'Oscar à l'hôpital ne s'appelle pas Bacon, mais Yves. On l'appelle Bacon « parce que ça lui va beaucoup mieux, vu qu'il est un grand brûlé³⁸ ». Einstein, si on l'appelle comme ça, « c'est pas parce qu'il est plus intelligent que les autres mais parce qu'il a la tête qui fait le double de volume. Il paraît que c'est de l'eau à l'intérieur³⁹ ». La petite pensionnaire, dont Oscar tombera amoureux, s'appelle Peggy Blue, ou l'enfant bleue, à cause de sa maladie qui rend bleue⁴⁰ la couleur de sa peau.

Le temps, dans *Oscar et la Dame rose*, comme dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, a aussi une nouvelle façon de s'écouler. Il reste à Oscar douze jours à vivre : chaque jour comptera pour dix ans, il connaîtra au cours de ses douze jours, l'amour avec la petite pensionnaire, Peggy Blue, la rupture, la jalousie, la réconciliation avec sa bien-aimée puis avec sa famille, la *vieillesse*, enfin la mort. Il va vivre une *longue* vie seulement dans ses douze derniers jours, il vivra sa vie en accéléré, profitant bien de chaque moment. C'est Mamie Rose qui lui proposera cela :

« C'est une légende. La légende des douze jours divinatoires. Je voudrais qu'on y joue, toi et moi. Enfin, surtout toi. À partir d'aujourd'hui, tu observeras chaque jour en te disant que ce jour compte pour dix ans.⁴¹ »

Le Bien, c'est voir dans l'être qui vieillit, qui meurt, un humain en somme, irréductible, et qui demeure ce qu'il est quoi qu'il arrive. Il est vivant, au-delà de son existence fragile, mortelle. Mamie Rose parvient à faire ressentir cette transcendance à Oscar, comme Momo à monsieur Ibrahim, qui mourra en paix, conscient que son épicerie et ses principes continueront à exister grâce à *son fils*.

L'ENFANT, LE HÉROS DU RÉCIT

Le thème de la religion obsède l'auteur. Il y revient dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* et dans *Oscar et la Dame rose* en 2002. Ces deux récits sont des réflexions sur l'humanité, écrites avec le regard, et même le langage,

de l'enfance. L'enfant est le héros dans les deux récits. Momo ou Moïse, comme Oscar, sont deux acteurs irremplaçables, incontournables, qui attirent l'attention du lecteur. Mais pourquoi un enfant ? D'ailleurs, ce ne sont pas les seules œuvres où le romancier met en scène un enfant comme personnage principal.

L'Enfant de Noé, écrit en 2004, est également un roman qui raconte l'histoire d'un enfant juif, Joseph, caché avec d'autres enfants, dans le foyer catholique du père Pons. Schmitt y tente de résumer l'essence du judaïsme : « Qu'est-ce que ça veut dire être juif ? » demande Joseph à son protecteur. « Avoir été élu [...] Vous n'avez aucun mérite particulier ni défaut particulier. C'est tombé sur vous, c'est tout ». « Qu'est-ce qui est tombé sur nous ? » insiste l'enfant. « Une mission. Un devoir. Témoigner devant les hommes qu'il n'y a qu'un seul Dieu et, à travers ce Dieu, forcer les hommes à respecter les hommes⁴² ».

Ce dialogue nous fait penser au dialogue entre Mamie Rose et Oscar, lorsqu'elle essaie de le convaincre d'écrire des lettres à Dieu : « Eh bien je ne crois pas au Père Noël mais je crois en Dieu. Voilà ». L'enfant, surpris, demande : « Et pourquoi est-ce que j'écirais à Dieu ? ». Elle lui répond : « Tu te sentirais moins seul ». Lui : « Moins seul avec quelqu'un qui n'existe pas ? ». Elle lui répond : « Fais-le exister. [...] Chaque fois que tu croiras en lui, il existera un peu plus. Si tu persistes, il existera complètement. Alors, il te fera du bien⁴³ ».

En quelques mots simples tout est dit. Toute la force de Schmitt vient de cet art de l'ellipse qui contient l'essentiel. Il traite les grandes questions comme les religions, le judaïsme dans *L'Enfant de Noé*, le christianisme dans *Oscar et la Dame rose*, l'Islam dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, de la manière la plus simple, mais la plus claire. Il se sert de la naïveté, mais en même temps de la sincérité, de la pureté des enfants afin de nous transmettre le message. Non seulement il utilise la simplicité, la concision avec une clarté inouïe, une évidence, mais il y met aussi un humour incontournable avec les questions et les commentaires naïfs des enfants qui n'empêchent pas une grande profondeur dans les idées. Ce romancier nous fait rire en versant des larmes, quand on lit une des lettres d'Oscar adressée à Dieu : « Et j'aimerais te demander un éclaircissement : est-ce que je vais guérir ? Tu réponds oui ou non. C'est pas bien compliqué. Oui ou non. Tu barres la mention inutile⁴⁴ ».

Nous touchons là au cœur de l'œuvre de Schmitt, qui, dans chacun de ses livres, interroge inlassablement l'idée des religions, l'idée de Dieu, le rapport entre l'humain et Dieu, sans jamais prétendre apporter des réponses définitives. Il le fait avec l'innocence, l'ingénuité d'un enfant qui fait oublier le savant. Chaque roman est une confrontation à un nouveau problème. Pourtant, ses romans et ses pièces se terminent toujours bien, malgré la souffrance, la douleur et la mort ; il y a souvent et inlassablement de l'espoir dans un monde désespéré.

L'OPTIMISME DANS L'ŒUVRE DE SCHMITT

Au-delà de la différence entre les hommes, des maladies qui font souffrir, de la vieillesse et de la jeunesse qui se contredisent, des religions qui s'excluent, il y a l'amour qui règne malgré toute différence. Il y a l'être humain, le héros par excellence de Schmitt.

Et si nous parlons d'optimisme, nous ne devons pas passer sous silence la complicité, le rôle magique de la rencontre entre l'enfant et un grand-père ou une grand-mère dans le récit.

Oscar en veut à ses parents pour la manière dont ils ont géré sa maladie, ce qu'il considère comme une trahison de leur part. Il les déteste, comme Momo qui détestait, au début de *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, ses parents, sa mère, qui l'a délaissé, et son père qui, après l'avoir maltraité, l'a totalement abandonné, en se suicidant. Mais, de même que l'épicier a expliqué à l'enfant ce qu'il ignorait sur ses parents, de même Mamie Rose a joué un rôle identique auprès d'Oscar.

« — *Oui. Ils vont mourir aussi. Tous seuls. Et avec le remords terrible de n'avoir pas pu se réconcilier avec leur seul enfant, un Oscar qu'ils adoraient.*

— *Dites pas des choses comme ça, Mamie-Rose, ça me fout le cafard.*

— *Pense à eux, Oscar. Tu as compris que tu allais mourir parce que tu es un garçon très intelligent. Mais tu n'as pas compris qu'il n'y a pas que toi qui meurs. Tout le monde meurt. Tes parents, un jour. Moi, un jour. [...] C'est vrai. Tu passes devant. Cependant, est-ce que, sous prétexte que tu passes devant, tu as tous les droits ? Et le droit d'oublier les autres ?⁴⁵ »*

C'est grâce à ces deux « vieux » personnages, monsieur Ibrahim et Mamie-Rose, que les deux enfants ont pu comprendre la vérité sur le comportement de leurs parents.

La rencontre entre ces deux générations éloignées dans le temps, un enfant et un grand-père ou une grand-mère apporte de l'optimisme dans les œuvres de Schmitt. Rencontre, solidarité, complicité entre la vieillesse et l'enfance occupent une place primordiale chez l'auteur. L'enfant et le vieux sont deux termes complémentaires, la diversité mène à la rencontre, le rapport est établi, non pas entre des similitudes, mais entre des antithèses, qui s'avèrent, au cours des événements, n'être plus des antithèses, Monsieur Ibrahim et Momo sont devenus justement des amis, grâce tout simplement à leur différence d'âge : « Ainsi allait la conversation. Une phrase par jour. Nous avons le temps. Lui, parce qu'il était vieux, moi parce que j'étais jeune⁴⁶ ».

Quand la chaîne de la solidarité humaine refait surface, elle fait basculer toutes les vérités absolues, toutes les idées reçues. Oscar meurt, Ibrahim aussi, le premier est jeune, le second est vieux, l'enfant est malade, l'épicier non. Tout cela montre bien que la vieillesse, la jeunesse, la maladie, la souffrance, la mort, tout cela ne compte pas. Schmitt nous apprend à tout relativiser, à jeter un autre regard sur la vie, sur la mort. Oscar, qui va mourir, reste si vivant, alors que tous les adultes de son entourage sont si morts déjà... Mamie Rose est le seul personnage qui, au contraire, malgré sa vieillesse, revit, rajeunit même grâce à cet enfant malade qui a besoin d'elle. Dans une lettre écrite après la mort d'Oscar, elle s'adresse à Dieu en disant : « Merci de m'avoir fait connaître Oscar. Grâce à lui, j'étais drôle, j'inventais des légendes, je m'y connaissais même en catch. Grâce à lui, j'ai ri et j'ai connu la joie. Il m'a aidé à croire en toi. Je suis pleine d'amour, ça me brûle, il m'en a tant donné que j'en ai pour toutes les années à venir⁴⁷ ».

Et là, nous passons à l'autre idée forte chez cet auteur : les vieux, dans les deux récits de Schmitt, transmettent une vision positive du monde, par le biais de la religion. Mamie Rose transmet à Oscar l'idée d'écrire des lettres à Dieu. Ces lettres tiennent de l'invective, du cri d'amour, de l'interrogation philosophique. Elle enseigne à Oscar une religion chrétienne à visage humain.

C'est aussi ce qu'a fait Schmitt de l'Islam dans son récit, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. Il voulait donner « une image positive de l'Islam au moment où les terroristes défiguraient cette foi en se livrant à des actes immondes. Si actuellement l'islamisme insulte l'Islam, si l'islamisme infecte la planète, il nous faut d'urgence distinguer l'Islam et l'islamisme, arracher de nos cœurs cette peur irrationnelle de l'Islam et empêcher que l'on confonde une religion dont la sagesse millénaire guide des millions d'hommes avec la grimace excessive et mortifère de certains agitateurs⁴⁸ ».

Le *Coran*, dans ce roman, est représenté par « ses fleurs », celles que Momo trouvera à la fin du roman, lors de la mort de monsieur Ibrahim. L'Islam est ainsi représenté par les fleurs du Coran mais surtout par monsieur Ibrahim, le soufi, qui fait sa prière en dansant, l'homme tolérant, joyeux, généreux, qui transmet à l'enfant juif tous les bons principes. Monsieur Ibrahim, comme Mamie Rose, arrive, avec amour, à éduquer l'enfant, à lui apprendre comment respecter l'autre même s'il est différent, comment aimer la vie, avoir l'envie de vivre et comment accepter l'idée de la mort. Les fleurs dans le *Coran*, dans *Monsieur Ibrahim*, comme les lettres simples mais sincères dans *Oscar et la Dame rose*, sont comme la baguette magique que monsieur Ibrahim et Mamie Rose tiennent entre leurs mains pour réparer le méfait, combler le manque dans la personnalité du petit Momo et du petit Oscar.

Si l'auteur tente, à travers ses récits, de mettre en lumière la part d'ombre de l'âme humaine, si les personnages ont souvent un double visage, une double identité, qu'elle soit vraie ou fausse, c'est pour montrer que la vérité est autre que ce que nous pensons. L'Islam, comme le christianisme, prône le respect de l'autre, le respect de la différence, l'amour, la tolérance par rapport à l'autre, par rapport à tout ce qui est différent de nous, c'est-à-dire l'humain.

NOTES

1. Le réalisateur raconte dans le dossier de presse, à propos de sa rencontre avec le récit de Schmitt : « Dès les premières pages, je savais. C'est très intuitif, c'est très difficile de traduire cela en mots. C'est très proche de la rencontre avec un être humain ». Les citations sont tirées du dossier de presse du film, in Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Présentation, notes, questions et après-texte établis par Josiane Grinfas-Bouchibti, Paris, Magnard, « Classiques & Contemporains », 2004, p. 6. Toutes les citations du roman qui figurent dans mon analyse sont tirées de la même édition.
2. Deuxième sens du mot « conte », *Le Petit Robert*, 1986.
3. Jean Cauvin, *Comprendre les contes*, Paris, Éditions Saint-Paul, 1980, p. 8.
4. Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, pp. 157-177.
5. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et 1970, p. 29.
6. *Ibid.*, p. 30.
7. *Ibid.*, p. 36.
8. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 9.
9. Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 51.

10. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 23.
11. *Ibid.*, p. 17.
12. Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 63.
13. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 53.
14. Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 63.
15. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 49.
16. Michel Valière, *Le Conte populaire. Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 104.
17. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 58.
18. Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 78.
19. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 66.
20. Pierre Laforgue, *Petit Poucet deviendra grand : soigner avec le conte* [1995], Paris, Payot, 2002, p. 284.
21. *Ibid.*, p. 127.
22. <http://www.panachediffusion.com/SpectacleCommentairePiece.cfm?iEventID=6>.
Entretien avec Éric-Emmanuel Schmitt, Belgique, Bruxelles, 2004, consulté le 16 novembre 2014.
23. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 20.
24. *Ibid.*, p. 46.
25. *Ibid.*, pp. 13-14.
26. Le soufisme (en arabe [taṣawūf] ou taṣawwuf) désigne en islam le cœur ésotérique de la tradition islamique, et l'ésotérisme d'une façon générale. Le mot taṣawwuf peut se traduire correctement par « initiation ». Il désigne « el-haṣīqah », c'est-à-dire la « vérité » intérieure qui vivifie et permet la compréhension profonde de « es-shariyah » (la « grande route »). Le Taṣawwuf comprend non seulement la haṣīqah mais aussi l'ensemble des moyens destinés à y parvenir, appelé tarīqah – « voie » ou « sentier » – conduisant de la shariyah vers la haṣīqah, c'est-à-dire de l'« écorce » (el-qishr) vers le « noyau » (el-lobb) par l'intermédiaire du « rayon » allant de la circonférence vers le centre. Le soufisme est intimement lié, depuis les origines de révélation prophétique de l'islam, à la fois aux orthodoxies sunnite et chiite, bien qu'il ait pris des formes différentes dans les deux cas. Voir sur [wikipédia](http://fr.wikipedia.org).
27. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 14.
28. *Ibid.*, pp. 43-44.
29. *Ibid.*, p. 14.
30. *Ibid.*, p. 17.
31. *Ibid.*, p. 9.
32. *Ibid.*, p. 11.
33. *Ibid.*, p. 12.
34. *Ibid.*, p. 18.

35. Michel Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel, 2004.
36. Éric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la Dame rose*, Paris, Albin Michel, p. 10.
37. *Ibid.*, p. 15.
38. *Ibid.*, p. 16.
39. *Ibid.*, p. 23.
40. *Ibid.*, p. 42.
41. *Ibid.*, p. 38.
42. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Enfant de Noé*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 75.
43. Éric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la Dame rose*, *op. cit.*, p. 20.
44. *Ibid.*, p. 22.
45. *Ibid.*, p. 83.
46. Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, *op. cit.*, p. 16.
47. Éric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la Dame rose*, *op. cit.*, p. 99.
48. <http://www.panachediffusion.com/SpectacleCommentairePiece.cfm?iEventID=6>.
Entretien avec Éric-Emmanuel Schmitt, Belgique, Bruxelles, 2004, consulté le 16 novembre 2014.

BIBLIOGRAPHIE

- Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Présentation, notes, questions et après-texte établis par Josiane Grinfas-Bouchibti, Magnard, « Classiques & Contemporains », 2004.
Oscar et la Dame rose, Paris, Albin Michel, 2002.
L'Enfant de Noé, Paris, Albin Michel, 2004.
- Jean Cauvin, *Comprendre les contes*, Paris, Éditions Saint-Paul, 1980.
- Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976.
- Pierre Laforgue, *Petit Poucet deviendra grand : soigner avec le conte*, Paris, Payot, 2002 (1^{re} édition, Bordeaux, Mollat, 1995).
- Michel Valière, *Le Conte populaire. Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Sophie Lamaison, *Étude sur « La Nuit de Valognes », Éric-Emmanuel Schmitt*, Paris, Ellipses, 2006.
- Michel Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Albin Michel, 2004.
- Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et 1970.

Les sites web :

<http://www.panachediffusion.com/SpectacleCommentairePiece.cfm?iEventID=6>

Gérard Peylet

Le monstrueux et l'humain dans *La Part de l'autre*, « Concerto à la mémoire d'un ange » et « L'Empoisonneuse »

Le monstrueux est-il le propre de l'humain ? À travers l'analyse et le questionnement des trois textes choisis *La Part de l'autre*, « Concerto à la mémoire d'un ange », « L'Empoisonneuse » nous essaierons de montrer comment un artiste comme Éric-Emmanuel Schmitt dont la philosophie nourrit l'œuvre d'imagination ne tente pas de répondre à cette question avec un discours conceptuel qui proposerait des définitions abstraites définitives, mais cherche à éclairer le processus de transformation de l'humain en monstrueux sans rien défaire de sa complexité puisqu'il recouvre plusieurs domaines inextricablement mêlés : la nature, l'inconscient, le métaphysique, le psychologique, le physiologique, le spirituel. L'écrivain n'a pas d'autre but que d'éclairer un peu les ténèbres, ce que Barbey d'Aurevilly appelait « les extrémités¹ ». La réponse à la question « le monstrueux est-il le propre de l'humain » ne peut que rester ouverte.

La notion même de monstrueux ouvre une première piste de recherche qui, en rappelant le lien étymologique avec le verbe *monstrare*, mène aux problématiques de la manifestation épiphanique du monstrueux. Dans les trois textes que nous avons choisis, Éric-Emmanuel Schmitt nous place devant cette manifestation qui va reposer sur le processus de la métamorphose. Cette problématique du monstrueux et de l'humain soulève bien évidemment aussi une interrogation sur la nature et l'origine du monstrueux et elle questionne enfin ce que nous pourrions appeler les frontières de l'humain. Le sens que la littérature donne au mot humain repose souvent sur une réflexion qui concerne ses antonymes : inhumain, monstre, barbare, animal, objet. Jusqu'où peut-on pousser ces frontières, jusqu'à quel seuil,

avant de tomber dans la barbarie, l'animalité, l'inhumain ? Nous resterons avec ces trois exemples dans le domaine du monstrueux et même du mal et de l'humain mais il nous plaît de souligner en commençant que la sainteté, celle du Christ par exemple, celle d'Anne dans *La Femme au miroir*, poserait de la même manière – mais inversée – le problème des frontières, car la sainteté n'est pas la perfection humaine ; la sainteté consiste à effacer au maximum son Moi, à faire un maximum de place en soi, pour y faire rentrer l'Amour de Dieu. D'où des comportements contre nature, comme la mortification, le don radical de soi pour les souffrants et les exclus. L'homme sage tente de perfectionner son Moi, là où le Saint tente de l'effacer. Mais nous élargirions trop le sujet en prenant ces extrêmes.

LA MANIFESTATION ÉPIPHANIQUE DU MONSTRUEUX : LES TROIS PERSONNAGES CONNAISSENT UNE MÉTAMORPHOSE VOIRE UN RENVERSEMENT

Hitler : une évolution irréversible avec des étapes

Le point de départ de cette métamorphose que va vivre Hitler (nous parlerons plus loin de la métamorphose de son double antagoniste Adolf H.) est l'échec de celui-ci à l'Académie de peinture de Vienne. Ce point de départ est à l'origine du processus qui va susciter la révélation du monstre dans l'homme falot, maladroit, médiocre qu'est Hitler.

« Que se serait-il passé si l'Académie des beaux-arts en avait décidé autrement ? Que serait-il arrivé si le jury avait accepté Adolph Hitler ?² »

La première étape après l'échec au concours à l'Académie de peinture, si elle permet d'entrevoir une sorte de déséquilibre chez le personnage en proie à des moments d'exaltation et d'abattement, de comprendre que le personnage nie la réalité telle qu'elle est et refuse de se voir tel qu'il est, retarde la manifestation proprement dite du monstrueux. Celui-ci reste encore enfoui. Une illusion retarde cette manifestation : Hitler se prend pour un grand peintre incompris et sa logeuse dont il croit qu'il est amoureux d'elle le prend pour un génie.

« Pendant plusieurs semaines, Hanisch lui avait apporté l'illusion de la reconnaissance, l'illusion de son avenir glorieux, l'illusion de la fortune proche. Pendant plusieurs semaines, grisé, intoxiqué, il avait eu la tête dans les nuages, touchant à peine le sol vulgaire de la réalité. Ces fumées là, il en avait la nostalgie.³ »

La fin des illusions artistiques va l'orienter vers des préoccupations de plus en plus politiques et idéologiques, vers une soif de pouvoir qui vont vraiment apparaître au grand jour au moment de la guerre. C'est la seconde étape. Hitler « se déclare ». Le chapitre qui commence par « La guerre est déclarée » a pour titre « Révélation ».

La première révélation est celle de la haine qui le stimule, lui donne l'impression de vivre puissamment : « Hitler éprouvait pour la première fois les bienfaits de la haine. Maintenant que l'ennemi était désigné, il respirait plus largement [...] Ce qui était bien⁴ ».

« Il court.

Il se sent grand. Il est immense.

Il court.

Il est devenu un guerrier. Il charge. Il ne craint rien [...]

Il n'est plus lui, il n'est plus que réflexes ; son corps est plus intelligent que lui ; son corps sait tout. Il est un. Un enfin. Un élan. Rien qu'un élan. Tout un élan. Un élan qui le meut et le dépasse. La puissance monte au maximum en lui. Incandescence.⁵ »

C'est à cette étape de la métamorphose que ce qui restait de fragilité humaine, de doute sur son identité va être balayé. Même quand il vivait dans les illusions et les mensonges, l'humanité d'Hitler résidait dans ses incertitudes, ses hésitations, dans ce qui constituait son trouble, une sorte d'entre-deux identitaire. Dorénavant l'illusion n'a plus qu'un visage, celui de l'unité, de la force, de la performance (c'est l'étape du fanatisme qui commence). Hitler a découvert l'ivresse de la force.

La troisième étape coïncide avec l'ascension politique du dictateur.

La haine qu'il a découverte en lui comme un élément crucial de sa métamorphose, il va la transmettre aux foules :

« [...] il ne s'adressait qu'aux sentiments négatifs des foules. Il réveillait leur colère, leur haine, leur rancœur, leurs déceptions, leurs humiliations. C'était facile, il les trouvait d'abord en lui. Les gens l'idolâtraient parce qu'il s'exprimait avec le cœur, mais ils n'avaient pas repéré qu'il s'agissait de la face noire du cœur.⁶ »

La métamorphose est accomplie pour le personnage historique. Il n'y a plus de retour en arrière possible. Le monstre s'est manifesté dans toute son extériorité. Sa monstruosité passe par le discours, se confond avec le discours de haine et de fanatisme. *Le monstre n'a plus d'identité propre.* Il a effacé le moi ancien, plus fragile. Il est tout d'une pièce, ne suit plus que ses impulsions.

Il ne vit plus qu'en représentation sous le regard des autres et sous son propre regard.

La dernière étape va se caractériser par une sorte de fuite en avant, de surenchère perpétuelle qui s'apparente à une forme de folie, jusqu'à la mort. Au bout de la course du tyran, le suicide vient souligner l'aboutissement logique du monstrueux : la destruction.

Concerto : une double métamorphose avec inversion des rôles

L'art de la nouvelle ne permettra pas de suivre la métamorphose d'Axel étape par étape. Chris l'a laissé sans vie, croit-il, au fond de l'eau, sans tenter de lui porter secours, en n'ayant qu'une idée en tête : gagner la compétition sportive. Lorsque quelques heures plus tard il rentre en France « il songeait à lui, seulement à lui, à son éventuelle culpabilité⁷ ».

Sans transition aucune le lecteur retrouve Axel à Shangai, infirme, défiguré, sous un autre nom, celui d'un homme d'affaires « cruel, dépourvu de scrupules », cynique, M. Lang, qui a conquis le pouvoir et gagne beaucoup d'argent. Le jeune artiste qui avait tout pour lui, la beauté, la grâce, le génie, la générosité, une modestie miraculeuse, est devenu un monstre au sens propre et figuré. La métamorphose est brutale. Le renversement brutal aussi et irrémédiable. L'ange est devenu démon, Abel est devenu Caïn. Cette métamorphose s'accompagne d'un projet qu'Axel a mûri semble-t-il immédiatement après son accident : la vengeance.

Axel retrouve enfin Chris. Celui-ci découvre ce qu'Axel – qu'il enviait et admirait à la fois avant l'accident – était devenu :

« Cela l'horrifiait... Où était l'ange qu'il avait connu, le garçon qui ne rêvait que d'art, de musique, familier du sublime.⁸ »

Chris découvre la métamorphose, le renversement, ce processus de destruction de l'humain qu'il y a dans tout monstre : « Il avait défiguré un artiste prometteur en tyran paranoïaque, colérique, cruel, sans scrupules. À son insu, il avait fait pire que tuer un innocent, il avait tué l'innocence. Sa victime s'était transformée en bourreau [...] Il ne restait plus une parcelle de l'Axel d'autrefois, le mal l'emportait⁹ ».

Seule la mort peut délivrer le monstre de ce mal qui a tout envahi et qu'il porte en lui comme une souillure.

Le seul personnage qui incarne l'opacité du mal dès le début : Marie Maurestier, l'héroïne de « L'Empoisonneuse »

Avec ce personnage, d'apparence banale (comme Hitler au début du roman dans *La Part de l'autre*, ce qui n'était pas le cas d'Axel dans « Concerto à la mémoire d'un ange »), qui sera sur le point de se repentir pour attacher à elle le jeune prêtre qu'elle « aime », « désire » d'une passion violente, brutale, le monstrueux est présenté dans tout son mystère, presque sans cause. Le monstrueux le plus noir, le plus lointain, le plus refoulé fait irruption ici dans le monde familier, connu, d'une petite paroisse rurale.

Des trois personnages, c'est le seul dont la monstruosité ne soit pas brutalement révélée dans une sorte d'apparition, spectaculaire, épiphannique. Au contraire au début de la nouvelle la meurtrière joue la comédie de la victime d'une erreur judiciaire :

« Lente, un peu voûtée, comme encombrée de son corps, elle rebroussa chemin et commença l'ascension de la pente qui conduisait chez elle. Avec le temps, elle endossait de mieux en mieux son rôle de victime ; désormais elle savait remarquablement garder une tête d'erreur judiciaire.¹⁰ »

Sous l'effet de la passion qu'elle éprouve pour le jeune prêtre à qui elle a confessé avec délectation tous ses crimes pour qu'il s'intéresse à elle, on va voir le personnage non pas se métamorphoser – la métamorphose totale était sans doute impossible – mais revenir vers plus d'humanité, une humanité qu'il ne faut peut-être pas confondre avec celle d'un repentir sincère ou d'un désir de faire le bien, de se racheter, ce qui correspondrait à une métamorphose inverse des deux précédentes que nous avons analysées. Une grande ambiguïté demeure sur le degré d'humanité retrouvée, sous l'effet de la passion, par l'empoisonneuse. On reviendra sur cet aspect dans la dernière partie de notre exposé. Il n'y a pas de renversement complet du monstrueux vers l'humain dans le cas de ce personnage mais est-ce qu'une forme d'humain, d'humanité en partie jouée, en partie sincère, ne côtoie pas, même de manière transitoire et éphémère, le monstrueux qui est en elle, jusqu'au départ de l'abbé Gabriel pour Rome ? On peut aussi, et le texte reste très ambigu là-dessus, se demander si comme les deux autres personnages, l'empoisonneuse, mais d'une manière moins spectaculaire, plus intériorisée, psychologique, ne révèle pas sa monstruosité suprême en tentant de s'accaparer l'âme de l'abbé Gabriel :

« Elle asseyait son empire sur le jeune curé. Il ne dormait plus [...] Marie jouissait de ce privilège avec cynisme : elle avait arraché Gabriel aux autres. Gagné ! Gagné une fois de plus [...] Elle ne lui obéirait pas. Inutile, puisque c'était lui qui obéissait.¹¹ »

Retour vers l'humain ou franchissement d'un degré de plus dans le mal ? Le lecteur doute. Cette ambiguïté soulève en tout cas la question de la nature du monstrueux chez ces trois personnages.

QUELLE EST LA NATURE DU MONSTRUEUX CHEZ LES TROIS ?

Éric-Emmanuel Schmitt soulève dans ses trois récits une question clé qui reste ouverte : le monstrueux est-il le radicalement « Autre » ou l'intimement « Propre » ? Est-il la manifestation ou l'action ? Apparaît-il en dehors ou au dedans ? L'homme est-il son ennemi ou celui qui le produit ? Le monstrueux contient-il une identité latente ou sa différence est-elle radicale ? Dans ces trois récits la représentation du monstrueux renvoie tour à tour à des domaines divers : la nature, l'inconscient, le métaphysique, le psychologique, l'irrationnel. Aucune explication définitive n'est donnée par le romancier qui met en œuvre sa représentation aux frontières du visible et de l'invisible. Le mystère du monstrueux épuise la rationalité même si certaines hypothèses médicales sont avancées comme celle de la névrose.

Quel autre moyen que l'imaginaire et le mode poétique de l'intuition pour appréhender ce mystère qui finalement n'est pas dévoilé mais simplement éclairé dans toutes ses dimensions, physiologique, psychique, spirituelle, qui n'est jamais complètement déverrouillé, découpé, analysé, car il ne peut être que pressenti dans sa totalité par l'imagination, la sensibilité, qui ne découpent pas, ne segmentent pas ce qui par définition ne peut pas l'être. De ce point de vue, alors que « le roman n'intéresse l'auteur – de son propre aveu – que s'il est philosophique, qu'il doit provoquer la réflexion », Éric-Emmanuel Schmitt n'a pas écrit des romans à thèse, des nouvelles à thèse. La pensée du philosophe se fond dans un imaginaire qui me semble toujours premier dans la création des personnages qui sont mis en œuvre. La vérité de l'imaginaire n'est pas celle de la philosophie conceptuelle. L'image pense autant que le concept. Il faut la prise de l'image, de l'imaginaire et du mythe pour saisir cet emmêlement originel sans fêlure ni réduction qu'il y a dans tout phénomène humain et à plus forte raison tout phénomène qui transgresse l'humain.

La pensée imaginative qui sous-tend ces représentations de monstres explore sans apporter de réponse rationnelle quelques grandes questions que soulève le monstrueux.

La première concerne le radicalement autre. Sont-ils radicalement autres ? On a d'abord envie de répondre oui si on considère que ces monstres vivent en dehors des normes que respecte l'homme normal. Le monstre invente d'autres normes, déviantes, dans lesquelles il vit seul en marge des hommes normaux, à côté des normes communes dites normales. En ce sens il est radicalement différent du commun des hommes. Le monstre implique et incarne toujours une transgression, et c'est dans cet acte transgressif qui pousse le monstre à se retourner contre l'humain, à défaire la création, à ne plus voir « la part de l'autre » que réside sa différence radicale, sa signification théorique aussi. Ce constat qui peut proposer une définition ne dévoile pas pour autant le mystère qui est à l'origine de la transgression.

Quelle est l'origine du monstrueux ? Quelques explications sont avancées ou suggérées dans *La Part de l'autre* et dans le « Concerto à la mémoire d'un ange ». Tout d'abord elles sont présentées comme des hypothèses et non pas comme l'explication ultime du monstrueux. La haine, la vengeance peuvent expliquer en partie le retournement d'Axel, mais le mystère de ce retournement dépasse le seul ressort de la haine comme le suggère sans l'expliquer la fin de la nouvelle. La névrose ne constitue dans le roman *La Part de l'autre* qu'une piste scientifique en ce qui concerne Hitler. Elle est avancée par un médecin qui avait observé l'estafette Hitler pendant la guerre :

« Maintenant que cet homme était à la tête du pays, le docteur Forster conclut qu'il était de son devoir de parler, même s'il violait le secret médical. Il annonça, lors d'un de ses cours à l'université de Greifswald, qu'Hitler était un névrosé traité par suggestion et par hypnose et qu'il fallait rendre public son dossier psychiatrique.¹² »

Le romancier se garde de trancher entre cette hypothèse et l'explication de nature métaphysique de sœur Lucie qui admet le mystère absolu du mal :

« Qu'est-ce qu'un monstre ? Un homme qui fait le mal à répétition. A-t-il conscience de faire le mal ? Non la plupart du temps. Parfois oui, mais cette conscience ne le change pas [...] Nul n'est méchant volontairement [...] Le diable se prend toujours pour un ange. Et c'est pour ça que j'ai si peur.¹³ »

Si soeur Lucie questionne la nature du mal, elle renonce à se prononcer sur son origine. Le narrateur lui-même avance bien plusieurs fois une explication à la fois psychologique et métaphysique mais celle-ci ne fait qu'éclairer la déviance :

« Hitler aimait la guerre parce qu'elle l'avait soulagé de tous ses problèmes. Elle lui donnait à manger, à boire, à fumer, à dormir, à penser, à croire, à aimer, à détester. Elle avait pénétré tout son être, corps et âme. Elle l'avait déchargé de lui-même, de ses insuffisances, de ses doutes. Elle lui avait procuré une raison de vivre, et même une raison de mourir. Hitler adorait donc la guerre. Elle était devenue sa religion.¹⁴ »

Éric-Emmanuel Schmitt éclaire la nature de la monstruosité d'Hitler en suggérant qu'il ne peut pas vivre dans un monde absolument relativiste, dans lequel il se sent inconsistant et dissous dans les relations qui le traversent. Il lui a fallu mettre l'absolu quelque part. L'auteur éclaire la nature de la déviance, il n'explique pas la nature et l'origine du mal qu'Hitler va incarner. Hitler est-il libre de ses choix ou possédé, affirme-t-il sa liberté face aux lois humaines ou subit-il sa monstruosité ? Aucune réponse rationnelle n'est apportée à ces questions. La question de l'hybridité que l'on rencontre chez ces êtres hors-nature éclaire bien sûr le phénomène à sa surface, à sa périphérie, c'est ce que l'on voit, c'est ce qui est montré, révélé, mais ne répond pas aux questions de fond sur la nature du mal. Nous sentons bien que l'alliance des contraires entre un corps débile, détruit, usé, et une imagination vive confirme, accompagne la formation du monstrueux dans le cas d'Axel ou même d'Hitler mais c'est tout. Cette hybridité psychologiquement, nous le comprenons, accompagne une démarche d'éloignement des normes et des autres en donnant à voir comment ces personnages se replient sur leur anomalie, s'enferment dans une solitude radicale, incapables désormais de sortir d'eux-mêmes, centrés sur eux jusqu'à l'auto-destruction. Mais éclairer n'est pas expliquer. On comprend qu'un personnage historique comme Hitler ait soulevé plus d'hypothèses pour tenter de comprendre – et de prévenir – un tel phénomène, car il y a des configurations historiques qui peuvent favoriser, exacerber l'apparition du monstrueux. *La Part de l'autre* contient une belle méditation sur la *barbarie* qui est toujours liée à une puissance aveugle, absurde, sur l'inhumain qui survient quand le pouvoir d'un être humain dépasse son savoir. Mais comme je l'ai dit plus haut, Éric-Emmanuel Schmitt ne développe pas un discours théorique sur la barbarie.

Il convertit l'idée philosophique en sensibilité, en émotion. C'est l'intuition, l'image qui donne de la force aux idées. L'image ne conclut pas, elle ouvre un champ de possibles.

Avec le récit de « L'Empoisonneuse », aucune hypothèse n'est d'ailleurs soulevée comme si l'auteur voulait nous faire sentir le mystère du mal dans son opacité absolue.

S'interroger sur la nature du monstrueux chez ces trois personnages conduit l'auteur à chaque fois à se poser la question de l'expérience du gouffre et de celle du vide.

Saint Augustin écrivait qu'on ne sait pas ce que nous disons quand nous disons « Je ». Il est fort possible que se cache derrière cette interrogation sur l'identité le sentiment d'un vide intérieur ; si l'homme est vide intérieurement, alors il n'est plus que l'ensemble de son extériorité, de ses vêtements, de ses déguisements et des conventions sociales. Tout ne serait plus que surface et avoir dans un être sans profondeur. Pour le chrétien, l'intériorité est intimement liée à Dieu. Hitler, Axel, Marie, les trois personnages que nous observons semblent faire l'expérience d'une béance en eux qu'ils s'emploient à masquer. N'est-ce pas parce qu'ils sont vidés de l'intérieur, dépourvus d'identité authentique qu'ils transgressent l'humain et deviennent des monstres ? Si leur intériorité est vide, ne deviennent-ils pas inévitablement des masques ? Une scène de *La Part de l'autre* est révélatrice de ce phénomène. Chaque jour, quand il se lève, Hitler se réveille douloureusement « en s'arrachant à grand peine au néant¹⁵ ». Il aperçoit avec effroi dans son miroir une face « blafarde, bouffie », dérisoire qu'il ne reconnaît pas. « Il regardait cet inconnu chaque matin et se disait – j'ai une heure devant moi. Il avait une heure pour fabriquer de l'Hitler¹⁶ ». Une heure pour refabriquer son masque.

Dans la nouvelle « Concerto à la mémoire d'un ange », une scène révèle aussi à quel point ce processus du recentrement sur soi ne fait qu'aboutir à un recentrement sur un masque que l'on donne à voir aux autres, car il n'y a plus dans l'individu, vidé de l'intérieur, que ce masque :

« *Habillé de sombre, les vêtements maculés de gras, une barbe de trois jours gangrenant son teint malsain, M. Lang cachait ses yeux derrière des lunettes noires, ses cheveux – s'il lui en restait – sous un chapeau sans forme, et ses émotions – s'il en avait – derrière un masque de dureté.* ¹⁷ »

En ce qui concerne Marie Maurestier, nous avons déjà dit qu'elle présentait avant l'arrivée de l'abbé Gabriel le visage d'une victime de l'erreur judiciaire et après le départ de l'abbé Gabriel elle reprendra ce masque complètement lisse : « Marie Maurestier sut aussitôt comment elle allait passer les prochaines années : elle s'occuperait de son jardin, nourrirait sa chatte, irait moins souvent à la messe et se tairait jusqu'à sa mort¹⁸ ».

C'est tout ce que nous pouvons entrevoir de cette expérience du gouffre, de ces ténèbres où ils sont plongés, où ils disparaissent, où ils s'enferment dans un silence, reflet de ce gouffre, dont personne ne détient la clé. Une autre issue était peut-être possible mais n'a pas été envisagée par l'écrivain : la conversion absolue.

LES FRONTIÈRES DE L'HUMAIN ET DU MONSTRUEUX : LA LABILITÉ VOIRE L'AMBIGUÏTÉ DE LA FRONTIÈRE

Nous venons de voir que ce qui est le plus compréhensible dans ce processus de décréation de l'humain qu'est le monstrueux, c'est le processus lui-même et tout ce qui l'accompagne comme effets, comportements. Nous avons vu que l'origine reste mystérieuse comme l'est finalement la finalité de ces êtres monstrueux. Ils s'enfoncent dans les ténèbres mais vont-ils jusqu'au bout du mal, franchissent-ils totalement le seuil à partir duquel il n'y a plus aucune trace d'humanité en eux ? C'est à cette question que nous allons essayer de répondre pour finir, à partir des trois exemples que nous avons choisis.

Nous ne sommes pas sûrs que ces trois personnages monstrueux – du moins deux d'entre eux – franchissent le seuil absolu de la disparition de l'humain en eux. Face à la question du mal qui pose un problème majeur à l'homme, la littérature et l'art de tous les temps ont cherché de tout temps à représenter un seuil ou une frontière qui distingue l'humain de l'inhumain. Quand on regarde l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt on se dit qu'il a voulu à la fois représenter la frontière et le seuil. La frontière peut indiquer une zone de séparation, elle n'est pas forcément radicale, alors que le seuil implique une limite à partir de laquelle nous entrons dans un monde radicalement autre de celui que nous quittons. Le seuil est une sorte de point catastrophique. Ce que nous avons appelé le processus de métamorphose pourrait correspondre davantage à la notion de frontière. Dans les deux premiers exemples, le suicide du monstre correspondrait peut-être au seuil

que le personnage au bout de sa course folle choisit de franchir. Quand à Marie Maurestier elle se situe bien, malgré les variations que nous avons soulignées, dans ces frontières de l'humain qui sont assez labiles, et d'autant plus inquiétantes qu'elles sont labiles.

Comment représenter l'ambiguïté de la frontière ? Dans *Le Journal de La Part de l'autre* et dans le *Journal d'un roman volé*¹⁹, l'écrivain nous donne quelques éléments de réponse :

« *La décision est prise : après Jésus. Hitler. L'ombre succède à la lumière. Pour avoir étudié la tentation de l'amour dans l'Évangile selon P, je me dois d'approcher désormais la tentation du mal. Puisque c'est dans l'humain et non en dehors de l'humain qu'ont lieu et Jésus et Hitler, mon humanisme n'existera qu'au prix de cette double poursuite.*²⁰ »

Cette réflexion : « c'est dans l'humain qu'a lieu Hitler », ce qu'on peut traduire par : c'est dans l'humain que le monstre va se former, est capitale. Il y a un défi considérable au départ de ce livre, une prise de risque aussi. Comme dans *L'Évangile* c'est l'humain et ses frontières, toutes ces frontières, celles qui vont vers la lumière (avec le beau personnage de sœur Lucie), celles qui vont vers les ténèbres avec Hitler que l'écrivain explore. C'est la transformation de ce vide dont je parlais plus haut au cœur de l'homme vers le bien ou la barbarie qu'il explore.

Dans les trois récits *La Part de l'autre*, « Concerto à la mémoire d'un ange » et « L'Empoisonneuse », Éric-Emmanuel Schmitt utilise une technique : celle du portrait renversé, antagoniste, qui nous fait saisir par l'image, la sensibilité, l'émotion, les limites, labiles, ambiguës de ces frontières.

Dans *La Part de l'autre*, le double portrait antagoniste (avec une progression remarquable dans l'antagonisme au fil du roman) d'Hitler et d'Adolf H. permet au lecteur de repérer un seuil qui définit l'humain et une zone frontière de basculement. Ce double portrait nous permet de réfléchir de quelles ambiguïtés relève cet espace de l'opposition entre humain et inhumain, de réfléchir à la place de la problématique de soi ou l'autre et de « soi et de l'autre » soulevée par le monstrueux. Nous avons déjà posé cette question sur la nature du monstrueux : le monstre est-il en nous-mêmes ou est-il radicalement autre ? Le double portrait ne nous donne pas une réponse théorique. Il nous fait sentir que le monstre en devenir est celui qui est incapable de s'ouvrir aux autres, à l'altérité, qui se débarrasse de l'homme en lui, défait l'humain qui est en lui.

Hitler se ferme, tandis qu'Adolf H. s'ouvre ; Hitler instrumentalise les autres tandis qu'Adolf H. leur laisse prendre de plus en plus de place dans sa vie ; Hitler s'enivre de certitudes tandis qu'Adolf H. souffre de doutes. L'homme qui veut se suffire à lui-même (le péché d'orgueil) se condamne à avoir un horizon qui se restreint et se resserre de plus en plus.

Les frontières et leurs limites englobent ces deux démarches qui s'éloignent de plus en plus l'une de l'autre. Adolf H. en cherchant à se comprendre, doute, Hitler est enfermé dans ses certitudes et s'ignore.

Adolf H. en devenant de plus en plus humain éclaire par opposition l'étouffement de l'humain chez Hitler. « Oh, moi, je suis parvenu à me résoudre à vivre et à être heureux. C'est bien assez. Je ne veux pas d'un destin²¹ ». Dans cette entreprise de décréation qu'Hitler accomplit en aveugle, on trouve encore ici et là de rares traces d'humanité, mais elles sont si étouffées qu'elles se manifestent de plus en plus faiblement. Voici comment le tyran réagit à la mort de sa nièce : « La première pensée qui traversa l'esprit d'Hitler fut qu'on allait l'accuser du meurtre. La deuxième fut la colère devant cet acte stupide. La troisième fut de la peine²² ». Le moment n'est pas loin où Hitler le fanatique ne ressentira plus rien. À l'opposé, Adolf H. crée en lui toujours plus d'humanité. Sœur Lucie qui joue un rôle elle aussi dans cette représentation des frontières entre humain et monstrueux (et non entre sainteté et monstrueux) lui dit :

« N'arrête pas de douter, c'est ce qui fait de toi ce que tu es. Un homme fréquentable. Cela te donne un sentiment d'insécurité, certes, mais cette insécurité, c'est ta respiration, ta vie, c'est ton humanité. Si tu voulais en finir avec cet inconfort, tu deviendrais un fanatique. Fanatique d'une cause ! Ou pire : fanatique de toi-même.²³ »

Audacieux vraiment ces deux livres qui osent opérer une humanisation du bien et du mal dans les personnages de Jésus et d'Hitler, car l'homme est capable du meilleur comme du pire. En ce sens, *L'Évangile selon Pilate* et *La Part de l'autre* répondent au même projet, mais de manière retournée. L'humanité est à la fois lumière et ténèbre. *La Part de l'autre* est un roman humaniste car l'artiste a rêvé de sauver l'humanité en postulant que cela aurait pu être autrement. C'est aussi un roman humaniste car il nous invite à croire que nous avons la liberté : Adolf H. virtuel s'ouvre aux autres, il découvre la part de l'autre dans une vie d'homme : l'amour, l'amitié, la paternité, l'enseignement, la perte, le deuil.

Dans « Concerto à la mémoire d'un ange », le double portrait repose sur un renversement. Axel et Chris, deux jeunes et brillants musiciens sont présentés sur le mode de l'opposition, opposition résumée au début par l'organisateur du stage « Music and Sports in Winter » : « Caïn et Abel ! Vous deux, si je devais vous renommer, je proposerais ça. Deux frères aux caractères opposés : Caïn le dur et Abel le doux²⁴ ». Avant l'accident qui entraînera l'infirmité et la monstruosité physique d'Axel que Chris abandonne sous l'eau en le croyant perdu, Axel est caractérisé par une sorte de grâce et d'innocence miraculeuse, Chris par la volonté de réussir à tout prix, volonté qui passe par la jalousie, le désir de confrontation, l'égoïsme. Lorsqu'Axel, devenu cet homme d'affaires sans scrupules, retrouve à la fin de la nouvelle Chris, le lecteur comprend vite que les portraits se sont inversés. Axel rongé par la culpabilité a compris qu'il s'était trompé de route et a recommencé sa vie à partir de zéro « selon de nouvelles valeurs » : altruisme, abnégation. Sa vie est désormais tournée vers les autres. Ce qu'il n'avait pas prévu, « c'est que l'inverse arrive également : qu'un homme bien devienne une ordure. S'il y a des rédemptions, il y a aussi des damnations²⁵ ».

Les frontières de l'humain et du monstrueux se situent dans ce renversement des portraits entre la rédemption et la damnation. Mais Éric-Emmanuel Schmitt ne suggère pas une opposition radicale, une noirceur absolue de la part de celui qui se venge. La mémoire de ce qu'ils ont été, pour Axel la nostalgie, et pour Chris la honte, montre la labilité et la porosité de ces frontières :

« [...] chacun avait changé et détestait désormais ce que l'autre était devenu. Cette exécution s'avérait d'autant plus violente que Chris rappelait à Axel l'individu généreux qu'il avait été et ne serait jamais plus, tandis qu'Axel présentait à Chris le profiteuse qu'il avait éradiqué en lui.²⁶ »

L'ambiguïté des frontières atteint son comble dans la scène finale, au moment où Axel assouvit sa vengeance en demandant à Chris, lesté de briques de plomb, de sauter dans le lac. On découvre qu'Axel n'est pas ce démon endurci qu'il s'est efforcé de devenir : « Naguère je te haïssais. Maintenant, je me hais. Je me vois avec tes yeux, je me souviens de ce que j'étais, je compare. Que me reste-t-il Chris, Chris, que me reste-t-il ? S'il lui avait retiré ses lunettes noires, Chris aurait vu qu'Axel avait les yeux noyés de larmes²⁷ ». Lorsqu'Axel se jette dans l'eau noire du lac,

Axel « pour sauver Chris, se jeta à l'eau ». Axel, criminel à son tour, retrouve dans cette situation finale une humanité qu'il croyait avoir éradiquée, il découvre la fraternité paradoxale qui les reliait l'un à l'autre. Dix ans plus tard, on retrouve leurs cadavres au fond du lac : « Sur un lit de vase gisaient tête-bêche, deux corps enlacés : tels des jumeaux lovés dans le ventre de leur mère²⁸ ». Axel s'est mis à haïr l'humain qui était en lui et s'est tourné vers la cruauté, le mal, il a tenté de se débarrasser de l'homme en lui mais au moment de remporter sa victoire sur Chris, de réussir la vengeance absolue, le masque se fissure, la nostalgie réapparaît, l'amour pour le frère ennemi aussi.

Dans le troisième récit que nous avons pris pour exemple, « L'Empoisonneuse », l'écrivain réutilise la technique du double portrait antagoniste, non seulement pour faire valoir la monstruosité de l'empoisonneuse mais aussi pour suggérer l'ambiguïté, la porosité des frontières entre le monstrueux et l'humain.

En s'attachant à l'âme noire de Marie qui lui a confessé ses crimes, l'abbé Gabriel va remuer, déplacer ces frontières qui semblaient irrémédiablement arrêtées, figées :

« C'est paradoxal au fond : je dois m'adonner davantage aux âmes noires qu'aux âmes transparentes.²⁹ »

Le combat du jeune et lumineux abbé qui rêve de convertir Marie Maurestier semble perdu d'avance, tellement celle-ci semble endurcie dans le mal, ne connaissant pas l'ombre d'un remords, au contraire. Et pourtant la criminelle s'illusionne quand elle croit emporter une victoire de plus : « Enchantée qu'il détînt ses secrets », elle jubile devant la souffrance du saint homme qui perd le sommeil à cause d'elle : « Cet aveu la ravit : elle s'était emparée de lui³⁰ ». Au moment où le lecteur croit que la monstruosité du personnage est arrivée à une sorte d'apogée, un changement qu'elle ne peut pas contrôler intervient en elle : « Le piège qu'elle n'avait pas vu, c'est que Gabriel, par son insistance, l'emmenait sur le terrain de l'échange et de la discussion³¹ ». Elle paraissait inébranlable, à jamais fermée aux autres et maintenant elle découvre en elle une fragilité, une faiblesse qu'elle n'avait jamais connue ou qu'elle avait oubliée depuis longtemps :

« En fait, elle ne percevait pas qu'il prenait un ferme ascendant sur elle. Si l'origine en avait été sexuelle, la réalité en était devenue spirituelle. [...] La violence de son âme trouvait son exutoire. Alors que cet être tourmenté avait,

*sa vie durant, joué les dures et fortes femmes, elle découvrait enfin sa véritable nature : esclave. Elle se reposait d'elle-même en se quittant. L'obsession du contrôle céda la place à l'abandon.*³² »

CONCLUSION

Ces trois récits que nous avons choisi d'analyser sont des œuvres d'imagination et d'humanisme. L'être humain doit connaître ses propres frontières pour ne pas sombrer dans l'hybris, pour ne pas se prendre pour Dieu. La question du monstrueux et de l'humain pose un problème universel qui reste ouvert, car l'artiste humaniste refuse de conclure en ce qui concerne la nature du monstrueux. Cette problématique peut aussi bien être envisagée sous un angle moral, individuel, privé, que sous un angle historique, certaines périodes exacerbant l'apparition du monstrueux.

On comprend que l'écrivain ait aimé explorer ce problème sous des angles divers, à différentes époques. Je pense à la figure médiévale monstrueuse d'Ida dans *La Femme au miroir*. Les frontières de l'humain sont un problème qui se pose avec toujours autant d'acuité dans un monde moderne où ces frontières sont remises en cause en permanence. Auparavant, à l'époque de Anne et d'Ida, il y avait une place pour l'homme et une place pour Dieu ; aujourd'hui l'homme prétend vivre sans Dieu, ce qui revient à faire de l'homme un Dieu. D'où la conséquence peut-être de notre malaise contemporain : nous nous heurtons contre nos limites, contre nos frontières naturelles, car l'homme n'est pas Dieu.

Tout ce que nous avons essayé de mettre en lumière à travers l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt, c'est la complexité du phénomène et de ces frontières. Le monstrueux comme le mal demeurent une énigme. On réussit à éclairer certains éléments qui le composent mais l'éclaircissement n'est jamais total. Nous aurions envie de conclure avec les mots qu'Éric-Emmanuel Schmitt utilise dans le *Journal d'un roman volé* pour un autre livre, *L'Évangile selon Pilate*. Les trois récits que nous avons analysés finissent « non par la résolution du mystère mais par son épaissement³³ ».

Ce mystère du monstrueux et de l'humain, comme celui de la sainteté et de l'humain épuise la rationalité. Pilate dans *L'Évangile selon Pilate* finit son enquête sur le seuil du mystère qu'il ne voulait pas accepter et finit par déposer les armes de la raison. Quel autre moyen que l'imaginaire et le mode poétique de l'intuition pour appréhender le mystère ?

NOTES

1. « Le conteur avait fini son histoire, ce roman qu'il avait promis et dont il n'avait montré que ce qu'il en savait, c'est-à-dire les extrémités » in Barbey d'Aurevilly, « Le Dessous de cartes d'une Partie de Whist », *Les Diaboliques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 217.
2. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Part de l'autre*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 11.
3. *Ibid.*, p. 116.
4. *Ibid.*, p. 178.
5. *Ibid.*, p. 183.
6. *Ibid.*, p. 258.
7. Éric-Emmanuel Schmitt, « Concerto à la mémoire d'un ange », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris, Le Livre de Poche, 2010, p. 93.
8. *Ibid.*, p. 121.
9. *Ibid.*, p. 124.
10. Éric-Emmanuel Schmitt, « L'Empoisonneuse », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, *op. cit.*, p. 22.
11. *Ibid.*, p. 43.
12. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Part de l'autre*, *op. cit.*, p. 357.
13. *Ibid.*, p. 461.
14. *Ibid.*, p. 217.
15. *Ibid.*, p. 358.
16. *Ibid.*, p. 359.
17. Éric-Emmanuel Schmitt, « Concerto à la mémoire d'un ange », *op. cit.*, p. 97.
18. Éric-Emmanuel Schmitt, « L'Empoisonneuse », *op. cit.*, p. 52.
19. Voir ce texte qui prolonge le roman d'Éric-Emmanuel Schmitt *L'Évangile selon Pilate*.
20. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Part de l'autre*, *op. cit.*, p. 477.
21. *Ibid.*, p. 402.
22. *Ibid.*, p. 332.
23. *Ibid.*, p. 424.
24. Éric-Emmanuel Schmitt, « Concerto à la mémoire d'un ange », *op. cit.*, p. 84.
25. *Ibid.*, p. 125.
26. *Ibid.*, p. 122.
27. *Ibid.*, p. 133.
28. *Ibid.*, p. 135.
29. Éric-Emmanuel Schmitt, « L'Empoisonneuse », *op. cit.*, p. 33.
30. *Ibid.*, p. 35.
31. *Ibid.*, p. 43.
32. *Ibid.*, p. 45.
33. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 271.

Natacha Vas Deyres

La Part de l'autre : une relecture singulière de l'Histoire, entre écriture biographique et uchronique

« Hitler est une vérité cachée au fond de nous-mêmes qui peut toujours resurgir¹ » : les dernières lignes du journal d'Éric-Emmanuel Schmitt consacré à l'écriture de *La Part de l'autre* résume une des réflexions philosophiques qui sous-tendent le roman, un double projet littéraire qui instaure au sein même de la narration un parallèle entre écriture biographique et écriture uchronique. L'invention d'une version virtuelle et variable d'Adolf Hitler devenu artiste et professeur d'art pictural est un projet pouvant s'inscrire dans la tradition littéraire de l'uchronie initiée par Charles Renouvier en 1876 dans l'ouvrage *Uchronie, l'utopie dans l'histoire*. Beaucoup d'auteurs se sont essayés à l'uchronie, sans pour autant être des adeptes des littératures de l'imaginaire, car l'exercice est tentant. Refaire l'Histoire, c'est s'offrir un vaste espace de liberté car celle-ci, une fois écrite, reste immuable. S'il n'existe aucun moyen technique ou concret de modifier le cours de l'histoire écrite ni de changer le déroulement du temps, l'homme dispose cependant d'un moyen de contourner ces résistances historiques et temporelles : au moyen de son imagination et de possibilités spéculatives littéraires, il invente dès lors l'uchronie. D'autre part, par l'écriture biographique fictionnelle consacrée à Adolf Hitler, Éric-Emmanuel Schmitt s'inscrit dans le cercle des écrivains audacieux qui ont tenté de comprendre la logique intérieure des bourreaux, comme Robert Merle en 1952 dans *La Mort est mon métier*, qui donna la parole à Rudolf Lang, *alter ego* de Rudolf Hoess, le commandant d'Auschwitz qui supervisa l'installation des premières chambres à gaz ou encore *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, paru en 2006 après *La Part de l'autre*, mettant en scène les crimes d'un personnage ordinaire de nazi convaincu, Max Aue, développant ainsi une esthétisation de l'horreur à des fins dénonciatrices.

Pour Dominique Viart, ces « « fictions critiques » que de nombreux écrivains développent depuis quelques années [...] entendent, à leur façon, discuter du monde qui nous entoure et de l'Histoire dont nous héritons en s'appuyant sur les moyens propres de la littérature.² » Pour Éric-Emmanuel Schmitt c'est une variante d'un élément de son imaginaire, une volonté d'analyser les racines du mal nazi, volonté littéraire et philosophique qu'il prolonge dans son dernier recueil *Les Deux messieurs de Bruxelles* en 2012 avec la nouvelle « Le Chien ».

LA PART DE L'AUTRE EST-IL UN ROMAN UCHRONIQUE ?

L'expérience uchronique de *La Part de l'autre* apparaît comme une incursion unique d'Éric-Emmanuel Schmitt dans ce sous-genre des littératures de l'imaginaire et de la science-fiction. Si le roman se focalise sur une virtualité uchronique du personnage d'Adolf Hitler, d'autres écrivains de science-fiction avaient élaboré un avatar uchronique d'Hitler. La Seconde Guerre mondiale et le Troisième Reich ont particulièrement attiré l'attention de ces auteurs. *Le Maître du Haut-Château*³ de Philip K. Dick, publié en 1962, imagine un monde dominé par les nazis ; *K* de Daniel Easterman (1998) part de la supposition qu'en 1940, les USA se sont alliés à l'Allemagne nazie et dans *Fatherland* de l'écrivain anglais Robert Harris (1992) nous sommes en 1964, dans une Allemagne nazie qui a gagné la guerre en 1944 et domine toute l'Europe. Des meurtres mystérieux surviennent soudain dont les victimes sont d'anciens SS. Le déroulement de l'enquête amène à découvrir que le Reich victorieux voulait que demeurent ignorées les atrocités des camps d'extermination, qu'il s'était efforcé de dissimuler. *Fatherland* présente un Adolf Hitler glorieux mais en fin de vie, sans s'arrêter précisément sur son parcours personnel. Par contre, *Rêve de fer* du romancier américain Norman Spinrad, publié en 1972, est un roman complexe, longtemps considéré comme une apologie du nazisme et interdit pendant de nombreuses années en Allemagne de l'Ouest. L'auteur lui-même révèle dans le paratexte que *Rêve de fer* dévoile un autre récit, *Le Seigneur du Svastika*, mêlant science-fiction et *heroic fantasy*, primée par le Prix Hugo en 1954, encensé par Philip José Farmer et Michael Moorcock, rédigé par un obscur écrivain d'origine autrichienne, un certain Adolf Hitler. Tout l'intérêt de ce récit double consiste en la lecture de la biographie uchronique d'Hitler, devenu chez Spinrad un célèbre écrivain de science-fiction aux États-Unis après avoir raté sa carrière politique puis artistique. L'objectif de Norman Spinrad,

malgré la nature un peu délirante de son écriture, est de montrer toute la dangerosité d'un tel personnage dont les obsessions sont transposées dans la littérature. La postface fictionnelle consacrée au roman du *Seigneur du Svastika* ne laisse aucun doute à ce sujet ; elle est censée être rédigée par un psychanalyste de renom, Homer Whipple, de l'université de New York, qui trouve ridicule l'idée qu'Adolf Hitler ait pu se retrouver un instant tenté par la politique et elle se conclut ainsi : « Nous avons de la chance qu'un monstre comme Feri Jaggar demeure à jamais enfermé dans les pages de la science-fiction, rêve enfiévré d'un écrivain névrosé nommé Adolf Hitler. » À la fin de *La Part de l'autre*, Éric-Emmanuel Schmitt satisfait même à l'exercice classique des uchronies, celui de mettre en scène un monde géopolitique virtuel, sans Hitler : « L'Amérique serait sans doute restée en Amérique [...] Elle ne serait pas devenue la sauveuse du monde occidental ni son gendarme. Elle n'aurait pas récupéré tous les cerveaux européens fuyant la barbarie nazie [...] la science et la technologie de pointe auraient sans nul doute été européennes [...] ce serait un astronaute allemand qui aurait le premier marché sur la Lune.⁴ »

Ainsi *La Part de l'autre* appartient à l'intertextualité de la littérature uchronique contemporaine, même si Éric-Emmanuel Schmitt se défend d'avoir jamais songé s'inscrire dans ce traditionnel sous-genre des littératures de l'imaginaire, le terme d'uchronie n'apparaissant pas dans le journal du roman. Pourtant la nature uchronique de ce récit interroge sur la création même de cette dualité voulue par l'écrivain, entre la biographie romancée, proche du réel et la biographie imaginée, d'ordre fantasmatique. La part uchronique du roman consacrée à Adolf H., le double littéraire qui a réussi l'examen d'entrée de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, est à notre avis un « chemin de traverse » permettant à Éric-Emmanuel Schmitt de pénétrer dans l'épaisseur psychologique du dictateur nazi tout en créant une distanciation salutaire et morale pour lui-même, son journal témoignant bien d'une réelle contamination du personnage sur l'écrivain :

« Où vais-je ?

Je deviens taciturne comme lui.

J'ai mal aux genoux comme lui.

J'écoute du Wagner. Comme lui.

Je n'ai pas envie de faire l'amour. Comme lui. Je ne pratique plus l'amitié.

Comme lui.

Où vais-je ?⁵ »

Le parcours de la biographie romancée trouve son origine dans l'intérêt porté par l'écrivain aux événements tragiques de la Seconde Guerre mondiale et au génocide organisé par les nazis. Dans l'*exipit* du roman l'écrivain narre à ses lecteurs la naissance de cette tension si vive dès son enfance, le besoin de savoir et de comprendre ce qui représente pour lui le mal absolu, en usant en la troisième personne pour évoquer l'enfant qu'il était, choqué en 1970 par la vision au cinéma des déportés : « Depuis ce jour les nuits de l'enfant sont difficiles et ses journées encore plus. Il veut comprendre. Comprendre que le monstre n'est pas un être différent de lui, hors de l'humanité, mais un être comme lui qui prend des décisions différentes.⁶ » Puis l'énonciation change et il reprend la parole en tant qu'auteur adulte : « L'enfant, c'était l'auteur du livre. Je ne suis pas juif, je ne suis pas japonais et je suis né plus tard ; mais Auschwitz, la destruction de Berlin et le feu d'Hiroshima font désormais partie de ma vie⁷ ».

Ces changements énonciatifs sont marqueurs d'une prise de conscience graduelle de la problématique liée à la présumée monstruosité d'Hitler. Or le projet littéraire d'Éric-Emmanuel Schmitt veut aller au-delà de cette représentation acceptée par tous : « L'erreur que l'on commet avec Hitler vient de ce qu'on le prend pour un individu exceptionnel, un monstre hors norme, un barbare sans équivalent. Or c'est un être banal. Banal comme toi et moi.⁸ » *La Part de l'autre*, c'est ce double uchronique qui va mettre en relief la banalité du personnage historique : « Hitler est à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de moi. À l'extérieur dans un passé accompli, dont il ne reste que des cendres et des témoignages. À l'intérieur, car c'est un homme, un de mes possibles et je dois pouvoir l'appréhender. »

La double dimension historique/uchronique du personnage d'Hitler/Adolf H. est une mise en abyme d'une double œuvre littéraire soutenue structurellement par la disposition des paragraphes. Deux éléments du roman sont particulièrement significatifs de ce parallélisme qui signe la nature du récit uchronique en rupture avec la biographie romancée : c'est le passage où Adolf H. rencontre Sigmund Freud et la scène des combats de tranchées en 1914, origine de l'essence même du dictateur. Ces deux passages prolongent la rupture initiale créée par la scène de distorsion temporelle de l'instant de proclamation des résultats à l'Académie des Beaux-arts : « Adolf Hitler recalé. [...] Seul Hitler restait là, immobile, assommé, livide. [...] Hitler se voit tel qu'il est et il se fait pitié. C'est bien le dernier sentiment qu'il voudrait s'inspirer. [...] S'aimerait-il encore ?⁹ »

Quelques lignes plus loin est initié le récit uchronique avec cette seconde qui aurait pu changer le destin d'un homme et le cours de l'Histoire : « Adolf H. : admis. Une vague de chaleur inonda l'adolescent. Le flux de bonheur roulait en lui [...] lui dilatait les poumons et lui chavirait le cœur.¹⁰ » Les deux scènes sont construites en parallèle et opposent pour le lecteur la réalité historique de l'échec et la virtualité uchronique de la réussite marquée par les réactions physiologiques, le rapport à la famille, à la nature, à la vie sociale, à la ville de Vienne qui va devenir un enfer pour l'un et un paradis pour l'autre. Dans le récit uchronique Éric-Emmanuel Schmitt pousse la dualité jusqu'à mettre devant les yeux du personnage d'Adolf H. son propre double écrasé par la déception : « En franchissant le seuil de l'Académie il remarqua derrière lui un garçon immobile, seul au milieu du hall immense et qui pleurerait des larmes dures.¹¹ »

Non seulement Éric-Emmanuel Schmitt change les circonstances d'un départ de vie en transformant un événement à l'échelle de la micro-histoire individuelle, mais il interprète les circonstances en accentuant l'uchronie par la rencontre avec Freud et la perception d'une terrible scène de combat : « Je ne fais pas seulement jouer une circonstance, mais aussi la libre interprétation d'une circonstance.¹² » La liberté permise par l'écriture uchronique invente la rencontre entre Sigmund Freud et Adolf H.

Cette volonté de faire revivre fictionnellement le père de la psychanalyse appartient à l'imaginaire d'Éric-Emmanuel Schmitt : dans sa pièce *Le Visiteur* en 1993, il replace Freud dans un débat intérieur en le confrontant à Dieu mais il évoque également déjà le danger du nazisme car la fille de Freud est confrontée aux avances d'un officier nazi. En positionnant frontalement des personnages historiques les uns face aux autres alors qu'ils n'auraient jamais dû se rencontrer, c'est le cas d'Hitler et de Freud, l'écrivain crée un télescope uchronique et la convocation des grandes idéologies du xx^e siècle dans leur incarnation individuelle. Dans *La Part de l'autre* ce télescope permet d'évoquer la sexualité perturbée ou inexistante d'Hitler, source selon l'écrivain (et donc une des composantes de sa psychologie) ou du moins révélatrice d'un fonctionnement névrotique : « À sa manière elle exprime le rapport qu'un être entretient avec ses semblables, donc, par delà avec toute l'humanité [...] Il se contentait de faire l'amour aux foules. Je dois écrire un texte sur la sublimation de sa vie sexuelle ratée dans sa vie d'orateur.¹³ » Discrètement le récit parallèle de la

guérison d'Adolf H. ouvre une brèche uchronique tout en révélant l'impact de l'absence d'une thérapie sur le personnage historique : « [...] il avait guéri un individu désespéré. Un adolescent s'était couché sur son divan, un homme s'en relèverait. Un spectre disparaissait, le spectre qu'aurait pu être Adolf Hitler sans thérapie. « Un malheureux sans doute, pensa Freud, un criminel peut-être. Qui sait ? »¹⁴ »

Le second passage symptomatique de la distorsion uchronique du roman dans le chapitre « Révélations » est lorsque Hitler et Adolf H. se trouvent pris dans la tourmente d'une bataille en 1914 : la situation de guerre révèle physiquement et politiquement Hitler sur le terrain : « Hitler éprouvait physiquement les bienfaits de la haine [...] ce qui était bien ? L'Allemagne et rien que l'Allemagne. Ce qui était mauvais ? Tout le reste. Il avait enfin trouvé une conception du monde [...] Il est devenu un guerrier. Il charge. Il ne craint rien. Il n'a pas peur de la mort, il va la donner. Il est le guerrier absolu [...] La bête s'est réveillée en lui [...] Rapide. Inépuisable. Instinctive. Millénaire.¹⁵ »

A contrario du phénomène de sublimation, le paragraphe suivant dédié à Adolf H. est l'expression d'une conscience aiguë de la survie, l'animalisation humanisant l'homme : « Je me bats comme une bête contre la mort. Je sauve ma peau, je tire contre la mort, je balance des grenades à la mort, pas à l'ennemi.¹⁶ » L'utilisation des mêmes termes dans deux réalités parallèles, narrées en discours indirect libre se confondant avec un monologue intérieur, prouve la pertinence de l'écriture uchronique qui autorise dès lors la narration biographique historique : elle est une barrière contre la part inhumaine de l'humain, non pour excuser Hitler, mais bien pour supporter de vouloir comprendre les racines d'un être fonctionnant à travers la mort, la souffrance et la guerre.

HITLER : UNE ÉCRITURE BIOGRAPHIQUE ROMANCÉE IMPOSSIBLE ?

Avec *La Part de l'autre*, Éric-Emmanuel Schmitt mène une « réflexion embarrassante¹⁷ » selon ses propres termes sur la nature d'un criminel hors normes, « quelqu'un dont les actes négligent l'existence des autres¹⁸ ». Écrire une biographie romancée du dictateur nazi n'est pas chose aisée malgré la présence rassurante de l'écriture virtuelle en parallèle, montrant comment, entre autres, la poursuite de l'altérité ou l'affrontement avec

la réalité anihilant la névrose, construit l'homme Adolf H. et gomme la dimension historique. La visée éthique du double récit construisant l'antagonisme ne peut s'élaborer sans la présence consubstantielle des deux personnages. Se pose alors la question pour l'écrivain de la possibilité littéraire et morale, voire physique, de mettre en scène la vie d'Hitler, de s'attaquer à un sujet tabou. Les lectures historiques sont le socle de ce projet, Éric-Emmanuel Schmitt ne le cite pas précisément dans son journal, mais nous pensons évidemment aux travaux de l'historien anglais Ian Kershaw, et notamment sa monumentale biographie d'Hitler en deux tomes chronologiques, 1889-1936 et 1936-1945, parus respectivement en 1998 et 1999¹⁹, juste deux ans avant la parution de *La Part de l'autre*. L'intérêt des thèses de Kershaw, disciple de l'historien structuraliste allemand Martin Broszat spécialiste de la période du nazisme, est double : d'une part, il rejette à la fois les thèses libérales voyant en Hitler le mal incarné, le responsable de l'installation du régime nazi et les thèses marxistes qui ne voient en Hitler qu'un pion interchangeable dans les mains des élites et des grandes industries allemandes ; d'autre part l'historien anglais dépasse en profondeur la problématique systémique du totalitarisme pour instaurer²⁰ le concept de pouvoir charismatique déterminé par le sociologue Max Weber dans sa typologie des déterminants de l'action²¹.

Or l'interprétation et la compréhension du phénomène historique Hitler dans *La Part de l'autre* se fonde partiellement sur cette position : le pouvoir charismatique vient de la reconnaissance, par la conscience collective d'un peuple, du charisme d'un homme politique, fait accepter l'idée que la volonté personnelle d'un homme peut s'identifier avec la volonté de l'état, comme s'il incarnait l'esprit d'une nation. Si le pouvoir acquiert alors une légitimité, ce n'est plus en fonction de la coutume ou du fonctionnement normal des institutions, mais pour des raisons psychologiques, parce qu'il est perçu comme emblématique, à travers la figure d'un chef charismatique²². Ceci peut expliquer les différentes étapes romancées, tout à la fois issues des circonstances extérieures et des circonstances internes psychologiques de la vie d'Hitler, pour constituer ce personnage hors du commun que rien ne destinait à devenir ce meneur de foules. L'écriture biographique se fonde ainsi sur l'antisémitisme « réflexe » né après 1918²³, qui sera la base de son système idéologique, la guerre comme principe de vie, l'absence de vie sexuelle qui le rendront distant avec son entourage et les femmes car il n'entre jamais dans une relation authentique et vraie avec quiconque,

et enfin la sublimation de cette absence de rapport avec autrui dans son rapport avec les foules : « D'abord il se fait désirer [...] Le jour dit il met en scène son apparition [...] ensuite il se fait attendre [...] il a calculé le temps exact nécessaire à une foule pour devenir tendue, impatiente, sans être bafouée ni furieuse.²⁴ » Éric-Emmanuel Schmitt poursuit la métaphore jusqu'à comparer le discours hitlérien à un acte d'amour physique : « La foule est une femme ; la femme est longue à venir ; Hitler est un grand amant parce qu'il est encore plus lent qu'elle. Dès le départ il livre des arguments mais il donne peu. Il traîne. Il retient. Il veut créer l'envie dans la foule [...] Maintenant sa volonté est vaincue, elle lui appartient, il est son maître, il fait d'elle ce qu'il veut. Il est son présent, son avenir car il est déjà son meilleur souvenir.²⁵ »

L'écriture biographique romancée d'un tel personnage est rendue possible par la littérarité du texte, par la focalisation sur certaines scènes ou actes de la vie d'Hitler. Néanmoins cette écriture historique, qui a suivi chronologiquement l'écriture uchronique de Adolf H., pèse à l'écrivain à un tel point que le rythme du récit s'accélère structurellement et impose un déséquilibre narratif entre Hitler et Adolf H. Éric-Emmanuel Schmitt veut en finir physiquement avec son personnage historique alors qu'il développe exponentiellement l'humanité d'Adolf H., lui aussi à la fin de sa vie. La dégradation physique d'Hitler est révélatrice de la lassitude de l'écrivain qui accentue par touches péjoratives le portrait du dictateur usé, vieillissant, en proie à une déréliction qu'il ne maîtrise pas : le personnage se délite alors qu'il tente de maintenir coûte que coûte la coquille désormais vide de la bête guerrière : « Son corps trahissait les défaites qu'il venait d'encaisser. Ses gestes devenaient difficiles, douloureux, sa peau grisait [...] il digérait encore plus difficilement et son haleine dégageait une angoisse fétide [...] il était devenu vieux par boursouffure [...] parce qu'il pourrissait plus qu'il ne mûrissait.²⁶ » Le rythme de la part du récit consacré à Hitler s'accélère, les paragraphes se réduisent aux faits : le suicide d'Hitler et d'Eva Braun, la découverte de leurs corps calcinés et déchiquetés, Hiroshima, la découverte des camps, la création de l'État d'Israël en 1948. En homme de théâtre Éric-Emmanuel Schmitt sait que la longueur des répliques signifie le pouvoir du personnage sur scène : dans son roman, la part d'Hitler cède désormais à la part d'Adolf H., l'autre.

CONCLUSION

Même si l'écrivain se défendra de toute volonté de vengeance posthume et fictionnelle sur le personnage historique d'Hitler, la chute du dictateur nazi, son suicide, le traitement réservé à son cadavre dans un parallèle horrifique avec les fours crématoires, sont significatives d'une interrogation éthique sur le mal : connaître la nature du mal, est-ce pardonner ? Est-il possible de pardonner à un tel criminel historique ? Dans l'œuvre narrative d'Éric-Emmanuel Schmitt, les interrogations philosophiques sur la part d'inhumanité dans l'humain passent par un biais littéraire, sans doute une façon pour l'écrivain d'instaurer une distance émotionnelle avec le pathos originel de sa perception de la Shoah : l'uchronie pour évoquer Hitler, l'amour d'un chien qui réinstalle l'humanité gommée par le système concentrationnaire chez le héros du « Chien », une des nouvelles les plus dramatiques des *Deux messieurs de Bruxelles* : « Pardonner ? Rien ne me semble plus malaisé. [...] Je fréquente des personnages dont je n'arrive pas à la hauteur. » Et pourtant le pardon passera dans les yeux d'un chien et dans le personnage d'Otto Franck, père d'Anne, qui n'a jamais cherché à savoir qui avait dénoncé sa famille. Mais regarder le mal en face, Éric-Emmanuel Schmitt, c'est ce que vous avez permis à la petite fille de déportés morts à Auschwitz en 1942 que je suis. Sans la lecture de *La Part de l'autre*, je n'aurais sans doute jamais eu le courage d'essayer de comprendre l'incompréhensible et l'inacceptable. Votre roman et votre humanisme n'ont pas laissé la lectrice singulière que je suis au bord du chemin. Pour reprendre vos propres termes : « Le but de la littérature, ce n'est pas l'écriture, c'est d'accepter nos vies et de nous parler de nos vies. »

NOTES

1. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Part de l'autre*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 503.
2. Dominique Viart, « Les prix, sismographe de la vie littéraire », *Libération*, 9 novembre 2006.
3. L'histoire se déroule aux États-Unis occupés pour moitié par les Allemands et pour moitié par les Japonais, comme l'a été l'Allemagne divisée entre les Occidentaux (États-Unis, Grande-Bretagne et France) et l'URSS, et met en scène un écrivain qui a imaginé les conséquences si les forces de l'Axe avaient perdu la guerre.
4. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 498.
5. *Ibid.*, p. 496.
6. *Ibid.*, p. 473.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 477.

9. *Ibid.*, p. 11.

10. *Ibid.*, p. 12.

11. *Ibid.*, p. 13.

12. *Ibid.*, p. 485.

13. *Ibid.*, p. 483.

14. *Ibid.*, p. 83.

15. *Ibid.*, p. 183.

16. *Ibid.*, p. 185.

17. *Ibid.*, p. 502.

18. *Ibid.*

19. *Hitler, tome 1 : 1889-1936*, Flammarion, 1999, 1157 p. (éd. originale : *Hitler, 1889-1936 : Hubris*, Londres, Penguin Books, 1998).

20. Voir à ce sujet *Hitler – Essai sur le charisme en politique*, Paris, Gallimard, 1995 (éd. originale : *Hitler. A Profile of Power*, Londres, Longman, 1991).

21. Max Weber, *Économie et société* (posthume 1921), traduction du tome 1, Paris, Plon, 1971 (édition de poche, Paris, Pocket, 1995).

22. Historiquement, le déclin de la tradition, la montée de l'individualisme des temps modernes a favorisé une autre forme de légitimation du pouvoir que Max Weber dénomme le « charisme ». À l'origine pourtant, le charisme avait une origine religieuse, il était la grâce personnelle que Dieu accordait à un élu, ce qui lui conférait un pouvoir extraordinaire (un exemple tout à fait illustratif est le pouvoir de Moïse dans le récit de l'Ancien Testament). Dans la sphère politique, il en reste l'idée que certains hommes sont appelés à devenir des héros de l'Histoire, des « conducteurs d'âme » comme le disait Hegel. Par charisme il faut entendre le pouvoir qui émane du rayonnement d'une personnalité.

23. Pourtant Éric-Emmanuel Schmitt fera dire à son personnage interrogé par un journaliste américain « Je n'ai jamais été antisémite », *op. cit.*, p. 323, c'était pour mieux séduire la foule dans ses discours.

24. *Ibid.*, p. 348.

25. *Ibid.*, p. 349.

26. *Ibid.*, p. 410.

III

Nouvelles renouvelées

Marija Džunić-Drinjaković

L'art de la nouvelle chez Éric-Emmanuel Schmitt

Une esthétique de la surprise et de la concentration, la diversité et la fécondité caractérisent les nouvelles d'Éric-Emmanuel Schmitt, l'auteur dont le succès peut « voiler la profondeur¹ », comme le fait observer Michel Meyer. Mais ce qui fait surtout leur spécificité, c'est qu'elles portent la marque d'un mouvement de pensée « questionnante² » que Schmitt a hérité de Diderot, et où transparaît une interrogation socratique. Cette pensée, qui trouve sa meilleure expression dans un dialogue maïeutique, rapproche les nouvelles schmittiennes du roman, genre qui serait un lieu privilégié de la réflexion, comme l'a démontré Thomas Pavel : le roman « réfléchit » sur la place de l'homme dans le monde, pose la question « comment vivre dans un monde qui n'est pas régi par les valeurs auxquelles il adhère³ ». Du roman elles se rapprochent également par une multiplicité des centres d'intérêt, engendrée par la diversité d'événements et de changements les plus divers. Par ailleurs, l'aptitude de la nouvelle schmittienne à relier une pensée sans dogmatisme et un style épuré et précis, à laquelle s'ajoute la présence d'une allégorie transparente et d'une démonstration stylisée, l'apparente au conte philosophique, bien que Jean-Pierre Aubrit exprime sa réticence par rapport à « toute extension générique » du conte philosophique, qui reste à ses yeux « d'abord et avant tout un conte voltairien, irréductible à toute extension générique⁴ ».

Toutes ces données sont révélatrices des frontières un peu floues de la nouvelle schmittienne : « Concerto à la mémoire d'un ange », que l'auteur situe « à mi-chemin entre la philosophie et le roman », est-il une

fable ou une nouvelle romanesque ? *Milarepa* est-elle une nouvelle ou un « court essai », comme Laurence Sudret⁵ classe cet ouvrage appartenant au « Cycle de l'invisible » ? Il n'est pas facile de répondre à ces questions, car il s'agit d'un auteur qui refuse que l'on enferme dans la case des genres, comme l'affirme⁶ le narrateur dans « La Rêveuse d'Ostende », et l'on ne doute pas que l'autorité textuelle s'abrite derrière son affirmation...

La jouissance d'une parole où règne la fantaisie et le refus d'une « vérité pesante et mélancolique⁷ », par laquelle la nouvelle s'était d'abord imposée, relie certaines nouvelles de Schmitt aux contes merveilleux⁸. En témoigne la récurrence de lieux mystérieux – qu'on songe seulement à toutes ces pièces closes, ces chambres interdites, telle la salle de bains d'Henri Morel dans « Un amour à l'Élysée », tel le bureau interdit de Gab dans « Crime parfait »... En outre, s'appliquant à mettre à jour les secrets de l'être, Schmitt situe souvent au cœur de son récit bref une entreprise de dévoilement. On découvre nombre de références aux contes de fées, parfois explicites, comme dans « La Rêveuse d'Ostende », où le narrateur signale la ressemblance entre le gant d'Emma et la chaussure de Cendrillon. Cette importance donnée au mystère et à l'énigme, apparente également Schmitt aux conteurs du genre fantastique qui cultivent l'insolite et l'invraisemblable non pour eux-mêmes, mais comme révélateurs du réel. Focalisant les tournants significatifs de la vie il montre tout au long de ses récits que l'irrationnel et l'invraisemblable se trouvent souvent au cœur de la réalité même.

Considérant qu'une définition de la nouvelle en tant que genre est impossible, le théoricien formaliste Victor Chklovski invite à dégager les techniques et les procédés de construction, ces formes-sens dont la fonction est autant esthétique que signifiante dans une œuvre d'art. Nous allons essayer donc de dégager, dans la structure des productions narratives brèves d'Éric-Emmanuel Schmitt, les plus marquantes formes-sens qui donnent un caractère « unique » à son écriture.

En premier lieu, ce sont les retournements : Schmitt connaît très bien la technique du renversement, souvent utilisée par les auteurs du genre fantastique, mais aussi par les humoristes. Or à la différence du fantastique « classique », où le renversement se rapporte à un événement décisif qui conduit vers le dénouement, chez Schmitt le

parcours des personnages est jalonné de plusieurs événements. De nombreux chamboulements altèrent brusquement la vie de ses héros, maints revirements changent leur être profond. Ces cascades de renversements deviennent synonymes des transformations continues que connaissent ses héros, ils rythment de multiples conversions qui peuvent être véritables – comme dans « Concerto à la mémoire d'un ange », « Crime parfait », « C'est un beau jour de pluie » –, ou fausses, comme dans « L'Empoisonneuse ».

Rarement construite autour d'un seul moment crucial et tragique, la nouvelle de Schmitt n'est guère cantonnée dans le sujet catastrophe, comme c'est le cas chez Maupassant, Gogol et Poe, mais fonctionne autour de nombreuses expériences bouleversantes qui donnent toujours la possibilité d'évoluer. Alors qu'un grand nombre de récits courts décrivent un « basculement douloureux », une expérience décisive « à partir de laquelle les vies bifurquent et se recomposent, ou parfois se défont⁹ », ce moment crucial – ainsi que la mutation qu'il engendre – n'est guère irréversible dans la nouvelle schmittienne : une évolution positive est toujours au rendez-vous. De la philosophie optimiste qui anime l'écrivain et l'univers qu'il crée, témoigne entre autres la prédominance de dénouements heureux.

Le recours aux retournements et plus généralement à la technique de renversement, dénommée aussi « théorie de faucon¹⁰ » par référence à l'un des récits du *Décameron*, permet à Schmitt de transposer sa conception de l'homme. En effet, dans son univers l'être humain n'est jamais figé mais en incessant devenir : à tout moment il peut se métamorphoser, montrer son visage sombre, mais aussi s'élancer vers la lumière. Il faut dire que ces passages abrupts – qui lui furent parfois reprochés – ont encore une fonction importante, comme le signale Daniel Grojnowski parlant de Borges : ils obligent le lecteur à des changements de points de vue qui « traduisent l'instabilité des certitudes, le perpétuel renouvellement du sens¹¹ ».

Constatant qu'un grand nombre de récits courts sont des transpositions diégétiques de certaines figures de rhétorique, Michel Viegnes démontre que Maupassant, dans « La Main », joue sur la figure narrativisée de la synecdoque, ce trope « transposé en mécanisme narratif¹² ». Nous allons essayer de démontrer quelles sont les figures rhétoriques que Schmitt transforme en processus narratif.

Tout d'abord, il faut dire que son écriture cultive la symétrie et tend à rendre lisibles de nombreux parallélismes. Schmitt joue souvent sur l'opposition et l'antithèse. La transposition diégétique de ces figures est perceptible notamment dans la construction de personnages, qui sont autant de symboles des innombrables oppositions binaires qui balisent notre psychisme : dans « Concerto à la mémoire d'un ange », Chris et Axel, le dur et le doux, le bataillant et le zen, les deux frères ennemis Caïn et Abel ; dans « Odette Toulemonde », Odette et Balthazar, qui découvre avec la petite vendeuse sans éclat et « médiocrement intelligente », une vie « aux antipodes de la sienne » : sans gloire, sans argent, « et pourtant heureuse »¹³ ; dans « Un amour à l'Élysée », Catherine et Henri, dont l'histoire d'amour démontre que chaque sentiment « porte sur sa peau son contraire, tel le tissu sa doublure ». Pour emprunter les mots au narrateur : « Quel amour est libre de haine ? La main qui caresse saisira tout à l'heure le poignard »¹⁴.

L'inversion, figure qui permet d'opérer un incessant retournement de valeurs, est aussi l'une des formes-sens récurrentes dans l'écriture schmittienne. Empruntant les formes les plus diverses – renversement de situation, quiproquo, permutation portant sur la qualité, échange de caractéristiques –, elle devient synonyme d'un perpétuel échange de rôles – entre victime et bourreau, coupable et innocent. Et souvent les frontières entre le bien et le mal, la tendresse et la cruauté, la vérité et le mensonge finissent par se brouiller. Comme le dit Emma Van A. dans « La Rêveuse d'Ostende » : « Chaque invention est un aveu, chaque mensonge une intime confession¹⁵ ». Mais la principale fonction de cette figure qui ne cesse de s'investir des significations les plus diverses, est d'illustrer la profonde complexité de l'être humain : nous ne sommes ni bons ni mauvais, ni anges ni démons, il y a toujours les deux en nous, à tout moment nous risquons de nous transformer selon la situation, mais aussi selon notre choix.

Les contours de cette figure transparaissent jusque dans la description des lieux et des paysages. Dans « La Guérison », à un ciel lourd de pluie, presque noir, sous lequel déambule une jeune femme mal-aimée, assoiffée de tendresse, s'oppose le ciel « d'un bleu de printemps, cru et sans nuage », annonçant la naissance d'une nouvelle Stéphanie, heureuse et épanouie. « Un air vif lui emplit les poumons. Les oiseaux

pépiaient comme s'ils annonçaient un joyeux événement »¹⁶. Dans « Concerto à la mémoire d'un ange », à la crique transparente avec son massif de corail¹⁷ sous le ciel bleu et lumineux de Thaïlande, s'oppose le lac opaque des Alpes « où la brume efface rives et montagnes, dans un univers glacial¹⁸ ». Et dans « La Femme au bouquet » apparaît une inversion plus complexe, faisant écho à cette absence d'aventure qui est au centre du récit : Zurich, « la sage, la propre », cette ville paisible qui semble « aussi endormie que le lac reposant contre son flanc », devient étrange « à manquer autant d'étrangéité ». Elle apparaît « mystérieuse par son absence de mystère », avec la séduction de l'amant élégant, « exemplaire fils de famille, gendre idéal, mais susceptible de pires débauches sitôt la porte fermée »¹⁹.

Parmi les autres figures rhétoriques transposées en processus narratif, nous nous arrêterons également sur l'hypallage, qui consiste en un transfert de qualités d'un objet sur un autre. Michel Viegnes considère ce trope comme extrêmement intéressant pour les transformations narratives, prenant comme exemple « Le Portrait ovale » d'Edgar Alan Poe, « où ce transfert s'opère du modèle vers le portrait, qui absorbe sa vie et sa jeunesse²⁰ », et « Axolotl » de Julio Cortázar, où un homme qui vient obsessionnellement observer au jardin botanique les organismes larvaires qui portent ce nom, « finit par se voir lui-même de l'autre côté de la glace de l'aquarium²¹ ». De nombreuses nouvelles de Schmitt sont construites autour de cette figure, à laquelle s'ajoute la double hypallage, figure par laquelle deux objets ou deux êtres échangent leurs caractéristiques.

L'usage de ce trope en tant que mécanisme générateur du récit est particulièrement marquant dans « Un amour à l'Élysée » et dans « Crime parfait ». En mettant en scène la rencontre de deux personnages – et à travers eux de deux univers –, Schmitt focalise l'échange de leurs qualités, de leurs sentiments de la vie et leurs systèmes de valeurs. Cet échange atteint une forme plus complexe et plus signifiante dans « Concerto à la mémoire d'un ange », où Axel et Chris, deux êtres construits en tant qu'antithétiques, se transforment symétriquement, échangent leur identités de la même manière que l'on voit se brouiller les frontières entre la belle et riche Alina Reyes et une pauvre qui mendie sur un port de Budapest dans la nouvelle « La Lointaine » de Cortázar.

Mais c'est au dialogue qu'Éric-Emmanuel Schmitt, auteur qui se dit « philosophiquement proche de Pascal et littérairement proche de Diderot²² », réserve une place à part, car le dialogue est pour lui, comme pour Diderot, « le seul exposé possible d'un paradoxe, c'est-à-dire d'une thèse nouvelle, jamais exposée jusqu'à ce jour²³ ». Si cette forme-sens est prédominante dans la plupart de ses ouvrages, et non seulement dans les nouvelles, c'est qu'elle incarne la « pensée questionnante », qui est pour lui synonyme d'une « forme heuristique par excellence²⁴ ». Dans le sillon de son « auteur fondateur²⁵ » qui ne cesse de l'inspirer et qui refuse toute rigidité et tout dogmatisme, Schmitt ne cesse donc de converser, d'interroger et de répondre tout au long de ses ouvrages, s'efforçant « de démontrer que la qualité essentielle d'un livre n'est pas de clore un débat, mais d'ouvrir les esprits²⁶ ».

Le dialogue, qui se prête merveilleusement à rendre compte de sa conception de l'homme et convient parfaitement à son projet narratif, prend souvent une forme maïeutique, comme c'est le cas dans « Concerto à la mémoire d'un ange », où il y a accoucheur et accouché – Chris s'emploie à aider Karim à sortir des ténèbres et du désespoir. Et il ne faut pas oublier que leur dialogue intervient dans la villa Socrate... Parfois les dialogues sont orientés vers une forme discursive que Schmitt considère comme supérieure à l'interrogation socratique, et qu'il appelle « dialogue heuristique », qui ne présuppose ni un esprit qui éclaire l'autre, ni un *logos* préétabli, mais a pour objectif la recherche du sens et de la valeur qu'on élabore toujours ensemble, « dans le risque et la fragilité, après confrontation de différences irréductibles²⁷ ». Dans la construction du dialogue entre Emma Van A. et l'écrivain (« La Réveuse d'Ostende ») Schmitt tend à se rapprocher de cette forme discursive qui lui permet de démontrer que la vérité n'est pas déjà là, et qu'il ne s'agit donc pas de la découvrir en éliminant la *doxa* : tout au contraire, elle est à venir, à constituer, et il n'en va pas autrement pour le sens que l'homme donne à la vie. Une fois atteinte, cette forme suprême de la rencontre et de l'échange entre deux êtres peut être prolongée à l'infini, recommencée dans l'imagination et les souvenirs au-delà de la mort même : dans « Un Amour à l'Élysée », le narrateur évoque la scène dans laquelle Henri Morel, isolé dans le salon où il passait jadis de beaux moments avec Catherine, penché sur les livres que sa femme bien-aimée lui avait conseillés autrefois, « la rejoignait et tentait de poursuivre – ou de nouer ? – le dialogue avec elle²⁸ ».

Dans *Oscar et la Dame Rose*, le dialogue a pour fonction de redire l'importance du rêve et de l'imaginaire : c'est en ne cessant de parler avec un enfant malade que Mamie Rose parviendra à le tirer du gouffre du désespoir. En invitant le petit Oscar à dialoguer avec lui-même, à ne pas laisser ses pensées « pourrir » en lui – car « le pire, c'est de les laisser empoisonner notre esprit » –, elle l'incite à créer Dieu dans son imaginaire... Si le dialogue s'avère être l'une des plus remarquables formes-sens qui confèrent un caractère unique à la nouvelle schmittienne, c'est qu'il met en valeur non seulement l'ouverture et la tolérance, mais aussi la quête du sens, la nécessité d'adhérer à un idéal et la force ontologique de l'imaginaire.

En effet, il paraît que ce n'est pas le statut de la réalité qui préoccupe Schmitt, mais celui de l'illusoire et de l'imaginaire : l'homme a toujours la possibilité de changer et d'évoluer, mais aussi de transformer ses rêves en réalité. Tout au long de ses récits imprégnés d'un optimisme profond, Schmitt ne cesse de remettre en question une représentation de l'homme qui se dégage à l'horizon de l'imagination anthropologique dominante à notre époque : être sans énergie, sans foi ni espérance... En admettant avec Diderot, que nous sommes « divers, brouillons, sans unité, instables, contradictoires, naufragés de la vérité²⁹ », Schmitt n'en cesse pas moins de rappeler que nous sommes toujours capables de créer des milliers de mondes imaginaires que nous pouvons superposer à ceux que nous a imposés la pensée dominante de notre époque. Dans le sillage de la philosophie morale optimiste de Diderot, Schmitt invite son lecteur à chercher les chemins qui lui permettent de s'améliorer. Refusant la désespérance de notre siècle, il ne cesse de montrer « qu'au creux du plus grand des malheurs il y a encore la lueur du Bien », chaque fois « sauve l'homme, s'il ne les sauvent pas tous³⁰ », comme l'observe Michel Meyer.

À contre-courant de ce pessimisme nihiliste, il ne cache pas son ambition d'inciter son lecteur à résister au monde, « à s'efforcer de remédier à sa propre fragilité³¹ ». Dans son analyse du *Manteau* de Gogol, Boris Eikhenbaum met en évidence le mélange des tons comme principe de l'écriture gogolienne, notant que « l'efficace » de cette nouvelle provient d'une tension résultant de la confrontation de deux plans incompatibles – la trivialité de l'histoire et le ton pathétique : Gogol « exagère l'insignifiant et réduit l'important³² ». Une confrontation des plans incompatibles est également à l'origine de

l'effet que produit Kafka dans *La Métamorphose*, où il y a un décalage entre la gravité de l'événement et l'indifférence du héros. Et il n'en va pas autrement de *Mateo Falcone* de Mérimée, où l'on retrouve cette tension de deux plans confrontés. Toutefois, Mérimée y joue sur le contraste « entre le sublime et le crapuleux³³ », comme le fait observer Daniel Grojnowski. La tension qui caractérise la nouvelle de Schmitt résulte notamment d'une confrontation entre le bien et le mal, la vérité et l'illusion, l'ombre et la lumière, mais elle provient surtout d'un contraste entre l'apparence d'une (fausse) simplicité et la gravité des questions sur lesquelles il se penche. Comme l'écrit Michel Meyer : « Au travers des clins d'œil, on sent bien que ce sont les grandes questions de l'existence qui hantent Éric-Emmanuel Schmitt³⁴ ».

Le « secret » de la nouvelle schmittienne, c'est donc qu'elle focalise son attention sur l'énigme de l'être humain en adhérant à une logique irrationnelle sans bannir une logique rationnelle. Par ailleurs, la glorification du plaisir et le parti pris pour le libertinage, hérités de Diderot, ont toujours leur contrepoint dans la volonté de dépasser le pulsionnel au nom d'un impératif moral mais aussi au nom d'un rêve et d'un idéal. Le héros schmittien vogue face au vent, souriant et acquiesçant au monde, ne méprisant ni les nourritures terrestres ni les plaisirs de la chair, tout en restant extrêmement sensible à tous les signes de l'idéal et de l'invisible.

En guise de conclusion, nous pourrions dire que le caractère « unique » de la nouvelle schmittienne, son « aura », tient autant à la présence d'une pensée questionnante qui ne cesse de saper maintes idées reçues qu'à une éthique d'allégresse et au « rayonnement d'un charme irrésistible³⁵ », jadis considéré comme l'apanage du conte merveilleux. En ayant réussi à réinvestir la nouvelle d'une aptitude à poser des questions essentielles sans la tenir prisonnière d'une vérité « pesante et mélancolique³⁶ », Éric-Emmanuel Schmitt a su apporter une pierre importante à la rénovation d'un genre que l'on a parfois tendance à considérer comme mineur. L'accueil enthousiaste que le lectorat lui réserve démontre la vanité de l'invective lancée jadis par André Breton, à savoir qu'il faut être « un bien pauvre diable pour écrire ou lire une nouvelle³⁷ ».

NOTES

1. Michel Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 12.
2. Éric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris, Albin Michel, « Idées », 1997, p. 269.
3. Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NFR Essais », 2008, p. 46.
4. Tout en admettant que le personnage de Candide « a certes eu de nombreux rejetons », Aubrit considère que « cette postérité tient du pastiche » et qu'elle « n'a jamais pris son autonomie pour constituer un genre ». Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002, p. 48.
5. Éric-Emmanuel Schmitt, *Milarepa*, Paris, Magnard, « Classiques et contemporains », p. 65.
6. « Les miens. Ils ne se casent dans aucun genre ». Éric-Emmanuel Schmitt, « La Rêveuse d'Ostende », in *La Rêveuse d'Ostende*, Paris, Le Livre de poche, 2007, p. 15.
7. Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 119.
8. Rappelons ici qu'il est difficile de tracer une frontière nette entre le conte et la nouvelle, car dans les deux cas il s'agit d'un récit bref qui éclaire un moment de crise. Certains auteurs recourent au critère du « vraisemblable » pour les distinguer. Pourtant, Marcel Aymé désigne comme « nouvelles » les récits composant le recueil *Le Passe-muraille*, dont les données, pour la plupart, « n'en relèvent pas moins du merveilleux », comme le constate Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, pp. 83-84.
9. Comme c'est le cas dans « Fin d'un jeu » de Julio Cortázar, in *Les Armes secrètes*. Cf. Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 160.
10. Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 23.
11. *Ibid.*, pp. 140-141.
12. Michel Viegnes, *Le Fantastique*, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 2006, p. 62.
13. Éric-Emmanuel Schmitt, « Odette Toulemonde », in *Odette Toulemonde et autres histoires*, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 173.
14. Éric-Emmanuel Schmitt, « Un Amour à l'Élysée », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris, Le Livre de poche, 2010, pp. 192-193.
15. Éric-Emmanuel Schmitt, « La Rêveuse d'Ostende », *op. cit.*, p. 86.
16. Éric-Emmanuel Schmitt, « La Guérison », in *La Rêveuse d'Ostende*, *op. cit.*, p. 184.
17. Éric-Emmanuel Schmitt, « Concerto à la mémoire d'un ange », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, *op. cit.*, p. 89.
18. *Ibid.*, p. 129.
19. Éric-Emmanuel Schmitt, « La Femme au bouquet », in *La Rêveuse d'Ostende*, *op. cit.*, pp. 242-243.
20. Michel Viegnes, *op. cit.*, p. 66.
21. Alors que dans « La Lointaine », Cortázar traite de l'échange d'identités et de destins entre deux femmes vivant dans deux univers éloignés, n'ayant rien de commun. *Ibid.*, p. 67.

22. « Je vis cette situation paradoxale d'être philosophiquement proche de Pascal et littérairement proche de Diderot ». Cf. site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt, 2/16.
23. Éric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, *op. cit.*, p. 270.
24. *Ibid.*, p. 269.
25. « Il est le ferment de mon écriture, mon auteur fondateur... ». Cf. site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt, 2/16.
26. Éric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, *op. cit.*, p. 261.
27. *Ibid.*, p. 277.
28. Éric-Emmanuel Schmitt, « Un Amour à l'Élysée », *op. cit.*, p. 192.
29. Éric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, *op. cit.*, p. 297.
30. Michel Meyer, *op. cit.*, p. 10.
31. Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 46.
32. Boris Eikhenbaum, « Comment est fait « Le Manteau » de Gogol », in *Théorie de la littérature*, trad. et éd. par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 230.
33. Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 75.
34. Michel Meyer, *op. cit.*, p. 9.
35. Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 119.
36. *Ibid.*
37. « C'est selon moi un genre périmé, et l'on sait que j'en juge non selon la mode, mais d'après le sens de l'interrogation que je subis. Aujourd'hui, pour compter décrire ou désirer lire une nouvelle, il faut être un bien pauvre diable » Cité par Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, p. 83.

Christian Philippe

Les nouvelles dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt : approche sociologique et lectures plurielles du « monde » selon Éric-Emmanuel Schmitt

LA MÉTHODE

Afin de rester fidèle au discours sur la méthode que mes maîtres en sociologie m'ont livrée et transmise, je voudrais, tout d'abord, expliciter le contexte de cette intervention et la posture que j'ai l'intention de proposer. Le recours à un diaporama n'obéit pas à une technique de communication, ne vise pas à exprimer une quelconque volonté de singularité. Cette démarche me paraît parfaitement convenir pour m'inscrire dans l'histoire d'un colloque qui possède déjà son archéologie ou sa généalogie pour reprendre les termes de Michel Foucault, et sur lequel je me dois de poser un regard réfléchi en produisant un texte qui prenne en compte déjà les remarquables propositions de mes prédécesseurs.

Une deuxième raison qui découle de la première s'impose à moi à cette heure et aujourd'hui : elle tient à l'originalité de ce colloque. Et à la présence physique et dynamique de l'auteur et de sa parole fortement réactive aux interventions. En bon ethnologue et dans une posture réflexive et d'observation participante, je me trouve ainsi confronté à quatre types de textes : le texte que je vais produire oralisé avec ce qu'il suppose d'ouvert et de dialogué avec l'auditoire, mais aussi de labile, voire de maladroit et d'incertain, non enchâssé dans le cadre d'un écrit condensé contrôlé, totalement articulé. Sur ce registre il y aura en pré-textes à la fois le texte même des nouvelles et le texte soustrait au journal d'écriture qui accompagne ces nouvelles et qui exprime le regard attentif, distancié et réflexif de l'auteur lui-même sur sa propre pratique d'écrivain. Ce texte est pour un sociologue un outil extrêmement précieux. Édité en annexe donc

en complément de lecture à l'intention du lecteur, il offre en miroir et en rebond sa capacité para-textuelle et s'affiche comme une véritable herméneutique du texte initial. Il y a enfin le texte oralisé qui lui s'échappera de la table ronde et permettra à l'auteur de malaxer le texte de mon intervention et même qui autorisera à ouvrir dans les interstices des deux premiers textes des exégèses originales. En conclusion sur cette méthode je sais que mon regard risque au mieux de rassembler quelques idées déjà émises par ceux qui m'ont précédé à la tribune. Je pense à l'excellent livre de Henri Lefebvre *La Somme et le reste*. Il me revient donc d'espérer établir cette « somme », tout en éclairant quelques nouvelles pistes et en offrant une vision de quelques restes bien vivants. Que chacun pourra à sa convenance « accommoder ».

LA PLAIDOIRIE

J'ai voulu ensuite accepter pleinement le jeu de l'interaction, inaugurale pour moi, avec l'auteur, singulièrement et symboliquement affirmée par sa présence aujourd'hui. J'ai souhaité rebondir dans un premier temps dans une première partie sur les interrogations même qu'il a su faire surgir dans son *Journal d'écriture* sur sa propre production littéraire. Le sociologue pour reprendre les analyses originales de Danilo Martuccelli (*Le Roman comme laboratoire*, 2009) se doit de dépasser à la fois la théorie du *redoublement* (qui prétend observer la confirmation de sa vision théorique du monde dans les textes littéraires) et la théorie du *reflet* (qui donne à penser que le monde de la littérature exprime en miroir une théorie de la société qu'il convient simplement de décoder ou de rapporter). Le sociologue doit donner toute sa place au discours littéraire pour l'écouter réinventer le monde, anticiper sur ce qu'il est et deviendra, dans une démarche que Martuccelli nomme « *l'herméneutique de l'invention* ». Éric-Emmanuel Schmitt se positionne résolument en écrivain-philosophe. Et non en écrivain-écrivain. Il assume particulièrement de confier à l'imaginaire, dans une logique à la Spinoza, le soin d'enrober et de transmettre les concepts, cette fois simplifiés, car plongés dans un récit nourri par l'ordinaire de la vie quotidienne. Dans le *Journal d'écriture* annexé au *Concerto à la mémoire d'un ange*, il insiste sur la nécessité de réhabiliter l'art de la nouvelle particulièrement dans le cadre de cette ambition. Il met en valeur le travail de concision de densité que la nouvelle pareillement exige et autorise. Dans le cadre du rapport affectif et serré d'un auteur avec son œuvre, je veux donc m'associer aussi à cette

défense et illustration de la nouvelle, à cette vivante plaidoirie, tant elle me semble propice à l'affirmation d'un écrivain comme Éric-Emmanuel Schmitt.

Ma deuxième ambition dans la deuxième partie sera de coller plus particulièrement au texte des nouvelles en portant mon regard sur les quatre recueils de nouvelles étudiées et édités à ce jour, en tentant d'extraire les significations et les concepts proposés par l'auteur au lecteur.

J'endosserai donc ici le rôle du sociologue lecteur. Avec l'autorisation, et peut-on déjà dire, avec la bénédiction de l'auteur.

« Quand un livre est achevé, sa vie commence. À partir de ce soir je n'en suis plus l'auteur. Ses auteurs seront désormais les lecteurs... Voltaire disait que les meilleurs livres sont ceux écrits à moitié par l'imagination du lecteur...¹ »

Mais cette autorisation n'est pas octroyée sans condition.

« je souscris à son idée, mais au fond de moi j'ai toujours envie d'ajouter : pourvu que le lecteur ait du talent² »

et porte son risque d'errance interprétative :

« précisions : que le lecteur ait éventuellement plus de talent que moi ne me gêne pas du tout. Au contraire !³ »

Ce qui me permet de reformuler les deux pistes que je vais suivre dans mon intervention :

Quel est donc le talent de la nouvelle chez Éric-Emmanuel Schmitt et quel est le talent précieux de ces nouvelles ?

Le lecteur que je suis a-t-il du talent, notamment pour en dévoiler toutes les richesses herméneutiques ?

LES NOUVELLES ONT DU TALENT

Si l'on veut s'en tenir aux critères du discours social qui consacre un écrivain dans sa réputation d'auteur, force est de reconnaître que la nouvelle comme genre est un faible marchepied pour parvenir à cette reconnaissance. Raymond Carver, reconnu comme nouvelliste exclusif, est à ce titre une exception. Maupassant qui a écrit trois cent nouvelles et six romans constitue sur ce point un vivant paradoxe. Tchekhov a dû sa célébrité plus à son talent de dramaturge qu'à sa plume de créateur de nouvelles. Mais qu'a donc la nouvelle en moins ? Sa position dans le registre de l'écriture courte la désavantage certainement. Cet aspect « allégé » a particulièrement marqué son statut scolaire en la destinant principalement aux élèves qui rencontraient des difficultés en lecture par

carence d'attention et de compréhension et qui devaient se roder à travers elle avant d'aborder les rivages lointains escarpés difficiles du roman. La nouvelle donc comme une propédeutique ou comme une expérience en miniature. Sur ce plan Éric-Emmanuel Schmitt nous rassure. La taille et la longueur ne peuvent surgir comme critère de différenciation entre la nouvelle et le roman. Lui-même, au fil des vingt-deux nouvelles étire ses récits entre quatorze pages et cent quatorze pages. Ce qui lui permet dans *Le Journal d'écriture* annexé aux *Deux Messieurs de Bruxelles* d'hésiter encore : « mini roman ou une longue nouvelle ?⁴ »

LA NOUVELLE COMME CONFESSION

Loin d'avoir une apparence étriquée voire amputée, la nouvelle semble dotée d'un grand nombre de qualités qui sont minutieusement exploitées par Éric-Emmanuel Schmitt. La nouvelle comme exercice d'écriture dense, précis, aiguë conduit l'auteur au cœur d'une forme de possession qui le force « à s'engager en écriture ». Cette emprise qui au double sens le « ravit » le rend aussi mal à l'aise. Il confesse ainsi, balançant entre la catharsis et ce que nous pourrions sans rire nommer une débauche d'énergie : « cette nuit j'ai été tellement troublé que j'ai songé pour me guérir d'entamer une biographie de Saint-François d'Assise... ou de Casanova⁵ ».

Il semble donc que la nouvelle chez Éric-Emmanuel Schmitt agisse comme un récit de confession, qui vient avouer ce que l'auteur est ou ce qu'il pourrait envisager d'être : « si je pouvais travailler ma vie comme une nouvelle je deviendrais peut-être un homme merveilleux⁶ » ou encore : « si mon personnage est mauvais il exalte ma méchanceté⁷ ».

La nouvelle projette alors la personne de l'écrivain dans un miroir ; mais ce miroir, troublé, ne trahit pas immédiatement la psyché, que seul chuchote le *Journal d'écriture*. Il y a en fait, semble-t-il, deux personnages dans l'auteur, associés et accolés, solidaires, et donc deux mouvements symétriques de quasi gémellité. Dans un mouvement premier le philosophe-écrivain se contente de transmuter les concepts au cœur du récit d'imagination, et dans un mouvement second et inversé, comme fécondé par l'écriture même des nouvelles produites, l'écrivain-philosophe récupère à pleines mains son récit pour « réfléchir » sur son propre « être pensant ». Sur un schéma que le sociologue Aloïs Ahn a bien exposé dans

sa *Sociologie de la confession*, la nouvelle joue le double rôle d'un *voilement* et d'un *dévoilement*. Dans sa brièveté, sa concision, son souci d'exécution, la nouvelle serait alors le message transcodé en retour réinterprété par l'auteur lui-même. Cette hypothèse du philosophe-écrivain qui devient grâce à la nouvelle l'écrivain-philosophe nous paraît étayée tout à la fois par la conception affichée par l'auteur d'une sorte de possession et d'emprise du texte sur lui, et à la fois par le constat relevé à la conclusion de ses écrits d'une sorte de révélation « tardive » :

« *Voilà le livre fini. En le relisant j'essaie de repérer les fils qui constituent sa trame... Une chose m'étonne depuis mes débuts je ne saisis la cohérence de mes textes qu'a posteriori l'unité n'est pas voulue mais découverte...*⁸ »

INTER ET EXTRA TEXTUALITÉ

Il existe donc une bien précise herméneutique du texte, qui renvoie à l'auteur sa propre *vraisemblance* pour reprendre les termes d'Alfred Schütz. Et cette herméneutique, nous l'avons noté, débouche sur un miroir à deux faces. Car il s'agit toujours, au cœur de cette ambiguïté si chèrement entretenue par Éric-Emmanuel Schmitt, de renvoyer l'interprétation et le sens confié à la nouvelle dans deux directions apparemment antagonistes. Le recours à l'oxymore (Saint-François d'Assise *et* Casanova) permet à l'auteur d'engager résolument le lecteur dans cette perplexité. Il y a chez Éric-Emmanuel Schmitt une ligne de fuite incertaine qui pareillement s'échappe du récit pour rejoindre l'auteur et exige du lecteur une réinterprétation récurrente des signes avant-coureurs qu'une première lecture lui avait apparemment simplement susurrés. En cela, Éric-Emmanuel Schmitt recompose à sa façon le talent qu'il confie à ces nouvelles. Tout en conservant la caractéristique traditionnelle de la lecture récurrente jamais sûre d'elle-même, condamnée en permanence à revenir en amont dans le récit à la recherche de significations égarées, il engage la nouvelle au-delà d'elle-même. Et ce mouvement vers l'extérieur du texte, vers une sorte d'extra textualité, éclaire tout d'abord la volonté de l'auteur de reprendre la maîtrise de son texte y compris après le point final officiel du récit. Ce premier élément est essentiel selon nous : il vient légitimer socialement – sociologiquement donc – et littérairement le couple indissociable du texte et du *journal* dans la même édition ; et la publication du journal d'écriture dans sa dimension non plus de complément mais de texte à égalité, quasi princeps. Mais ce premier

mouvement d'extérieur-intérieur en dévoile un autre. La nouvelle peut s'échapper vers d'autres genres artistiques, comme le cinéma : la nouvelle peut naître d'un autre genre artistique, comme le cinéma. Ainsi Odette Toulemonde surgit en parallèle du film qui porte son nom. Elle est cette forme de transmutation, de métabolisme entre des genres artistiques différents. Et pour bien exprimer la caractéristique occulte et souterraine de cette transmutation, Éric-Emmanuel Schmitt nous livre que la nouvelle « Odette Toulemonde » a été rédigée en secret et en silence, dans le cadre d'un interdit contracté avec le producteur du film, et finalement transgressé. La nouvelle est ici non plus simplement l'indice et le signifié de la transgression mais l'objet signifiant et approprié de la transgression elle-même, dans sa forme, pris au sens littéraire (Saussure) et sociologique du terme (Simmel), sa concision, et sa portée.

LE REGARD CERTES MAIS AUSSI LE CORPS

On conçoit alors que la nouvelle pour Éric-Emmanuel Schmitt est un objet quasi transitionnel qui permet doublement à l'auteur d'agir sur le monde de la création et sur sa propre personnalité. Il y a dans cette visée et dans cet engagement comme l'expression d'une volonté de transformation de soi et de l'environnement littéraire et artistique qui passerait par le corps de l'écrivain. La référence à Saint-François d'Assise et à Casanova est sur ce plan, et volontairement, fort suggestive. Le texte serait alors cet objet dont on peut ou doit se détacher en se punissant de ces pulsions, de ces mauvaises pensées, ou bien encore en fuyant à l'infini au cœur d'un processus de séduction constamment renouvelé, donc constamment impuissant à satisfaire le désir. Le corps sensoriel et sensuel serait donc l'objet second du travail d'écriture. Si l'on se remémore à ce niveau la caractéristique propre qu'Éric-Emmanuel Schmitt attribue à la nouvelle, comme objet de travail minutieux, laborieux récit exigeant, on peut alors considérer que la nouvelle s'inscrit dans une logique d'ascèse avec des accents qui recouvrent un travail intensif sur soi. Mais nous tournant ici non plus vers les Franciscains mais les Jésuites, notre référence se situe plutôt du côté des « exercices spirituels » d'Ignace de Loyola. Tant Éric-Emmanuel Schmitt, dans le travail sur soi évoqué s'éloigne de la punition du corps à asservir pour s'engager vers une forme d'espoir libérateur et d'humanisme triomphant, qui mobilise et retient le corps non pour le scarifier mais pour lui permettre de se dépasser. Cet humanisme optimiste si souvent célébré.

Le savoir-faire, et cette fois de l'écrivain-philosophe, intervient ici de nouveau. La figure de style est alors convoquée pour exprimer la plénitude du sens que l'auteur veut projeter. Puisqu'il s'agit de mettre en valeur une relation entre le corps et le monde, il s'agit de la même façon d'établir tous les liens possibles entre les éléments des détails et une réalité plus globale, en quelque sorte transcendée. Éric-Emmanuel Schmitt va ainsi fréquemment recourir à la synecdoque :

« Vieille tradition française qui dit la lame pour l'épée ou la voile pour le bateau ; on appelle cela la synecdoque, dire la partie pour le tout et au-delà du style j'étends la synecdoque à la dramaturgie, au processus narratif.⁹ »

La nouvelle dans sa structure épurée, réduite à l'essentiel, condensée dans son évocation, prend alors la forme d'un récit allégorique, une image en résumé du monde. Notons rapidement que nous retrouvons cette même référence dans le journal d'écriture de Joyce Carol Oates. Et comme il y a urgence, exigence, et projet d'écriture bien ciblé, la visée vers l'essentiel est à rechercher en permanence. Cette ardente obligation de relier les choses en un tout significatif, et d'éviter la dispersion dans les détails superflus, de proposer des cohérences, d'éclairer les enjeux, est une constante dans l'écriture chez Éric-Emmanuel Schmitt. L'auteur va ainsi distinguer les *nouvelles* en tant que « feuilles volantes » dispersées au fil des événements et qui ne trouvent d'unité que dans leur assemblage définitif et hasardeux, et les nouvelles « œuvre », celles qu'il veut particulièrement promouvoir et qui se présentent avec un centre, une trame et un fil rouge.

« Contrairement à ce que l'on pense un livre de nouvelles est vraiment un livre avec un thème et une forme. Si les nouvelles ont une autonomie qui permet qu'on les lise séparément, elles participent ici chez moi d'un projet global lequel a son début, son milieu et sa fin. L'idée du livre précède les nouvelles ; elle convoque et crée les nouvelles dans mon imagination [...] je ne constitue pas un bouquet en rassemblant des fleurs éparses ; je recherche des fleurs en fonction du bouquet.

Parfois il m'arrive d'écrire des nouvelles pour un événement une cause une commémoration. Ces nouvelles restent des feuilles volantes. Si un jour je les réunissais je les nommerais nouvelles rassemblées afin de distinguer ce recueil des livres de nouvelles conçues comme une œuvre. Elles tiendront dans un volume, elles ne constitueront pas un volume.¹⁰ »

Peut-on aller jusqu'à entendre Éric-Emmanuel Schmitt non seulement vouloir ici rompre résolument avec la tradition de publication, qui fait transiter la nouvelle depuis plus d'un siècle par le filtre quotidien du *journal*, la condamnant à l'isolement d'une « feuille volante » ? Peut-on même y voir comme une sorte de méfiance explicitée au regard du traitement médiatique – journalistique – de l'œuvre de tout écrivain, et de son incapacité même, dénoncée, à en rendre le moindre écho pertinent ?

LE LECTEUR A-T-IL DU TALENT ?

Sous le prétexte de nous associer à Éric-Emmanuel Schmitt pour la réhabilitation du genre de la nouvelle, nous avons voulu dans une première partie mettre en évidence la mission spécifique que notre auteur a voulu confier à la nouvelle pour exprimer ce rapport au monde et ce rapport de lui-même au monde que ce type d'expression littéraire lui permet d'entretenir. Nous avons même osé analyser comme un tout sociologique, cette forme d'extra textualité qui relie indéfectiblement l'auteur à son texte et bien plus à ses textes divers (comme le journal d'écriture) au regard du sens global qu'il confère à son œuvre. Il nous faut désormais nous pencher au plus près sur les textes (textualité et intertextualité) pour finalement saisir comment le récit lui-même, et sous toutes ses formes, vient contribuer à cette ambition. Et parfaitement la servir.

Nous allons donc tenter dans une deuxième partie d'être un bon lecteur. Mais sous couvert de tolérer des traducteurs et éventuellement de les laisser ambitionner d'être de bons lecteurs de son œuvre, Éric-Emmanuel Schmitt en vient aussitôt à préciser que cela revient de fait à accepter en quelque sorte d'être en liberté surveillée. La nouvelle fournit en effet selon notre auteur un cadre herméneutique, qui délimite et emprisonne le sens devant être capté par le lecteur. Éric-Emmanuel Schmitt, à ce niveau, évoque la comparaison que l'on peut établir entre le lecteur de la nouvelle et le spectateur captif du sens, installé et donc rivé à son siège, au théâtre.

« *On sait depuis Tchekhov, Pirandello et Tennessee Williams que la nouvelle convient aux dramaturges. Pourquoi ? Le nouvelliste a le sentiment de diriger le lecteur : il l'empoigne à la première phrase pour l'amener à la dernière, sans arrêt, sans escale ainsi qu'il est habitué à le faire au théâtre.*¹¹ »

À ce niveau, selon moi, les *aphorismes* le plus souvent cumulés, enserrés dans un paragraphe souvent dense, qui surgissent brutalement dans l'épaisseur du récit, fonctionnent comme des repères, comme des amers philosophiques, qui doivent conduire le lecteur à la signification projetée.

Ainsi dans « Un Amour à l'Élysée » :

« Quel sentiment ne porte pas sur sa peau son contraire, tel le tissu sa doublure ? Quel amour est libre de haine ? La main qui caresse saisira tout à l'heure le poignard. Quelle passion exclusive ignore la fureur ? N'est-on pas capable de tuer avec l'impulsion qui unit, celle par laquelle on transmet la vie. Nos sentiments ne sont pas changeants mais ambigus, noirs ou blancs selon l'impact, tendus entre leurs contradictions, ondulants, serpentine, capables du pire comme du meilleur. »¹²

L'aphorisme est alors cette parenthèse, sorte d'intertextualité visible, qui surgit dans le texte en tant que texte, et comme marque et borne complémentaire du récit. Il fonctionne en sur lignage comme un premier sur-texte portant sur le texte, déjà écrit, déjà livré au lecteur. On est alors loin, et fort loin, de la nouvelle que l'on peut qualifier de nouvelle « à l'américaine », telle qu'elle a été célébrée par Raymond Carver, par Richard Yates ou encore de manière prolifique plus récemment par Joyce Carol Oates. Chez ces auteurs, le lecteur est abandonné à l'indécision d'un récit qui s'enfonce avec beaucoup de jouissance dans les fausses pistes et dans la banalité irrationnelle et insensée de la vie quotidienne. Le lecteur est comme interdit de conclusion. Ou mieux encore, c'est à lui d'imaginer les interprétations possibles du récit, les pistes les plus invraisemblables. Et à ce titre, on comprend comment Joyce Carol Oates dans le cadre de la production de ses nouvelles a été conduite en permanence à franchir la frontière du fantastique. Chez Éric-Emmanuel Schmitt, la leçon de conduite est toujours accompagnée. L'herméneutique patiemment accompagnée.

LA STRUCTURE DES RÉCITS

Pour saisir l'architecture, charpentée forte et volontariste des nouvelles mise au service de cette intention philosophique évidente, nous avons voulu étudier successivement les quatre points suivants : le choix des personnages autrement dit le casting, l'utilisation de l'événement comme déclencheur, la vision du monde qui s'en dégage, la conception de la chute dans ces nouvelles.

LE CASTING

La conception du casting qui se dégage des nouvelles d'Éric-Emmanuel Schmitt doit être qualifiée d'épurée. Et de minimaliste. Poussant la nouvelle au bout de sa logique, il impose quasi constamment le duo et le double dans le choix de ses acteurs. La nouvelle tourne alors autour de cette dualité et s'inscrit dans un système de face à face, faits d'échanges symétriques ou anti-symétriques que les deux personnages centraux entretiennent sur un fond d'antagonismes ou de complicités. Et c'est ce système d'échange qui va donner sa vie à la nouvelle ; en d'autres termes le récit ne s'accroche aucunement à une sorte de profil clinique initial des personnages, mais va imposer l'idée que les événements vont totalement modifier les psychologies originelles et conduire à des mutations radicales voire à des situations d'inversion ou d'emprunts entre les deux protagonistes. Non seulement rien n'est figé et les événements transforment radicalement les personnages, mais dans un jeu de miroir là encore, l'un reflété devient l'autre, et l'autre projeté, comme habité par le fantôme de l'un, tente de s'accommoder d'être devenu un étranger pour lui-même : « Un homme bien devient une ordure, s'il y a des rédemptions, il y aussi des damnations¹³ » ou encore : « tu es devenu l'opposé de ce que tu étais¹⁴ ».

Et ces mutations radicales imposent un jeu de rôle dramatique, et théâtral effectivement, comme si un même personnage pouvait être joué par deux acteurs différents, ou comme si en changeant de tenue entre deux actes, l'acteur se transformait, s'altérait en toute altérité. L'amour ainsi se transforme brutalement en haine (« Concerto à la mémoire d'un ange »), l'empathie en strict égoïsme, le serment en pacte (« L'empoisonneuse »). Ce qui procure à toutes ces biographies une dimension incertaine qui les pousse à des déplacements incongrus. Toutefois en bonne cohérence ce contexte de flottement s'inscrit dans une logique de l'humain, car la dimension philosophique est toujours présente, attirée et nourrie par cette humanité qui mêle le mystère et l'apparence et qui reste capable de présenter, en les contenant toutes, les double faces, aussi écorchées et dissemblables soient-elles, d'une même personnalité : « Une ordure peut nourrir des sentiments sincères ; il y a des fleurs qui poussent sur la crotte.¹⁵ »

On est bien dans le cadre d'un duo d'apparence, dans une conception bien éclairée par les différents intervenants, comme celle du miroir, un miroir qui reflète tout à la fois ce que nous sommes et, dans le regard,

ce que nous espérons être ou même ce que nous aurions espéré être. Il y a là sans doute de manière exemplaire, la description de ce que Danilo Martuccelli nommait dans l'ouvrage cité en introduction « la liquidation du personnage ». La liquidation effective du personnage normatif, figure sociale cohérente balzacienne, qui laisse place désormais, au cœur de la modernité, à des figures individualisées solitaires complexes, instables et contradictoires. En cela Éric-Emmanuel Schmitt est bien un écrivain de la modernité.

L'ÉVÉNEMENTIEL

Mais il faut aussi s'intéresser particulièrement chez Éric-Emmanuel Schmitt au dramaturge qui sommeille constamment dans l'écrivain des nouvelles. Le décor est essentiel dans son récit. Et il est en perpétuelle mutation. Les événements se bousculent avec turbulence et tous s'efforcent d'afficher un sens qui leur est attribué. L'événement est un messager du sens.

« — *Un cancer c'est un accident, madame.*

— *Non, c'est une conséquence. Le cancer est parfois la forme que prennent les secrets qui pèsent trop lourd.*¹⁶ »

Là encore, on voit s'organiser un protocole événementiel qui rompt tout à la fois avec la trame beaucoup moins luxuriante en la matière de la nouvelle traditionnelle, et qui se démarque encore plus fortement de la nouvelle que nous avons qualifiée de nouvelle « à l'américaine », dans laquelle l'événement n'est qu'un prétexte, un décor, une avant-scène, immobile, pendant que s'activent les scénarios à dimension psychologique. Dans ce dernier type de nouvelles, ce sont les personnages qui s'affairent et qui bougent, pour des raisons le plus souvent intérieures, non les événements qui les bousculent et les transforment. Pour Éric-Emmanuel Schmitt, c'est tout le contraire. Si on peut le dire ainsi, l'événement est un véritable événement : aussi quand des événements interviennent en se bousculant, ils s'arrachent à la banalité de la vie quotidienne et se présentent drapés dans les ruptures fortes et brutales que subit l'homme au cours de sa vie : l'agression, l'accident, la mort, la maladie. Aussi nombreux qu'ils soient, il n'y a pas d'événements mineurs, anodins, dans le récit d'Éric-Emmanuel Schmitt. En ce sens l'événement est une épreuve, au sens sociologique du terme, qui va profondément modifier le jeu des

équilibres antérieurs et intérieurs. L'événement est alors comme un *risque majeur* qui va réaménager toute l'échelle des comportements. Et de même qu'il y a en quelque sorte tout un cocktail d'événements, il y a toute une progression de plus en plus précise et affinée vers la conclusion. Osant m'appuyer sur la métaphore apparemment fortuite du whisky, que semble valoriser l'auteur¹⁷ nous pourrions aller jusqu'à dire que le récit fait l'objet d'une savante distillation progressive qui nous conduit patiemment vers l'effet recherché. Et le goût qui lui donne sens et saveur.

LE MONDE SUR SCÈNE

Car si le monde que nous décrit Éric-Emmanuel Schmitt est un monde de jeux de rôles, où les personnages s'accrochent à un certain nombre de convenances et de postures plus ou moins civilisées qui les éloignent de l'affrontement :

« Regarde avec quelle grande comédienne tu vis... je connais tes bassesses mais je souris. Je m'ennuie mais je souris. Je suis malheureuse mais je souris. Je te déteste mais je souris. »¹⁸

L'objectif reste bien de prolonger au maximum la capacité de jouer avec le destin en différant le plus longtemps possible le moment redouté de la conclusion : « une joueuse débarqua chez maître Demeulemester¹⁹ ».

Car ce monde incertain est un monde qu'il faut prendre à bras-le-corps et dans lequel le risque, y compris le plus abrupt, est constamment envisageable. Au point que la réponse la plus évidente à apporter reste souvent de l'ordre de la démesure : « Comme la prudence consistait à décliner leur proposition, elle l'accepta, car elle détestait la modération²⁰ ».

L'*ubris* est donc le principe de ce monde tourmenté. Et comme tout est jeu de comédie et d'apparence, comme la convenance étale ses constats attristants :

« Pas un homme, mais un graffiti d'homme, un brouillon, une esquisse, un raté... Révulsée Mme Beaumont songea qu'il le faisait exprès, oui exprès d'avoir cette voix grinçante détimbrée, aussi désagréable qu'un ongle griffant une vitre. »²¹

Il faut que ce monde bouge, explose en surface. Pour en dévoiler le sens caché, le plus souvent coincé dans un entre-deux permanent (*tel symboliquement Samuel Heymdans dans la nouvelle « Le Chien » qui évolue*

dans deux mondes, le monde humain et le monde animal), et balançant entre la fureur diabolique et la sainteté. Au point parfois de n'en plus pouvoir distinguer l'une de l'autre : «... tu deviens démente, tu n'es plus seulement ma femme mais la justice divine²² ».

À ce niveau, au-delà d'une lecture ordalique du conflit, qui convertirait la fureur en fureur de dieu (*dies irae*), nous privilégierons dans cette complexité la rencontre tendue et incertaine du divin et du diabolique. C'est elle qui nous paraît bien mieux convenir à la savante et complexe dialectique de l'auteur. Il s'agit ici de revenir aux sources du symbole (*symbolein*) qui marque la tension de réunification et qui va toucher deux ensembles disjoints. Et dont la tension contraire, qui brise et sépare de nouveau, est précisément la marque du diable (*diabolein*). Dans sa volonté de mettre en scène des situations symboliques et allégoriques, il nous semble qu'Éric-Emmanuel Schmitt en appliquant cette dualité à ses couples de personnages, désire nous conter toutes les tensions contraires qui résument l'aventure humaine partagée entre le désir de se rapprocher de l'autre ou de l'image autre que l'on veut se donner, et la réalité schizophrénique et diabolique qui entérine souvent cet espoir insensé.

LA CHUTE

Mais en bon humaniste Éric-Emmanuel Schmitt veut nous éviter tout désespoir. La réalité est diabolique, souvent, mais pas toujours. Car la chute, même si elle est savamment distillée n'est pas un artifice chez Éric-Emmanuel Schmitt. Nous avons parfois qualifié cette chute de conclusion. Il s'agit d'un abus de langage. La *chute de la nouvelle* chez Éric-Emmanuel Schmitt est une chute quasi christique, à plusieurs reprises recommencée, qui oblige le lecteur à se relever, soit pour mieux entendre l'espérance qu'elle énonce, soit pour reprendre une lecture récurrente qui en clarifierait l'espoir. La chute n'est jamais un point final chez Éric-Emmanuel Schmitt. Même si elle énonce un sens projeté, elle accepte la mesure du talent du lecteur au point de l'intégrer dans sa démarche exégétique. Toute une série de repères qui doivent permettre au lecteur accompagnement, références, conseils herméneutiques, sont alors rassemblés pour lui permettre d'accéder au cœur de lectures récurrentes et plurielles, remontant de la fin vers le début, aux significations contenues. Si dans les romans, les interventions précédentes l'ont montré, des leurres existent et de savants retournements de signification peuvent venir piéger le lecteur, dans la

nouvelle la direction exégétique est bien balisée y compris quand elle nécessite de fréquents retours au texte. Et la chute dans son élaboration maîtrisée en fournit la clé. Peut-on dire alors que dans la chute chez Éric-Emmanuel Schmitt il y a toute une pédagogie de la signification adressée au lecteur ? Ainsi loin d'être une simple conclusion, la chute s'inscrit comme un moment de révélation. Ainsi parfois elle se présente en boucle et vient réaffirmer comme dans un retour à l'origine les principes posés dans les premières pages : « Elle ne le quitterait jamais²³ » et « Il ne la quitterait jamais²⁴ ».

Ou encore sa survenue a été logiquement anticipée dès le début du récit (« L'Intruse » avec la maladie d'Alzheimer). La chute est constamment une véritable invitation à la relecture. Cette pédagogie de la nouvelle nous permet d'établir un lien chez Éric-Emmanuel Schmitt avec la tradition de « *l'exemplum* » chez les moines prêcheurs. Si la conclusion ne revêt pas en elle-même un caractère religieux et édifiant comme pour les franciscains et les dominicains, donc un caractère prosélytiste, la structure même de la nouvelle s'inscrit dans la même logique interprétative. Elle propose à partir d'exemples tirés de la vie quotidienne d'attribuer au récit une valeur transcendante. Valeur profane et philosophique, une sorte d'universalisme humaniste chez Éric-Emmanuel Schmitt. Et non plus valeur religieuse ? Pas si sûr et nous y reviendrons.

La nouvelle intitulée « Le Chien » dans *Les Deux Messieurs de Bruxelles* est une sorte de point d'orgue dans cette ambition : ce n'est plus l'homme qui porte la signification de l'humanité, c'est l'animal.

CONCLUSION : LA NOUVELLE RENOUVELÉE

La nouvelle chez Éric-Emmanuel Schmitt obéit à un projet d'écriture particulièrement précis, raisonné et arraisonné. Peut-on aller jusqu'à dire que ce genre d'écriture convient particulièrement à cet écrivain philosophe en lui permettant de se métamorphoser en philosophe écrivain ? Ce genre d'écriture lui offre comme sur un plateau toutes les ressources assemblées qui l'autorisent à transmuter sans traduction nécessaire des concepts en récits imaginaires. On peut alors penser que les termes mêmes d'herméneutique et d'exégèse sont particulièrement inadaptés pour rendre compte d'un récit qui s'impose par lui-même sans leurre et sans fausse piste, comme une épître ou comme une parabole.

Au développement de cette opportunité, on ressent chez Éric-Emmanuel Schmitt (y compris en l'entendant avec gourmandise lors de ce colloque réagir aux nombreuses contributions qui ont quasi « scannerisé » son œuvre), une parfaite volonté, souvent jugée par d'autres écrivains comme paradoxale, d'assurer le lien entre les enjeux de la vie quotidienne et un certain nombre de principes universels. Il y a chez Éric-Emmanuel Schmitt comme une ambition à décrire des microcosmes tout en suscitant une véritable réflexion cosmique. Ses romans sur les religions, sur le nazisme, sur la mort s'activent au cœur de ce projet. Mais la nouvelle, fortifiée par la concision, la force et la densité de « *l'exemplum* », en est sans doute le meilleur traducteur. Peut-on alors aller jusqu'à penser que cette approche présente des accents teilhardiens ? Le monde d'Éric-Emmanuel Schmitt présente des analogies « noosphériques » qui soudent le lien entre l'homme et sa pensée d'une part et un monde géographique qui bouge, qui fusionne en permanence :

« Les plaques rigides qui forment la surface de la terre flottent, se déplacent portées par les agitations sous-jacentes du manteau asténo sphérique [...] Cette théorie me paraît une bonne métaphore de notre subjectivité. L'état présent de nos sentiments reste menacé par le moteur radioactif ce psychisme inconscient plastique mobile en fusion constante. Qu'un sentiment bouge légèrement tout est soumis au choc au déplacement les modifications s'enchaînent et les catastrophes explosent.²⁵ »

On a bien entendu, lors d'un premier débat, notre auteur dire que nous n'étions plus la résultante d'une simple naissance localement inscrite, mais la combinaison hasardeuse et identitaire de nos itinérances et des influences que ces biographies successives et « bricolées », comme l'énonçait Lévi-Strauss, provoquent chez chacun d'entre nous. Pour Éric-Emmanuel Schmitt, cette fois bien adoué écrivain-sociologue, nous sommes donc citoyens du monde mais d'un monde tumultueux qui lui-même bouge et change en permanence. Et parfois, là où nous posons nos pieds, nous ignorons tout de ce tumulte. Le monde en apparence garde pour nous son équilibre. Un monde de « chaos calme » pour reprendre le titre d'un excellent roman de Sandro Veronesi. Avec des personnages constamment agités. Des événements intrépides. Des chutes paradoxales et rédemptrices. Sur un fond, assourdissant, de sérénité apparente.

Alors penché sur ce monde, le faisant vivre au travers de ses nouvelles, l'auteur, l'écrivain, éminemment sociologue, présente un regard souriant (*mais d'un sourire simple et complexe, discret et perplexe, peut-être un peu désabusé – sourire signé, édité et renouvelé sur les jaquettes de tous ses ouvrages*). Il nous livre ainsi une sorte d'exégèse finale, lancée parfois brutalement comme une bouteille à la mer, un message qui n'est pas griffonné à la hâte mais qui hésite encore, pour ce spécialiste de Diderot, entre le « matérialisme enchanté » que célébrait Élisabeth de Fontenay, et... le pari de Pascal.

NOTES

1. Éric-Emmanuel Schmitt, *Journal d'écriture*, in *Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 230.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Journal d'écriture*, in *Les Deux Messieurs de Bruxelles*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 260.
5. Éric-Emmanuel Schmitt, *Journal d'écriture*, *op. cit.*, p. 213.
6. *Ibid.*, p. 218.
7. *Ibid.*, p. 213.
8. Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Journal d'écriture*, *op. cit.*, p. 28.
9. Éric-Emmanuel Schmitt, *Journal d'écriture*, *op. cit.*, p. 216.
10. *Ibid.*, p. 212.
11. *Ibid.*, p. 223.
12. Éric-Emmanuel Schmitt, « Un Amour à l'Élysée », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, *op. cit.*, p. 206.
13. Éric-Emmanuel Schmitt, « Concerto à la mémoire d'un ange », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, *op. cit.*, p. 133.
14. *Ibid.*, p. 140.
15. Éric-Emmanuel Schmitt, « L'Empoisonneuse », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, *op. cit.*, p. 14.
16. Éric-Emmanuel Schmitt, « Un Amour à l'Élysée », *op. cit.*, p. 183.
17. Éric-Emmanuel Schmitt, « Le Chien », in *Les Deux Messieurs de Bruxelles*, *op. cit.*, p. 75.
18. Éric-Emmanuel Schmitt, « Un Amour à l'Élysée », *op. cit.*, p. 163.
19. Éric-Emmanuel Schmitt, « Les Deux Messieurs de Bruxelles », in *Les Deux Messieurs de Bruxelles*, *op. cit.*, p. 14.
20. *Ibid.*
21. Éric-Emmanuel Schmitt, « Concerto à la mémoire d'un ange », *op. cit.*, p. 104.

22. Éric-Emmanuel Schmitt, « Un Amour à l'Élysée », *op. cit.*, p. 173.
23. Éric-Emmanuel Schmitt, *Odette Toulemonde et autres histoires*, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 35.
24. *Ibid.*, p. 55.
25. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, p. 172, note.

BIBLIOGRAPHIE

- Éric-Emmanuel Schmitt, *Odette Toulemonde et autres histoires*, Paris, Le Livre de poche, 2006.
- La Réveuse d'Ostende*, Paris, Albin Michel, 2007.
- Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris, Albin Michel, 2010.
- Les Deux Messieurs de Bruxelles*, Paris, Albin Michel, 2012.
- A. Barrere et D. Martucelli, *Le Roman comme laboratoire*, Septentrion, presses universitaires, 2009.

IV

La dynamique intertextuelle

Antony Soron

Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran : une vie littéraire derrière soi

« À treize ans, j'ai cassé mon cochon et je suis allé voir les putes¹ », c'est par cette phrase que démarre « fort » le roman court d'Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. D'emblée se font entendre les mots de la prime adolescence pour dire des choses d'adultes, les mots d'un apprenti conteur, Moïse alias Momo, pour raconter son histoire dramatique sans jamais perdre le sourire comme le lui a appris son mentor improbable, le tenancier de l'épicerie à l'angle « de rue Bleue et de rue du Faubourg-Poissonnière² ».

Le récit de soixante-six pages – format poche – correspond en premier lieu à l'histoire d'une amitié intergénérationnelle entre un enfant juif abandonné par sa mère à sa naissance et mal aimé par son père et « l'arabe de la rue³ » comme dit l'expression populaire reprise avec candeur par l'enfant, soit un vieil homme seul accroché depuis l'éternité peut-être à la caisse enregistreuse de son commerce parisien. Toutefois, selon un angle d'approche plus interprétatif, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* ne pourrait-il pas aussi représenter l'histoire d'une transmission, transmission de valeurs, de sentiments, d'émotions que l'on découvre au contact de l'autre – fût-il d'un autre âge – et réciproquement ; transmission de cet espoir aussi, ultime ressort de la survivance quand il s'agit de combler le manque d'une mère ou celle d'une épouse ?

Notre étude de *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* intégrera deux vecteurs d'analyse : l'un, intertextuel, tendra à mettre en perspective la relation intime qu'entretient le roman court d'Éric-Emmanuel Schmitt

avec ses possibles sources d'inspiration ; qu'il s'agisse d'œuvres contemporaines – notamment *La Vie devant soi* de Romain Gary ou de textes dits « fondateurs » ; l'autre intra-textuel tiendra compte de l'appartenance du récit privilégié dans l'étude à un groupement narratif intitulé « Cycle de l'invisible » qui comporte outre *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* publié en 2001 cinq autres récits : *Milarepa* (1997), *Oscar et la Dame Rose* (2002), *L'Enfant de Noé* (2004), *Le Sumo qui ne pouvait pas grossir* (2009) et *Les Dix enfants que madame Ming n'a jamais eus* (2012).

Notre propos sera structuré en trois parties, développant chacune, d'après notre lecture critique tout particulièrement de *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, un des « commandements » implicites de l'écriture schmittienne qu'annonceront respectivement les titres suivants :

- Croire le récit sur parole ;
- Raconter pour que la joie demeure ;
- Réécrire pour s'assurer de l'éternel dialogue entre les générations littéraires.

CROIRE LE RÉCIT SUR PAROLE

Souvenons-nous un instant des *Faux monnayeurs* de Gide dont un des objets demeurerait de contester l'illusion romanesque. Nous sommes en 1925. L'auteur ouvre brillamment l'ère du soupçon dont Nathalie Sarraute se fera la théoricienne un peu plus tard. À en croire Gide, la toute-puissance narrative semble alors devoir être reléguée au rang des illusions perdues. Comment croire désormais le récit sur parole ? Comment continuer d'être rassuré par la fiction narrative ? Le temps n'est, semble-t-il, plus à l'épopée, à la fable et aux contes. Les tranchées de Verdun, sans doute, sont passées par là.

Toutefois, quel que soit la violence des crises et la grisaille des temps, il y a toujours eu des faiseurs d'histoires et gageons – tant le récit comme le rire est le propre de l'homme – qu'il y en aura toujours. À n'en pas douter, Éric-Emmanuel Schmitt est de ceux-là, de ceux qui restent persuadés que raconter relève d'un acte créatif foncièrement humaniste même après Auschwitz – *a fortiori* après Auschwitz.

Né en 1960, Éric-Emmanuel Schmitt se classe lui-même parmi les auteurs d'aujourd'hui dans la catégorie des « écrivains d'imagination » alors que la critique française tout particulièrement aurait plutôt tendance

à célébrer « le masque et la plume » des chantres de la noirceur. Car, l'auteur de *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* est aussi un écrivain populaire ; ce qui forcément soulève quelques suspicions voire un certain mépris. Injuste procès en popularité nous semble-t-il en même temps que mauvaise appréhension de l'intention littéraire. Un regard moins partial ne serait-il pas en effet plus enclin à reconnaître dans le paysage du roman de langue française actuel la coexistence de deux tendances romanesques en tout point opposées : d'un côté, de façon exemplaire, l'œuvre d'un Michel Houellebecq, brillante variation « ironico-négative » autour d'un sujet unique et de l'autre, outre Éric-Emmanuel Schmitt, un écrivain comme Laurent Gaudé avec un roman tel que *La Mort du Roi Tsongor*. D'un côté donc, l'écriture du chaos, de la débâcle de l'homme et de l'autre, l'écriture narrative pure, exempte de digressions métatextuelles qui ne saurait abdiquer l'honneur d'être humaniste, répétons-le, fût-ce pour être adoubee par la critique.

Momo, si l'on y réfléchit bien, n'est-il pas potentiellement à l'entame de *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* un adolescent au bord du gouffre privé qu'il est d'une histoire du fait du silence de ses parents envolés ou absents ? Or, qu'est-ce qu'un être sans histoires sinon un individu chaotique – au sens étymologique du mot ? Raconter revient en somme à remettre de l'ordre ou plus précisément à présupposer qu'il y a un ordre possible en dessous de l'épaisse couche de confusion que génèrent les civilisations mortelles. Aussi Momo est-il littéralement sauvé par les récits de Monsieur Ibrahim. Nous verrons dans la troisième partie de notre propos que c'est aussi le cas du « Momo » de *La Vie devant soi*, inspiré par les récits de son vieil ami, Monsieur Hamil. Comme l'exprime parfaitement Éric-Emmanuel Schmitt dans un entretien, « [il] faut habiter le mystère, il faut bien apprivoiser l'ignorance. Nous avons besoin de schémas de l'univers qui mettent un peu d'ordre et de sens dans le chaos. Nous avons besoin de doubler le monde visible d'un monde invisible qui en serait l'architecture secrète⁴ ». En dépit de toutes les récriminations de la critique intellectuelle, l'auteur de *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* assume ainsi sa mission de transmission. En ce sens, il ne serait sans doute pas exagéré d'affirmer que ses personnages de prédilection demeurent ses porte-paroles, convaincus comme l'auteur que depuis l'invention du langage par les hommes, la survie de l'humanité a été aussi conditionnée par la passation d'histoires à la veillée. À ce titre, le premier commandement d'Éric-Emmanuel Schmitt pourrait être selon nous la primauté accordée au principe de

transmission orale. Primauté donc à la parole, au dit, à celle de Monsieur Ibrahim par exemple, inégalable moraliste-conteur. L'auteur corrobore ce point de vue dans une réflexion sur *Milarepa* ; œuvre née, précise-t-il, en tant que « monologue [...] écrit pour Bruno Abraham-Kremer⁵ ». Comédien qui a, en outre, adapté sur scène *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* rappelant par là-même la connivence existant entre l'œuvre dramatique d'Éric-Emmanuel Schmitt – sa pièce *Le Visiteur* l'a d'ailleurs fait connaître – et son œuvre narrative.

Un conteur aussi convaincu de la fonction fondatrice du récit ne saurait raconter des histoires simplement « pour passer le temps ». L'enjeu, quoi qu'en pensent les contempteurs de cette écriture taxée de facilité, se révèle, contre tous les *a priori*, bien plus profond. Ne faut-il pas, en effet, de façon primordiale, que les récits restent ? Ne faut-il pas qu'ils résistent à l'usure de l'oubli pour un jour être transmis au moins en substance à d'autres ? Aussi l'écrivain choisit-il de ne pas « tendre ses filets trop haut » pour reprendre une expression de Stendhal dans *Lucien Leuwen*. Car, il veut avant tout, intéresser, plaire et être compris. Ce qui implique un engagement sur des thèmes dont la portée universelle est indéniable. Le romancier, depuis le temps qu'ils se fréquentent, est entré en intimité avec ses lecteurs. Lui qui pratique, selon ses propres dires, « la connaissance par l'imagination⁶ » perçoit ses goûts aussi bien que ses tourments. Il sait les grands personnages qui hantent son imaginaire : Hitler ou Ponce Pilate, par exemple, pour ne citer que la figure centrale, respectivement de *La Part de l'autre* et de *L'Évangile selon Pilate*. Aussi, n'a-t-il aucune intention de renvoyer le lecteur à ses possibles ignorances, allant de préférence vers les « mythes personnels » du lectorat moyen actuel. Éric-Emmanuel Schmitt – dramaturge – n'a-t-il pas adapté *Le Journal d'Anne Frank* ?

Contrainte thématique donc qui se couple d'une exigence tonale. En effet, depuis le temps que s'est propagée en ses veines l'intention humaniste de l'écriture, l'écrivain est bien entendu parvenu à la conclusion que l'œuvre littéraire doit osciller entre « le chagrin et la pitié » sans jamais sombrer dans l'un ou dans l'autre sous peine de cesser d'être « communicante » avec le lecteur. À ce titre, il nous semble qu'à l'intérieur de son œuvre, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* reste un modèle. En effet, ce qui pourrait être larmoyant sinon lacrymal reste d'une subtile légèreté.

L'écrivain parvient à triompher de la noirceur en jouant sur trois exigences du récit : l'humour, la naïveté et la concision. Or, sans doute sont-ce là les trois-clefs de la transmission orale. Et ça marche ! Qui n'a pas été touché par l'histoire de Momo ? Et surtout, quel lecteur ne serait-il pas capable en quelques phrases de rappeler la trame narrative du récit tout en exprimant ses souvenirs émus de lecture ? En outre, à l'intérieur de la diégèse, les interactions ne sont pas si différentes entre les deux personnages principaux. En effet, Monsieur Ibrahim possède justement lui aussi ces trois clefs de la transmission : humour, naïveté et concision. Et, de fait, tout ce qu'il dit non seulement touche mais est retenu par son élève :

« Ma grande surprise fut de découvrir, un jour, dans la salle de bains, que monsieur Ibrahim était circoncis.

— Vous aussi, monsieur Ibrahim ?

— Les musulmans comme les juifs, Momo. C'est le sacrifice d'Abraham : il tend son enfant à Dieu en lui disant qu'il peut le prendre. Ce petit bout de peau qui nous manque, c'est la marque d'Abraham. Pour la circoncision, le père doit tenir son fils, le père offre sa propre douleur en souvenir du sacrifice d'Abraham.

Avec monsieur Ibrahim, je me rendais compte que les juifs, les musulmans et même les chrétiens, ils avaient plein de grands hommes en commun avant de se taper sur la gueule. Ça ne me regardait pas, mais ça me faisait du bien.⁷ »

Au même titre que les adultes, les adolescents, d'une manière générale, sont touchés par les récits du « Cycle de l'invisible », *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* en tête. En tant qu'ancien professeur de lettres, nous en avons fait l'expérience au collège. « Monsieur », m'a dit un jour une élève de troisième, « alors votre auteur, il est un peu comme Shéhérazade ; s'il raconte pas il est mort ». Judicieuse Fatima, qui – pour l'anecdote – avait cru bon d'ajouter, « moi, M'sieur, je la kiffe cette histoire d'un petit juif qui devient arabe... »

Les enfants, tout au moins tant que leur imaginaire n'est pas trop adultéré, sont dotés d'un don que les adultes s'appliquent souvent à leur insu à désenchanter : ils croient dur comme fer aux histoires, ou tout au moins ils ont envie d'y croire parce que cela les rassure en même tant que cela leur fait du bien. Nos enfants sont comme les Grecs de l'Antiquité, ils ont confiance en leurs aïeules qui ont eux-mêmes confiance en la spontanéité de leurs élans narratifs. Éric-Emmanuel Schmitt ne saurait les démentir, lui qui fait dire au personnage de Simon dans *Milarepa* : « Mais je ne pense pas, je raconte⁸ ».

RACONTER POUR QUE LA JOIE DEMEURE

« Sourire » demeure le maître-mot de Monsieur Ibrahim : sourire à la vie, sourire aux autres, sourire à soi-même. Attitude philosophique que les mêmes censeurs évoqués précédemment fustigeraient comme simpliste. Attitude philosophique qui pourtant justifie d'être remise en perspective. En effet, le roman ne surfe pas, loin s'en faut d'ailleurs, sur une vague d'optimisme béat. Le père de Momo est ainsi un être littéralement habité par le désespoir, pas si éloigné d'ailleurs de la figure paternelle exposée par Philippe Grimbert dans son roman *Un Secret*⁹ lui aussi adapté au cinéma ; un être coupable à ses propres yeux qui ira jusqu'à se jeter sous un train pour communier d'une façon tragique avec les wagons à bestiaux de ses ancêtres déportés, selon la subtile interprétation que fait de son geste Monsieur Ibrahim. En adoptant une perspective métaphorique, il serait sans doute juste de dire qu'il est le négatif de la pellicule narrative qui défile sous les yeux du lecteur. Ne tend-il pas à s'apparenter, pour reprendre l'image de Marcel Aymé dans son roman *Uranus*, à cette planète sombre, sans vie, concentré d'énergies exclusivement négatives : « Ça, franchement, moi, ça ne m'étonnait pas beaucoup qu'on n'ait pas envie de travailler avec mon père – il devait forcément déprimer les criminels – mais, en même temps, je n'avais jamais imaginé qu'un avocat ça puisse cesser d'être avocat¹⁰ ».

Ce père est par ailleurs muré dans le silence de son traumatisme. Pour lui, impossible de dire ; encore moins de raconter. Qu'y aurait-il à dire après Auschwitz et quel sens donner à cette histoire ? Ces deux questions en une, le récit, qui récuse toute prétention didactique, se refuse à les poser directement cependant que leur ombre hante son implicite. Or, si l'on ne peut raconter, difficile de transmettre selon le premier commandement de l'écriture schmittienne mis en lumière dans notre première partie. À partir de là, à partir de cette non-histoire aboutissant à une non-transmission comment entretenir la flamme de l'espoir ? Comme nous l'avons montré, les fictions d'Éric-Emmanuel Schmitt n'ont jamais pour fonction de désespérer l'homme. Observons ainsi, que même mourant, Monsieur Ibrahim ne se départit pas de son optimisme :

« Pour lui faire plaisir, j'ai avalé toutes mes larmes, j'ai fait un effort et vlan : sourire !

Il était content. C'est comme s'il avait eu moins mal.

Vlan : sourire !

Il ferma doucement les yeux.

— *Monsieur Ibrahim !*

— *Chut... ne t'inquiète pas. Je ne meurs pas, Momo, je vais rejoindre l'immense.*¹¹ »

À l'image de cette scène de tristesse heureuse, l'idée qui est susceptible de se dégager de la lecture d'un tel récit semble, qu'il y a toujours un juste – au sens propre comme au figuré –, même dans les histoires individuelles où souffle le vent mauvais : le curé Pons dans *L'Enfant de Noé* ou Monsieur Ibrahim bien entendu. Et cet autre salvateur, ce soldat inconnu de l'espérance, les fictions schmittiennes parviennent à nous persuader que tout un chacun aura un jour ou l'autre la chance de le rencontrer, par un heureux coup du sort, fruit d'un hasard propice à tant de malheurs qu'il peut bien consentir, convenons-en, à quelques exceptions à la règle.

En relisant *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, un lecteur amateur de cinéma pensera peut-être alors, subrepticement, au film de Roberto Begnini, *La Vie est belle*, où le père transforme la vie de son fils déporté avec lui dans un camp de concentration en un concours dont il faudrait sortir vainqueur coûte que coûte pour remporter le premier prix. Ne s'agit-il pas là-aussi de ressourcer le « rire » au moment fatidique où justement on serait tenté de le jeter aux oubliettes de son histoire ? Que la joie demeure, que la joie demeure, on se souviendra peut-être aussi en lisant *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* du titre de Giono en même temps que l'on pourra constater une nouvelle fois que tant d'idéalisme n'a pas d'évidence la faveur des critiques. Comment, Joseph retrouve ses parents à la fin de *L'Enfant de Noé* ? Comment, Momo retrouve sa mère à la fin de *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* ? N'est-ce pas trop décalé en regard du tragique des faits divers sinon en regard de la barbarie du siècle ? Quel besoin le romancier a-t-il de nimer d'espoir autant de sujets qui fâchent ? A-t-il aussi peur que cela de blesser, de tourmenter, d'inquiéter définitivement son lecteur ? Les questions sont posées et pourtant, nous semble-t-il, le doute n'est pas permis. Il n'est pas permis, si l'on comprend, si l'on retient, ce que nous avons cherché à mettre en perspective dans notre première partie, à savoir que la littérature à laquelle se réfère l'auteur demeure résolument fondatrice et non vecteur d'une logique de déconstruction sinon de destruction. L'histoire des hommes est sale, comment en douter. Quant aux prostituées, elles n'ont d'évidence – relisons la littérature d'obédience houellebecquienne – pas toutes la peau si douce que la « nouvelle » qui initie Momo à l'amour. « Elle était ronde, belle comme un dessin¹² », commente le récitant

avec autant de sobriété que d'émerveillement. Qui plus est, les contraires dans la vie ne sont pas si aisément susceptibles de s'assembler comme nous le laisseraient croire quasiment toutes les fictions schmittiennes. Certes, mais, de tout cela il ne fait aucun doute que l'auteur reste plus que conscient. Il n'y a qu'à se reporter à diverses déclarations dont son site internet se fait le support. Il sait les maladies, la misère, la violence. Il connaît cette part d'ombre de l'être humain. Il en a même sondé le pire exemple dans *La Part de l'autre*. Néanmoins, du moins est-ce prégnant dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, il ne veut en rien y céder. Comme si cela répondait à un engagement : ne pas se laisser envahir par une inexorable noirceur tout en la sentant monter. Avant lui, même bien avant lui, les aèdes, les fabulistes et autres conteurs, tous ces porteurs de récits qui croyaient en l'homme, disaient déjà combien il était nécessaire, inéluctable – la morale en serait sauvée – qu'Ulysse tuât les prétendants et retrouvât Pénélope après tant et tant de tourments. Il ne s'agit donc pas pour Schmitt d'écarter le malheur hors de la fiction mais plutôt de ne pas lui accorder le mot de la fin. Le double du narrateur adulte, celui qui a gardé ses yeux d'enfant ne le tolérerait pas. En somme, si l'y a bien « œuvre ouverte » chez Schmitt, pour reprendre le célèbre titre d'Umberto Eco, ce ne peut être qu'à l'espoir. Oui, Momo retrouve sa mère. Oui, il fonde sa famille. Oui, il se réinvente. Pour autant, il n'y a rien d'invraisemblable en cela. À l'intérieur du « Cycle de l'invisible », l'histoire de Milarepa est là sans doute pour nous le rappeler : un homme n'a pas une seule vie. Sa réincarnation est certes non seulement possible après sa mort, dans une perspective bouddhiste que fait sienne l'auteur, mais aussi dans sa propre vie, où si l'on y réfléchit à deux fois en observant la trajectoire des personnages schmittiens, l'imprévu de l'existence amène si souvent à reconsidérer les acquis de la si fragile essence.

Les mêmes âmes grises continueront de reprocher à l'auteur son irréductible confiance en l'homme. Cette deuxième partie a tendu à invalider cette moue dubitative, en soulignant que, notablement dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Éric-Emmanuel Schmitt double en quelque sorte sa parole d'homme un tant soit peu adultéré d'une voix d'enfant. Celui-là même, comme nous l'avons rappelé précédemment, qui espère toujours que les histoires finiront bien même quand elles commencent mal. Or, la plupart des contes ne mettent-ils pas en scène des orphelins ? L'adulte, lui, qui est devenu « un homme sérieux » à l'instar de l'aviateur qui croise la route du Petit Prince de Saint-Exupéry, ne veut surtout pas, à l'inverse, se laisser leurrer. Pour autant, le conteur a-t-il tort de colporter cette illusion

enfantine par le truchement de la fiction ? La sagesse n'est-elle pas en effet le fruit consensuel de la bienheureuse contamination de la lucidité adulte par les illusions retrouvées de l'enfance ?

RÉÉCRIRE POUR S'ASSURER DE L'ÉTERNEL DIALOGUE ENTRE LES GÉNÉRATIONS LITTÉRAIRES

Sans doute peut-on lire *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* sans penser forcément à *La Vie devant soi* de Romain Gary, publié pour la première fois en 1975. Sans doute, mais tout de même... Momo, l'enfant arabe gardé par une vieille dame juive, Madame Rosa, est-il sans lien de parenté littéraire avec le « Momo » juif d'Éric-Emmanuel Schmitt ? Bien sûr, dans notre récit d'étude, Momo n'est pas initialement le diminutif de Mohammed (le nom du prophète des musulmans) mais celui de Moïse (le nom du prophète fondateur des juifs). Par parenthèses, il y a bien un Moïse dans le groupe d'enfants gardés par Madame Rosa mais il ne s'agit que d'un personnage secondaire. Observons tout de même à ce niveau combien le renversement du référent par rapport à son diminutif est trop radical pour être proprement insignifiant. Et ce d'autant plus qu'au moment inopiné du retour de sa mère espérant revoir son fils, l'enfant abandonné d'Éric-Emmanuel Schmitt transforme son surnom en diminutif non de Moïse mais de Mohammed :

« — *Moi, on m'appelle Momo.*

Son visage, il se fissure.

J'ajoute en rigolant :

— *C'est un diminutif pour Mohammed.*

Elle devient plus pâle que ma peinture des plinthes.

— *Ah bon ? Tu n'ès pas Moïse ?*

— *Ah non, faut pas confondre, madame, moi, c'est Mohammed.*¹³ »

Il est à noter que le quiproquo de la situation prend une dimension plus burlesque chez Gary où le père – et non la mère comme chez Schmitt – fait une véritable scène à Madame Rosa quand il comprend qu'elle a élevé son fils, Mohammed, en « bon petit Juif¹⁴ » :

« — *Je veux mon fils arabe ! gueula-t-il. Je ne veux pas de fils juif !*

— *Mais puisque c'est le même, dit Madame Rosa avec encouragement.*

— *Ce n'est pas le même ! On me l'a baptisé !*¹⁵ »

En outre, si l'on s'attarde un instant encore sur ce copier/coller du surnom de l'enfant héros, des rapprochements restent possibles au niveau même de ses connotations. Ainsi, page 11, chez Gary, peut-on lire – « Je m'appelle Mohammed mais tout le monde m'appelle Momo pour faire plus petit » – tandis que chez Éric-Emmanuel Schmitt, Monsieur Ibrahim au tout début du récit, prononce la réplique suivante : « Je sais que tu t'appelles Moïse, c'est bien pour cela que je t'appelle Momo, c'est moins impressionnant¹⁶ ». Enfin, notre récit d'étude, faut-il le rappeler, se clôt sur une forme de réinvention des origines : Momo, adoptant avec humour et conviction, selon une démarche en quelque sorte existentialiste, le titre de gloire de celui qui l'a sauvé du désespoir. Aussi peut-on lire aux dernières lignes du roman : « Pour tout le monde, je suis l'Arabe du coin. / Arabe, ça veut dire ouvert la nuit et le dimanche, dans l'épicerie¹⁷ ». Cette forme de syncrétisme, le Momo de Gary l'avait déjà expérimenté, échangeant dans la scène finale des phrases en hébreu avec la moribonde.

Si l'on déplace l'analyse comparatiste à un tout autre niveau, comment ne pas observer que l'ancêtre de sexe masculin, Monsieur Ibrahim, forme avec l'enfant qu'il a pris sous son aile un couple tout aussi improbable que celui composé par Momo et Madame Rosa dans le roman de Romain Gary. Logique d'inversion, donc, qui n'exclut pas, loin sans faut d'ailleurs, le constat d'une ressemblance. De fait, la parenté entre l'hypotexte et l'hypertexte ne relève en rien d'une hypothèse abstraite comme nous tentons de le démontrer. Il y a en effet une somme d'indices qui ne trompent pas comme cette même situation d'orphelinat virtuel. Dans les deux cas, le père apparaît comme le grand absent, au sens symbolique du terme, même s'il est présent dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* et ponctuellement « revenant » dans *La Vie devant soi*. Dans les deux cas, il est présenté comme un homme « malade¹⁸ ». Celui de Moïse, comme le révèle Monsieur Ibrahim, « n'avait pas la force de vivre¹⁹ ». En somme, pour Momo et son double, même combat, même déréalisation du père. Et corrélativement, même recherche d'une figure paternelle d'adoption, figure, dans les deux cas, insistons sur ce point, incarnée par des vieilles personnes, pour reprendre une expression enfantine, Monsieur Ibrahim dans l'hypertexte ; Monsieur Hamil dans l'hypotexte. Deux ancêtres. Deux sages. Deux conteurs. Deux « Monsieur » dont les dires ont l'extraordinaire faculté de rester dans la mémoire de l'enfant : « Monsieur Hamil dit que l'humanité n'est qu'une virgule dans le grand livre de la vie [...]»²⁰. Deux « Monsieur » qu'un élément

différencie cependant notablement : Monsieur Hamil ayant déjà effectué son grand voyage – en ce qui le concerne à la Mecque – tandis que Monsieur Ibrahim semblait attendre l'avènement d'un fils spirituel – Momo – pour le réaliser.

Il ne faudrait pas oublier, par ailleurs, la proximité traumatique existant entre le père de Moïse et Madame Rosa : culpabilité froide chez l'un comme nous l'avons montré dans la deuxième partie ; peur panique des Allemands chez l'autre. Qui plus est, l'exercice d'enquête comparative nous amène à constater – autre point de détail forcément troublant – que la nourrice de Momo représentée chez Gary demeure une ancienne prostituée au grand cœur : « Comme elle vivait du bouche-à-oreille et qu'elle n'était plus recommandée sur les trottoirs, sa réputation se perdait²¹ ». Or, on sait combien les prostituées jouent un rôle décisif dans l'émancipation de Moïse chez Éric-Emmanuel Schmitt : « Ça y est, j'étais un homme, j'avais été baptisé entre les cuisses d'une femme, je tenais à peine sur mes pieds tant mes jambes tremblaient encore et les ennuis commençaient : j'avais oublié le fameux petit cadeau²² ». De ce point de vue, la phrase suivante extraite de *La Vie devant soi* aurait pu avoir toute sa place dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* : « Elle m'a parlé, elle m'a fait une fleur, elle m'a souri gentiment et puis elle a soupiré et elle est partie. Une pute²³ ». Il est d'ailleurs intéressant chez Romain Gary que la rencontre bénie avec la prostituée soit l'occasion pour l'enfant de renouer avec l'espoir, ce même espoir qui resurgit dans la vie de Moïse alias Momo grâce aux prostituées d'une part et à Monsieur Ibrahim. « L'espoir », sentence le « Momo » de Gary, « c'est un truc qui est toujours le plus fort, même chez les vieux comme Madame Rosa ou Monsieur Hamil. Dingue²⁴ ».

Il y a enfin, sans doute, d'après notre analyse, un dernier indice d'un possible exercice de réécriture de la part d'Éric-Emmanuel Schmitt, à savoir l'aide apportée par l'enfant à l'exécution du dernier voyage de l'ancêtre. À une nuance près et de taille, cela dit, chez Gary, Momo accompagne Madame Rosa verticalement, soit dans la cave de l'immeuble où elle a établi sa dernière demeure, tandis que dans le récit d'Éric-Emmanuel Schmitt, le néo-Momo conduit Monsieur Ibrahim vers sa terre originelle, « Le Croissant d'Or », de fait horizontalement. Dans le premier cas, donc, l'éloignement se réalise si l'on peut dire dans la proximité alors que dans le second il s'apparente à une réalité spatiale.

Les éléments de connivence entre les deux œuvres demeurent par conséquent nombreux. Comment ne pas constater d'ailleurs à l'écoute des citations mises en rapprochement qu'elles sont toutes deux traversées par la parole de l'enfant qui raconte avec ses mots à lui – plus crus cela dit chez le « Momo » de Gary que chez celui de Schmitt – soit avec ce mélange de candeur, de précocité et de familiarité. Dans le même cas, désir et nécessité d'une transmission orale de la part d'un écrivain qui retrouve la voix de l'enfance perdue et avec elle comme en écho, celle de l'enfant perdu, juif ou musulman, celle de Momo, mot pour mot, maux redoublés en somme.

CONCLUSION

Le récit oral s'adresse naturellement à un auditoire. Le conteur vise l'assemblée. L'idée d'opérer un tri parmi ses auditeurs ne saurait effleurer son esprit. Même sainte horreur du happy few pour l'auteur du « Cycle de l'invisible ». Le premier commandement de la transmission orale implique une portée collective et non marginale. Éric-Emmanuel Schmitt est normalien, docteur en philosophie, certes, mais ses sciences humaines, son appétence culturelle et son savoir livresque, ne sauraient s'associer pour constituer un écran opaque entre l'écrivain et ses lecteurs. Il ne saurait être celui qui sait face à eux, les ignorants. D'ailleurs, il fait du « goût des autres », pour reprendre le titre d'un film d'Agnès Jaoui et non de lui-même la matière première de son livre.

Mais le romancier – conteur est aussi un écrivain colporteur d'espoir. Qui a lu la majeure partie de son œuvre n'a plus aucune raison de douter qu'il a en sa besace foulitude d'histoires à rêver encore. Cela dit, contrairement au poète qui a lu « tous les livres », Éric-Emmanuel Schmitt n'en est pas pour autant si triste. Non, car la création, une fois admis qu'elle n'est qu'une variante d'autres créations antérieures, a pour lui un attrait synthétique qui se matérialise dans les formes courtes qu'il privilégie. Rappelons à ce titre qu'Éric-Emmanuel Schmitt est aussi l'auteur de deux recueils de nouvelles *Odette Toulemonde et autres histoires* publié en 2005 et *La Rêveuse d'Ostende* en 2007. Or, ce qui caractérise tout particulièrement notre récit d'étude demeure une mise en forme narrative privilégiant les faits dramatiques saillants. L'auteur ne saurait à ce niveau s'encombrer de scrupules : l'intrigue proposée aux lecteurs

se doit d'être efficace. D'où, de façon caractéristique, la proscription quasi systématique des transitions et d'une manière générale des pauses narratives.

On ne sera guère étonné par ailleurs que l'auteur polygraphe se soit intéressé au septième art en assurant lui-même l'adaptation cinématographique d'*Odette Toulemonde*. En effet, notamment dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, récit bien entendu adapté au cinéma, Éric-Emmanuel Schmitt pratique la succession de plans très composés avec à chaque fois un espace privilégié, la boutique, la voiture ou l'appartement de Momo et un couple d'actants au premier plan qu'en général tout oppose : Momo et son père – Monsieur Ibrahim et Brigitte Bardot – Momo et sa mère. Pour ce féru précoce de l'art cinématographique, des films de Chaplin en particulier, il importe au plus haut point que l'essentiel de l'action se joue sur la scène et non dans les coulisses. L'esthétique narrative d'Éric-Emmanuel Schmitt se révèle par conséquent profondément visuelle propre à éveiller l'imagination du lecteur.

Au terme de l'analyse, nous tendrons à caractériser l'esthétique du discours schmittien, de fait, à partir de l'expression « parole dynamique ». N'oublions pas le fil d'Ariane de notre propos, à savoir l'idée d'un pari sur le récit. Ajoutons-y son impératif catégorique, tenir en haleine le lecteur. Dans les romans du « Cycle de l'invisible », cet objectif est poussé à l'extrême dans la mesure où chaque œuvre autonome se lit d'un trait selon l'expression consacrée. À nouveau cette parenté avec l'art du conteur qui ne veut pas laisser ses auditeurs sur leur faim, qui s'impose, donc, parce que demain, sans doute, il sera forcément ailleurs, face à d'autres auditeurs, d'aller jusqu'au bout de son récit. Un défi renouvelé chaque fois qui relève à la fois d'une extrême exigence vis-à-vis du moi écrivain et d'une confiance absolue aux pouvoirs combinés du dire et de l'imagination.

D'où cette attraction pour l'oralité féconde de *La Vie devant soi* dont Éric-Emmanuel Schmitt tend à actualiser le propos comme s'il en écrivait en somme non seulement le remake littéraire mais aussi, inconsciemment, poussé par ses premières amours, cinématographique.

NOTES

1. Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Paris, Le Livre de poche, 2011, p. 9.
2. *Ibid.*, p. 12.
3. *Ibid.*, p. 14.
4. Éric-Emmanuel Schmitt, « Entretien de Bruno Metzger avec Éric-Emmanuel Schmitt : ce que le Bouddhisme nous apporte... », postface de *Milarepa*, p. 65, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 77.
5. *Ibid.*, p. 79.
6. *Ibid.*, p. 65.
7. Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, *op. cit.*, p. 44.
8. Éric-Emmanuel Schmitt, *Milarepa*, *op. cit.*, p. 22.
9. Philippe Grimbert, *Un Secret*, Paris, Grasset, 2004.
10. Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, *op. cit.*, p. 36.
11. *Ibid.*, p. 70.
12. *Ibid.*, p. 10.
13. *Ibid.*, p. 51.
14. Romain Gary, *La Vie devant soi*, Paris, Folio, 2004, p. 198.
15. *Ibid.*, p. 199.
16. Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, *op. cit.*, p. 14.
17. *Ibid.*, p. 74.
18. Romain Gary, *op. cit.*, p. 185.
19. Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, *op. cit.*, p. 49.
20. Romain Gary, *op. cit.*, p. 102.
21. *Ibid.*, p. 79.
22. Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, *op. cit.*, p. 11.
23. Romain Gary, *op. cit.*, p. 98.
24. *Ibid.*

Michel Prat

Le dynamisme de l'inspiration philosophique dans l'œuvre romanesque d'Éric-Emmanuel Schmitt

Étant donné que cet auteur est normalien, agrégé et docteur en philosophie, il n'est guère surprenant que la philosophie irrigue son œuvre romanesque. Mais la question que l'on peut se poser est la suivante : dans quelle mesure lui a-t-elle donné l'impulsion initiale, éventuellement renouvelée ensuite de livre en livre ?

Dans cette perspective, seront étudiés tour à tour, suivant une progression à la fois logique et, dans l'ensemble, chronologique : *La Secte des égoïstes* (1994), puis *Lorsque j'étais une œuvre d'art* (2002) ainsi que *L'Évangile selon Pilate* (2000) ; enfin, *La Part de l'autre* (2002) et *Concerto à la mémoire d'un ange* (2010).

Il arrivera, chemin faisant, que l'on fasse allusion à quelques phénomènes d'influence ou d'intertextualité. On sait, au moins depuis Gérard Genette, qu'ils n'enlèvent rien à l'originalité d'une œuvre.

Au commencement était le solipsisme, c'est-à-dire une forme extrême d'idéalisme, niant la réalité du monde extérieur et, en particulier celle d'autrui, que Jean-Paul Sartre définit de cette façon : « Il ne reste donc que deux solutions pour l'idéaliste : ou bien se débarrasser entièrement du concept de l'autre et prouver qu'il est inutile à la constitution de son expérience, ou bien affirmer l'existence réelle d'autrui... La première solution est connue sous le nom de solipsisme.¹ » (Mot assez récent, datant de 1878. On disait avant : « égoïsme² »). C'est ce que révèle *La Secte des égoïstes*, roman philosophique consistant en la fausse biographie d'un philosophe du XVIII^e siècle, laquelle est en même temps, on le verra, une sorte d'autobiographie.

Ce livre est constitué de fragments divers. On y trouve en effet un récit à la première personne de l'enquête, quasiment policière, que mène un chercheur en linguistique aventuré hors de sa discipline – récit teinté parfois de fantastique, quand ce dernier est guidé dans sa recherche par un personnage mystérieux. Y sont insérés un texte de Diderot extrait des *Promenades du sceptique*, et un récit biographique apocryphe dans lequel Éric-Emmanuel Schmitt s'amuse à pasticher le style d'époque avec une phrase nerveuse, allégée d'adjectifs, qui atteint des sommets dans le registre leste, en étroite connivence aussi avec *La Philosophie dans le boudoir* du marquis de Sade : « la démonstration se fit, se refit, se refit même encore [...] »³. Mais y figurent également un dialogue condensant la pensée du héros, qui n'est pas sans rappeler les *Dialogues d'Hylas et de Philonous* de Berkeley (1713) ; le récit d'un directeur de théâtre pornographique ayant organisé les réunions de « l'École Égoïste de Paris », fondée par Languenhaert, laquelle ne tarde pas à perdre tous ses adhérents ; la nouvelle manuscrite d'un professeur ayant entendu un descendant de Languenhaert évoquer les amours et la provisoire métamorphose de son ancêtre ; enfin le récit des derniers moments de la vie de ce dernier, tels que les imagine le chercheur en linguistique.

Dans ces textes philosophiques de nature différente – extraits d'ouvrages, dialogue, récits des XVIII^e, XIX^e ou XX^e siècle –, exprimant des points de vue variés, l'auteur, proche encore de ses années d'étude au moment où il écrit son premier roman, prend un plaisir manifeste à situer précisément son personnage dans le paysage philosophique du temps. Par exemple, il emprunte à Diderot – en le citant – des réflexions sur certains philosophes atypiques et marginaux, auxquels son Languenhaert, penseur idéaliste sans concessions, va beaucoup ressembler :

« [...] ce sont des gens dont chacun soutient qu'ils sont seuls au monde. Ils admettent l'existence d'un seul être, mais cet être pensant, c'est eux-mêmes : comme tout ce qui se passe en nous n'est qu'impressions, ils nient qu'il y ait autre chose qu'eux et ces impressions.⁴ »

Et dans les fragments apocryphes, il fait rapprocher Languenhaert (même si celui-ci vient de Hollande, comme Descartes) de Malebranche, de Condillac, et surtout de Berkeley, le plus célèbre des philosophes ayant mis en doute la réalité de la matière et du monde extérieur tels qu'on les perçoit dans l'expérience quotidienne.

Parfois, pour donner à son texte, quelle qu'en soit la nature, une consistance philosophique d'époque (un peu comme un bon faussaire utilise d'anciens pigments), Éric-Emmanuel Schmitt le truffe de citations non présentées comme telles, et retouchées. Ainsi, un article de dictionnaire s'ouvre sur ces mots « À la grande honte de l'esprit humain », qui font écho à ceux de Diderot dénonçant le système de Berkeley, si ingénieux qu'il en devient impossible à démonter, comme « une honte pour l'esprit humain ». Dans le texte retrouvé de Languehaert, on peut relever une autre citation un peu modifiée, de Descartes cette fois, insérée dans un contexte analogue de méditation sur le monde par rapport au moi : « À quoi bon ces manteaux, ces chapeaux, qui passent et repassent sans cesse ? Que me font l'homme qui rit, là-bas, et la femme à qui pèse son fardeau ?⁵ » (Descartes avait écrit : « si je ne venais par hasard de regarder par la fenêtre des hommes qui passent dans la rue [...] Or que vois-je sinon des chapeaux et des vêtements [...]⁶ »).

Pour reprendre une critique souvent faite à Berkeley, et reprise par Lénine, à savoir que l'expérience quotidienne oblige à reconnaître la réalité du monde extérieur (« Si Berkeley avait été renversé par un coche... »), Éric-Emmanuel Schmitt crée une scène de farce dans laquelle un imbécile décoche à Languehaert des coups de pied. Ailleurs, il utilise des anecdotes se rapportant à Schopenhauer. Ainsi, lorsqu'il fait décrire son héros, « poursuivant ses interlocuteurs pour leur expliquer qu'ils n'existaient pas, soutenant, le verre à la main, que la matière était une hypothèse inutile [...]⁷ », la scène rappelle une anecdote célèbre représentant Schopenhauer (philosophe idéaliste, à sa façon) en train de faire, au profit de ses disciples, l'éloge du suicide, devant une table bien garnie. Le même Schopenhauer est réutilisé plus loin, si j'ose dire, lorsque Languehaert, qui réside alors dans sa famille, pour n'avoir de contact avec personne, fait déposer chaque jour ses repas devant la porte fermée de sa chambre. Schopenhauer, lui, quand il habitait chez sa mère, au premier étage, se les faisait monter dans un panier attaché à une corde.

C'est cependant lorsqu'il entreprend de raconter les dernières années de la vie de Languehaert que le chercheur en linguistique devient vraiment philosophe, parce qu'au lieu de tenter de reconstituer la vie et l'œuvre du Hollandais, il suit alors le conseil de son Mentor :

« Vous ne trouverez pas Gaspard là où vous le cherchez, lui avait dit celui-ci. Ne vous égarez pas, ne courez pas les greniers, les archives, les bibliothèques.

*Ne vous dispersez pas. Rentrez chez vous. Enfermez-vous. Pensez. Ne cherchez pas dans le visible ce qui est invisible.*⁸ »

Autrement dit, le chercheur, cette fois, va partir de lui-même, comme tout romancier, et renouer directement avec Languenhaert, pour qui le vrai problème (comme pour un Socrate, ou un Diogène) était de vivre sa vie en accord total avec sa philosophie.

De là, chez lui, un radicalisme que l'on ne trouve pas chez Berkeley, par exemple. Ce dernier niait, certes, la réalité de ce qu'on appelle le monde extérieur. Il avait bâti cependant un système dans lequel il n'existe pas une seule conscience, mais un nombre illimité de « monades », c'est-à-dire d'unités de conscience, dont l'interactivité, réglée par Dieu de toute éternité, constitue un univers harmonieux – ce qui permettait au philosophe de mener sa vie paisible et privilégiée d'évêque. Au contraire, Languenaert, qui s'enfonce toujours plus avant dans sa solitude et un délire de toute-puissance (il en vient à se prendre pour Dieu), est de toute évidence un fou, d'ailleurs dangereux (il a probablement tué sa maîtresse gitane, ainsi que le nouvel amant de celle-ci). Mais il a le mérite, précisément parce qu'il est fou, de vivre l'aventure solipsiste jusqu'au bout, jusqu'au délire, à l'automutilation et au suicide. Sur le plan proprement philosophique, il tire donc les plus extrêmes conséquences, dans son existence personnelle, de ce que l'on a pu appeler l'idéalisme intégral : seule conscience existante, il se croit bientôt le maître d'un monde qui n'est rien d'autre que sa pensée ou que son rêve. Il devient donc Dieu, et peut se rendre aveugle pour amputer d'une de ses parties ce que l'on croit être le monde, ou se tuer pour détruire celui-ci.

Cet idéalisme intégral aboutit à l'impasse de la folie. Mais tel philosophe qui admet l'existence d'autrui, ainsi que la réalité du monde extérieur, tout en instaurant un primat absolu du Moi, emprisonne l'individu en lui-même, lui aussi – paradoxalement, puisqu'il est l'un des fondateurs de l'anarchisme. Ce philosophe, Max Stirner, dans *L'Unique et sa propriété*⁹ (1845), avait centré sa doctrine sur « l'égoïsme », et créé une « Association des Égoïstes », avant de mourir misérable et oublié. Éric-Emmanuel Schmitt ne parle pas de lui (pourquoi le ferait-il d'ailleurs, puisqu'il n'a écrit que vers le milieu du XIX^e siècle ?). Pourtant Stirner lui a sans doute, lui aussi, servi de modèle, et il le perçoit probablement comme beaucoup plus proche de lui que Berkeley, par exemple. À la fin de *La Secte des égoïstes*, en effet,

le chercheur en linguistique, qui a lui-même éprouvé cette « impression nauséuse que les autres et les choses n'existaient pas¹⁰ », après avoir douté s'il a vécu ou rêvé son récit, écrit cette dernière phrase : « Désormais, était-ce moi Gaspard Langenhaert ?¹¹ ». Étant donné que ce dernier ressemble à Éric-Emmanuel Schmitt comme un frère, le lecteur ne peut pas s'empêcher de remarquer que Max Stirner, de son vrai nom, s'appelait Johann Kaspar Schmitt : Kaspar comme Gaspard Langenhaert, Schmitt comme Éric-Emmanuel...

Puisque le problème majeur est d'échapper à l'enfermement en soi-même, le seul remède possible, de l'ordre non pas du concept mais du sentiment, va être l'amour, lequel suppose une ouverture à l'autre. C'est ce que révèle d'ailleurs un épisode de la vie de Gaspard Langenhaert : lorsqu'il devient l'amant de la belle gitane, le monde se métamorphose et se met à exister soudain sous son regard :

« Il alla à la fenêtre, et pour la première fois la rue cessa d'être un décor ; il vit la fontaine qui gouttait, le mur lépreux d'en face, l'enseigne de bois qui penchait dangereusement, le pavé luisant sous l'unique lanterne. Tout cela semblait palpiter d'une vie propre [...] »

Grâce à elle, le monde entier était transformé : le soleil était maître de briller ou de ne pas briller, de se lever ou de se coucher, l'herbe poussait insolemment, les fleurs s'épanouissaient, les gens criaient ou souriaient. Tout était unique désormais, et il n'était plus que le spectateur émerveillé du monde. Lentement, il apprenait.

Toute sa philosophie avait fondu dans les bras de la Bohémienne, il le savait, et ne s'en souciait guère, car il était heureux. Il naissait...¹² »

L'amour joue ensuite, et de façon plus durable, un rôle libérateur, dans des œuvres où il n'est plus question du solipsisme originel, mais de formes plus courantes d'enfermement en soi-même, par suite de blocages empêchant l'épanouissement du Moi. Ainsi, dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, sortie consacrée à une satire virulente de l'art contemporain – en particulier du Body Art, dans lequel un soi-disant artiste s'exprime en remodelant son propre corps, ainsi que de l'univers médiatique de faux-semblants dont il est indissociable. Le personnage principal en est un jeune homme complexé (ses frères sont très célèbres à cause de leur beauté), propre à rien, déprimé, suicidaire. Au début du roman, il passe une sorte de pacte faustien avec un pseudo-artiste – conçu apparemment à partir de Dali,

de Christo et quelques autres « Avida dollars ». Aux termes de ce pacte, il abdique toute volonté, tout droit, et se remet entièrement entre les mains du bien-nommé Zeus-Peter Lama, lequel, au moyen de la chirurgie plastique, fait de lui une statue vivante, vite égalée par la critique aux plus grandes créations de l'art.

En d'autres termes, le jeune homme, d'abord narcissique, par réaction supprime quasiment son Moi, tout en restant vivant, mais en ne vivant plus que l'existence « d'œuvre d'art » imaginée pour lui par son maître. Son salut viendra de la rencontre sur une plage avec un peintre aveugle et sa fille. Ce peintre, un véritable artiste, méprise Peter-Zeus Lama qu'il a fréquenté dans sa jeunesse, ce qui contribue à ouvrir les yeux de la statue vivante, et les deux jeunes gens s'éprennent l'un de l'autre, ce qui donne à Tazio la force de se révolter et de reconquérir son propre moi (ainsi d'ailleurs que son corps de naguère, puisque son organisme se met à rejeter les greffes).

Dans *La Part de l'autre*, enfin, l'amour fournit aussi l'impulsion nécessaire pour qu'Adolf H. réussisse sa vie, grâce à sa rencontre avec deux femmes remarquables dans des genres différents (« la femme, dit le poète, est l'avenir de l'homme »), dont l'une sur son lit de mort, le lègue, en quelque sorte, à l'autre avec laquelle il l'avait trompée. La première, rencontrée dans le Montparnasse des années vingt, lui a permis de devenir un peintre surréaliste de talent, en lui inspirant confiance en lui et en l'introduisant chez les amis d'André Breton. La seconde, moins bohème, moins exaltée aussi, l'aide à se donner des limites : il réalise un jour qu'il ne fera jamais partie des plus grands, et accepte alors un poste de professeur aux Beaux-Arts. Ce qui n'empêche pas qu'elle l'incite à continuer à peindre, avant qu'il ne poursuive, après qu'elle est morte, une vie paisible et équilibrée.

L'amour humain toutefois ne peut suffire à remplir une vie : « il n'y a pas d'amour heureux », dit le même poète, parce que le monde et les autres continuent d'exister, menaçant de multiples façons cet amour, lequel peut pâlir en présence de la souffrance d'autrui, être détruit par la mort d'un des deux partenaires, ou par une rupture, l'un des deux s'éprenant de quelqu'un d'autre, et révéler alors sa vraie nature : ce que Raymond Radiguet appelle « l'égoïsme à deux¹³ ».

Il importe donc de rechercher, au-delà de lui, quelque chose de plus durable, de plus universel. Déjà, dans *La Secte des égoïstes*, Lanquenhaert,

au moment où il commençait à aimer la gitane, rencontrait furtivement le Dieu des traditions juive et chrétienne :

« *Et pour la première fois, sans s'en rendre compte vraiment, il pria Dieu. Il reconnut le créateur et lui adressa une longue prière d'abandon et de désespoir ; pour la première fois, il eut le sentiment de sa petitesse, de sa finitude, il demanda secours [...]*¹⁴ »

Et dans *L'Évangile selon Pilate*¹⁵, c'est bien l'amour humain qui, dans la seconde partie, conduit Pilate à Dieu. Ce gouverneur romain soucieux de bien exercer sa fonction, peu porté à la spéculation intellectuelle et à l'amour inconditionnel d'autrui, mène longtemps une enquête policière sur la prétendue résurrection de ce Jésus qu'il avait condamné à mort, en laquelle il flaire l'élément central d'un complot visant à mobiliser les masses contre l'occupation romaine. Il ne découvre, à la fin – partiellement –, la vraie nature du Christ, que par le biais de l'amour pour sa propre épouse. Cette femme remarquable, intelligente et cultivée, il l'aime tant qu'il l'a toujours laissée libre, par exemple de partir quand elle veut pour s'occuper de ce qu'on appellerait aujourd'hui des causes humanitaires ; ou de suivre les fidèles qui errent sur les routes en se portant au devant du Christ ressuscité. C'est l'amour qui l'envoie sur les routes à son tour, lui fait accepter que son épouse se déclare chrétienne, et lui inspire pour cette religion de la sympathie, en attendant peut-être qu'un jour il puisse lui-même se convertir.

Pendant, si l'amour humain est susceptible d'ouvrir l'accès à la religion chrétienne, d'une façon plus profonde, c'est le renoncement à lui qui peut constituer la première étape, décisive, vers l'amour de l'autre en général, l'amour du prochain.

De fait, dans la première partie de *L'Évangile selon Pilate*, un récit bref intitulé « Confession d'un condamné à mort le soir de son arrestation », qui réécrit les Évangiles, en s'inspirant tantôt de l'un tantôt d'un autre, en inventant un peu aussi (le personnage de Rebecca), met en scène le Christ et le fait parler à la première personne. Ce Christ est un homme. Il ne sait pas s'il est le fils de Dieu. On le lui dit. Mais il ne le saura que si sa résurrection se produit. Plein de sagesse, il aime les autres et les conseille, mais il s'éprend d'une jeune femme, lui aussi. Dans une scène essentielle du livre, on voit s'effectuer en lui le passage de l'amour humain à l'amour du prochain. Il a acheté en effet pour Rebecca une broche en or, l'a invitée à dîner dans une auberge pour faire sa demande. Ils sont heureux.

Mais un vieux mendiant et un enfant s'approchent : « revenez plus tard », leur dit-on. Ils attendent, les regardant manger. Jésus et Rebecca sont plus heureux que jamais. Mais les mendiants reviennent. Rebecca les fait chasser. Le lendemain Jésus met fin à ses fiançailles, et renonce pour toujours à l'amour d'une femme :

« Ce soir-là, au bord du fleuve [...], j'avais découvert ce qu'il y a d'égoïste dans le bonheur. Le bonheur est à l'écart, fait de huis clos, de volets tirés, d'oubli des autres ; le bonheur suppose que l'on refuse de voir le monde tel qu'il est ; en un soir, le bonheur m'était apparu insupportable.

Au bonheur, je voulais préférer l'amour. Et surtout pas l'amour que j'éprouvais pour Rebecca [...] je ne voulais plus l'amour en particulier, je voulais l'amour en général. L'amour, je devais en garder pour le vieillard et l'enfant affamés.¹⁶ »

On voit dans ce passage combien « l'amour en général », la charité chrétienne, ouverture simultanée à l'autre et à tous les autres, va bien au-delà de l'amour humain. Dans l'enchaînement rigoureux de la pensée d'Éric-Emmanuel Schmitt, l'amour est l'antidote au solipsisme, mais « l'amour en général », lui, préserve d'un enfermement à deux.

Si l'amour humain, et plus encore « l'amour en général », peuvent constituer un remède à la tentation du solipsisme, ils ne sauraient suffire cependant, puisque, au sein d'une existence qui se déroule dans le temps, faite d'une succession d'événements manifestant la pression du monde extérieur, l'un et l'autre doivent faire l'objet de choix sans cesse renouvelés : choix d'une femme et de s'appliquer à l'aimer, choix de l'amour plutôt que de l'indifférence à autrui, de l'hostilité ou de la haine. C'est ce qui apparaît clairement dans le roman *La Part de l'autre* et le recueil de nouvelles *Concerto à la mémoire d'un ange*.

Dans *La Part de l'autre*, la question du choix se trouve posée à travers une dialectique du déterminisme et de la liberté. Ainsi, Hitler est recalé à l'examen de l'école d'art, et Adolf H. reçu. À partir de là, chacun d'eux réagit à sa façon : Hitler se contente de produire de la peinture alimentaire pour touristes, sans faire aucun effort pour se réaliser comme peintre malgré son échec (après tout, on n'est nullement obligé, pour faire de la bonne peinture, de sortir d'une école d'art). Au contraire, Adolf H., étudiant, se perfectionne, puis va à Paris accomplir sa vocation. Il s'agit là de décisions existentielles prises librement, même si le second était sans

doute plus doué. En sens inverse, le déterminisme – ou le hasard, qui n'est que son autre face – l'emporte lorsque, tous deux inhibés en présence des femmes, ils prennent la décision de se faire aider par la psychanalyse, ou quelque chose qui y ressemble. Car Adolf H. a la chance d'être analysé par le Dr Freud, qui l'aide à se débarrasser de ses blocages, ce qui lui permettra d'avoir une vie sexuelle et sentimentale épanouie ; alors que Hitler sera pris en main par un psychologue médiocre lequel, croyant bien faire, le suggestionnera sous hypnose pour qu'il puisse s'affirmer tel que la guerre l'a révélé. Cette thérapie aura pour conséquence qu'Hitler s'enfermera en lui-même, et cherchant toujours à affirmer sa supériorité dans un contexte guerrier, finira dans la peau du Führer.

Ce qui complique les choses, c'est qu'Hitler et Adolf H. ne vivent pas toujours dans le même temps. C'est ainsi que le second, après avoir vécu plusieurs années de l'après-guerre à Paris, revient s'installer, avec sa femme juive, dans une Allemagne victorieuse (la *Blietzkrieg* a réussi), où l'on peut vivre normalement. Et, plus tard, lorsqu'il verra le premier homme poser le pied sur la lune, celui-ci sera un Allemand, parce que l'Allemagne aura gardé ses savants (souvent des juifs exilés, comme Einstein, entre 1930 et 1940, dans la réalité de l'Histoire). Non sans raison, on a parlé à ce propos d'uchronie. Mais il faut remarquer que si, dans l'uchronie, un auteur imagine qu'à un certain moment l'Histoire a pris un autre cours (par exemple, dans *A Plot Against America / Un complot contre l'Amérique*), Philip Roth décrit une Amérique en proie à un nazisme *sui generis*, sous l'impulsion d'admirateurs d'Hitler tels que Henry Ford, le père du Président Kennedy, ou le milliardaire aviateur Charles Lindberg), il ne maintient pas en regard, comme dans *La Part de l'autre*, l'évocation de l'Histoire réelle, jusqu'à la fin d'Hitler dans son bunker.

S'agit-il alors d'une affaire de *Doppelgänger* ? Dans « William Wilson », nouvelle d'Edgar Poe, William Wilson est fort surpris de découvrir au collègue l'existence d'un autre William Wilson qui lui ressemble en tous points, sinon qu'il est aussi porté à faire le bien que lui le mal, et qui va l'accompagner tout au long de sa vie. Dans *Le Chevalier double*, conte de Théophile Gautier, le héros, Oluf, est habité tantôt par un être pervers, tantôt par un être bienfaisant. Dans l'un et l'autre récits, les deux faces du double se connaissent, et sont même inséparables, jusqu'au jour où William Wilson réalise que l'autre était sa conscience, et où le chevalier blanc, en Oluf, triomphe du chevalier rouge maléfique. Or, dans *La Part de l'autre*, Hitler et Adolf H. s'ignorent complètement.

C'est d'autant plus surprenant, à première vue, qu'ils portent presque le même nom, et que l'on est porté à croire qu'ils ont eu un passé d'enfance et d'adolescence commun, dans une famille où s'est dessinée leur vocation de peintre et se sont noués leurs complexes ; qu'ils vivent à proximité l'un de l'autre (au moment des résultats à l'école d'art ; ou même, plus tard, dans les tranchées). En outre, le récit est construit de telle façon que le lecteur passe sans cesse de l'un à l'autre, croyant même parfois avoir affaire à l'un avant de s'apercevoir qu'il s'agit de l'autre. En d'autres termes, on a le sentiment qu'il s'agit en fait d'un même personnage qui serait à la fois lui-même et son contraire tout à fait distinct de lui. La logique interdit de le croire. Mais pas la logique quantique : dans l'univers quantique, un même électron peut se trouver en même temps en deux points différents ; la lumière peut être décrite comme un phénomène à la fois ondulatoire et corpusculaire ; le fameux chat de Schrödinger peut être en même temps vivant et mort. On peut penser que, délibérément, ou à la façon empirique d'un romancier, Éric-Emmanuel Schmitt applique à la psychologie cette logique quantique.

Et une signification philosophique et morale s'en dégage. À la question posée par son cher Diderot : « Est-il bon, est-il méchant ? », Éric-Emmanuel Schmitt répond : « l'homme est les deux à la fois, et ce n'est que par un effort pénible qu'il peut parvenir à favoriser en lui l'être bon au détriment du mauvais ». Sans doute a-t-il choisi de faire vivre Adolf H. plus longtemps qu'Hitler, dans une autre dimension du temps, pour souligner le caractère passablement utopique d'un parcours de vie au fond dépourvu de véritables tourments. Dans l'Histoire réelle, à laquelle revient une sorte d'épilogue, l'auteur enfant, après avoir vu des images d'Hitler dans de vieux films documentaires, se demande si cet homme était un monstre, puis finit par comprendre :

« Il veut comprendre. Comprendre que le monstre n'est pas un être différent de lui, hors de l'humanité, mais un être comme lui qui prend des décisions différentes. Depuis ce jour, l'enfant a peur de lui-même, il sait qu'il cohabite avec une bête violente et sanguinaire, et souhaite la tenir toute sa vie dans sa cage.¹⁷ »

Cette morale, à la fois existentialiste et pessimiste, que l'on pourrait définir, en s'aidant d'un titre de Simone de Beauvoir, comme une « morale de l'ambiguïté », trouve son expression la plus claire dans le recueil de nouvelles intitulé *Concerto à la mémoire d'un ange*. Ces textes brefs, en effet, exigent que le récit se focalise sur l'instant où se produit dans

l'existence d'un personnage un basculement irréversible, que la fin (ou, si l'on préfère, « la chute ») met en relief.

Ainsi, « Le Retour » décrit le moment où un père de famille soudain prend conscience de ses carences en tant que tel. Marin au long cours, recevant un télégramme qui lui annonce la mort d'une de ses filles, il découvre qu'il les a mal aimées toutes les trois, surtout la cadette, au physique ingrat. Dénouement heureux : elles sont vivantes. Le télégramme, peu explicite, faisait en fait allusion, en effet, à une fausse couche de sa femme. Désormais, il sera davantage à l'écoute de ses filles.

« L'Empoisonneuse », récit plus inquiétant, met en scène une vieille femme qui, ayant tué plusieurs maris, mais toujours acquittée, est devenue une figure locale à la fois méprisée, crainte et admirée. Un jour, elle se confesse à un jeune prêtre pour lequel elle éprouve une attirance sensuelle, afin d'accaparer son intérêt et de le manipuler. Il finit cependant par la convaincre de se dénoncer, en lui promettant d'aller chaque jour la voir au parloir de la prison. Comme elle apprend, au dernier moment, qu'il est nommé à Rome, elle ne se dénonce pas et finit sa vie apaisée (peut-être par sa confession ?), en cultivant son jardin.

« Concerto à la mémoire d'un ange » décrit un étonnant chassé-croisé : le jeune homme qui a laissé son ami se noyer (croit-il), par envie et ambition, déchiré par le remords, devient un pur altruiste. L'autre, qui a survécu très diminué, s'est transformé en un personnage odieux. Quand il revient en France pour se venger, vingt ans plus tard, son ami, pour se punir, accepte de lui obéir en tout. Il l'emmène alors en barque sur un lac, le lesté de plomb, et lui enjoint de sauter. Son ami obéit, pour lui donner l'occasion d'opter soudain pour le bien. De fait, quand le vengeur le voit s'enfoncer, il saute à l'eau pour tenter de le sauver, alors que c'est impossible. Leurs cadavres seront retrouvés enlacés le jour où l'on videra le lac.

Enfin, dans « Un Amour à l'Élysée », nouvelle la plus « sartrienne », la femme du Président est malheureuse. Son mari et elle se sont beaucoup aimés. Elle l'a soutenu dans sa carrière. Mais ils font, à présent, chambre à part, et il a des maîtresses. Un jour, elle le menace de dévoiler ses turpitudes (en particulier, un faux attentat contre sa personne). En proie à la panique, il tente de la faire tuer. Puis elle est atteinte d'un cancer, et cela les rapproche, sans changer vraiment leurs relations. Un jour, il apprend qu'à la clinique elle tient un journal, et se persuade que c'est l'instrument futur de sa vengeance. Quand elle meurt, il découvre qu'en fait, elle y a fait le récit de leur amour, jusqu'au dernier jour. Autrement dit, comme

le personnage des *Mains sales* de Sartre qui, ne sachant plus s'il a tué le chef du Parti communiste pour des raisons d'ordre politique ou parce que celui-ci couchait avec sa femme, finit par revendiquer politiquement son acte en se déclarant « irrécupérable » (on pardonne plus facilement aux cocus qu'aux criminels politiques), elle a choisi, à la fin de sa vie, d'affirmer la beauté de son amour, de leur amour. Contagion de l'exemple : le Président, après sa mort, lui voue un véritable culte.

Dans aucune de ces nouvelles la liberté n'apporte le bonheur, mais une ouverture aux autres, dans « Le Retour » ; et la fidélité à soi-même dans « L'Empoisonneuse », « Concerto à la mémoire d'un ange » et « Un Amour à l'Élysée » – même si cette fidélité peut parfois passer par une forme de mensonge, lorsque ce qui est affirmé in extremis (dans « Un Amour à l'Élysée »), est loin de rendre compte de tout ce qui a été vécu.

Au terme de ces analyses, il apparaît clairement, me semble-t-il, que non seulement le premier roman d'Éric-Emmanuel Schmitt est typiquement l'œuvre d'un homme formé à la philosophie, mais qu'il a donné le branle à l'ensemble de son œuvre romanesque.

À partir, en effet, d'une réflexion, dans *La Secte des égoïstes*, sur le cas clinique du solipsisme poussé à ses extrêmes limites existentielles, les grandes œuvres suivantes décrivent la sortie du solipsisme et de ce qui s'y apparente par la découverte de l'autre et des autres, puis définissent une morale de la liberté, dont est reconnue la difficulté.

On peut donc dire, et c'est une évolution suffisamment inhabituelle pour qu'on le souligne, que l'œuvre romanesque d'Éric-Emmanuel Schmitt, appréhendée dans ses grandes lignes, se développe de façon rigoureuse et progressive, à la façon d'une de ces méditations philosophiques qu'affectionnait Descartes.

NOTES

1. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », p. 284.
2. Le mot « égoïsme » a été créé en 1755, pour désigner celui qui rapporte tout à lui-même ; et remplacé, dans cette acception, par « égotiste », introduit dans la langue par Stendhal en 1823. Depuis lors, « égoïste » ne se dit plus que de celui qui recherche son plaisir et son intérêt personnel. Notons que Languenhaert étant censé être mort en 1736, le mot « égoïste » n'existait pas alors...
3. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Secte des égoïstes*, Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 20.
5. *Ibid.*, p. 89.
6. René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 75.
7. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 11.
8. *Ibid.*, p. 87.
9. *Der einzige und sein Eigentum*.
10. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 12.
11. *Ibid.*, p. 122.
12. *Ibid.*, pp. 68-69.
13. Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*, Paris, Le Livre de Poche, p. 83.
14. Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 65.
15. Ce titre est trompeur. Un évangile, officiel ou apocryphe, révèle la bonne parole. Pilate ne révèle rien. Il s'accuse lui-même de n'avoir guère connu, et pas du tout reconnu, le Christ. Cet évangile est un évangile selon Éric-Emmanuel Schmitt (titre difficile à retenir, il est vrai...), et il est entaché d'hérésie nestorienne, semble-t-il, puisque les natures humaine et divine du Christ y sont dissociées entre les deux parties, la résurrection ne fournissant qu'in extremis la preuve de la divinité du Christ – à laquelle ce dernier avait bien du mal à croire.
16. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 26.
17. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Part de l'autre*, Paris, Le Livre de poche, 2003, p. 473.

Claude-Gilbert Dubois

L'Évangile selon Pilate, un évangile selon Éric-Emmanuel Schmitt

« Je suis, à ma manière, chrétien », dit Éric-Emmanuel Schmitt¹. Un autre lauréat de l'Ardua, Jean-Claude Guillebaud, auteur de *Comment je suis redevenu chrétien ?* m'a inspiré un article, paru en 2009 et intitulé « Des diverses manières d'être chrétien au XXI^e siècle² ». C'est dire que nous sommes, Éric-Emmanuel Schmitt et moi-même, en instinctive communication par ce terme commun de « manière ». On pourrait étendre l'application de la formule au champ littéraire, et dire qu'il est, mais à sa manière, un écrivain de tradition. C'est ce qui fait sa force et sa réussite. Il s'inscrit dans une tradition, et le lecteur n'est pas désorienté, mais il y imprime sa manière, en faisant chavirer l'attendu du côté de l'imprévu. C'est très précisément ce qu'on appelle, d'un mot d'identification esthétique qui n'a rien de péjoratif, dans son pur emploi technique, « le maniérisme », que j'ai eu l'occasion, autrefois, de fréquenter assez assidûment³. Quant à la norme, qui est la marque esthétique de son rattachement à une tradition, c'est elle qui assure sa normalité, et donne au lecteur l'assurance, malgré « les péninsules démarrées » de son subjectivisme, de ne jamais quitter « l'Europe aux anciens parapets⁴ ». Cette association de la tradition, qui assure sa normalité, et de l'écart, qui assure son originalité, lui donne dans les lettres une place particulière, mais non marginale, et centrée, mais non convenue, parce qu'inscrite dans un héritage dont il fait fructifier, mais à sa manière, le contenu.

Cette heureuse rencontre est celle que l'on trouve dans son théâtre qui, après les innovations fracassantes du XX^e siècle – Brecht, Ionesco, Beckett, Dario Fo – revient, avec lui, à une présentation et à une forme plus apaisées, avec

une histoire qui se noue et esquisse, mais généralement sans le formaliser, un dénouement, des personnages véhiculant des idées fortes qui se cristallisent en formulations dramatiques, dans des situations interrogatives ou énigmatiques. C'est également ce qu'on peut dire de son deuxième récit en prose, que l'on peut tout aussi bien appeler, selon le point de vue du lecteur, roman, ou conte philosophique, ou plus précisément (c'est mon option préférée) mise en scène à décor historique d'une aventure intellectuelle et autobiographique, *L'Évangile selon Pilate*. L'ouvrage a été publié en 2000 après huit ans d'élaboration, monté sur scène en 2004 dans une version dramatique publiée sous le titre *Mes Évangiles*⁵ et plusieurs fois réédité avec un complément intitulé « Journal d'un roman volé ». L'édition de référence du texte étudié sera celle du Livre de poche datée de 2007.

Le texte comporte, dans l'édition citée, trois volets mis, pour un lecteur non averti, sur le même plan. Un « prologue » intitulé « Confession d'un condamné à mort le soir de son arrestation ». Jésus, emprisonné, revoit sa vie d'homme et la fait revoir. Il s'agit donc en fait d'une « Vie de Jésus » fictivement autobiographique, se présentant sous forme de va-et-vient entre des extraits de vie antérieurs à l'instant de leur énonciation, en *flash-back*, et des retours à l'instant présent supposé de quasi fin de vie, cette fois-ci une sorte de vrai-faux direct, temps de l'énoncé, si l'on se réfère à l'énonciateur supposé, qui est Jésus, temps imaginativement recomposé, si l'on se réfère au temps de l'énonciation véritable, qui est temps de l'auteur, deux mille ans après. Le deuxième volet constitue le corps central du récit en reprenant l'intitulé général « L'Évangile selon Pilate ». Enfin un troisième volet, que le lecteur non averti met sur le même plan que les deux précédents pourrait être un « épilogue », mais le mot n'est pas prononcé. Il s'intitule de manière très romanesque « Journal d'un roman volé », sous-titré « année 2000 ». Ce volet, en se référant toujours au point de vue d'un lecteur naïf, se découvre comme postérieur à la première publication, qui ne comprenait donc que les deux premiers volets. Il n'empêche que, dans l'édition de 2007 qui est retenue, les trois textes sont offerts au lecteur sur le même plateau, comme une procession du Graal, qui donnerait à voir, sur le même plan, mais en successivité, ou mieux encore, en procession, d'abord « la coupe » (« Mon père, éloigne de moi cette coupe », dit Jésus), puis la lance – l'arrivée de Pilate, le bras armé du pouvoir – et enfin la perte : comme Amfortas, qui a perdu sa lance, l'écrivain a perdu son manuscrit et avec lui son personnage, Pilatus, l'homme à la lance (le nom de Pilate vient de *pilum*, le javelot)⁶.

Les trois volets sont écrits à la première personne, mais ces trois personnes, qui sont différenciées – Jésus, Pilate, et un personnage du troisième récit, acteur et narrateur, nommé Éric-Emmanuel Schmitt – se trouvent réunies en une seule, invisible, mais omniprésente, l’auteur, le créateur de ces trois textes, qui se projette en ces personnages qui disent tous les trois : « moi », les fait parler comme ses créatures de plume, et même se dédouble, dans le dernier volet, en metteur en scène actif et caché d’un personnage au miroir ou au confessionnal, qu’il appelle « moi, Éric-Emmanuel Schmitt ». Cette structuration théologiquement, mais dans un sens qui est ici métaphorique, trinitaire (trois personnes en une seule) est aussi une composition littéraire. La disposition de l’ouvrage peut apparaître au lecteur comme une invitation pirandellienne à mettre trois personnages en quête de leur auteur⁷. Produits de scène, ils le masquent et le révèlent, invitant à sa découverte sous ses couvertures de pseudonymes ou (reprenons le mot inventé par Fernando Pessoa) d’hétéronymes⁸ : « moi ; Jésus, moi, Pilate, moi, Éric-Emmanuel ».

Le premier volet s’inscrit dans une tradition, que l’on pourrait définir comme celle des « ascenseurs pour l’échafaud⁹ ». Yéchoua (c’est le nom de Jésus, en sa langue d’origine, qui le replace ainsi dans son temps, comme un homme, simplement homme, de son temps), « thaumaturge et rabbi juif », condamné à mort, attend en prison son exécution en se remémorant divers moments significatifs de sa vie. C’est une longue tradition de composition narrative (la tradition romanesque des *ultima verba* ou confession à la veille de la mort), où l’on voit souvent apparaître, comme c’est aussi le cas dans le texte de Schmitt où il est utilisé par Yéchoua¹⁰, le mot « dernier » : André Schwartz-Bart, *Le Dernier des justes* (1959), Nikos Kazantzakis, *La Dernière tentation* (1951) repris par Martin Scorsese, *La Dernière tentation du Christ* (1988), Victor Hugo, *Le Dernier jour d’un condamné* (1829), et l’on pourrait remonter ainsi jusqu’au théâtre médiéval de la Passion, et aux dernières paroles d’un autre condamné à mort célèbre, Socrate, dans le *Phédon* de Platon.

Les « Vies de Jésus » constituent une autre tradition théologico-littéraire. Schmitt nous présente en effet, « à sa manière », une nouvelle « Vie de Jésus ». Dans ce domaine relativement étroit, on peut distinguer trois voies d’investigation. La première, que j’appellerai « la voie autoroutière » s’efforce de suivre, à l’intérieur des lignes tracées par les Églises issues du christianisme, la direction originelle des Évangiles et des textes canoniques.

Cette tradition va des Pères de l'Église et des théologiens de l'orthodoxie médiévale, jusqu'aux écrivains modernes qui se définissent comme « chrétiens » et sont confirmés comme tels par leurs Églises, de Pascal à Mauriac (néanmoins critiqués tous les deux par les autorités de leur Église) et quelques autres, comme Daniel-Rops, référence obligée, jusqu'à Joseph Ratzinger, devenu le Pape Benoît XVI, auteur d'un *Jésus de Nazareth*¹¹ (2007-2012). La deuxième voie est celle des terrassiers du texte, que j'appellerai « la galerie souterraine ». Il s'agit ici d'investigations, qui se disent « scientifiques », appliquant les principes et la méthode des sciences historiques et sémiologiques à l'exégèse des textes, à la mise en situation par rapport à l'environnement ethnique et politique, en utilisant les découvertes archéologiques et philologiques à mesure qu'elles fournissent de nouveaux éléments d'interprétation. Cette voie, au départ hésitante, elle va des humanistes philologues de la Renaissance aux philosophes du XVIII^e siècle (Reimarus relayé par Lessing), puis aux exégètes allemands de l'« École documentaire » qui aboutit à David Friedrich Strauss, auteur d'une *Vie de Jésus* qui est une recherche sur la personnalité historique, relayés par les Français, Ernest Renan ou Alfred Loisy. Les résultats des travaux de recherches effectués dans ces derniers temps sont repris et condensés dans quelques ouvrages de vulgarisation, comme le *Jésus* de Jacques Duquesne, ou le *Jésus contre Jésus* de Mordillat et Prieur¹². La troisième voie est celle que j'appellerai « le chemin des écoliers ». Ces écoliers sont des romanciers, dramaturges et poètes, peintres et cinéastes, qui osent suivre des chemins détournés, avec parfois des prouesses ou des escalades audacieuses, pour rendre à la vie profane des choses jugées saintes par d'autres¹³. Ces écarts ont pour principe élémentaire la mise en spectacle de l'inventivité, qui est le ressort de tout art. C'est là une voie, généralement ponctuée de scandales, dont le dernier est celui de *Da Vinci Code* et de quelques extravagances dramaturgiques comme *Golgota Picnic*, qui se veulent blasphématoires, et prétendent surtout démontrer jusqu'où, en pays de liberté, on ne peut pas pousser sans conséquences les limites de la liberté¹⁴.

La façon, qui est celle d'Éric-Emmanuel Schmitt, de suivre, « à sa manière » la tradition dénote un parcours complexe et subtil, qui emprunte une part à toutes ces voies sans se laisser dominer par aucune. Il combine les « sauts et gambades » de l'imagination, à la manière de Montaigne, à ce que Pascal, grand lecteur de Montaigne, à sa manière, appelle « l'ordre du cœur », consistant en « la digression sur chaque point qui a rapport

à la fin, pour la montrer toujours¹⁵ ». L'inventeur de textes procède par digressions, en emplissant les espaces laissées en blanc des *Évangiles*, sans suivre les passages cloutés. Il invente, il fait des digressions narratives sur chaque point, mais à la fin, l'histoire, dite à sa manière, après l'escalade inventive, retombe sur une conclusion tout à fait conforme au texte évangélique et à son interprétation autorisée. Après la sortie en campagne, la bretelle rejoint l'autoroute.

Toutefois la voie autoroutière suivie est celle qu'ont aménagée les terrassiers de la textualité, dont il dit lui-même l'importance : « je me suis approprié le travail des chercheurs du réel¹⁶ ». On met de côté comme peu signifiante la conception (au sens d'engendrement) divine de Jésus par voie directe, qui est d'ailleurs contestable et contestée. On reconnaît l'existence de frères de Jésus, qu'en dépit des *Évangiles*, ont rejeté le concile œcuménique d'Éphèse, et le concile catholique de Trente, mais que reconnaissait Pascal¹⁷. Johanan le Plongeur, que les chrétiens appellent Jean-Baptiste, est restitué, comme Yéchoua, pour reprendre des néologismes devenus autoroutiers depuis une certaine campagne présidentielle, à son « hébraïtude » et à sa « grécitude » (« baptiser » veut bien dire « plonger dans l'eau » en grec). Il y a surtout Judas, rendu à une mission plus plausible que celle du traître assassin d'une Auberge des Adrets palestinienne, invraisemblable et mélodramatique, où l'ont tenu vingt siècles d'antijudaïsme chrétien virulent¹⁸. Les apports de l'exégèse récente sont bien pris en compte. Le principe de la narration est donc bien celui de la digression sur des détails et de la retombée sur la chaussée des doctes de ce temps. L'écrivain fait comme son héros Yéchoua, des bonds vers les étoiles pour retomber les pieds sur terre, bien droit dans ses... (comment a dit déjà le Maire de Bordeaux ?)... dans ses sandales.

La deuxième partie, pilier central du livre, se réfère par son titre à la tradition la plus connue qui soit en reprenant le terme d'« Évangile » et la formulation « Évangile selon... ». C'est l'intitulé officiel des quatre canoniques : *Évangiles selon* deux apôtres prétendus, Matthieu et Jean, ou deux proches d'apôtres, Marc et Luc. Ce schéma a fait ensuite l'objet d'une création mimétique qui s'étale sur plusieurs siècles, donnant naissance à des « apocryphes » qui empruntent un nom célèbre comme auteur prétendu du texte, Jacques, Thomas, Judas ou d'autres. Il s'agit de couvertures en fac-similé, attribuant le contenu du texte à un personnage important proche de

Jésus. Une autre tradition, strictement littéraire et souvent facétieuse, selon une méthode narrative, qu'on appelle occasionnellement le « complexe d'Elpénor¹⁹ », consiste à prendre un personnage secondaire et à en faire le centre d'une nouvelle création apparentée par ses racines à l'œuvre dont il est issu. Dans les récits évangéliques, on rencontre ces personnages épisodiques, comme l'Elpénor de l'*Odyssee*, qui ont cristallisé l'attention au point de devenir les protagonistes d'une création parallèle. Le premier en date a été Joseph d'Arimatee, intégré dans une version christianisée de la matière de Bretagne, pour donner naissance à la légende du Graal. Dans les temps modernes, il y a eu une reprise de Judas (avec Anthony Burgess, Pierre Bourgeade, Jean Ferniot, Jacques Chessex, etc.), mais aussi de Barabbas, avec le roman de Pär Lagerkvist, qui lui valut le prix Nobel en 1951²⁰. Pilate a lui aussi été utilisé dans ce rôle : il y a eu des *Actes de Pilate* anciens, écrit antichrétien cité par Tertullien et Eusèbe de Césarée, aujourd'hui perdu s'il a jamais existé, et aussi des légendes qui ont fait de Pilate un converti, sous l'influence de son épouse appelée Claudia Procula (nom qui n'apparaît pas dans les *Évangiles*). Ces légendes ont fait du couple un objet de vénération dans les Églises chrétiennes coptes et éthiopiennes. Le personnage a également inspiré des écrivains : Anatole France, dans une nouvelle intitulée « Le Procureur de Judée », insérée dans *L'Étui de nacre* (1892) en fait un philosophe sceptique et un antisémite aux idées calquées sur l'actualité de l'affaire Dreyfus. Roger Caillois a également écrit un *Ponce Pilate* romanesque (Paris, Gallimard, 1962) à résonances symboliques.

Ce personnage, haut fonctionnaire de l'Empire romain, est à la fois connu (notamment jusqu'en l'an 39 où il a été rappelé à Rome) et mystérieux. Le fait qu'il ait eu un rôle dans le procès de Jésus a accru encore la curiosité et de ce fait la légende et le mystère qui l'entourent. Jean-Pierre Lémonon en a retracé l'histoire de manière exhaustive, d'après les témoignages d'historiens anciens et de vestiges archéologiques²¹. Après son retour à Rome, on ne sait strictement plus rien de lui. Dès lors des légendes se sont développées : est-il mort en exil à Lucerne ou à Vienne, près de Lyon, comme semblent l'attester des toponymes²² ? Une légende répandue en Afrique orientale suggère sa conversion au christianisme, sous l'influence de sa femme, et son exécution par Tibère pour cette raison, qui fait du couple des martyrs autorisant leur culte. Le fait essentiel de sa vie, outre des répressions multipliées contre des émeutiers de Palestine, est qu'il eut à juger un

certain prophète juif jugé dangereux par les responsables du Temple. Les quatre *Évangiles* canoniques sont concordants sur ce fait. *Marc*, le plus ancien, parle de l'accusation portée contre Jésus de se présenter comme « roi des Juifs », du silence de Jésus face à Pilate, de l'affaire Barabbas, et de l'embarras de Pilate, qui finit par faire flageller Jésus et le livrer à la crucifixion. *Matthieu* reprend le texte de *Marc*, en y ajoutant l'intervention de la femme de Pilate, qui lui fait dire : « Ne te mêle pas de l'affaire de ce juste, car aujourd'hui j'ai été très affectée par un songe à cause de lui » (27, 19). Il introduit également le geste symbolique de se laver les mains, en récusant sa responsabilité, qui retomberait ainsi totalement sur les Juifs. Le récit de *Luc* insiste sur l'embarras de Pilate, qui renvoie l'accusé à Hérode, tétrarque de Galilée. La version de *Jean* développe une confrontation intellectuelle entre Pilate et Jésus, en introduisant deux formules destinées à avoir une féconde postérité : « Mon royaume n'est pas de ce monde », dit Jésus, et « Qu'est-ce que la vérité ? » dit Pilate. *Jean* ajoute l'épisode de la présentation du condamné au peuple, l'*ecce homo* de la *Vulgate*. Telles sont les sources canoniques, à prendre en considération pour une reconstitution à ambition historique du passage de Jésus devant Pilate.

Le récit d'Éric-Emmanuel Schmitt commence après la présentation de Jésus, après la crucifixion et après la déposition de croix et l'ensevelissement du corps. On a découvert, au matin du jour suivant le Shabbath, que le tombeau est vide. C'est d'ailleurs sur ces mots que se termine l'*Évangile* de Marc : « Elles sortirent et s'enfuirent du tombeau, toutes tremblantes et hors d'elles-mêmes. Et elles ne dirent rien à personne : elles avaient peur²³ ». C'est à partir de ce vide, de cette peur et de ce silence que s'achève le plus ancien des *Évangiles*.

C'est à ce moment que commence le récit de Pilate, qui vient d'être informé du fait par un centurion : « le corps a disparu²⁴ ». L'auteur a choisi comme mode narratif de présentation de l'affaire la forme épistolaire. Pilate adresse régulièrement à son frère Titus une lettre faisant état de l'affaire et du développement de l'enquête policière sur cette disparition. Le choix de ce mode de composition d'écriture renvoie à une tradition antique : on songe bien sûr aux *Épîtres* de Paul, et notamment à l'« Épître à Tite », mais aussi aux recueils des lettres de Cicéron (en particulier « à son frère Quintus ») et aussi aux lettres à Atticus, à celle de Sénèque à Lucilius, de Pline à Trajan, etc. Ce choix permet de donner une couleur locale

historique et littéraire au contenu et de centrer toute la lumière sur Pilate dans un texte monologué où il peut présenter ses interrogations et ses états d'âme (la version dramatique sera dialoguée pour éviter la répétition d'un procédé théâtral inauguré avec succès avec *La Voix humaine* de Cocteau et Poulenc, par trop banalisé depuis *Oh les beaux jours* de Beckett²⁵).

Pilate, préfet de Judée, devient un chef de police chargé de résoudre une affaire de disparition de cadavre. Pilate, le philosophe qui a répondu à Jésus par cette question : « Qu'est-ce que la vérité ? » étend l'interrogation en anticipant sur ce qui sera celle de Hamlet : est-il vrai qu'« il y a, Horatio, plus de mystère dans le monde que jamais la philosophie n'en pourra expliquer²⁶ » ? De cette double fonction du personnage, le texte se présente comme une enquête en forme d'énigme policière, suivant les règles habituelles, avec ses rebondissements, d'un roman policier. Il se présente aussi, parce que Pilate, comme autrefois Socrate, est un questionneur philosophique, comme l'intrusion de la philosophie grecque dans le roman policier, pour jouer sur l'à-peu-près d'une formule célèbre de Malraux²⁷.

Enquête policière. Le commissaire Pilate veut élucider une affaire de violation de sépulture et d'un vol de cadavre, en raison des conséquences d'ordre politique que pourrait avoir le larcin. Deux hypothèses se présentent : la première est celle d'un vol. Il s'agit alors de chercher les voleurs, donc de dénombrer les suspects, de les arrêter, de les interroger et faire avouer. C'est la voie habituelle, raisonnable et réaliste, de la conduite d'une affaire. La deuxième hypothèse est liée à des rumeurs que font courir les partisans du « magicien » : il aurait repris vie, ouvert lui-même le tombeau en échappant à la vigilance des gardes, et serait sorti hors de sa sépulture. Hypothèse proprement fantastique que Pilate, réaliste, réduit à sa dimension politique, de l'« intox » et de l'« agit-prop », de quelques illuminés ou manipulateurs politiques, qui peuvent avoir des effets dangereux pour l'ordre public.

Toute l'enquête est fondée sur un balancement entre ces deux hypothèses : des éléments d'enquête confirment le vol, mais ils sont remis en cause par des faits inexplicables ; ces faits inexplicables reçoivent à leur tour une explication rationnelle, mais les explications d'ordre naturel perdent peu à peu leur force, de sorte que l'hypothèse surnaturelle devient de plus en plus inévitable, mais sans jamais s'imposer véritablement. Il ne

reste en définitive de la question initiale du philosophe Pilate : « Qu'est-ce que la vérité ? » que le point d'interrogation, dénudé, tout nu et surmontant l'abîme du non-su. De cette hypothèse, surnaturelle, on peut dire « je la pense », puisqu'on la conçoit, mais on n'arrive pas à lui faire avouer : « je suis ». Or c'est précisément dans ces moments de mise en suspens, entre l'hypothèse réaliste et l'hypothèse surnaturaliste, qu'émerge ce que Tsvetan Todorov appelle « le fantastique²⁸ ». Le roman policier et l'enquête philosophique superposés, entrelacés et tressés en boucle prennent la forme d'un conte fantastique.

On reste en littérature. Malgré tout ce que le philosophe Éric-Emmanuel Schmitt peut nous dire sur la primauté du sens, qui est réelle et souhaitable, il y a chez le manieur de mots qui porte le même nom, un plaisir du texte, un plaisir de faire du texte qui est hors d'un objectif strict de philosophe producteur de sens. C'est tout le reste, et le reste n'est pas rien, qui est littérature. L'enquête policière ne débouche sur rien de tangible. L'enquête métaphysique (Y-a-t-il un au-delà des limites de la connaissance objective ?) débouche sur un point d'interrogation surmontant les ténèbres. Il reste l'élan du désir : désir de savoir, désir de vérité, qu'il voudrait transformer en affirmation d'être. Il a dit : « J'attends²⁹ ». Il a dit : « je ne suis plus qu'un marcheur au milieu des marcheurs³⁰ ». Il a dit : « Je marche toujours³¹ ». Pour finir, il dit à Claudia, devenue chrétienne : « Si je voulais croire, je devrais d'abord croire le témoignage des autres ». Sa femme lui répond : « Alors peut-être est-ce toi le premier chrétien ? ». Et le texte s'achève sur ce nouveau point d'interrogation, toujours plus éclatant, toujours plus lancinant sur sa mer de ténèbres. Mais on reste en littérature. À l'intérieur de cette armature intellectuelle, mise en forme policière de la phrase de Pilate : « Qu'est-ce que la vérité ? », s'ouvrent des épisodes hauts en couleur, qui ont pour vertu principale le plaisir de conter. C'est ce que Jakobson appelle « la fonction poétique ». Chacune des apparitions grotesques de Craterios est un morceau de bravoure dans le grotesque. Le philosophe de l'école de Diogène, celle des cyniques (le kynè, c'est le chien en grec que l'on peut comprendre à la fois comme une chiennerie et comme une chasse à l'authenticité) est comme les Silènes dont parle Rabelais, comparés à Socrate : « Le voyant de l'extérieur, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon, mais ouvrant ceste boîte eussiez dedans trouvé une céleste et impréciable drogue, entendement plus qu'humain³² ». Il y a aussi dans le texte des pierres précieuses ; perles poétiques serties dans

la prose des mots, qui illustrent, en même temps qu'elles attestent une « substantifique moelle », une célèbre formule : « Poésie, ô trésor, perle de la pensée ». Près d'une fontaine, on entend « le rire de l'eau ». Lorsque Salomé fait son apparition, « blanche comme une lune bleue » : « même nue, elle n'aurait été que la promesse d'une nudité ». C'est la Salomé de Gustave Moreau et d'Oscar Wilde qui s'échappe de son siècle décadent pour venir se réinstaller autrement dans le texte de l'*Évangile* et troubler l'image que la postérité à donner d'elle, et l'on voit marcher dans l'ombre, derrière une Korè de coupe à l'antique, ses accompagnateurs, lointains, Mallarmé qui l'appelle « Hérodiade », Regnault, Massenet, Richard Strauss et Audrey Beardsley³³. Cet appareil esthétique n'a pas seulement pour fonction d'exprimer le « plaisir du texte », du point de vue du manieur de mots (le point de vue du lecteur a été banalisé par Roland Barthes), mais aussi de faire éclater la « gloire du long désir, Idée ! » (l'expression est de Mallarmé).

Le troisième volet porte un titre de nouveau roman inséré dans le roman principal : « Journal d'un roman volé ». Il commence comme un titre de roman, du type *Journal d'une femme de chambre* ou *Journal d'un curé de campagne*, et il finit par un clin d'œil à une certaine « Lettre volée ». Le lecteur, introduit sous ce porche d'entrée, peut penser que le roman de Pilate continue. En fait, on s'aperçoit que le temps de l'énoncé change : on est dans le présent de l'auteur, qui a perdu le manuscrit du roman de Pilate. Vérité ou fiction ? Impossible au lecteur de se prononcer. Il s'ensuit qu'on peut hésiter à interpréter ce troisième volet comme un épisode romanesque à portée symbolique, ou comme un appendice documentaire sur le temps qui sépare la rédaction de l'édition. Les amateurs d'intertextualité pourront évoquer des modèles. Cette histoire de texte volé et de manuscrit retrouvé, renvoie sans doute à « La Lettre volée » d'Edgar Poe, revisitée par Lacan et Derrida, et peut-être au thème romanesque du « Manuscrit retrouvé » comme celui de Saragosse³⁴. En outre, cette histoire de roman volé, puis retrouvé évoque, dans son ordre, l'histoire du corps disparu : la perte du manuscrit est l'équivalent de la disparition du corps, l'enquête pour le retrouver ressemble à celle de Pilate, et le recouvrement du texte est en écho à la résurrection.

Ma première impression de lecture, en tant que lecteur non averti, incapable de décider s'il s'agit de vérité ou de fiction, a été que le roman de la disparition se poursuivait sur une voie parallèle, selon un procédé

de composition largement utilisé qu'on peut appeler la construction en « bannière » (en référence aux bandes parallèles de certaines bannières, étendards ou pavillons). Dans ce cas, le changement de temps, dans la narration, puisqu'on passe de l'époque de Pilate à celui de la rédaction de l'œuvre, pourrait renvoyer à la construction en voies parallèles comme on la trouve dans *La Femme au miroir*³⁵ procédé plusieurs fois repris dans des écrits d'écrivains récents³⁶, qui peut dériver de Faulkner. C'est aussi un procédé brechtien de distanciation, l'« effet V », par lequel le romancier, qui travaillait jusqu'ici sur le signifié (l'histoire de Jésus et de Pilate) se met à travailler sur le signifiant, c'est-à-dire sur la manière concrète et contemporaine dont a été élaborée cette histoire, en profitant de sa réécriture (réelle ou fictive, on ne sait toujours pas) pour l'expliquer au cours de sa nouvelle rédaction. Dans quel but aurait-il fait cela, en se justifiant et en se présentant comme « artiste au travail » ? Mais simplement pour dire qu'il n'a pas de leçons à donner, qu'il n'a pas de vérité à produire, qu'il est un simple bricoleur de mots, arrangeur de syllabes en objets d'antiquaire et qui nous fait entrer dans la fabrique du texte. C'est un moyen de désarmer tous les chiens de garde qui pourraient aboyer et aiguiser leurs armes pour venger un attentat contre la sainteté des textes, puisqu'il fait parler, à sa manière, les silences de Dieu dans le texte des *Évangiles*, réservés aux seuls passages d'un Ange, et non aux errances de la plume d'un plumitif, travaillé par une *libido sciendi* qui alimente une *libido scribendi*. Il prétendrait imposer son verbe au silence de Dieu. L'auteur répond en invoquant le principe d'humilité de l'écrivain, simple travailleur de texte, et ce principe d'humilité est par la même occasion un principe de précaution. Telle fut ma deuxième impression, celle d'une hypothèse qui se voulait réaliste.

La troisième impression résulte d'un approfondissement de la réflexion, après les découvertes d'une lecture complète. C'est une justification pour avoir écrit ce texte comme il a été écrit, en remontant à ses sources et à ses raisons d'être, en quelque sorte des « Confessions », à la manière d'Augustin, de Pétrarque (*De Secreto meo*, « mon secret » mis à jour) ou de Rousseau, condensée en quelques dizaines de pages. Éric-Emmanuel nous raconte, dans une intimité organisée en spectacle de lecture, son cheminement spirituel. Il lui appartient. Le droit de gérer comme on l'entend son imaginaire et son lot de croyances est un droit imprescriptible et fondamental, comme celui de liberté. Il nous dit donc que, venu d'un environnement d'indifférence religieuse, il a eu une expérience, à sa manière, de Paul sur

le chemin de Damas ou de Pascal dans sa nuit de feu, et il en est résulté un christianisme à sa manière, inséré dans le siècle et vivant, à sa manière, dans ce temple aux multiples symboles qu'est l'Homme doté de vie et de pensée. Comme lui, j'ai eu moi aussi ma manière et mon cheminement. J'ai fait la connaissance de Jésus, de sa parole et de ses actes, en mon adolescence. Depuis cette époque, ce compagnon ne m'a plus quitté et m'habite sans cesse. Bien sûr la fréquentation prolongée d'un compagnon de vie si intime en a changé la figure par rapport à la norme colportée par les Églises et par l'Histoire officielle. Il m'a appris à m'interroger, à ne pas se satisfaire d'une formation qui tournerait à la conformation. Le cheminement d'Éric-Emmanuel Schmitt est différent, notamment pour le point de départ. Mais le point d'arrivée est le même : apprendre à s'interroger, préférer la maïeutique à la dogmatique, l'interrogatif à l'impératif, arrêter le parcours de l'idée à son exposition en refusant toute imposition. C'est ce que j'avais essayé de faire entendre il y a quelques années, ici même, à propos du livre de Jean-Claude Guillebaud : « Comment je suis redevenu chrétien³⁷ ». C'est ce que je m'efforce de faire entendre dans mon enseignement sur les faits et mythes religieux. C'est ce que je fais encore à partir du livre d'Éric-Emmanuel Schmitt. Nous proposons, nous exposons, jamais nous n'imposons. « Les convictions ne sont pas contagieuses³⁸ », dit l'auteur. Malheureusement si, elles peuvent l'être et souvent ce ne sont pas les meilleures qui le sont le plus. Le rôle de l'écrivain ou de l'enseignant n'est pas d'enflammer, mais d'éclairer, en proposant à tous le bouquet des meilleures pensées (c'est ce qu'on appelle une « anthologie », le langage des fleurs) qu'il a trouvé dans les cultures humaines et aussi dans sa propre bibliothèque d'idées et d'expériences personnelles : il peut alors dire, comme le poète (c'est Verlaine) : « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches » et ajouter comme le semeur d'idées (c'est Rabelais) : « Emportez donc de notre herbe la graine ». Merci à Éric-Emmanuel Schmitt, et à ses deux assesseurs, Yechoua et Pilatus, d'avoir apporté une petite graine, destinée à germer, de pensée et de littérature jusqu'à nous.

NOTES

1. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 277.
2. Paru dans l'*Annuaire de l'Institut de Recherches en Sciences Humaines*, Academia Romana X (2009), Université de Craiova (Roumanie), pp. 6-36.

3. Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979, 2^e éd., *Le Maniérisme, un formalisme créatif*, Paris, Eurédit, 2011.
4. Les deux citations mises entre guillemets viennent du « Bateau ivre » de Rimbaud.
5. Éric-Emmanuel Schmitt, *Mes Évangiles*, Paris, Albin Michel, 2004. La version théâtralisée écrite ne comporte évidemment que les deux premières parties. Seule la deuxième partie a été montée sur scène (avec Jacques Weber dans le rôle de Pilate).
6. La coupe (*graal* est un mot celtique signifiant l'« écuelle ») et la lance font partie du mythe celtique. La perte de la lance par Amfortas vient de la version fournie par Wagner dans *Parsifal*.
7. Allusion à la pièce de Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*.
8. Le terme d'« hétéronymes » a été en fait inventé par le philosophe néo-platonicien Speusippe pour désigner les noms divers d'un même objet ou personnage. L'usage très personnel qu'en fait Fernando Pessoa consiste en un transfert de personnalité sur un personnage fictif, mais issu de lui-même, qui désigne l'auteur auquel il attribue le livre.
9. C'est le titre du film réalisé en 1957 par Louis Malle. La référence n'est valable que pour le titre, et non pour le contenu.
10. « au dernier moment », p. 181.
11. On peut citer, dans cette première lignée reconnue comme orthodoxe par les autorités ecclésiastiques, la plupart des écrivains qui se déclarent ouvertement chrétiens (avec quelques restrictions cependant). Pascal est l'auteur d'un *Abrégé de la vie de Jésus-Christ*, publié seulement en 1846. François Mauriac est l'auteur d'une *Vie de Jésus* (Paris, Flammarion, 1936) qui fit l'objet de critiques de la part des représentants des autorités catholiques, Henri Daniel-Rops, avec *Jésus en son temps*, a montré le meilleur exemple du conformisme catholique. Albert Schweitzer a signé un essai sur *Le Secret historique de la vie de Jésus* (Paris, Albin Michel, 1960). Le cardinal Joseph Ratzinger, devenu le pape Benoît XVI en 2005, a commencé un long travail consacré à Jésus : le premier volume a paru en 2007, le second en 2011, et le troisième vient de paraître en fin 2012. Dans le domaine cinématographique, on constate une production très nombreuse : Pasolini, *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), Franco Zeffirelli, *Jésus de Nazareth*, série de téléfilms (1977), Mel Gibson, *La Passion du Christ* (2004), productions agréées par les autorités catholiques, et reconnues comme fidèles par la plupart des Églises chrétiennes.
12. Hermann Samuel Reimarus est l'auteur, en allemand, d'un ouvrage qui porte sur « Le Dessein de Jésus et de ses disciples » (publié par Lessing en 1778), Hegel a publié dans sa jeunesse (1786-1796) une « Vie de Jésus » qui peut être comprise comme essai de lecture des *Évangiles* à la lumière de la philosophie kantienne, David Friedrich Strauss est l'auteur d'une *Vie de Jésus* qui fit scandale, parce qu'elle marquait une différence entre le récit évangélique et la reconstitution historique proposée. Il en fut de même pour Ernest Renan, qui perdit sa chaire et le droit de parler en public, avec sa *Vie de Jésus* (1863). Alfred Loisy (1857-1940), théologien et prêtre catholique, dut se séparer de son Église après des publications jugées hétérodoxes. Toute cette tradition remonte en fait à Richard Simon (1638-1712), qui fut le premier à préconiser l'exégèse

historique des textes canoniques du christianisme, provoquant la pieuse colère (en fait très politique) de Bossuet, qui y voyait surtout une menace sur le pouvoir de l'Église. Pour la Bible juive (l'*Ancien Testament* des Chrétiens, l'initiative exégétique revient à Baruch Spinoza (1632-1677). Dans la catégorie des essais philosophiques, dans la lignée de Hegel, qui diffèrent des ouvrages de recherche exégétique à base historique, on peut citer quelques auteurs chrétiens dissidents, comme Teilhard de Chardin ou Jean Steinmann (auteur d'une *Vie de Jésus*, Paris, CLF, 1960, mise à l'index en 1961). Les ouvrages de vulgarisation signalés dont ceux de Jacques Duquesne, *Jésus*, Paris, Desclée de Brouwer/Flammarion, 1984, et Gérard Mordillat et Claude Prieur, *Jésus contre Jésus*, Paris, Seuil, 1999, en rapport avec la série télévisuelle *Corpus Christi* réalisée par les mêmes auteurs. On peut y joindre, pour la vie posthume de Jésus, l'ouvrage de Frédéric Lenoir, qui est aussi un livre d'érudition, *Comment Jésus est devenu Dieu*, Paris, Fayard, 2010).

13. L'interdiction de « profaner » (au sens de « livrer au profane ») l'enseignement jugé sacré des Églises n'a pas été constant. C'est seulement au xvi^e siècle qu'ont été interdites en France les représentations du théâtre religieux médiéval (*Mystères et Miracles*) sous prétexte de désordres publics. Quant à la formule de Boileau : « De la foi d'un chrétien les mystères terribles/D'ornements égayés ne sont pas susceptibles », qui jette le discrédit sur toute forme de théâtre « profanateur », il est caractéristique d'une Contre-Réforme aux injonctions disparates, voire contradictoires, selon les pays et les circonstances.

14. *Da Vinci Code* est un roman à succès de Dan Brown, vigoureusement anticatholique, qui reprend en fait en les combinant nombre d'écrits antérieurs. Il a constitué un phénomène éditorial avec près de cent millions d'exemplaires vendus dans le monde en 2011. *Jésus de Srinagar*, est le dernier des quatre volumes, portant le titre général de *L'Homme qui devint Dieu*, composés par Gerald Messadié, récit accompagné d'un ample appareil critique, qui suit la croyance du groupe musulman des ahmadis, selon laquelle Jésus n'est pas mort sur la croix, et donc pas ressuscité (divers indices montrent que l'auteur de *L'Évangile selon Pilate* connaît ces ouvrages). Les écarts par rapport à la norme, ou de manifestes provocations destinées à allumer une contre-manifestation, à la façon dont cela a été fait pour les caricatures de Mahomet, provoquent en effet des protestations publiques de groupes radicaux. Après le film de Scorsese (*La Dernière tentation du Christ*), qui ne méritait pas cette indignation, la dernière en date en France de ces manifestations concerne la représentation à Paris d'un spectacle provocateur intitulé *Golgota Picnic*. En général, ces manifestations bruyantes ne vont pas plus loin. Toutefois des publicités jugées blasphématoires ont parfois dû être retirées.

15. Blaise Pascal, *Pensées*, Lafuma, n° 575.

16. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, pp. 251-252.

17. « L'Évangile ne parle de la virginité de la Vierge, que jusqu'à Jésus-Christ », *ibid.*, n° 576. On peut noter que seul l'*Évangile* de Matthieu parle de la virginité de la Vierge jusqu'à Jésus. Luc ne retient pas explicitement l'hypothèse virginale pour la naissance de Jésus qu'il présente comme l'aîné (*prototokos*) de la fratrie issue de Joseph et Marie. Il est

plus vraisemblable qu'il reste dans la tradition des naissances propres à la Bible juive (tout juif est « fils de Dieu », mais a un père biologique, y compris les Prophètes qui sont fils privilégiés, mais naissent d'un père charnel) qu'il utilise aussi pour la naissance de Jean-Baptiste.

18. La lecture du personnage de Judas faite par Éric-Emmanuel Schmitt, parce qu'elle se réfère sans doute aux mêmes sources, rejoint celle que nous avons proposée dans un article publié en 2003 et repris dans nos *Mythologies de l'Occident*, Paris, Ellipses, 2007, chap. VII, « Judas au fil des haines ».

19. Le terme de « complexe » est emprunté à la critique bachelardienne, et désigne un réseau d'exploitation littéraire autour d'une thématique liée ou non à un nom propre. Le nom d'Elpénor désigne un personnage épisodique de l'*Odyssée*, un compagnon d'Ulysse mort accidentellement en tombant d'un toit. Le nom a été utilisé par Jean Giraudoux, qui a fait de ce personnage marginal de l'*Odyssée* le héros central du livre qui porte son nom (*Elpénor*, 1919). Le « complexe d'Elpénor » consiste à prendre un personnage secondaire d'une œuvre connue pour en faire le héros d'un nouveau récit, biaisé par ce point de vue oblique. C'est également un mode de création proprement « maniériste » (voir notre *Maniérisme* déjà cité note 3).

20. Sur la bibliographie propre à Judas, nous renvoyons à notre étude citée plus haut (n. 16). Pär Lagerkvist auteur de *Barabbas*, écrit et publié en 1950, reçut le prix Nobel de littérature en 1951. L'ouvrage a été adapté au cinéma en 1961.

21. Jean-Pierre Lémonon, *Ponce Pilate*, Paris, Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2007. L'auteur s'appuie notamment sur les indications données par Flavius Josèphe dans *La Guerre des Juifs* et plus récemment (1962) la découverte de la « pierre de Césarée » portant le nom et le titre du préfet.

22. Des légendes placent Pilate, après 39, en exil à Lucerne (Suisse) ou à Vienne (Isère). Le Mont Pilatus, près de Lucerne, est en rapport direct avec le nom de Ponce Pilate, mais ne prouve pas sa présence. Le Mont Pilat, près de Saint-Étienne, au sud de Vienne, est-il en rapport avec le nom de Pilate ? C'est plus douteux. Quant à la dune du Pyla, elle n'a rien à voir avec Pilate. On disait autrefois « Pilat ». Le nom, qui signifie « entassement », est d'origine gasconne. Un promoteur du xx^e siècle a vulgarisé la forme « Pyla » (du grec « Pylaï », les portes) qui fait plus chic pour la vente de biens immobiliers.

23. Les versets qui suivent, concernant les apparitions de Jésus après sa mort, sont un ajout tardif, fait par recomposition des indications données par les autres textes évangéliques.

24. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 87.

25. *La Voix humaine*, pièce dramatique écrite pour une seule voix par Jean Cocteau (créée en 1930 à Paris, avec Berthe Bovy), mise en musique en 1958 par Francis Poulenc. L'opéra de Cocteau et Poulenc a été présenté à Paris en 1959. *Oh les beaux jours* est une pièce dramatique monologuée en deux actes, de Samuel Beckett ; créée en version anglaise (*Happy days*) à New York en 1961, présentée à Paris en 1963 dans une version française de l'auteur. Éric-Emmanuel Schmitt a refusé la composition monologuée dans la version dramatique de *L'Évangile selon Pilate*. Un interlocuteur a été donné à Pilate pour introduire des dialogues.

26. William Shakespeare, *Hamlet*, acte I, scène V, pp. 166-167. Cette formulation, la plus courante, lorsque l'on cite en français la phrase de Shakespeare, n'est pas conforme au texte original, où le mot de « mystère » n'intervient pas : « *There are more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy* » « Il y a plus de choses au ciel et sur terre que n'en a rêvées votre philosophie ». Il semble que l'introduction du « mystère » (on ne connaît pas le nom de l'inventeur de la formule) soit liée à un dessein idéologique.
27. André Malraux a prononcé cette phrase : « c'est l'irruption de la tragédie grecque dans le roman policier », après la sortie du roman de Faulkner, *Sanctuaire*, en 1931.
28. Tsvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
29. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, p. 200.
30. *Ibid.*, p. 217.
31. *Ibid.*, p. 219.
32. François Rabelais, *Gargantua*, « Prologue », Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1973, p. 38.
33. Sur tous ces auteurs qui ont traité de Salomé en fin du XIX^e siècle, nous renvoyons à notre étude : *Femmes héroïennes. Un exemple de mythification maniériste*, Bordeaux, PUB, « Eidolon », 1996, n° 47.
34. Edgar Allan Poe, « *The purloined letter* », nouvelle publiée séparément en 1844, à New York, puis traduite par Baudelaire sous le titre « La lettre volée », et intégrée dans les *Histoires extraordinaires*. (Edgar Allan Poe, *Prose*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1951, pp. 45-64). Le texte de Poe est utilisé par Lacan dans son « Séminaire sur la lettre volée » (1955) placé ensuite dans les *Écrits*. L'interprétation de Lacan a inspiré un article critique de Jacques Derrida « Le facteur de la vérité », dans *Poétique* n° 21 (1975), repris ensuite dans *La Carte postale*. Jan Potocki, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, publié partiellement en 1805 (rééd., Paris, Gallimard, 1958).
35. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Femme au miroir*, Paris, Albin Michel, 2011.
36. On peut songer en particulier à Fabrice Humbert, *Avant la chute*, Paris, Le Passage, 2012, où trois histoires parallèles se déroulent en chapitres séparés en Colombie, au Mexique, et en banlieue parisienne, avec trois protagonistes différents, mais liés par une condition semblable. *La Femme au miroir* d'Éric-Emmanuel Schmitt raconte en parallèle et en chapitres séparés l'histoire de trois femmes, Anne, Hanna et Anny, en trois lieux et en trois époques différents, mais liées par une commune mise en situation.
37. Jean-Claude Guillebaud, *Comment je suis redevenu chrétien*, Paris, Albin Michel, 2007.
38. Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Évangile selon Pilate*, *op. cit.*, troisième partie.

V

Le corps inscrit
dans le suaire
du texte schmittien

Kamel Skander

De la relation du couple dans le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt

« Depuis quelques mois, je t'observais sans rien dire. »

Le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt, sans se départir d'une réflexion sur l'art, la littérature et l'écriture, ramène l'Homme et la question du sens au centre de l'œuvre. Un théâtre bien implanté dans son époque. L'Homme dans sa complexité trouve sa meilleure expression dans une simplicité complexe de l'œuvre dramatique. En fait, une simplicité de façade où le banal, l'anodin, le quotidien, à la limite le commun n'est là que pour être dépassé, servant d'embrayeur pour une plongée dans les espaces troubles de l'Inconscient et de l'inconscience, de la mauvaise foi, de l'ignorance de soi et de l'Autre et tout particulièrement une plongée visant à ébranler l'illusion lénifiante des certitudes et des positions arrêtées. En somme, un théâtre qui présente et qui représente l'Homme face à ses paradoxes, ses démons conscients et le plus souvent inconscients. Un théâtre où la sérénité, apparente, est crise, subversion et déstabilisation paradoxalement salutaire pour que l'individu se retrouve. L'issue escomptée, faut-il le signaler, n'est pas toujours garantie.

Cette plongée au fond de soi est en fait une confrontation qui ne pourrait se faire sans heurts, sans affrontements, sans violence aussi bien verbale que physique. Un théâtre régi par une activité tellurique faisant refluer à la surface toute la partie hétérogène de l'Être – dans le sens bataillien¹ du terme – mettant le personnage devant ses contradictions tout en le révélant à lui-même ou à l'insu de lui-même. La réalisation

d'une telle entreprise impose sans conteste la présence d'une Altérité, une adversité mouvante. L'Autre est à la fois miroir, catalyseur, complice, adversaire acharné faisant subir, et subissant à son tour les réactions inopinées, tantôt dévastatrices tantôt salutaires de son vis-à-vis.

Une situation dynamique où la confrontation *directe*, sans concession, est de mise. Une situation qui trouve sa meilleure illustration dans un espace des plus indiqués, celui du *couple*. Ce motif occupe une place centrale dans le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt. Il constitue un des ressorts constitutifs de l'univers de la création dans la mesure où il est aussi sollicité et mobilisé dans les textes narratifs. Dans ce cadre, la rapport à l'Autre devient une matrice que Schmitt interroge en variant les angles. Variations sur un thème constant dans ce sens où la passion, les rapports amoureux au sein du couple constituent la principale préoccupation du dramaturge.

DU SENTIMENT AMOUREUX AU SEIN DU COUPLE

La pièce que nous interrogeons, en l'occurrence *Petits crimes conjugaux*², s'insère parfaitement dans cette perspective. Elle fait de la crise des rapports amoureux, au sein du couple, un espace de réflexion privilégié. *Petits crimes conjugaux*, est un titre révélateur. Un titre programmatique qui tente de mettre en place « une tectonique des sentiments », faisant ressurgir la haine et l'incompréhension susceptibles de faire voler en éclats la passion initiale et transformer l'Alter ego (amant, compagnon, époux, partenaire...) en adversaire, en étranger, paradoxalement, proche. La pièce de Schmitt, sous une apparence badine, pose une question cruciale. Elle impose une réflexion de fond relative au sentiment amoureux et à l'étiollement de la passion. Quelles sont les raisons profondes qui font que cette force centripète du départ, cette alchimie amoureuse, s'estompe, se délite et se transforme en présence-absence, pouvant aboutir au pire : une disparition de la passion et une tentative d'élimination du partenaire ?

Dans *Petits crimes conjugaux*, Éric-Emmanuel Schmitt recourt à un stratagème qui a fait ses preuves : l'amnésie. Un artifice théâtral qui installe d'emblée une situation critique. L'oubli, le blocage ou le déblocage de la mémoire est inséparable d'une violence se situant en amont et en aval de l'œuvre. Il inscrit le choc comme cause mais aussi comme procédé dans

cette traversée périlleuse de la mémoire affective. La pièce présente une atmosphère où règne une tension tous azimuts. Les différentes tentatives pour recouvrer la mémoire n'excluent aucunement la notion du risque et de l'éventuelle rupture. Un univers sombre, grave, annoncé par le titre et largement appuyé par l'épithète. Le crime est *conjugal*. La délimitation du cadre restreint le champ de l'accusation, indexe un coupable, fuyant, et crée une tension des plus vives. Cette situation est d'une importance capitale. Elle instaure le motif de l'enquête, de l'investigation comme procédé incontournable afin de connaître le mobile et l'instigateur. Une pièce où se mêlent intrigue, enquête quasi policière et prospection de soi qui constitue l'objectif ultime de la pièce.

Force est de reconnaître cependant que la pièce d'Éric-Emmanuel Schmitt, sans négliger ce double objectif thématique et esthétique, s'intéresse beaucoup plus au vrai coupable, en l'occurrence les raisons sous-jacentes qui expliquent le revirement passionnel au sein du couple. Quels mécanismes derrière ces attentats répétées et perpétrées contre l'amour au sein d'un couple ? Il est indéniable, dans ce contexte, que le titre constitue une première piste. Il apporte un premier élément de réponse. En effet, l'usage du pluriel, « crimes conjugaux », n'est nullement gratuit surtout pour un écrivain qui accorde au langage et au détail un intérêt certain. Son intérêt est double. L'alliance des mots « petits » et « crimes » n'est pas sans incidence et sur la nature de la pièce et sur l'univers qu'elle met en scène. À la limite de l'usage oxymorique, le titre met en évidence son côté grave et sérieux. La caractérisation pourrait fonctionner comme un euphémisme atténuant le degré de gravité, ouvrant sur une lecture métaphorique, une lecture plurielle. Une poétisation du grave qui n'est pas étrangère aux ressorts dramatiques qui régissent l'univers de la création d'Éric-Emmanuel Schmitt. Le recours au pluriel, met aussi en évidence une action itérative, trahissant en fait l'existence d'un processus régi par l'accumulation, la sédimentation « des petits rien » qui finissent par engendrer blocage et conflit supplantant l'amour du couple. Une itération synonyme d'enlèvement dans la durée que nous révèlent éloquemment les deux personnages mis en scène.

S'il est vrai que le thème traité par le dramaturge, en l'occurrence l'amour conjugal, n'est point original, un motif à la limite stéréotypé, longuement sollicité par les créateurs de tous genres. Il n'en reste pas moins vrai que Schmitt, en indexant un moment crucial de la vie du

couple, redonne à ce sujet toute sa valeur et son intérêt. *Petits crimes conjugaux* est une pièce qui reproduit un moment critique de la vie conjugale. Elle ne constitue pas un début ou une fin de la relation amoureuse au sein du couple, comme c'est le cas dans la majorité des œuvres qui ont sollicité ce sujet. Elle s'intéresse à un moment de basculement, un moment de crise qui pourrait amener une disparition totale du sentiment. La pièce s'inscrit de plain-pied dans ce moment critique. Elle est crise. Un moment d'effervescence, de confusion, d'incompréhension qui n'est pas sans susciter des interrogations. Pour Schmitt, la question du sentiment amoureux, au sein du couple, est loin d'être un sujet banal.

En problématisant, justement, cette étape charnière, il donne à sa pièce tout le sens et l'intérêt requis. En se situant pleinement dans son époque, en partant de situations réellement vécues, impliquant un contexte et des données spécifiques, le dramaturge revisite et interroge des sujets aussi importants que la pérennité du sentiment amoureux en l'absence de toute forme de contrariété, de résistance qui président aussi bien à son existence qu'à sa dynamique propre. L'amour pourrait-il aller au-delà de la rencontre, la première rencontre ? La proximité et la promiscuité sont-elles aptes à assurer sa permanence ? Partant d'un constat, la défaillance du sentiment amoureux au sein du couple moderne, Schmitt tente de sonder, dans sa pièce, les strates les plus profondes, mais aussi les gestes les plus anodins responsables du revirement amoureux qui condamnent les partenaires à vivre les paradoxes les plus lancinants de la présence-absence, de l'étrange proximité, aptes à transformer le conjoint en adversaire, en ennemi n'hésitant pas franchir le pas et passer à l'acte : attenter à la vie de l'Autre.

La pièce de Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, n'est pas uniquement un espace où l'on tente de saisir les causes profondes qui expliquent la métamorphose des personnages et la corruption du sentiment amoureux, voire de la passion des débuts. Elle tente aussi de proposer des solutions, d'apporter des réponses relatives aussi bien au sujet traité qu'à la fonction du théâtre qui, sans être innovante, implique thérapie, catharsis, découverte de soi et de l'Autre.

AMNÉSIE/ANAMNÈSE ET RECHERCHE DES CAUSES

Il est indéniable qu'Éric-Emmanuel Schmitt manipule et mobilise les ressorts théâtraux en dramaturge accompli, conscient des choix, des faits et des effets escomptés. Une stratégie de l'impact préside à toute l'œuvre.

La simplicité du décor, le resserrement de l'action, l'exigüité de l'espace, le recours au duo participent d'une stratégie de la confrontation et du conflit. Une pièce sans concession coupant toute forme de retraite ou de dérobage et condamnant les personnages à un affrontement direct. Cela est de nature à instaurer une atmosphère sérieuse, non dénuée de tension, largement appuyée par une entrée *in medias res* dans l'univers du couple, saisi à un moment grave de sa vie. En effet, la pièce commence au moment où Gilles est ramené de l'hôpital. Un personnage amnésique, à la suite d'un accident dont on ignore les causes. Sa compagne tente de l'aider à recouvrer sa mémoire. Seulement, on se rend rapidement compte que le passé heureux que Lisa tente de lui inculquer comme une vérité actuelle cache en réalité un présent régi par la rupture. En outre, en face de l'amnésie volontaire de Lisa, on constate que l'amnésie de Gilles est sujette à caution. Les réponses et les explications qu'il avance ne réfèrent pas forcément à un amnésique dans la mesure où toutes ses répliques sont choisies, motivées, pour servir une position bien réfléchie. En fait, la mémoire de Gilles est une mémoire sélective, oscillant entre vérité et simulation. Elle trahit l'existence d'un stratagème révélant la duplicité du personnage.

Le double mensonge dans lequel s'empêtrant les deux protagonistes a un mérite certain. Il pousse les deux personnages dans leurs derniers retranchements. La tombée des masques, coïncidant avec la découverte déstabilisante de la seule vérité, les met devant le fait accompli qui coupe court à toute esquivé. Il amène une véritable confrontation, un débat salutaire qui explique les véritables causes tout en délimitant les responsabilités inhérentes à chaque conjoint. Un affrontement à même la chair qui rend visible tout ce qui a été occulté sciemment ou inconsciemment. Début d'un dépassement et prélude à une nouvelle chance : la relance possible du sentiment amoureux. Une thèse qu'Éric-Emmanuel Schmitt semble défendre dans toutes ses œuvres qui font, le plus souvent, des procédés esthétiques investis une incarnation même des thèmes traités. Il n'est donc point étonnant que le motif de l'*amnésie*, réelle ou simulée, mobilisé par Schmitt dans la pièce, soit doublement exploité dans *Petits crimes conjugaux*. Au-delà de l'artifice théâtral, l'amnésie traduit comme il se doit une des causes de la défaillance amoureuse du couple. L'amour ne peut résister à un jeu de rôles. En effet, une théâtralisation des rapports amoureux, dans la vie réelle, où l'on passe de la personne au personnage, signe le début de la fin.

Elle amène un double clivage entraînant une double rupture, par rapport à soi et par rapport à l'autre. La dualité et la duplicité qui s'installent, trahissant une stratégie de la maîtrise et de la manipulation du partenaire, signent l'arrêt de mort de l'amour conjugal.

L'amnésie, exploitée à la fois comme thème et ressort dramatique présidant à la construction de la pièce, se transforme en *anamnèse*. Le dialogue est confrontation, directe, sans concession, savamment orientée pour faire ressurgir les véritables causes de la déchéance amoureuse. Dans la pièce, Schmitt engage une réflexion serrée qui passe en revue causes principales et « petits rien », souvent négligés, mais dont l'impact est des plus désastreux sur la vie amoureuse du couple. Non sans rapport avec l'amnésie, Schmitt fait de l'usure une métaphore centrale qui explique et qui engendre ces « petits crimes conjugaux ». L'échange suivant entre Lisa et Gilles illustre parfaitement la fausse équation à laquelle ils adhèrent. L'incompatibilité entre le Temps et la permanence du Désir est saisie comme une évidence. La confusion totale entre Normalité, état de fait et déni de la responsabilité est flagrante. Lisa s'installe dans le confort de la normalité : un aveu d'impuissance, mais surtout une attitude victimaire.

« Lisa : Bien sûr que nous avons des problèmes de couple, les problèmes normaux d'un couple après des années.

Gilles : Par exemple ?

Lisa : L'usure. Mais l'usure, c'est un fait plus qu'un problème. C'est normal. Comme les rides.

Gilles : L'usure de quoi ?

Lisa : L'usure du désir. »

En liant « problèmes normaux du couple » et dimension temporelle, Lisa légitime l'existence des problèmes tout en rejetant toute forme de responsabilisé ou d'implication personnelle. La récurrence du terme « normal », tel un couperet, intervient à plusieurs reprises pour affirmer des évidences, inévitables selon Lisa. Le factuel est inséré dans des rapprochements qui occultent la différence essentielle caractérisant chaque situation. Lisa confond matériel et immatériel, physique et psychologique. « Les rides », traces et manifestation de l'usure du corps, dans son rapport au temps, sont associées à l'usure du désir, et à l'usure du couple. La comparaison établit un raccourci traduisant parfaitement l'étendue de l'aveuglement du personnage, ramenant tout à la normalité.

Une logique de l'esquive faisant du *Temps* une fatalité usant le désir, le corps et le couple, rejetant de la sorte toute responsabilité individuelle. C'est ce qu'Éric-Emmanuel Schmitt dénonce sans concession.

L'usure, telle qu'elle est saisie et défendue par Lisa, fait partie de ces petits crimes conjugaux perpétrés par l'un comme par l'autre. Son importance réside dans le fait qu'elle dévoile un fonctionnement complexe, le passage d'une plénitude révolue à une vacuité présente. Une vacuité, paradoxalement, pleine. En effet, la disparition progressive de l'amour déclenche la sédimentation lente mais sûre du sentiment de la distance, de la rupture et de la haine. Pire, elle installe une réalité vécue dans une normalité erronée. Admettre l'usure du désir, du sentiment amoureux comme un état de fait, inéluctable, c'est déclencher une dynamique du relâchement et du déni, bloquant ainsi toutes les voies pouvant déboucher sur une interrogation sur les choses, sur soi et sur l'autre. L'usure est un processus pernicieux. L'accepter comme une fatalité inhérente au sentiment amoureux, pousse tout un chacun, par dépit ou défaitisme, à le mobiliser comme explication présidant à toutes les manifestations de la vie. C'est s'engager sur la voie de l'usure, mais cette fois dans les sens premier du terme. L'usure, justement, exploite la lenteur du rythme, l'avantage de la durée pour faire admettre une situation d'une extrême violence : la disparition du sentiment amoureux et l'émergence des problèmes, ceux du couple. « C'est normal », dit Lisa, retrouvant dans l'équilibre de la vacuité la réponse à un sentiment qui s'étirole. Un constat d'échec, formulé par une personne blasée, mettant tout sur le compte des choses, sur le compte de l'autre.

La complaisance dans la normalité, dans la norme, est de nature à tuer toute velléité, toute tentative de changement, de dépassement ou de relance. Accepter une conception de l'amour génétiquement programmée pour disparaître, passant de l'euphorie de la première passion à la force anesthésiante de la norme et de l'habitude, c'est se complaire dans le stéréotype, affirmant l'incapacité de l'amour à résister au temps. Un autre petit crime conjugal que Schmitt déjoue et dénonce dans sa pièce.

Cette position est parfaitement illustrée par l'attitude de Lisa. Une attitude beaucoup plus complexe dans la mesure où tout en acceptant la fatalité de l'usure, elle tente de la dépasser mais dans le dévoilement absolu. Elle perpète un autre crime conjugal, paradoxalement, au nom de l'amour. Elle entame une amnésie volontaire, rassurante à des fins purement égoïstes.

Pour revivre son amour, elle bloque un présent vacant et un futur incertain pour continuer à vivre un passé, un amour de la « première fois », de la première rencontre, mais à l'insu de l'autre, en dehors de l'autre. Un petit crime conjugal où l'autre est plus un faire valoir qu'un partenaire engagé, conscient et aimant. En somme, un refus de l'Autre tel qu'il est devenu au présent. La conséquence est on ne peut plus désastreuse. Tout en étant avec Gilles, Lisa vit en fait avec un autre que Gilles. Par amour, elle tue l'amour en acceptant d'être dans une présence-absence, un attachement dans le détachement, dans le retranchement. Elle se crée un monde où elle est en fait le seul habitant (Lisa, faut-il le rappeler, est l'anagramme quasi parfaite de « asile »). Une situation violente, insoutenable, sans issue, dans la mesure où la proximité spatiale et la promiscuité imposent un état de fait auquel elle ne peut souscrire : vivre sous le même toit avec la personne à la fois aimé et haï. La création d'un paradis artificiel permet à Lisa d'entretenir cette illusion. Un autre petit crime conjugal qui ne fait qu'accentuer la distance, transformant Gilles – du présent – en adversaire, en miroir qui lui renvoie une image qu'elle s'obstine à refuser.

Il n'est donc point étonnant, l'alcoolisme accentué aidant, que Lisa franchisse le pas en brisant le miroir. Ainsi, elle assène à son conjoint un coup qui, sans être fatal, a entraîné son « amnésie ». Un autre petit, mais vrai crime conjugal, signant un réel passage à l'acte. Certes, la responsabilité de Lisa est engagée. L'échec de sa relation amoureuse, de sa vie de couple, réside bien dans la réplique de Gilles, quand il lui parle, non sans humour : « d'un mari à options, un mari sur commande ». Les propos du personnage trahissent en fait toute une conception de l'amour chez Éric-Emmanuel Schmitt et qui trouve plus d'un écho dans tous ses écrits. L'amour ne saurait souffrir une typologie ou une quelconque délimitation qui le priverait d'un aspect essentiel : la communication, l'échange et le changement. En maintenant des cloisons étanches, en voulant à tout prix garder le sentiment de la première fois, en optant pour un paradis artificiel, Lisa se perd et perd son Gilles. Elle l'enferme dans un passé réfractaire à tout changement, à toute évolution, signant au passage la faillite aussi bien de l'amour que du couple.

Pareille thèse constitue un motif constant dans le théâtre de Schmitt. La position de Lisa dans *Petits crimes conjugaux* n'est pas sans rappeler celle de Diane dans *La Tectonique des sentiments*. Une femme forte, ambitieuse,

bien établie, qui perd tout en voulant gérer sa passion comme elle gère une carrière professionnelle bien maîtrisée. « Que n'as-tu pas inventé afin de le décourager ?... Tu lui as expliqué que ta carrière passerait avant ton compagnon... D'ailleurs, tu n'es pas une femme : tu es une victoire... J'ai enfanté un monstre³ », disait la mère de Diane à l'adresse de sa fille. Cette réplique de la mère explique dans une large mesure une des articulations de la faillite amoureuse au sein du couple. Amour et maîtrise ne vont pas de pair. On ne règle pas sa vie amoureuse comme on contrôle une carrière. L'amour ne saurait être réduit à une expression ou une attitude prévisible. Autrement, on basculerait dans le monstrueux. Une posture qui caractérise aussi bien Lisa que Diane, plus chasserresse que partenaire.

Vouloir à tout prix considérer l'autre comme un texte lisible et prévisible, c'est, selon Schmitt, détruire la dynamique même du sentiment amoureux au sein du couple. Persister à reconduire l'image initiale de la première fois, de la première rencontre, tenter, *mordicus*, de la maintenir quitte à recourir aux moyens les plus monstrueux, relèvent d'une simple annihilation de l'autre. Une attitude qui traduit l'étendue de la méconnaissance de l'autre. Lisa, tout comme Diane, ne lâche pas prise. Tout, pour elles, doit fonctionner selon un schéma préétabli, linéaire, sans surprise. Elles tuent ou du moins ignorent que tout passe en réalité par un paradoxe. Ce qui relance le sentiment amoureux, pas forcément dans la même orientation, c'est, justement, la partie incomprise chez le partenaire, son côté mystère qui crée cette ambivalence entre proximité et éloignement, voisinage et étrangeté. Dans ce contexte, l'échange suivant entre Diane et sa mère est des plus éloquents :

« Diane : *L'homme et la femme demeurent étrangers l'un à l'autre.*

Madame Pommeray : Naturellement, c'est pour ça que ça marche.⁴ »

Tout semble tributaire d'un lâcher-prise, d'une culture et d'un respect du *mystère* caractérisant aussi bien l'un que l'autre. Deux idées maîtresses qui traversent de bout en bout les œuvres théâtrales d'Éric-Emmanuel Schmitt.

LA MAUVAISE FOI

Petits crimes conjugaux est une pièce sans concession. Aucun partenaire n'est épargné. L'échec du couple incombe aussi à Gilles, incarnation parfaite de la mauvaise foi. Un mari bien installé, arrangeant, ayant réponse à tout et ayant, comme le dit si bien Lisa : « une théorie sur tout », donnant l'impression

ou l'illusion d'une totale maîtrise de son univers. Il est l'incarnation parfaite des positions arrêtées, érigées en explication des choses et du monde. Un intellectuel se vautrant dans ses certitudes. Faut-il rappeler que *Petits crimes conjugaux*, titre de la pièce, est en fait celui d'un roman policier dont il est l'auteur. Un policier d'un genre particulier dans la mesure où il véhicule toute une conception du couple et du sentiment amoureux. Une conception présentée comme le fruit d'une réflexion rigoureuse, structurée, menée par un esprit sûr et éclairé, frisant l'arrogance intellectuelle. En effet, « le couple, selon Gilles, est une association d'assassins », passant par trois étapes, placées sous le signe de la violence. « La violence bestiale du désir », « la trêve du mariage », assimilée à une association de malfaiteurs destinée à escroquer la société au nom de la famille et des enfants engendrés, et, une étape ultime, « le vieillissement » où chaque partenaire se retourne contre l'autre. Les propos de Gilles, sont dans ce sens très éloquents. Lisons ce qui suit :

« *Un couple de jeunes, c'est un couple qui cherche à se débarrasser des autres. Un vieux couple est un couple où chacun tente de supprimer son partenaire. Lorsque vous voyez une femme et un homme devant le maire, demandez-vous lequel des deux sera l'assassin.*⁵ »

En adoptant la posture du philosophe, Gilles se prend à son propre jeu. Il s'octroie un statut qu'il ne saurait honorer. L'impertinence des idées qu'il avance sont là pour le confirmer. Seulement, il est convaincu que ce qu'il présente constitue des vérités intangibles, résultat d'une réflexion et d'une expérience. Gilles n'hésite pas non plus à mettre en pratique ce qu'il adopte comme idées. Convaincu par la justesse de sa démarche, en dehors de tout échange avec l'autre, il s'exclut du couple et s'enferme dans son propre monde. Un autre petit crime conjugal. Pire encore, Gilles ne semble pas maîtriser ses idées arrêtées sur le couple, quinze ans après le mariage. La tripartition qu'il avance semble lui échapper. Il se complaît dans ce qu'il considère comme une *trêve*. Alors qu'en fait c'est une zone de *turbulence*.

En lisant, par mégarde, le roman policier qu'il a écrit, Lisa découvre un autre Gilles soutenant des idées des plus humiliantes pour le couple. Hors d'elle-même, elle passe à l'acte. Le crime signalé dans le roman qu'il a écrit, ironie du sort, c'est sa femme qui va se charger de le commettre, mais avant terme, avant la lettre, en pleine période de *trêve*. Symboliquement,

elle porte le coup inattendu pour ébranler à la fois Gilles et tout particulièrement ses certitudes. L'attentat perpétré par Lisa met, justement, en question la fixité de la tripartition formulée par Gilles dans son ouvrage (les trois fameuses étapes, le désir bestial de la première rencontre, la trêve du mariage, le vieillissement et la suppression du partenaire), déstabilisant au passage la quiétude et la suffisance dans lesquelles il s'est installé. Lisa n'attend pas la troisième étape, celle du vieillissement, signalée par Gilles dans son ouvrage, pour passer à l'acte, en l'occurrence, le crime conjugal.

Il est important de signaler dans ce cadre que l'imbrication des ressorts dramatiques et policiers mobilisés par Schmitt dans la pièce n'est pas seulement au service d'une esthétique théâtrale où le mélange de genres est de mise, les ingrédients du roman policier sont thématiquement et métaphoriquement investis. Le crime, la recherche du coupable, l'enquête, les moyens d'investigation, la recherche du mobile reproduisent, dans une large mesure, ce que devrait faire le couple pour éviter, justement, l'enlèvement et la disparition du sentiment amoureux. Le cas tout particulier de Gilles montre bien l'existence d'autres vérités aux antipodes de ce qu'il croit et défend. L'amour, au sein du couple, est loin d'être une science exacte. Le sentiment amoureux, le parcours amoureux, échapperaient à toute codification préalable. Ils ne sauraient être réduits à un chemin définitivement balisé. C'est là où Gilles se fourvoie, c'est là où réside un de ses crimes conjugaux.

D'aucuns diront que Gilles est sorti du couple le jour où il est devenu auteur (*Auctor*, une autorité). Imbu de lui-même, il donne un crédit sans faille à sa conception de l'amour au sein du couple. Il n'est plus partenaire impliqué et agissant, mais un pseudo théoricien vivant pleinement ses certitudes. Aussi, passe-t-il de la réalité du couple à celle du théâtre, de la personne au personnage, jouant un rôle. En créant un monde, le sien, il entame sa réclusion et l'exil forcé de Lisa. Son premier crime conjugal, il l'a réellement commis le jour où il a écrit, justement, *Petits crimes conjugaux*. En effet, cet ouvrage, qui se veut aussi une réflexion tranchée sur l'amour va avoir un impact désastreux sur le personnage de Lisa, habitée par une conception totalement opposée. Les définitions et les assertions de Gilles vont précipiter la déchéance de son épouse. La réplique de Lisa est, dans cet ordre, édifiante :

« Le destin de l'amour, c'est la décadence. C'est toi qui l'as écrit dans ton livre Petits crimes conjugaux. Horrible ! Lorsque je l'ai lu, j'avais l'impression de surprendre une conversation que je ne devais pas entendre, une conversation où tu disais du mal de moi et plein de saloperies sur nous, une conversation qui me faisait perdre mes illusions. La décadence de l'amour ! Les termites ! Ces insectes qui bouffent les poutres et les charpentes. On ne les voit pas, on ne les entend pas ; ils grignotent jusqu'à ce qu'un jour la maison s'écroule.⁶ »

Une réplique éloquente dans la mesure où elle exprime parfaitement bien l'effet pernicieux, dévastateur de cet ouvrage et des certitudes qu'il avance. La métaphore de la maison qui s'écroule, « bouffée » par les termites, tout en rappelant la métaphore de l'usure, traduit bien l'étendue de la rupture, longuement préparée par un systématique travail de sape. Lisa, totalement déstabilisée, ne vit plus désormais avec Gilles, mais plutôt avec ses doutes et ses craintes. Les propos de son mari, à l'image des termites, ont grignoté ses dernières illusions.

Dans cette situation trouble, un véritable espace de turbulence, Gilles persévère. Moins clairvoyant qu'inquisiteur, il persiste dans son aveuglement. Fort de ses certitudes, il ramène, par exemple, les égarements et les réactions de Lisa à « la crise de la quarantaine » : un évènement prévisible, circonscrit, ayant ses propres manifestations et, surtout, bénéficiant de la caution du lieu commun et des préjugés fortement partagés. Une position confortable qui le dédouane de toute responsabilité, de toute tentative visant la compréhension de l'Autre.

L'attitude de Gilles pousse Lisa dans ses derniers retranchements. Il se vautre dans le mensonge et systématise la mauvaise foi. Acculé par les arguments évidents de Lisa et voulant se disculper, il n'hésite pas à l'accuser ouvertement : « Le problème, c'est toi⁷ », dit-il. Alors que, comble du cynisme, il assistait, en spectateur, à la descente aux Enfers de sa femme.

« Gilles : Cinq bouteilles pour tes coups de blues ! Et du whisky de basse qualité. Du matos d'alcoolique ! Une vraie droguée.

Lisa : Tu le savais ?

Gilles : Depuis quelques mois, je t'observais sans rien dire. »

Cet échange entre les deux époux est d'une rare violence. Il trahit l'étendue de la faille qui les sépare. Un paroxysme paradoxalement indispensable pour qu'il y ait une totale mise à nu et un épuisement des faux-fuyants,

des rancœurs, des préjugés, de l'incompréhension de l'Autre. Une mise à plat salutaire qui amène, dans la pièce, le revirement des personnages et tout particulièrement le *confiteor* de Gilles et l'aveu de culpabilité de Lisa. L'apparente simplicité du dénouement ne saurait occulter une action et une construction savamment orchestrées par le dramaturge. Le recours au motif de l'amnésie, par exemple, exploité sous toutes ses facettes, amnésie réelle ou amnésie simulée, ne saurait bien fonctionner sans le recours à un cadre-piège qui acculerait les personnages à un dénudement systématique, sans qu'il y ait la moindre échappatoire. La symbolique du piège qui se referme est largement appuyée par le terme « seuil » (un terme récurrent dans les œuvres de Schmitt, et tout particulièrement dans *Hôtel des deux mondes*⁸, par exemple). Le franchir, c'est se priver de toute forme de retraite ou de faux-fuyants.

Le face-à-face constant auquel sont soumis, sans répit, les deux protagonistes, est aussi un corps à corps, un affrontement direct, qui fait flèche de tous bois, n'exclut aucunement la violence, verbale ou physique. L'intensité, toujours grandissante, est amplement confortée par l'exiguïté de l'espace, l'absence d'une tierce personne sur scène, la pièce étant réduite à un duo. Tous ces ressorts assurent et accentuent l'ampleur de la tension, transformant les partenaires en adversaires acharnés. Un jeu agonistique visant à briser la résistance de l'un comme de l'autre, à désarmer les belligérants, les ramenant de la sorte à un état initial où la proximité et le sentiment amoureux étaient de mise. *Petits crime conjugaux* est une pièce qui donne au couple une seconde chance. Schmitt sauve le couple en donnant à l'amour un second élan.

Nous pensons que dans *Petits crimes conjugaux*, Éric-Emmanuel Schmitt assimile le motif de la confrontation à la solution préconisée. Les procédés théâtraux mobilisés dans la pièce pourraient dans une large part traduire sa conception du sentiment amoureux au sein du couple. En effet, l'échange extrêmement violent entre les personnages est révélateur à plus d'un titre. Il nous montre des personnages déstabilisés, empêtrés dans leur contradictions et perdant tout contrôle même celui du langage qui n'hésite pas à les trahir. Des personnages victimes d'une illusion, l'illusion de la maîtrise, apte à subvertir le sentiment amoureux.

L'affrontement sans concession entre les deux personnages, tout en étant violent, n'en demeure pas moins un échange. « Tout est mal qui finit bien », disait Madame Pommeray dans *La Tectonique des sentiments*⁹. En somme, une violence salutaire comme le laissent entendre les propos de Gilles vers la fin de la pièce : « Merci d'avoir assassiné le couple qui s'endormait. Merci d'avoir tué les étrangers que nous étions¹⁰ ». La nature du moyen mobilisé semble passer au second plan. On a l'impression que tout est permis pour qu'il y ait rétablissement des ponts coupés.

Nous postulons que la progression de l'affrontement entre les deux personnages, allant sans cesse crescendo, reproduit en fait l'itinéraire d'une conception de l'amour qui semble traverser toutes les œuvres d'Éric-Emmanuel Schmitt, tous genres confondus. Elle trouve sa parfaite illustration dans la réplique de Gilles, voulant à tous prix convaincre Lisa : « Tu préfères les histoires que l'on maîtrise : tu ne supportes sans doute pas l'abandon. » Le duel entre les personnages est en fait un débat autour de la question de l'amour et de la passion en rapport direct avec la question de la maîtrise. Le premier crime conjugal consiste à confondre passion et amour. Le deuxième crime n'est autre que l'illusion de la maîtrise. Dans *Petits crimes conjugaux*, on a affaire à une vision quelque peu optimiste où il est possible de revivre la première fois à condition qu'il y ait abandon, un *lâcher prise*. Accepter cette part d'étrangeté chez l'autre, c'est entretenir cette part du mystère qui attise le désir et qui maintient le sentiment. Encore faut-il préciser que cette chance que Schmitt semble accorder au couple pourrait dans une large part traduire une autre conception qui distingue nettement entre l'éclat de la passion et la continuité de l'amour. *Et si l'amour commençait une fois qu'on n'est plus passionné ?*

NOTES

1. Georges Bataille, « La Structure psychologique du fascisme », *La critique sociale*, n° 10, 1933.
2. Éric-Emmanuel Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Paris, Albin Michel, 2003.
3. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 14.
4. *Ibid.*, p. 16.
5. Éric-Emmanuel Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, *op. cit.*, p. 337.
6. *Ibid.*, p. 362.
7. *Ibid.*, p. 339.
8. Éric-Emmanuel Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Paris, Albin Michel, 1999.
9. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, *op. cit.*, p. 13.
10. *Ibid.*, p. 373.

Irina Durnea

Images de la femme dans *La Femme au miroir*

Contrairement à ce que le titre indique, le roman d'Éric-Emmanuel Schmitt suit le destin non pas d'une seule femme mais de trois, et, à partir de ces trois femmes, il offre l'image d'un type universel de femme. Le temps, l'espace et le milieu social séparent Anne, Hanna et Anny, qui pourtant ont tellement de points communs. Elles sont belles, orphelines, et se sentent très différentes des autres gens autour. Anne, jeune brugeoise, vit à l'époque de la Renaissance, Hannah, jeune autrichienne, vit au tout début du xx^e siècle, et Anny, célébrité hollywoodienne, est la femme du xxi^e siècle. Ces femmes sont différentes dans un monde qui ne les comprend pas et le texte nous les présente à un moment crucial de leur existence : le moment où elles se rendent compte de leur différence et essaient de s'accommoder avec le monde qui les entoure. Elles ne sont cependant pas satisfaites du substitut existentiel qu'il leur est donné de vivre, et, surtout, elles ne supportent plus le poids d'une double vie. Dès le titre, il nous est signalé que l'image de la femme est soumise à une double perception. Le miroir, objet culturel utilisé pour symboliser la femme, renvoie à l'idée de double image. Cet objet soulève également la question de l'identité, ici de l'identité féminine, et de quête de soi-même. À la lecture du texte nous sommes intrigués par les démarches entreprises par les femmes, ainsi que par les traits communs.

Certaines questions nous préoccupent au fil du texte. Quel est le rôle qu'on assigne à la femme dans chacune des trois époques ? Quelle est la conséquence d'une existence imposée ? Que cherchent ces femmes ? et Quel est le lien qui les unit ?

Les réponses à ces questions seront observées à partir de la double perception de l'image de la femme, du mal-être qui entoure ces femmes, et de la force qui règne en elles et qui les accompagne dans la recherche de soi. Je propose ainsi de faire une relecture du texte qui nous permettra de découvrir l'image de la femme conditionnée par le regard de l'autre, le mal-être que ce regard impose et la quête de vérité sur soi-même.

Dans la société, l'identité de la femme a été longtemps subordonnée à ses relations à autrui – fille de, femme de, mère de – ce qui l'a empêché de se connaître elle-même en tant qu'individu.

Éric-Emmanuel Schmitt brise ce schéma traditionnel. Ses trois héroïnes sont orphelines, elles ne sont pas mariées – à l'exception d'Hanna, mais qui opte, elle, pour un divorce lorsque son mal-être s'intensifie –, et n'ont pas d'enfants. Elles disposent d'une identité indépendante. Cette indépendance va s'élargir au fur et à mesure qu'elles se définissent. Elles retrouvent la capacité de se définir et définir leurs besoins, leurs pensées, leurs actions, leurs valeurs.

UNE DOUBLE IMAGE

Pour commencer cette présentation je vais m'arrêter sur la symbolique du miroir et la double image de la femme qui apparaît dans le roman.

Tout au long du roman, le lecteur peut constater la duplicité qui subsiste dans le portrait de la femme. Pour chacune des trois femmes il y a une double représentation qui correspond à l'image reflétée par le miroir et à l'image que la femme cache à l'intérieur d'elle-même, et qu'elle découvre progressivement. Le miroir a un rôle important dans le texte non seulement à cause de sa fonction mais surtout à cause de sa signification et de ce qu'il représente. Cet objet symbole prend une place et une signification différentes pour chacune des trois femmes. Il n'est pas représenté directement en tant qu'objet, comme il l'est pour Anne de Bruges, puisqu'il peut être le regard de l'autre, qui définit la femme en fonction des attentes de la communauté dans laquelle elle vit. Ainsi, la société s'avère être la société qui renvoie à la la femme une image façonnée selon ses agissements et le contexte culturel de chaque époque. L'image proposée par le miroir n'est ainsi qu'une reconstitution asymétrique du modèle original.

La double perception de l'image de la femme est accentuée, premièrement, par la différence physique qui place ces trois femmes en dehors du cadre majoritaire. Elles se distinguent du reste de la société qui les entoure par leur beauté excessive. Anne, Hanna et Anny attirent le regard d'autrui à cause de leur beauté, et elles sont ainsi au centre de l'attention publique. Se cacher devient difficile. Leur beauté suscite l'attention mais aussi la convoitise, qui est soit le désir de possession soit la jalousie. Cette image extérieure est ainsi le déclencheur de stéréotype mais aussi la cause de leur trouble.

L'image d'Anne de Bruges est l'image dominante du roman. Cette femme est jugée à l'aune de la religion, et elle passe facilement de l'image de pucelle adorée à celle de sorcière. En tant qu'objet, le miroir est censé offrir l'image inversée de la personne qui l'utilise, et cependant, Anne ne reconnaît pas l'image qui se reflète dans le miroir que les autres femmes tiennent devant elle. Ce qu'elle voit c'est l'image d'une « étrangère », d'un double d'elle-même auquel elle ne ressemble pas¹. Les femmes autour reconnaissent cette projection dans le miroir, c'est l'image de la femme qui a la grande chance de pouvoir se marier, d'avoir un homme à ses côtés, et de nombreux futurs enfants (« — Toi, ma petite Anne, reprit la veuve, tu auras une vie de femme à l'ancienne : un homme à toi, de nombreux enfants. Tu es bienheureuse.² »).

Anne, elle, exprime timidement sa différence dès la première ligne du roman, mais, bien qu'entourée de plusieurs femmes, elle n'est cependant pas entendue comme s'il était inconcevable que la phrase « Je me sens différente³ » sorte de sa bouche.

Deux postulats du « moi » entrent ainsi en jeu. Deux identités, diamétralement opposées, prennent place dans le récit, et à travers ces identités nous décelons la présence de deux « moi » distincts : le « moi » collectif et le « moi » personnel. La société fabrique un postulat du « moi » pour toutes les femmes, mais il entre en conflit avec le « moi » intime chez la femme qui refuse cette image.

Anne refuse le rôle social de la femme de son époque. Lorsqu'elle aperçoit son image dans le miroir, elle ne se reconnaît pas. Elle ne sait pas qui elle est mais elle ne se reconnaît pas dans l'image qu'on lui renvoie non plus. Ce n'est qu'à la fin de sa vie, lors de son exécution sur le bûcher qu'Anne perçoit le dédoublement d'elle-même. Elle se rend compte que dans la perception des autres son image est l'inverse d'elle-même,

et consent à l'existence des deux identités parce qu'elle sait que c'est l'autre Anne qui est brûlée, alors que elle, la vraie qui fait partie des éléments naturels, survivra :

« Jamais elle n'avait autant eu l'impression de se dédoubler. Il y avait donc deux Anne. Elle et l'autre. À l'autre, les malheurs arrivaient ; elle scandalisait quoi qu'elle fit, elle attisait les haines par des discours subversifs. Cette autre, les puissants avaient résolu de l'abattre. Cette lointaine, Anne ne la connaissait guère ; à peine ressentait-elle une once de compassion pour elle. La véritable Anne, quoiqu'elle partageât une enveloppe de peau avec sa réplique, ne se trouvait pas dans la même situation. Quand l'autre Anne attaquait sciemment la foi catholique romaine de l'époque, la véritable Anne exprimait béatement son adoration de Dieu. Si l'autre Anne provoquait la jalousie vengeresse d'Ida, la véritable Anne aurait donné son sang pour sa cousine. En réalité, l'autre Anne, c'était Anne selon les autres. Le peu qu'ils en comprenaient. L'image inexacte qu'ils s'en formaient. Ce que le miroir de leurs yeux étroits parvenait à réfléchir d'elle.⁴ »

Anne fait don, en quelque sorte, de son image. Elle découvre ainsi qu'une partie d'elle-même s'inscrit dans la collectivité. Lorsque le miroir se brise, Anne voit en cet événement un désordre dans la société qui lui imposait une image, et ce désordre lui permet de s'évader. Cette fuite⁵, qui ne peut pas être comprise, change l'image que la société lui attribue. Ainsi, Anne voit son image changer au gré de ses actes. L'image que la société lui attribue est à son tour multipliée : dans l'ordre, elle est la jolie jeune-fille qu'on doit marier, puis la vierge pure qui possède des pouvoirs extraordinaires, et ensuite la sorcière empoisonneuse, envouteuse et dépravée.

À partir de la fuite qu'elle entreprend le jour de son mariage, l'image sociale d'Anne sera façonnée autour de la perception de deux personnes : Ida, sa cousine, et le moine Braindor. Dans la forêt, au milieu de la nature, Anne ne suit plus le rituel des hommes, elle ne soigne pas son apparence physique et devient « une souillon⁶ ». Ida rapporte à la ville qu'Anne serait « devenue folle » et qu'elle s'acoquine avec un « monstre⁷ ». Les gens, eux, croient en cette image jusqu'à ce que le moine Braindor leur en fournisse une autre : celle de la vierge dédiée à Dieu⁸. L'image que ce dernier propose n'est pas facilement acceptée par la tante d'Anne, qui insiste à vouloir la marier⁹. Les gens, eux, manifestent de l'incompréhension et du mépris envers « la niaise qui avait préféré la forêt au beau garçon de la ville¹⁰ », ils ne la voient pas comme un être à part. Cette différence n'est perçue que

lorsqu'elle échappe indemne de la rencontre avec le loup qui menace la ville. Le regard des autres se charge d'admiration pour celle qui a réussi à éloigner la bête menaçante¹¹, et sa survie relève du miracle. La société accepte désormais sa différence car elle est en rapport avec Dieu¹². L'image d'Anne est celle de la femme « élue de Dieu » qui communique avec le loup pour la sauvegarde de sa communauté¹³. Elle est la vierge de Bruges¹⁴ et distribue sa bonté et son amour à toute créature. Cette prévenance ne peut malheureusement pas être comprise par Ida qui veut à tout prix la perte d'Anne. Ida réalise et exécute un plan qui attribue à Anne l'image de sorcière contre laquelle il était très difficile de lutter à cette époque-là. Elle commet deux crimes par poison et dénonce Anne comme étant la coupable, puis suggère que les moments de méditation d'Anne seraient des moments d'union avec le diable et l'accuse de lui avoir jeté un sort, ce qui expliquerait son comportement dénaturé. Devant le peuple la vierge de Bruges est devenue cette sorcière maléfique qui copule avec le loup¹⁵. Mais lorsqu'elle se présente devant la foule pour son procès, l'image physique d'Anne ne correspond pas au portrait de la sorcière : « En la voyant paraître, les gens poussèrent un soupir d'étonnement. Belle, miraculeusement propre, les traits purs et tranquilles, elle ne correspondait pas à la sorcière dont on jacassait depuis trois jours.¹⁶ » En essayant de se disculper, Anne ne fait malheureusement que conforter les gens dans les accusations qu'ils lui apportent. Le panthéisme d'Anne est perçu comme un athéisme.

Hanna, la jeune autrichienne, apparaît premièrement comme cette coqueluche que le mari orne de « chapeaux extravagants¹⁷ ». Elle se définit comme étant une « pimbêche snob¹⁸ » poussée par la société à accepter l'idée de choisir un homme et faire des enfants pour retrouver le bonheur. L'image qu'on lui impose n'est rien d'autre qu'un déguisement pour cette femme qui « ne sai[t] pas être la femme que [son] époque exige¹⁹ ». Hanna doit assurer la survie de sa lignée. La société veut qu'elle suive son destin d'héritière et qu'elle soit identique aux femmes qui l'entourent (« j'ignorais qu'en m'unissant à Franz, j'embrassais une condition dont j'ai horreur²⁰ »), mais elle rencontre des difficultés à accomplir les tâches domestiques. En effet, le texte nous présente deux images d'Hanna. La première, visible aux autres, est celle d'une jeune femme « huppée, aimée, désirée, logée au sein d'un palais, introduite auprès de la meilleure société de Vienne », qui a « tout pour être heureuse » et qui essaie de se conformer aux règles d'une société androcentrique. Puis, la seconde, est l'image d'une jeune femme

qui n'arrive pas à trouver une satisfaction dans le monde qui l'entoure, qui ne se sent pas épanouie par la réussite sociale. Néanmoins, pour une meilleure intégration et acceptation du monde qui l'entoure et par peur de décevoir, cette femme agit selon les attentes des autres (« Fini la pétroleuse ! Adieu la révolutionnaire ! La rebelle rentre dans le rang, je rejoins l'armée des femelles reproductrices²¹ ») et accepte provisoirement son destin : la maternité²². Mais elle ne réussit pas à tomber enceinte, et son corps fabrique une grossesse nerveuse pour l'aider à prouver qu'elle peut accomplir son rôle de femme. L'image de la femme obéissante est ainsi chassée par l'image de la femme qui veut son indépendance et qui ne veut plus être prisonnière de son utérus. La grossesse nerveuse dont elle est la victime affiche une image de femme hystérique, qui n'a pas le contrôle de soi-même. Par ailleurs, cette image est évoquée par son époux, qui croit en une forme de démence, au moment où Hanna décide de demander le divorce. Le regard d'autrui ne peut imaginer une autre explication au comportement de la femme. L'image d'Hanna change néanmoins avec la confirmation des docteurs qui, eux, écartent les troubles mentaux et voient une femme qui veut sa liberté.

Au ^{xxi}^e siècle, l'image de la femme n'est plus soumise aux mêmes normes et aux mêmes attentes. Éric-Emmanuel Schmitt nous montre une société qui cultive la différence. Au premier regard, Anny, la célébrité hollywoodienne, apparaît comme une jeune femme excentrique qui multiplie les conquêtes amoureuses et les scandales liés à la drogue et à l'alcool. Tout comme Hanna, elle revêt, au départ, cette image que la société lui attribue. Anny accepte ce rôle mais sait qu'elle est plus que cette image tronquée. Par ailleurs, le métier qu'elle exerce participe au maintien d'une double image du personnage (« En femme de cinéma, elle avait tendance à préférer le reflet à la réalité²³ »). Le public ne cherche pas à découvrir la véritable Anny, il ne s'intéresse pas au ressenti de l'actrice mais à « l'histoire qu'[elle] lui raconte²⁴ ». L'image publique, fabriquée pour divertir l'audience, est celle de la « star », qui lui impose de jouer un rôle non seulement à l'écran mais aussi dans sa vie. Mais cette image n'est guère naturelle, elle est le résultat de tout un travail de modelage. Pour apparaître devant la société, Anny a besoin d'un masque social que les maquilleuses mettent sur son visage, sans lequel elle ne serait « qu'un brouillon, une esquisse sans traits notables ». Avant d'affronter les caméras, lorsqu'elle se regarde dans la glace, Anny ne se voit pas, elle a « l'impression de manquer de visage²⁵ ».

Ce visage qu'on lui donne en la maquillant est son bouclier de force qui lui assure une protection devant le miroir, devant la société.

Cette image ne lui appartient d'ailleurs pas. Elle est reprise avec chaque photo que les photographes prennent d'Anny. Une fois lucide, débarrassée des effets de la drogue, Anny comprend que la célébrité la dépossède d'elle-même parce que son image ne lui appartient pas mais qu'elle appartient au miroir, au public²⁶. Cette nouvelle image d'Anny présente une femme « combative, déterminée à ne plus se laisser manœuvrer²⁷ ». Elle devient la femme qui ne vit plus selon la volonté du miroir. Anny reprend possession de son corps et de son esprit. Elle veut briser le stéréotype de l'actrice belle qui joue des rôles sans profondeur artistique et n'accepte plus aucun compromis.

Cette double image offre ainsi deux identités distinctes à chacune des trois femmes. Le miroir n'est rien d'autre que la société dans laquelle chacune de ces femmes vit et qui définit l'individu en fonction de ses propres critères et de ses agissements. Le contexte culturel dicte le rôle de la femme en société et les attentes de la communauté dans laquelle elle vit. Toute femme qui sort du cadre imposé est une altérité différente à laquelle on relègue un isolement. La femme différente de son époque vit ainsi dans deux univers différents : son monde et le monde du miroir.

UNE DOUBLE VIE

Il convient à présent de s'interroger sur les effets de cette double perception de la femme. L'effet immédiat est la présence d'une existence partagée entre deux mondes séparés. Cette double image impose inéluctablement une double identité à chacune des trois femmes. Cet état est d'une certaine manière proche de la schizophrénie. La femme essaie de vivre dans un cadre socio-culturel, mais dans ce cadre elle doit se contenter d'exister selon les règles instituées par l'homme. Ce n'est qu'une moitié d'elle-même qui est autorisée à l'intérieur de ce cadre. L'autre moitié est reléguée à la solitude. Pour survivre dans le monde qui n'accepte pas leurs différences, les femmes cherchent refuge dans un espace personnel, loin des autres.

Dans le miroir que les femmes lui tendent lors de sa préparation en tant que mariée, le modèle proposé à Anne est celui d'épouse et de mère. L'accoutrement qu'on lui impose est malheureusement oppressif pour

la jeune femme, qui ne veut pas investir son rôle traditionnel (« — Je renonce au mariage. Voilà. Ce n'est pas mon destin. La raison m'en manque mais je ne dois pas.²⁸ »)

Instinctivement, Anne opère un retour aux sources en optant pour un nouveau monde, un monde vrai au milieu de la nature. À la découverte de sa projection dans le miroir, Anne éprouve une sensation d'étrangeté parce que son « moi » est ébranlé par l'image observée dans le miroir. La fuite qu'elle entreprend est ainsi une manifestation et une affirmation de son « moi » qui rejette cette image qu'on lui renvoie. Anne éprouve une certaine appartenance à l'animalité puisqu'elle reconnaît dans le hurlement du loup l'appel de son « frère loup²⁹ ». Elle ressent dans la voix de l'animal le cri de désespoir d'une bête que les humains ne comprennent pas, et elle s'identifie à l'animal. Ce moment pourrait d'ailleurs être le moment où elle comprend que la forêt serait le meilleur cadre où elle pourrait développer ses sens. La forêt apparaît comme le seul monde réel pour elle parce qu'il lui permet l'épanouissement.

Hanna accepte une existence imposée par les autres pour les autres mais se crée également une existence cachée. Elle vit dans deux mondes distincts, « le monde de [s]es globes et le monde où [elle] étai[t] l'épouse de Franz³⁰ ». Tout d'abord, le monde caché est celui où elle commence à collectionner des sulfures qu'elle cache dans une maison dont son entourage ignore l'existence. Entourée de ses cristaux qui appartiennent à « un autre espace », à « l'univers des fleurs immortelles et des prairies toujours vertes »³¹, elle vit « des moments d'exception, allègres, insouciantes³² ». Ce monde dans lequel elle s'évade lui permet de trouver un apaisement au mal-être qu'elle ressent : « Me débarrasser de moi, me retirer du monde où je souffre pour m'introduire dans celui où j'admire, fuir le temps que je subis afin de rejoindre le temps dont je jouis³³ ».

Son monde secret devient ensuite un monde où, dans l'anonymat, elle atteint le plaisir sexuel avec des inconnus. L'épouse fidèle prête à tout pour satisfaire son époux sur la scène sociale et dans l'intimité, découvre un plaisir qu'elle n'a jamais connu dans les bras de son époux. Elle se découvre une sexualité. La clandestinité lui procure la satisfaction physique qu'elle ne retrouve pas dans sa vie de femme mariée³⁴. Tout en étant consciente de la supercherie envers les autres et envers elle-même, Hanna poursuit cette double existence comme une fatalité ; le monde caché ne serait que la projection dans le miroir du monde dans lequel elle vit :

« Je menai, quelques mois, cette double vie. [...] Plus j'avancais, plus s'accroissait la disproportion entre les deux. L'une relevait d'un rituel hypocrite – l'existence de Madame von Waldberg –, l'autre me donnait l'occasion d'explorer l'inépuisable munificence de la nature. Deux vies, oui, une fautive et une vraie. Le reflet et l'original.³⁵ »

Mais Hanna vit sa vie sociale comme une double vie également parce qu'elle ment en ce qui concerne ses origines. Son mari pense qu'elle a été adoptée par des étrangers lorsqu'elle était petite mais ses parents adoptifs sont en réalité ses vrais parents. Contrariée à la mort de ses derniers, Hanna choisit de se fabriquer une nouvelle identité. Ce mensonge avec lequel elle continue à vivre la maintient malheureusement dans une existence partagée entre deux identités qui l'accompagnent jusqu'à sa mort.

Le monde dans lequel se manifeste Anny Lee est le monde du cinéma. Actrice sur l'écran elle continue à jouer même dans la vie. Sa vie est une représentation qu'elle donne pour son public. Tout ce que les gens savent sur elle ce sont les déboires, les excès, la gloire d'une femme belle et talentueuse. Ils ne voient pas la jeune femme qui souffre de ne pas pouvoir donner un sens à sa vie. Anny pense que la cause de son mal-être a un rapport direct avec l'amour. Elle ressent le besoin d'aimer véritablement. Ce miroir qui la suit la dépossède d'une partie d'elle-même³⁶ et, constamment, elle doit « s'isoler pour se reconstituer³⁷ ». Cet isolement se trouve dans les drogues qui lui permettent de libérer son esprit, cacher ses angoisses, ou fuir les attentes. Elle est retenue dans le faux monde de la réalité par les addictions qui deviennent nécessaires.

L'existence dans un double monde représente une résistance à l'homme. La femme fait semblant d'accepter les normes sociales. Il résulte que le monde fourni par la réalité des autres, par le miroir, est un faux monde alors que le monde dans lequel elles se réfugient est leur véritable monde parce qu'il leur appartient.

Le faux-semblant que la femme doit afficher n'est pas dépourvu de conséquences. Un sentiment de mal-être se manifeste du fait qu'elle est incomprise. Obligées de subir une double image et une double vie, Anne, Hanna et Anny, tombent dans une certaine aliénation qui les pousse à vivre en marge de la société. Cette condition impose un sentiment de

profond malaise car si elles ressentent une différence par rapport aux autres elles n'arrivent pas à expliquer ce sentiment d'étrangeté qui les entoure. Leur révolte prend des formes variées en fonction de l'époque. Le refus se manifeste dans la fuite et la culpabilité de la mort de sa mère pour Anne³⁸, dans l'addiction et le besoin de se cacher pour Hanna, et dans l'auto-destruction et l'excès pour Anny. Par ailleurs, la femme se place dans la position d'être inférieur, elle s'auto-déprécie devant l'homme et la société puisqu'elle ne voit pas sa différence comme une qualité. Anne se déclare indigne des autres, elle ne se positionne pas comme un être supérieur, et tente de convaincre l'homme qu'elle ne veut pas épouser qu'il mérite mieux qu'elle : « Tu es beaucoup trop bien pour moi !³⁹ » La situation est identique pour Hanna qui s'attribue la faute de sa différence et son incapacité à suivre les normes socio-culturelles⁴⁰. Elle se sent coupable de la peine causée à son mari en demandant le divorce, et veut racheter sa faute en lui laissant tout son argent comme consolation⁴¹.

Le malaise qui prend ainsi possession de la femme déclenche des manifestations multiples : fuite, refus, culpabilité, addiction. Pour jouer le double rôle, la femme doit entrer dans la peau d'une autre. Elle n'arrive cependant pas à marquer son refus que de manière aphone. L'addiction est une manifestation de révolte de la femme, mais c'est une révolte aphone qui la détruit.

Hanna subit silencieusement la domestication pour répondre aux exigences du clan familial et conjugal. Nous retrouvons une conception de la femme qui souligne les critères d'une féminité épanouie à partir des besoins sociaux et de la volonté masculine⁴². La pensée sociale veut que la femme trouve son épanouissement dans le mariage, dans son rapport avec l'homme, et avec la famille, et donc dans sa capacité à se reproduire.

L'incapacité à procréer, qui souligne un dysfonctionnement du corps de la femme, est une source de mal-être pour Hanna. Elle se torture à l'idée de décevoir. Hanna ne réussit pas à repousser les attentes des autres, dont elle est consciente dès sa lune de miel lorsqu'elle plonge dans une addiction qui l'arrache à son quotidien : la collection de sulfures et de mille-fleurs. Cette obsession crée un monde irréel qui lui donne une identité. Cette identité est cependant en rapport direct avec les cristaux qu'elle collectionne et tout aussi fragile. Elle achète de manière compulsive ces objets sans tenir compte du prix qu'ils lui coûtent. Ce n'est que lorsqu'elle jette un regard

sur elle-même, dans le miroir rétrospectif de la psychanalyse, qu'Hanna comprend que le rôle de cette addiction était de se débarrasser de l'argent de ses parents. Depuis la mort de ces derniers, Hanna s'est construit une nouvelle existence : celle de l'orpheline adoptée qui a perdu ses parents adoptifs. En réalité ses soi-disant parents adoptifs se révèlent être ses véritables parents. L'existence que Hanna s'invente démontre une totale aliénation de la femme. Elle manifeste donc un besoin de posséder une seconde identité afin d'occulter qui elle est véritablement. Il s'agit d'une mise en abyme du récit de son existence. Elle vit en imposteur vis-à-vis des autres et d'elle-même. La perte des parents lui cause une certaine culpabilité qui donne naissance au besoin de se réinventer. Leur mort équivaut à une perte de soi d'où le mal-être qu'elle ressent. Elle perd le lien avec elle-même et devient un produit de son imagination. L'ennemi d'Hanna est Hanna. Une seule chose la maintient cependant dans la réalité et la vérité sur ses origines : l'argent de ses parents. La réalité concrète de sa vie ne lui donne guère satisfaction parce qu'elle est déjà dédoublée d'elle-même avec la fausse identité qu'elle s'est créée depuis son enfance. Elle manifeste une attirance vers quelque chose d'indéfinissable car elle ne sait plus qui elle est. En quittant son mari, Hanna quitte également son argent, et la pauvreté semble lui procurer une sensation de « bien-être ». Elle en déduit que le mal-être qui l'entourait venait de ce que l'argent lui attribuait une condition sociale qui l'étouffait. La seule addiction qui lui reste est le plaisir sexuel dans l'anonymat.

Le roman montre également la perversité de la société qui, bien que consciente du mal-être de la femme ne fait rien pour la sortir de ses addictions. Les addictions d'Anny permettent aux gens autour de garder une emprise sur elle⁴³. Même à la clinique où elle est internée pour une cure de désintoxication, elle est maintenue droguée afin d'être contrôlée⁴⁴. Sous l'influence de la drogue, Anny perd son indépendance. Elle a besoin de cette dépendance pour calmer ses angoisses et l'empêcher de penser à sa vie. Le miroir la pousse à fuir sa vie intérieure et ce n'est qu'enivrée par la drogue qu'elle peut se nier à elle-même. Anny n'a pas seulement peur d'elle mais également du succès. Elle cherche remède dans la drogue pour calmer son angoisse⁴⁵ mais aussi un moyen d'atteindre l'extraordinaire. Plongée très jeune dans un monde d'adulte, Anny a confondu les effets de la drogue et de l'alcool avec des moments qui lui confèrent une satisfaction, une « plénitude ». En réalité, ce que ses addictions entraînent

c'est un sentiment de « manque⁴⁶ » et une dépendance opprimante (« Elle se battait à présent contre ses démons, les nombreuses dépendances qu'elle s'était infligées⁴⁷ »). Le sexe est également une addiction dont elle ne peut pas se défaire. Le sexe est pour Anny une pratique de délivrance⁴⁸ et de contrôle des hommes (« c'est en donnant et en se refusant qu'une femme domine⁴⁹ »). Une fois le tabou sexuel enlevé, elle peut reprendre confiance en elle (« Depuis sa coucherie avec Zac, Anny n'avait plus peur du réalisateur ; au contraire, il lui suffisait de se souvenir de lui nu, de repenser à son implantation pileuse, pour le trouver grotesque.⁵⁰ »)

Avec le refus du cadre imposé par les autres, la femme devient une altérité différente à laquelle on relègue un isolement. La femme différente de son époque vit ainsi dans deux univers différents, elle est « condamnée » à vivre entre son monde et le monde du miroir. Conscientes de cette double vie qu'elles mènent, ces trois femmes sont aussi conscientes qu'elles n'ont guère que le choix de la clandestinité. Leur ressenti et leur différence sont incompréhensibles non seulement pour les gens autour mais aussi pour elles. Ainsi, dans ce monde caché elles espèrent trouver la réponse à leur quête et la vérité sur elles-mêmes. Ce n'est qu'en sortant de la clandestinité de leur vie qu'elles seront capables de se retrouver.

LA QUÊTE

L'identité de la femme dépend des rapports qu'elle entretient avec son entourage, sa famille, ses amis, parce que ces rapports façonnent sa perception d'elle-même et influencent le déroulement de son existence. Son identité se forme autour de l'image qu'elle se fait d'elle-même et le chemin qu'elle choisit de suivre. L'image de la femme résulte de sa personnalité et de son identité. Anne, Hanna et Anny ont un rapport étrange avec le monde qui les entoure et avec elles-mêmes qui se caractérise par un profond sentiment d'insatisfaction.

Au premier abord, Éric-Emmanuel Schmitt peint le portrait stéréotypé de la femme : elle est soumise, fragile, rêveuse, sensible, ou capricieuse. Ce sont des représentations classiques, stéréotypées, et à partir de ces représentations, l'auteur nous permet d'observer la force de la femme qui se découvre après une quête de soi. Chacune d'entre elles présente une sorte de désordre intérieur. Ce désordre se lit premièrement dans leurs manifestations extérieures, c'est-à-dire dans la manifestation de leurs actions.

Anne entreprend de fuir la société, Hannah achète des sulfures, puis se livre à des ébats avec des inconnus, et Anny se drogue et offre son corps à tout homme qui veut en disposer. Ces comportements sont éloquents du trouble émotionnel et spirituel de ces femmes. Elles sont dans une crise de soi qui les empêche d'évoluer. Néanmoins, à partir du moment où elles prennent conscience de leur mal-être, ces trois femmes se montrent décidées à partir à la connaissance de soi. Nous découvrons ainsi, à travers le texte, le désir de ces femmes de chercher la vérité sur elles-mêmes, le besoin de se connaître.

La différence se manifeste sans distinction d'une femme à l'autre. À partir du moment où Anne a la preuve « physique » de sa singularité, elle entreprend de fuir le monde des hommes⁵¹. Sa quête s'effectue ainsi en dehors du cadre humain. Elle accepte les brimades mais ne censure pas ses désirs. Anne se place comme un individu avec ses propres désirs. Elle ne se définit pas en rapport avec les autres, avec l'homme ou avec sa nature biologique, mais se pose en être indépendant qui retrouve son fonds spirituel et une paix intérieure en harmonie avec la nature. Par la méditation, Anne essaie d'atteindre les forces du cosmos, elle cherche à communier avec les éléments naturels qui donnent une force à tout ce qui est vivant sur terre. Parallèlement, elle cherche à s'instruire en lisant les livres religieux écrits par les hommes, mais elle trouve plus de sens dans la nature que dans les livres. Le moine Braindor essaie de donner une perspective religieuse à la différence d'Anne. La quête de soi d'Anne est même envisagée comme une quête religieuse. Son séjour dans la forêt est comparé au séjour solitaire dans le désert de Jésus. Ce séjour équivaut au début de la quête de soi d'Anne (« elle quêtait sa vérité⁵² »).

Mais Anne rejette la religion parce qu'elle ne sert pas Dieu mais des hommes avides de pouvoir⁵³. Elle pense qu'il n'y a aucun souffle divin qui octroierait le salut mais que nous sommes régis par l'instinct de survie et qu'il faut être attentif aux éléments qui nous entourent, écouter la loi de la nature⁵⁴. Elle obtient une autonomie qui lui permet d'avoir ses propres expériences, pensées, sentiments, perceptions. Elle manifeste une attirance vers le cosmique. Son amour n'est pas exclusif mais il appartient à tous ceux qui l'entourent.

À la fin de sa vie, Anne comprend que la vie a une continuité et qu'elle aura une continuité : « Au milieu de cette profusion, elle ne représentait pas plus qu'une fleur écrasée par le sabot d'une vache ; si on l'anéantissait, une autre Anne la remplacerait ; elle comptait sur la prodigalité de la terre.⁵⁵ »

Hanna cherche d'abord sa vérité dans les sulfures⁵⁶. Ne trouvant pas d'explication, elle se retourne vers la psychanalyse. La psychanalyse devient le miroir qui lui permet de se voir. Ce n'est pas une image superficielle de l'aspect physique qui lui est donné de découvrir mais qui elle est en tant qu'individu. Ce miroir a un rôle rétrospectif et lui permet seulement de comprendre qu'elle souffre de ce que le docteur Calgari appelle une « frustration sexuelle ». L'obéissance dont elle fait preuve l'empêche de trouver son épanouissement. Mais elle ne trouve pas la véritable réponse à son mal-être car comme le suggère le docteur Calgari, elle ne dit pas toute la vérité sur son enfance.

Si Hanna découvre quelque chose avec la psychanalyse, ce n'est pas sa féminité et l'essence de soi-même. Elle n'apprend que le mensonge qu'elle a fabriqué depuis son enfance et au fil des années, ce qui explique le sentiment d'insatisfaction qu'elle éprouve même après son affirmation en tant que femme libre. En effet, débarrassée de sa fortune et de son mari, Hanna entreprend de se reconstruire loin de son pays, de « réintégrer » ou « réinventer », selon elle, sa « vraie vie »⁵⁷. En refusant la domestication elle apprend à être une femme, elle n'a plus peur d'être une femme. Hanna rejette la passivité qui l'avait dépossédée d'elle-même au fil des années, elle n'est plus la femme objet mais devient la femme sujet. Elle agira d'elle-même et pour elle-même. Elle échappe à l'écrasement voulu par l'homme et devient la femme libre qui peut s'épanouir dans l'anonymat.

Néanmoins, ce n'est qu'au moment où elle retrouve le tilleul sous lequel Anne de Bruges passait ses heures de méditation qu'Hanna retrouve la paix et l'équilibre intérieurs (« Mon corps se libérait d'un poids ; des centaines de kilos fuyaient mon dos, mes épaules ; je m'allégeais. [...] Je quittais physiquement l'arbre mais une partie de moi y resta. Le calme régnait dans mon esprit. J'avais reçu un secret majeur. Le mettre en mots m'était impossible, quoique le sentiment subsistât.⁵⁸ ») Grâce à cette révélation, Hanna est capable de comprendre les poèmes d'Anne que son amie Ulla ne comprend pas, et décide de partir sur les traces d'Anne et du mysticisme. Elle s'installe à Namur où elle exerce en tant que psychanalyste, et trouve le bonheur qui lui faisait défaut : « Je soigne des hommes et des femmes perdus ! Parfois, j'en éprouve une si grande gratitude que j'ai envie d'embrasser les passants, du fromager au nettoyeur de réverbères. Par l'exercice de ma vocation, je magnifie cette énergie qui est en moi, je la rends utile, prodigue, je tourne mes forces vitales vers les autres. Jamais je n'aurai espéré un tel accomplissement.⁵⁹ »

Ce qu'elle appelle sa vocation lui permet de sortir de la passivité qui l'avait dépossédée d'elle-même, et avec la découverte d'Anne elle a la sensation de retrouver une partie d'elle-même : « Plus j'étudie Anne, plus je m'en rapproche. « Mon amie », disais-je au début, puis « ma cousine », « ma sœur » ; maintenant, j'ai l'impression que c'est moi.⁶⁰ »

Hanna trouve une finalité à sa quête grâce à la poésie mystique d'Anne de Bruges qui l'aide à identifier ses pulsions. Elle arrive au terme de sa quête et trouve que « l'incommensurable richesse », qui se trouve en elle ou Anne, n'est autre que la libido, une libido cosmique qui, d'une époque à l'autre, se voit soumise au « lexique de l'idéologie dominante⁶¹ » : « Lorsque je lis *Le Miroir de l'invisible*, j'ai parfois l'impression qu'Anne retrace ce que j'éprouve pendant l'orgasme, cet arrachement à soi, cet oubli des repères, cette expansion du corps aux dimensions du monde, ce sentiment de participer à un mouvement cosmique.⁶² » Hanna a réussi à atteindre la connaissance de soi (« J'apprécie mon existence, je me reconnais avec agrément dans la glace, j'ai même développé une certaine estime de moi⁶³ ») mais elle reste étrangère au plaisir sexuel en dehors de l'anonymat.

Si Hanna trouve qui elle est, elle reste toujours méconnue de ses proches puisque le geste qui l'a mené à sa mort ne peut être compris par Gretchen, sa meilleure amie. La connaissance de soi signifierait ainsi que l'on est condamné à devenir étranger aux yeux des autres ?

Anny suit les exigences du public et s'impose un état de dégradation qui la pousse en marge du convenable, hors de ce qu'elle est, hors de soi. Anny ne connaît pas son but dans la vie⁶⁴ et cet aspect la pousse à envisager le coma éthylique comme une finalité. Elle commence ainsi une autodestruction préméditée. Elle y échoue mais réussit avec l'overdose le jour de la première de son film. À la clinique où elle est internée, Anny se rapproche de plus en plus d'Ethan, son infirmier, et développe un besoin de protection à son égard. Cette forme d'altruisme est une forme d'entrée dans l'amour parce que, au moment où ils se déclarent la pitié réciproque⁶⁵, Anny connaît les délices de l'amour : « Anny avait l'impression de faire l'amour pour la première fois. Avant, elle pratiquait le sexe ; ici, elle adressait des gestes d'affection à un homme qu'elle respectait, lequel répondait, fervent, étonné.⁶⁶ » Cet amour se présente d'ailleurs comme une étape dans sa démarche de quête de soi parce qu'elle atteint une certaine plénitude : « [...] ils demeurèrent enlacés, habités par une harmonie inouïe.⁶⁷ » Sortie de l'emprise des drogues et des médicaments, Anny décide de prendre

sa vie en mains⁶⁸. Le changement doit commencer par un changement d'image, mais elle ne veut pas changer uniquement son image publique. Son image à l'écran doit suivre également⁶⁹.

Anny semble être douée d'un talent extraordinaire, elle est « une Élue » et le cinéma est sa religion⁷⁰. Pour montrer aux autres qui elle est, Anny a besoin d'un nouveau rôle cinématographique. Le cinéma est un moyen direct qui lui permet d'accéder aux coeurs des gens (« — Pourquoi a-t-on inventé le cinéma ? Pour persuader les gens que la vie a la forme d'une histoire. Pour prétendre que, parmi les événements désordonnés que nous subissons, il y a un début, un milieu, une fin. Ça remplace les religions, le cinéma, ça met de l'ordre dans le chaos, ça introduit de la raison dans l'absurde ? Les meilleures entrées se font toujours le dimanche !⁷¹ ») Un nouveau rôle lui permettrait ainsi de leur montrer une autre image d'elle-même.

Parallèlement, un autre défi se présente à elle : la compassion. Alors qu'ils s'étaient juré d'arrêter les drogues, Ethan n'y arrive pas aussi facilement qu'elle. Elle se donne ainsi pour but de l'aider (« Devenir responsable d'un être la rendait responsable d'elle-même. Quelle force lui donnait la compassion !⁷² ») Comme Anne et Hanna l'avaient fait avant elle, Anny se réjouit de pouvoir aider autrui.

Anny trouve une finalité à sa quête lorsqu'elle découvre le scénario sur la vie d'Anne de Bruges. Elle est déterminée à incarner le rôle, et dans sa détermination nous pouvons observer la métamorphose de la jeune femme : « Je ne suis la propriété de personne. Ni celle d'Hollywood. Ni celle du succès. », « je veux inventer ma vie, pas la subir.⁷³ »

C'est un miroir sans tain pour Anny qui part sur les traces des deux autres femmes et qui voit un reflet de son existence dans l'existence de ces femmes. C'est d'abord par les yeux du réalisateur, qui voit la ressemblance entre les deux femmes, qu'Anny revêt les traits d'Anne :

« — Parce que Anne est comme vous : elle est perdue et claire. Elle marche dans un monde ténébreux auquel elle apporte sa lumière. Elle attire l'attention de chacun car elle vibre, ressent plus intensément. Elle apparaît à la fois ouverte et retirée. Quoique fragile, elle résiste, elle ne plie pas. [...] Quand on la regarde, on est ébloui mais on ne la perce pas. Le mystère demeure. Au fond, devant elle, on se trouve face au soleil : on ne voit jamais ce qui permet de voir.⁷⁴ »

Puis, insatisfaite de sa prestation lors de la dernière scène du film, Anny est attirée par le tilleul qui avait jadis accueilli Anne et Hanna. Sous cet arbre elle se rapproche des deux autres femmes (mentalement et physique-

ment – elle tient le livre d’Hanna) et perçoit les pulsions qui logeaient en elle(s). Elle retrouve ainsi la paix de l’esprit. La métamorphose est complète : sur le bûcher, Anny rejoint Anne et Hanna dans l’acceptation de la mort comme prolongement de la vie.

Alors qu’on pourrait interpréter le comportement des héroïnes comme une manifestation de faiblesse, selon les critères de la société, il apparaît davantage une force de caractère lorsque dans la dissimulation nous lisons la maîtrise avec laquelle elles tentent de se soustraire au regard de l’autre. Elles ne veulent guère trahir leurs intentions, désirs ou secrets, et s’appliquent à bien dissimuler et écarter des autres ce qui leur appartient, ce qu’elles éprouvent. Elles veulent être seules dans la quête qu’elles entreprennent puisqu’elles cherchent leur vérité et non pas celle des autres. L’auteur peint des rescapées qui montrent une autre vérité que celle des hommes.

Libérée de son addiction et de son appartenance à une société tyrannique, la femme devient lucide et cette lucidité lui permet de reprendre possession d’elle-même, et en même temps elle s’autorise à ressentir.

À travers cette quête, le lecteur découvre une femme altruiste comme Anne, qui souffre parce qu’elle blesse les sentiments de l’autre⁷⁵, ou qui soigne avec abnégation une cousine malveillante, pour les fautes de laquelle elle accepte de mourir. On découvre aussi la souffrance d’une femme comme Hanna, qui ne veut pas décevoir l’homme, ou comme Anny qui ne veut pas laisser l’homme (Ethan) s’autodétruire.

CONCLUSION

Pour conclure, je m’attarderai sur le lien qui unit ces femmes. Bien que le lien entre Anne, Hanna et Anny semble être dans la différence qui les caractérise et dans le statut d’être libre auquel elles aspirent, ce n’est véritablement que vers la fin du roman que nous pouvons découvrir une filiation à ces trois femmes. Dans leur quête de soi, Hanna et Anny retrouvent les traces d’Anne qui les aide à se définir et à définir leur ressenti. Lorsqu’Hanna entreprend d’écrire un livre c’est sur Anne de Bruges et non sur elle, et lorsqu’Anny décide de jouer un rôle qui va changer son image, c’est le rôle d’Anne qu’elle joue. L’hypothèse que j’émets ici c’est que ces trois femmes ne sont finalement que la représentation en trois dimensions d’une seule femme : Anne de Bruges. Hanna et Anny ne seraient que les avatars d’Anne, des réincarnations.

Pour être plus explicite, le roman offre une image universelle de la femme différente et incomprise de son siècle. Par conséquent, ces trois femmes n'en font qu'une. Les histoires qui retracent le parcours et le destin de chacune d'entre elles sont bien distinctes, néanmoins le sentiment de ressemblance à Anne de Bruges qu'Hanna et Anny éprouvent, ainsi que la présence du tilleul sous lequel chacune d'entre elles se retrouve introduisent l'idée de déjà-vu déjà-vécu. Témoin séculaire, le tilleul est une sorte de colonne vertébrale qui indique à chacune d'entre elles qui elle est véritablement. Il y a un certain panthéisme dans chacune d'entre elles.

La femme d'Éric-Emmanuel Schmitt habite des corps magnifiques. Dans la beauté exceptionnelle de ces trois femmes nous pouvons lire l'intention d'idéaliser un modèle de personnalité féminine à travers la beauté physique, qui de plus est renforcée par des traits de caractère comme la bonté, l'altruisme, l'abnégation, ou la générosité.

Éric-Emmanuel Schmitt ne crée pas des images de femmes en fonction de ce qu'il a besoin qu'elles soient et qu'il cherche à introduire dans la réalité. Il reprend des images bien réelles, il peint des types sociaux. Le roman reprend trois images phares qui représentent la femme dans le monde chrétien à travers les siècles. Ce sont trois archétypes de représentation stéréotypée de la femme. La peur de la femme, la peur de la différence de la femme pour être plus précise, a toujours fait d'elle un être diabolique, un être troublé d'un point de vue psychologique et biologique, un esprit torturé par des puissances maléfiques, un être marginal qui n'entre pas dans les normes. Pendant le Moyen-Âge et la Renaissance, la différence de la femme était justifiée par la sorcellerie, puis on a considéré l'hystérie comme une explication plausible. Plus tard, la volonté d'une femme de sortir du cadre social est devenue un caprice. Mais à aucun moment on n'a pensé interpréter la différence d'une femme qui ne veut pas rentrer dans les normes sociales comme un fait naturel. Une femme qui ne trouve pas son bonheur dans les bras d'un époux et qui ne retrouve pas l'instinct de la maternité ne rentre pas dans le schéma social et son comportement est jugé contre-nature.

Ce n'est ainsi pas l'image de la femme mais d'un type de femme que nous découvrons dans ce roman. L'image de la femme rebelle, en fuite, qui cherche à retrouver sa liberté et se définir au-delà des limites qu'on lui impose. C'est une femme (un esprit torturé) en quête d'identité et de vérité sur sa nature.

NOTES

1. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Femme au miroir*, Paris, Le Livre de poche, 2013, p. 12.
2. *Ibid.*, p. 13.
3. *Ibid.*, p. 9.
4. *Ibid.*, p. 432.
5. Elle-même ne comprend pas pourquoi elle fuit (*ibid.*, p. 47).
6. *Ibid.*, p. 55.
7. *Ibid.*, p. 90.
8. *Ibid.*, p. 93.
9. *Ibid.*, pp. 116-117.
10. *Ibid.*, p. 121.
11. *Ibid.*, p. 153.
12. *Ibid.*, p. 184.
13. *Ibid.*, p. 185.
14. *Ibid.*, p. 266.
15. *Ibid.*, p. 407.
16. *Ibid.*, p. 409.
17. *Ibid.*, p. 26.
18. *Ibid.*, p. 28.
19. *Ibid.*, p. 29.
20. *Ibid.*, p. 65.
21. *Ibid.*, p. 137.
22. *Ibid.*, p. 138.
23. *Ibid.*, p. 66.
24. *Ibid.*, p. 72.
25. *Ibid.*, p. 104.
26. *Ibid.*, p. 367.
27. *Ibid.*, p. 364.
28. *Ibid.*, p. 54.
29. *Ibid.*, p. 125.
30. *Ibid.*, p. 195.
31. *Ibid.*, p. 194.
32. *Ibid.*, p. 193.
33. *Ibid.*, p. 245.
34. *Ibid.*, p. 389.
35. *Ibid.*, p. 390.
36. *Ibid.*, p. 108.

37. *Ibid.*, p. 109.
38. *Ibid.*, p. 116.
39. *Ibid.*, p. 55.
40. *Ibid.*, p. 391.
41. *Ibid.*, p. 391-392.
42. Caroline Whitbeck, « Theories of sex difference », in Carol Gould et Marx Wartofsky, *Women and Philosophy : towards a theory of liberation*, New York, CP. Putnam's Sons, 1980, pp. 54-80. Dans *Notes of a Feminist Therapist*, Elisabeth Friar Williams précise que « la définition des femmes en termes de besoins des mâles s'accommode de diverses variantes. Elle varie en particulier selon que c'est la perspective du mâle adulte ou du mâle enfant qui est considérée comme primordiale. Dans le premier cas, c'est le rôle d'auxiliaire/épouse qui est considéré comme essentiel pour la féminité et pour l'épanouissement en tant que femme ; dans le second cas, c'est le rôle de mère qui est accentué » p. 61, 1976.
43. Éric-Emmanuel Schmitt, *La Femme au miroir, op. cit.*, p. 74.
44. *Ibid.*, p. 347.
45. *Ibid.*, pp. 287-292.
46. *Ibid.*, pp. 256-257.
47. *Ibid.*, p. 257.
48. *Ibid.*, p. 176.
49. *Ibid.*, p. 179.
50. *Ibid.*, p. 213.
51. *Ibid.*, p. 49.
52. *Ibid.*, p. 92.
53. *Ibid.*, p. 264.
54. *Ibid.*, pp. 187-188.
55. *Ibid.*, p. 434.
56. *Ibid.*, p. 194.
57. *Ibid.*, p. 393.
58. *Ibid.*, p. 396.
59. *Ibid.*, p. 419.
60. *Ibid.*, p. 424.
61. *Ibid.*, p. 420.
62. *Ibid.*, p. 424.
63. *Ibid.*, p. 422.
64. *Ibid.*, p. 258.
65. *Ibid.*, p. 344.
66. *Ibid.*, p. 345.
67. *Ibid.*

68. *Ibid.*, p. 364.

69. *Ibid.*, p. 402.

70. *Ibid.*, p. 224.

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*, p. 404.

73. *Ibid.*, p. 427.

74. *Ibid.*, p. 429.

75. *Ibid.*, p. 54.

Hichem Ismaïl

L'imaginaire du corps dans *Concerto à la mémoire d'un ange*

Dans son article, « Les Rhétoriques du corps¹ », Philippe Dubois fait remarquer la possibilité de deux représentations littéraires, distinguant ainsi le « corps plein » du « corps vide ». Le premier est défini comme :

« La rhétorique du corps signe [...] Un corps rempli de sens et de valeurs, présupposant la croyance en une relation motivée du corps à « l'âme », au « caractère », au jeu de pensées et d'émotions internes qui l'habitent et qui y auraient laissé leurs traces. »

Alors que la rhétorique du « corps vide », elle, renvoie à un corps :

« défait de toute relation à toute plénitude intérieure, un corps devenu pure surface, sans âme, d'autant plus abstrait qu'il n'est que matière, et à ce titre objet de toutes les manipulations [...] un corps qui n'est plus le vecteur ou la traduction d'aucun sens intérieur. Un corps hors langage. »

Si l'on veut situer le corps du personnage schmittien par rapport à ces deux catégories, on doit penser sans hésiter au corps plein, celui qui renferme l'identité du personnage et toute sa vérité.

L'écriture de Schmitt redonne justement au corps tous ses droits, si bien qu'il tourne à l'obsession. Mais ce qui requiert le plus notre attention, c'est que ce corps qui se veut fort évocateur, demeure paradoxalement ambigu. Dans les différentes nouvelles de *Concerto à la mémoire d'un ange*, il apparaît sous de multiples apparences semblant à la fois se prêter et se dérober volontairement à la signification. Qu'il désire, jouisse ou souffre, qu'il éprouve du plaisir ou de la douleur, le corps dans tous ses états, est souvent rattaché dans l'imaginaire schmittien à une image archétypale propice à toute visée interprétative et favorisant à cette apparence

charnelle de prendre une épaisseur et une dimension plus larges que sa réalité elle-même. Or, lorsque ce corps est construit à partir d'une pluralité archétypale, il apparaît *ipso facto* se refuser délibérément au sens, témoignant d'une volonté chez l'auteur de cultiver le flou et de laisser au soin du lecteur d'attribuer la signification qu'il juge adéquate au langage de la chair. C'est justement cette représentation aporétique du corps qui nous interpelle dans *Concerto à la mémoire d'un ange*.

Il n'est pas inintéressant de souligner au départ que le corps, qui tourne à l'obsession dans l'écriture schmittienne, avant qu'il ne soit là pour déterminer le personnage, revient comme un leitmotiv sous la plume de l'auteur, gagnant même les procédés d'écriture. Même si Schmitt recourt rarement à la comparaison, ce procédé fait considérablement référence au corps ou à l'un de ses membres. Dans l'incipit de « L'Empoisonneuse », « le groupe d'enfants se figea soudain, *telle une main qui se referme*² » et « à l'époque de l'ancien prêtre, l'église de Saint-Sorlin sentait Dieu *comme une boucherie sent le cadavre*. » Dans la nouvelle « Le Retour », « Greg se jeta dans le travail *comme on fonce sous la douche lorsqu'on est couvert de boue*.³ »

D'autre part, souvent décrit moins comme un tout qu'à travers l'un de ses membres, le portrait dans cette œuvre fait sentir une prédilection chez l'écrivain pour la représentation synecdochique qui a cet avantage de permettre la focalisation du regard sur la partie qui définit le mieux l'identité du corps. Dans la nouvelle « Le Retour », Greg, dès sa première apparition, son portrait est réduit à l'évocation de ses énormes épaules qui semblent « racont[er] l'histoire d'un homme qui se consacre à des activités physiques.⁴ » On soulignera au passage que cette évocation réductrice du corps n'est pas sans suggérer la sensualité :

« Greg se tourna si soudainement que Dexter sursauta. Ruisselant des épaules nues jusqu'au creux des reins, le colosse était transformé par la sueur en idole barbare : une aura d'évaporation nimbait son corps verni par les flammes fauves des chaudières.⁵ »

Utilisée constamment dans un processus de symbolisation, la synecdoque focalise l'attention sur la partie qui définit davantage le corps et révèle son histoire, parce que dans l'univers fictif de Schmitt, la véritable histoire est celle qui se lit justement à travers le langage du corps. Ainsi, dans la nouvelle éponyme, l'angélique Axel au départ, c'est-à-dire avant

l'accident qui défigure profondément son corps, va se transformer en diable, est présenté au lecteur uniquement à travers la délicatesse de ses yeux et l'innocence de son regard :

« Axel souriait avec cette tendresse vague que permettait la forme de ses paupières, un abandon presque féminin qui ravageait le cœur des filles et troublait les hommes. En même temps, l'angle très ouvert de ses yeux bleus, si tournés vers les autres, donnait le sentiment qu'il les radiographiait autant qu'il les regardait. »⁶

La représentation synecdochique atteint son paroxysme dans « L'Empoisonneuse », lorsque l'écrivain brosse le portrait de la prostituée du village dont le corps est réduit à la partie qui révèle le mieux l'identité sociale de cette femme :

« Yvette, c'était une paire de cuisses. S'il y a des femmes dont on remarque d'abord les yeux, la bouche, ou le visage, Yvette offrait, elle, une paire de cuisses. On avait beau se forcer à se concentrer sur ses traits lorsqu'elle bavardait, dès qu'on n'y était plus contraint, on fixait ses cuisses. Deux colonnes de chair, chaudes, laiteuses, au grain de peau si fin qu'on avait envie de les toucher, de vérifier de la main leur douceur. Quelle que fût sa tenue, ses cuisses l'emportaient ; sur elle, une robe courte donnait l'impression d'avoir été coupée pour laisser voir les cuisses, les jupes s'écartaient pour que vivent les cuisses, les shorts se réduisaient à des écrins à cuisses, et même les pantalons devenaient des moules à cuisses. Marie était tellement persuadée qu'Yvette se résumait à une paire de cuisses que quand celle-ci lui adressait la parole elle ne répondait pas à la femme greffée au-dessus. »⁷

Tout l'humour du passage provient de cette insistance qui tourne à l'obsession sur la partie du corps de la femme rattachée dans l'imaginaire collectif à la prostitution. D'ailleurs, lorsque Marie Maurestier arrive chez le prêtre et « découvr[e] Yvette jaillissant avec fracas du confessionnal, les cuisses nues, les larmes enfant les paupières, le teint empourpré d'une femme qui a joui, elle pensa que le pire s'était produit. »⁸ Le corps d'Yvette sera la victime d'une signification sociale qui prive le personnage de sa véritable identité et l'enferme dans les catégories toutes faites. Toute la souffrance du personnage vient de ce décalage entre ce qu'elle est intérieurement et l'image que lui renvoie le regard social :

« Yvette, laquelle avait six enfants à nourrir, vendait son corps aux hommes. C'était d'ailleurs ça son problème : tout le monde la tenait pour une pute,

sauf elle ; tout le monde l'acceptait pour une pute [...] sauf elle. Du coup, sitôt qu'elle entendait les quolibets fuser ou qu'elle était frôlée par des regards concupiscent, elle souffrait, prenait des airs outragés, se drapait dans son orgueil blessé [...] »⁹

Il n'est pas sans intérêt de souligner à cet égard que l'imaginaire de Schmitt fait apparaître le corps dans sa dimension plurielle, stratifiant le corps en tant que substance charnelle, le corps fantasmé, où l'image que nous nous forgeons de nous même, et le corps institué, lequel doit répondre aux normes culturelles et aux conventions sociales. Le corps est donc perçu comme une interface, pour ainsi dire, où se croisent et s'affrontent le physiologique, le psychologique et le socio-culturel. Souvent, le drame des personnages schmittiens vient justement de cette pluralité corporelle qui résume tous leurs troubles identitaires.

Vivant avec son temps, le personnage parvient à jouer le jeu social et à adapter son corps aux exigences de la culture contemporaine. Dans « L'Empoisonneuse », Marie Maurestier savait bien que, pour pouvoir amener les gens à croire à son innocence, elle devait miser sur son apparence, car dans la société moderne, l'identité de l'individu se reflète dans ce qui est directement visible, ce qu'il laisse percevoir de lui, c'est-à-dire dans la façon d'utiliser son corps pour composer l'image qu'il doit imposer aux yeux des autres. Ainsi, lorsqu'elle apparaît publiquement :

« Quoi quelle exprimât par ses gestes ou par ses mots, elle traduisait surtout le contrôle : maîtrisant le moindre battement de cils, modulant sa voix avec virtuosité, elle semblait fabriquer ses apitoiements, ses colères, ses sanglots, ses silences, ses émois.¹⁰ »

D'ailleurs, c'est son physique suggérant plutôt la vertu qui intrigue son entourage, ne trouvant aucun trait dans son apparence inoffensive qui correspondrait à celui d'une meurtrière. Son corps qui ne cadre point avec l'image conventionnelle d'une criminelle, fera justement de Marie Maurestier un mythe :

« Pourquoi ne l'oubliait-on pas ? Pourquoi, innocentée, était-elle devenue un mythe ? Pourquoi revenait-on, dix ans, vingt ans après, sur son cas ? Parce que Marie Maurestier possédait cette essentielle ambigüité qui fait rêver le public, cette dualité qui fabrique les stars : son physique ne concordait pas avec son comportement.¹¹ »

Mais c'est surtout dans « Un Amour à l'Élysée » que Schmitt traite de l'importance de la photographie imposée par une société qui fait de l'image corporelle une référence ultime. Lorsque les médias se rendaient compte de la maladie de Catherine, ses vieilles photos et les films d'archives « exhumaient les chaînes¹² » et les « paparazzis campaient dans les rues avoisinantes, stationnaient devant la sortie qu'elle empruntait toujours [...], voire grimpaient sur les murs pour voler au téléobjectif un cliché de la première dame malade.¹³ » C'est le président Morel, partant en campagne pour sa réélection, qui tirera profit de la maladie de sa femme pour rendre sa personnalité plus crédible auprès des électeurs :

« [...] sa dignité, son courage, cette force incroyable qui le rendait capable de mener tant de combats monopolisèrent l'attention. Alors qu'on montre les hommes politiques avec des sourires à trente-deux dents, on se plaisait à le photographier avec les lèvres pincées, le front plissé, le regard sombre.¹⁴ »

Se transformant en objet de consommation médiatique, le corps photographié, loin de constituer un prélèvement du réel, s'érige en preuve d'une réalité absente en faisant valoir des apparences sujette à des intentions bien déterminées.

Mais si le personnage parvient à sauver les apparences et à adapter son corps aux impératifs du regard social, il demeure au fond de lui-même gouverné par un mal de vivre dont l'origine n'est autre que le conflit ou le décalage entre le corps organique et le corps fantasmé. Le personnage schmittien se sent mal dans sa peau, partagé entre sa réalité physique et l'identité qu'il se forge mentalement, entre ce qu'il est véritablement et ce qu'il pense ou désire être. La culture de l'écrivain, fortement imprégnée par les travaux de Freud et de Jung en matière de psychanalyse et du fonctionnement de l'inconscient, lui permet de construire des personnages dont le comportement correspond parfaitement à certains cas de psychopathologie. La nouvelle « Le Retour » qui s'apparente à un récit de rêve, voire de cauchemar, suggère moins l'idée d'un voyage dans l'espace qu'une déambulation métaphorique dans l'inconscient du personnage. Ainsi, le véritable retour n'est-il finalement que le retour sur soi. Lorsqu'on lui annonce la mort de l'une de ses quatre filles sans lui préciser laquelle, Greg a souhaité qu'elle ne soit pas sa préférée Grace. Mais le remords qui par la suite va le travailler, est moins causé par le désir de sauver Grace, que par le souhait que celle qu'il vient de perdre soit plutôt Joan,

cette fille qu'il : « détestait ses couleurs, celles de sa peau, de ses yeux, de ses lèvres.¹⁵ » L'auteur explique les raisons de cette haine qui prend essentiellement un caractère physique : « il ne trouvait pas sa femme ni ses filles s'il la regardait ; elle lui paraissait étrangère.¹⁶ »

Or, si paradoxal que cela puisse paraître, la fille qui lui semble étrangère est, selon le témoignage de son entourage, elle-même celle qui lui ressemble le plus : « Les voisins prétendaient souvent qu'elle lui ressemblait. Même tignasse que lui, c'est certain.¹⁷ » Greg détestait en réalité celle qui lui renvoyait sa propre image. Joan, ayant le physique d'un garçon manqué, s'offre aux yeux de son père comme un miroir qui lui renvoie son image d'un « homme manqué », pour ainsi dire. Schmitt qui se complaît souvent dans l'analyse psychanalytique, ne manque pas d'expliquer le complexe de son personnage. Tout l'art de l'écrivain tient à l'adaptation d'un langage fort coloré d'humour à la mentalité de Greg, un simple ouvrier naïf et sans culture :

« Peut-être était-ce cela, sa gêne : une fille qui avait des caractéristiques de garçon sans être un garçon.

Car Greg n'avait fabriqué que des filles, sa semence était impuissante à générer du mâle, pas assez forte pour pousser le ventre de Mary à produire autre chose que du féminin. Il s'en accusait. C'était lui, l'homme, lui qui était responsable du masculin dans le couple, lui le colosse qui, pour une raison inconnue et surtout invisible, manquait de la virilité nécessaire pour imposer un garçon dans ce moule à filles.¹⁸ »

Le mal-être psychologique de Greg vient de son corps de colosse, mais dont la semence paradoxalement est « impuissante à générer du mâle ». De même que la fille, trahie par son apparence charnelle, n'a pas pu être une fille complète, de même son père, trahi par ce garçon manqué qui aurait pu finalement être le masculin de la famille, n'a pas pu être l'homme viril tel qu'il le souhaitait : ce qui fait défaut au corps du garçon manqué pour être un véritable garçon, fait également défaut au corps du colosse son père pour qu'il soit le mâle parfait selon la tradition populaire.

Aussi, dans la nouvelle « L'Empoisonneuse », si l'on veut chercher une explication aux actes criminels de Marie Maurestier, la réponse ne pourrait être que dans son corps. Cette femme, « même jeune, n'avait jamais eu l'air jeune, présentant un corps flétri, ménopausé avant la ménopause.¹⁹ » Le recours de l'écrivain à l'image de la ménopause prématurée pour qualifier

le physique de son héroïne, suggère déjà sa perte de l'identité féminine. Sources de frustration, les désirs inassouvis vont conduire Marie Maurestier à vivre mal dans sa peau, et à se transformer en monstre, s'apparentant à la chimère qui séduit et perd celui qui vient à elle. Il convient de souligner dans ce sens que la lecture que donne Robert Graves du mythe de la chimère, correspond bien au scénario de « L'Empoisonneuse ». Le critique interprète la figure mythologique en faisant référence aux trois âges de la vie d'une femme : le lion pour la puberté, la chèvre pour la maturité et le serpent pour la ménopause. Est-il d'ailleurs utile de rappeler que tous les crimes de Marie Maurestier, ce corps ménopausé s'effectuent par le poison dont le lien avec le serpent est plus qu'évident ?

Toujours est-il qu'on ne saurait réduire le prototype de Marie Maurestier à la figure légendaire de la chimère. « Une mangeuse d'homme », l'héroïne de « L'Empoisonneuse » n'est pas sans rappeler également le mythe de la veuve noire qui guette le mal pour l'empoisonner, ou celui de la mante religieuse qui décapite sans remords son partenaire sexuel afin d'en tirer le meilleur parti possible. Dans son rapport avec le prêtre, Marie Maurestier est également l'incarnation de la femme fatale qui, pour séduire le prêtre, « s'adonnant davantage aux âmes noires que les âmes transparentes²⁰ » et « l'arracher aux autres²¹ », va se transformer en Schéhérazade, mettant tout son art dans sa façon de raconter ses crimes. Cette femme, dont le physique ressemble moins à celui d'une femme que d'un homme, a voulu trouver une compensation dans le corps de ses amants. Source de son mal, de son aveuglement, son corps l'a entraîné dans la criminalité. Si elle avait assassiné tous ses époux, c'est parce que leurs vieux corps sont loin de pouvoir assouvir ses désirs. Elle a voulu que le prêtre, beau et jeune, dont le corps est parfait soit le substitut de son ancien jeune amant Rudy. Mais « en fait, elle ne percevait pas qu'il prenait un ferme ascendant sur elle. Si l'origine en avait été sexuelle, la réalité en était devenue spirituelle.²² »

L'imaginaire schmittien qui se complaît dans le monstrueux, s'évertue donc à diversifier les sources qui permettent le mieux d'exprimer l'irruption du mystère, de l'excès et de l'insolite. Mais c'est justement cette diversification des archétypes qui rend le corps plus inaccessible, plus ambigu ; surtout qu'en réécrivant certains récits mythiques et légendaires, Schmitt s'attache à les subvertir et à en donner un tout autre sens.

C'est ainsi que corps et spiritualité, loin de s'opposer comme dans la culture judéo-chrétienne, se rejoignent-ils parfaitement, paraissant dépendant l'un de l'autre. Pour Marie Maurestier, le corps de l'abbé se confond avec le corps sacré si bien que le Christ trouve son incarnation dans les traits physiques de Gabriel :

« Elle voyait maintenant Dieu non pas comme un Dieu terrible, vengeur, mais comme une fontaine de tendresse. Lorsque Gabriel, qui disait « le bon Dieu » plutôt que « Dieu », murmurait le nom du créateur, il donnait l'impression d'évoquer une source vitale, le meilleur vin à boire, voire le remède à tous les maux. À ses côtés, Marie s'initiait à une nouvelle théologie, renonçant à son ancien shérif pour le Dieu d'amour, un Jésus bienveillant, clément, haut d'un mètre quatre-vingt-quinze, comme Gabriel, et qui portait les traits de Gabriel.²³ »

Le regard admiratif que porte Marie Maurestier sur le corps de Gabriel, laisse apparaître la plus haute vocation du corps humain permettant l'accès au domaine religieux et mystique, jusqu'à devenir l'objet d'une véritable divination. Prenant paradoxalement un caractère corporel, la croyance de Marie s'affermir et en présence de Gabriel, l'idée qu'elle se construit de la religion lui permet de rétablir, dans une extase suprême, le contact, hors de l'espace-temps, avec le monde divin :

« Grâce à Gabriel, la force et la subtilité des Évangiles lui apparaissaient car non seulement il les racontait de façon singulière mais elle le voyait dans le rôle de Jésus, beau, fragile, dévoré par l'amour qu'il portait aux hommes, aux femmes. Souvent elle se glissait elle-même dans la peau de Marie-Madeleine, et, face à Jésus-Gabriel, elle vibrait de tendresse, le nourrissant, lui lavant les pieds, les essuyant ensuite avec ses cheveux dénoués ; les récits sacrés prenaient sens parce qu'ils prenaient chair.²⁴ »

Cette religion qui prend sens par le truchement du langage de la chair, finira par transformer la femme fatale en une femme soumise. Schmitt ne manque pas de décrire cette métamorphose de Marie Maurestier en faisant allusion au registre freudien du sadomasochisme :

« Pour la première fois, elle rencontrait le bonheur de la soumission. Car si le jeune homme ne la pénétrait pas physiquement, il la dominait intellectuellement ; à être manipulée, elle connaissait l'épanouissement du masochiste qui se laisse attacher. La violence de son âme trouvait son exutoire. Alors que cet être tourmenté avait, sa vie durant, joué les durs et fortes femmes, elle découvrait enfin sa véritable nature : esclave.²⁵ »

L'imaginaire schmittien semble bien donc se complaire dans la subversion, si bien que la religion chrétienne qui méprise le corps, trouve paradoxalement sa réelle signification dans le langage de la chair. Dans la nouvelle éponyme, Axel, devenu un escroc international, n'a aucun scrupule à désacraliser les corps du Christ et de la Vierge Marie en en faisant le commerce sous forme de bondieuseries au même titre que les objets pornographiques :

« — *Oui, nous produisons ça aussi, approuva M. Lang, des accessoires pornographiques. Ça vous intéresse ?*

M. Beaumont s'approcha à son tour du phallus en plastique posé parmi des fesses de femmes en silicone.

— *Oh ! C'est répugnant.*

— *Erreur, répliqua Lang, ce sont d'excellents articles, aussi bon que nos accessoires religieux. Quand on est équipé pour le moulage, vous savez, il s'agit des mêmes matériaux et des mêmes techniques. »*

La subversion se fait également sentir dans la réécriture de l'histoire de Caïn et Abel représentés dans la fiction par les deux ennemis rapprochés Chris et Axel. Or, si dans l'histoire sacrée, les deux frères incarnent les deux archétypes contrastés du mal et du bien, dans l'œuvre de Schmitt chacun des deux personnages est à la fois Caïn et Abel, chacun des deux a fait preuve dans son évolution autant d'angélisme que de monstruosité. D'ailleurs, la description de la fusion de leurs corps après la mort n'est pas sans suggérer que les deux personnages ne sont finalement que les deux facettes d'un même être :

« *Dix ans plus tard en effet, lorsqu'on entreprit de vider le lac pour l'assainir, on trouva des cadavres. Sur un lit de vase gisaient, tête-bêche, deux corps enlacés : tel des jumeaux lovés dans le ventre de leur mère.*²⁶ »

Tout se passe comme si Schmitt cherchait, à travers la représentation de ces deux corps à la fois opposés et complémentaires, symbolisant finalement la dualité du bien et du mal qui habite tout homme, à faire montre d'un drame intérieur se jouant dans l'espace du corps, et qui n'est autre que cet affrontement entre le corps organique et le corps rêvé ou fantasmé qui, imprégnant l'imaginaire schmittien, revient souvent comme un leitmotiv dans les différentes nouvelles. C'est le corps d'Axel défiguré après l'accident qui se prêterait à lire comme le symbole du corps organique, alors que le corps de Chris serait bien l'incarnation du corps désiré :

« Quel physique aussi... À quarante ans, hâlé, des plis purs comme des coupures à l'angle des paupières, Chris gardait la crinière rousse de sa jeunesse et n'accusait pas une once de graisse, le muscle net, saillant, le ventre tenu, les épaules larges sur une taille étroite, le torse doté d'une pilosité rare, précise, tel un maquillage qui ombrait le bas du ventre puis soulignait les pectoraux. Axel le contemplait avec autant de fascination que d'agacement car il ne pouvait s'empêcher de se comparer à lui. Ce qu'il lui enviait surtout, c'était ses jambes fuselées sous un cul rebondi ; ça, Axel n'y prétendait plus depuis son accident puisque ses cuisses et ses fesses, privées de fonction par la paralysie, avaient fondu, atrophiées.²⁷ »

Toutefois, il convient de souligner dans ce cadre que cette histoire où le monstrueux trouve son expression la plus achevée, où tout concourt à créer une atmosphère tendue, mystérieuse et angoissante, semble à forte teneur autobiographique, une sorte de tentative cathartique pour un écrivain qui bien avant de se vouer à l'écriture, se voyait un grand musicien. « La musique est ma nostalgie », déclare l'auteur, l'ancien bon élève du conservatoire qui a tant voulu être un pianiste de concert. « J'ai obtenu des prix de piano, dit-il. Mais je voulais être créateur, et donc j'aurais voulu composer. La musique est, je l'espère, dans mon écriture.²⁸ » C'est évidemment Chris dans « Concerto à la mémoire d'un ange » qui rappelle cette vocation ratée qui a marqué profondément la vie de l'écrivain. Si pour son rival Axel, jouer prodigieusement du violon était un don naturel, pour Chris, jouer parfaitement le piano était le fruit de son travail :

« À dix-neuf ans, il avait amassé les médailles, les prix, les titres d'excellence, il était ce qu'on appelait une bête à concours, triomphant de tous les pièges à virtuoses, Liszt ou Rachmaninov ; or, face à ce miracle nommé Axel, il se rendait compte que s'il remportait ces victoires, c'était par la rage, le travail. Chris ne savait que ce qui s'apprend, tandis qu'Axel savait ce qui ne s'apprend pas. Sur une estrade de soliste, il ne suffit pas de jouer juste, il faut jouer vrai ; naturellement Axel jouait vrai ; Chris, lui, n'y parvenait que par l'étude, la réflexion, l'imitation. »

Par-delà cette volonté de faire le deuil, semble-t-il, d'une première carrière de pianiste avortée, à la manière des parents du petit enfant dans le concerto d'Alban Berg, il serait judicieux de souligner dans le cadre de cette lecture que la constante de ce conflit entre le corps organique

et le corps désiré qui structure l'imaginaire schmittien pourrait également trouver son explication dans la vie même de l'auteur qui à l'âge de l'adolescence n'a pas réussi à s'accepter tel que la nature l'avait fait. C'est d'ailleurs lui-même qui affirme dans l'un de ses interviews :

« *Je me sentais en exil. Et le premier exil, c'est le corps. J'ai eu du mal à m'approprier ce corps. [...] Et si je suis devenu auteur dramatique, si je suis quelqu'un qui met des paroles dans le corps des autres, c'est peut-être dans ce nœud-là qu'il faut situer l'origine.*²⁹ »

Par-delà les fluctuations qu'il connaît dans *Concerto à la mémoire d'un ange*, le corps, ancré semble-t-il dans un imaginaire intimement personnel, fait d'emblée sentir son caractère fort ambigu. Qu'il se présente comme un symbole ou un espace de croisement des multiples mythes – religieux, philosophiques, idéologiques – gouvernant la pensée moderne, le corps qui prend un caractère pluriel dans l'écriture de Schmitt, et qui se présente comme la scène d'un affrontement entre le corps organique et le corps fantasmé, pourrait suggérer l'idée d'un écrivain qui trouverait dans l'écriture un moyen pour se soustraire à un traumatisme remontant à l'adolescence, et qui est provoqué justement par le refus de l'auteur de son propre physique, lequel ne correspondait pas à l'image qu'il désirait ou qu'il se faisait intérieurement de lui-même. La scène du miroir qui revient comme un leitmotiv dans les différents scénarios du livre est loin d'être sans rapport avec l'expérience personnelle d'un petit génie qui cultivait l'admiration de ses professeurs, mais qui se sentait mal dans sa peau : l'imaginaire de l'auteur de *Concerto à la mémoire d'un ange* trahit l'existence des séquelles d'un drame qui tient à cette conscience d'un divorce entre l'idée que l'adolescent Schmitt se fait de son être et la substance charnelle qui l'enveloppe.

NOTES

1. Philippe Dubois, « Les Rhétoriques du corps », *Littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990, pp. 62-63. Cité dans « Analyse littéraire de « Ma femme » dans *L'union libre* », Pierre Guériaud, *Analyses & réflexions sur le corps*, vol. II, éd. Marketing, Paris, 1992, p. 82.
2. Éric-Emmanuel Schmitt, « L'Empoisonneuse », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris, Le Livre de poche, 2011, p. 9.
3. Éric-Emmanuel Schmitt, « Le Retour », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, *op. cit.*, p. 61.
4. *Ibid.*, p. 68.

5. *Ibid.*, p. 56.
6. Éric-Emmanuel Schmitt, « Concerto à la mémoire d'un ange », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, *op. cit.*, p. 85.
7. Éric-Emmanuel Schmitt, « L'Empoisonneuse », *op. cit.*, p. 30.
8. *Ibid.*, p. 31.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 20.
11. *Ibid.*, p. 16.
12. Éric-Emmanuel Schmitt, « Un Amour à l'Élysée », in *Concerto à la mémoire d'un ange*, *op. cit.*, p. 175.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, p. 176.
15. Éric-Emmanuel Schmitt, « Le Retour », *op. cit.*, p. 63.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. Éric-Emmanuel Schmitt, « L'Empoisonneuse », *op. cit.*, p. 17.
20. *Ibid.*, p. 33.
21. *Ibid.*, p. 43.
22. *Ibid.*, p. 45.
23. *Ibid.*, p. 44.
24. *Ibid.*, p. 29.
25. *Ibid.*, p. 45.
26. Éric-Emmanuel Schmitt, « Concerto à la mémoire d'un ange », *op. cit.*, p. 135.
27. *Ibid.*, p. 115.
28. www.contacttv.net › Les invités › Éric-Emmanuel Schmitt
29. www.contacttv.net › Les invités › Éric-Emmanuel Schmitt

Postface

Extraits des échanges entre l'auteur et ses interprètes

Éric-Emmanuel Schmitt, pouvez-vous être présenté autrement que comme un littérateur prométhéen ?

Je travaille tout le temps, j'enchaîne les projets, non par intérêt, comme certains le disent en développant l'argument économique mais parce que c'est bien ma raison de vivre.

Âme vive prompte au dialogue, plume saillante et infatigable, vous avez, en tout état de cause, décidé de faire fi de la critique en prenant définitivement le parti du lecteur et du spectateur.

Un auteur de roman, de théâtre, n'a pas à brider l'émotion, il n'écrit pas que pour lui-même. Les gens viennent me parler dans les salons du livre auxquels je participe, ils me disent ce qu'ils ont ressenti, ce qu'ils cherchent dans mes livres. Je me dis alors que je suis non pas exactement la voie royale mais un sentier pertinent.

Dramaturge francophone contemporain le plus joué dans le monde, vous ne renoncez à aucun défi littéraire pourvu que le résultat touche *Odette Toulemonde*.

J'ai participé au concours anonyme proposé par la fondation Anne Franck en vue de l'adaptation du journal. J'avais une idée de départ, j'avais envie d'aller plus loin, de travailler autour de l'attente du père et puis aussi de son désir de transmission des écrits de sa fille... Et j'ai été retenu. Ça a été aussi l'occasion d'un dialogue fructueux avec Francis Huster que j'avais invité chez moi et qui est tombé sur mon texte. Le journal l'a lui aussi replacé dans le droit fil d'un passé occulté. Dans le rôle du père d'Anne, cela ne pouvait être que lui.

Pari gagné donc, une fois encore, comme si par magie, chaque fois que vous y mettez toute votre force, tout votre génie narratif, vous ne pouviez que viser juste et rallier à votre cause une foultitude de lecteurs et de spectateurs. Vous avez ainsi vos adeptes, vos « fans », ceux qui vous écrivent, qui quêtent votre signature, votre présence. Mais vous n'êtes en rien gêné par le succès dans la mesure où, comme Monsieur Ibrahim, adepte du sourire, vous aimez les gens et écrivez d'abord pour leur rendre leur amour. Et puis, comme par fatalité, vous êtes doté d'une imagination sans borne susceptible, en un rien de temps, en moins de temps en tout cas qu'il ne faut pour l'écrire, de traverser les mondes aussi bien que les époques. Que d'aucuns blâment votre boulimie d'écriture et de publication, vous vous en moquez comme ces hommes à l'appétit insatiable qui s'amuse des régimes à la mode qu'on ne cesse de leur prescrire avec la docte et grise mine du censeur. Le problème avec vous, c'est bien que les idées vous viennent à la seconde. Difficile de vous suivre, difficile de maîtriser cette tempête sous votre crâne.

Ce qui m'interpelle en ce moment c'est la relation entre Molière et Corneille. Dualité, concurrence, rivalité, admiration, jalousie... Je ne sais pas, vous en pensez quoi vous ? Moi, je trouve ça passionnant, j'ai envie de faire dialoguer ces deux maîtres du théâtre, il faut donner de la vie à tout ça...

Bref, il n'est pas raisonnable de vouloir vous suivre dans le chantier de votre imagination. Vous seul maîtrisez vos tiroirs. En cela, d'ailleurs, vous ressemblez à Molière qui fut un, personne et cent mille tout à la fois, directeur de théâtre, dramaturge, comédien...

Non, cela ne me gêne pas d'être en même temps, comédien, romancier, auteur de théâtre et directeur de théâtre et...

Et de fait, vous êtes partout, sur les plateaux de télévision, sur les planches, dans les salles de répétition, à votre bureau. Vous avez même le temps de vous occuper de vos chiens que vous aimez autant sinon plus que vos contemporains. Comment ne pas le réaffirmer, vous n'êtes pas du genre à dire comme tout un chacun, « on n'a qu'une vie » ; plutôt à crier au balcon du « Français » « on n'a que mille vie, il faut en profiter goulûment ». Vous êtes de la race de ces écrivains polygraphes dont la volonté de puissance trans-générique n'a d'égal que le foisonnement de l'imagination. Il y a donc outre du Molière, du Gary en vous mais un Ajar moins malheureux qui aurait su guérir de ses tourments en priant

non sur une balle perdue mais sur la vie, la vie mise en mots, l'existence secouée dans tous les sens de la narration, la vie vue d'en haut, d'en bas, de haut en bas, de bas en haut, de face, de profil, la vie soleil, corde coupée, la vie, merci la vie, perçue à hauteur d'enfant, la vie telle qu'elle est, telle que vous voudriez qu'elle soit.

Je ne peux pas être un écrivain pessimiste, je n'ai pas le droit ; je ne dois pas cela à mes lecteurs...

Le risque est par conséquent toujours là, le risque de la répétition, celui de l'auto-plagiat, de l'effet facile. Mais puisque le créateur ne vit que pour créer, puisque vous vous étiolez si vous restiez passif, puisque aussi et surtout vous avez connu durant votre jeunesse les enfants malades, les moins chanceux, les écorchés de l'existence, vous n'avez pas d'autre choix que de parier.

Il me faut parier à ma façon sur la vie, la vie à l'œuvre, l'œuvre dans la vie, transmettre le goût pour l'humain, le désir des femmes, la nécessité de l'amitié, l'amour salvateur. Chacun sa façon de concevoir son métier d'écrivain et de la faire savoir. Je ne suis pas comme un Houellebecq, j'ai le goût de l'être humain, je le cherche partout à Bagdad comme à Paris, aux temps du Christ comme dans un hôpital pour enfants atteints d'un cancer... Ce n'est pas par facilité que j'agis ainsi, c'est parce que je n'ai pas le choix, pas le choix... Les lecteurs qui prennent le train choisissent un de mes livres ? Un roman de gare comme disent certains... Mais après deux heures de lecture, personne ne leur pose la question de l'effet du livre d'Éric-Emmanuel Schmitt. S'il leur a fait du bien, s'ils se sentent mieux ou un peu différents après... ça c'est l'espoir de tous les écrivains, enfin une bonne partie, et moi c'est mon pari, non pas changer les gens mais leur donner quelques raisons de voir les choses autrement...

On aura du mal à ne pas embrasser l'homme et son propos, on aura du mal à contredire une telle force de la nature humaine. On voudrait vous dire « mais quand même, n'en faites-vous pas un peu trop ? » mais on se rétracte car la question est sans objet. En effet, au fil de la conversation, au fil des échanges, vous avez déjà conduit votre auditeur ailleurs, plus précisément dans cette carte du tendre que vous connaissez mieux que quiconque, le territoire littéraire et vos places fortes, *La Vie devant soi*, le théâtre de Molière et l'œuvre polygraphique de Denis Diderot.

La pensée du père de Jacques le Fataliste m'a toujours inspiré... c'est pour cela que je lui ai consacré un ouvrage. Je dis cela sans prétention mais Diderot, comme Molière, comme Gary est lui aussi partout, pire sur tous les fronts.

Il ne lâche rien. Une pensée à part, visionnaire, toujours en mouvement. On imagine sa façon de faire les cent pas en prison... Il n'y a pas de frontière dans son œuvre. Aujourd'hui, sans doute le taxerait-on de touche à tout... Voilà le modèle non pas à reproduire... Quel orgueil déplacé ! Mais dont il faut s'inspirer.

Vous êtes intarissable sur Diderot comme sur tant d'autres écrivains, tant d'autres sujets. Pour autant, vous n'avez rien d'un bavard impénitent. Vous n'avez jamais non plus un côté professoral. Pour vous seule vaut l'expression des idées. Par là même, cette expression vous vous devez de la servir, coûte que coûte, sans rechigner à la tâche. D'où votre volonté d'emprunter tous les chemins y compris celui du septième art dont vous êtes évidemment aussi féru. Vous n'en restez pas moins un homme sérieux, un ancien étudiant de Jacques Derrida que vous êtes presque arrivé à déridier. Il va de soi, par conséquent, que vous auriez pu être autre, professeur, philosophe, essayiste mais un séjour dans le désert vous a fait renoncer à ce versant critique exclusif.

Il faudra peut-être que j'écrive un jour cet épisode décisif de ma vie d'homme et d'écrivain...

La conversion dont vous nous parlez pourrait apparaître un peu mise en scène, dans le droit filon de l'expérience saint-exupérienne. Mais, ça aussi vous vous en moquez, comme vous vous moquez du genre de la critique sérieuse. Jean-Jacques Goldman est un peu comme ça, lui aussi, dans une toute autre veine artistique, cela va sans dire. Peu importe que certains se défient de la simplicité de l'expression, du caractère a priori convenu de l'expérience décrite. Il y a des cheminements sincères qui valent mieux que les mensonges les plus artistes. Vous ne publiez *La Nuit de feu* qu'en 2015. La référence pascalienne n'est pas anodine même si le propos à bien des égards relève davantage d'un « anti-Pascal ». Pour ce livre là comme pour tant d'autres, vous connaissez les défaveurs de la critique. Et vous n'en aurez cure, une énième fois. Et peut-être même encore moins que d'habitude. Car, ce que vous décrivez, cette fois, cette conversion à la vie, à son sourire, à sa simplicité, reste profondément inaliénable. Si d'évidence, comme votre œuvre toute entière en témoigne, elle ne fait pas de vous un humaniste béat, elle demeure le point d'ancrage...

... d'un nouvel itinéraire, d'une nouvelle direction : qu'importe si cela vous semble un peu gros. Je ne peux pas mentir là-dessus. C'est un fait acté dans ma vie.

Un moment de grâce. Une solitude qui m'a mené vers un choix. Au fond, ce n'est pas si original. Ce qui est singulier en revanche, c'est que ce choix a ensuite été définitif. Philosopher c'était apprendre à mourir : avec le choix de la littérature j'ai parié sur la vie. Je n'ai pas honte à partir de là d'avoir adopté une écriture simple, à destination des lecteurs. Je n'ai aucun goût pour l'illisibilité. Cela relève de la plus triste des vanités. Écrire correspond fondamentalement à un acte de communication. Si je coupe ce fil avec le lecteur, à quoi bon écrire, je vous le demande...

Nous l'aurons compris, tout au long de ces trois jours de colloque, l'écrivain populaire par excellence, Éric-Emmanuel Schmitt, a vaincu progressivement les réticences spontanées des universitaires épiant son œuvre et sa langue sous toutes les coutures. Et pour cause. Si l'homme, jovial, à l'écoute, a imposé sa présence et son rayonnement, il n'en a pas moins résisté, fait obstacle à une totale transparence, comme si son enthousiasme communicatif n'était au fond que l'expression d'une vraie pudeur, de celle qui dicte à sa douleur, selon les mots du poète, de se « tenir plus tranquille ».

Il s'est agi ainsi, au fil des communications, de mettre en perspective la complexité d'un imaginaire voué certes à transmettre le goût des autres par les voies narratives les plus simples et les plus directes qui soient mais non dépourvu des silences de son ombre, la part de l'autre peut-être...

Table des matières

GÉRARD PEYLET : Pourquoi une nouvelle collection ?.....	5
ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT : Souvenirs	7
ANTONY SORON : Introduction	11
I. L'Odysée en « trame » de fond de l'imaginaire.....	17
- JEAN TUCOO-CHALA : <i>Ulysse from Bagdad</i> , roman « parodyséen » d'Éric-Emmanuel Schmitt, humaniste interrogatif	19
- MARIE-PIERRE ANDRON « Heureux qui, comme Saad, a fait un beau voyage... » ou l'Odysée retrouvée d'Éric-Emmanuel Schmitt....	27
- AGNÈS LHERMITTE : Éclats d'Ulysse dans « La Rêveuse d'Ostende » et <i>Ulysse from Bagdad</i>	41
II. L'ombre d'un double.....	53
- CHRISTOPHE PÉREZ : <i>L'Évangile selon Pilate</i> : le Moi, idole d'un crépuscule.....	55
- VIVIANE BARRY : Jeux de miroirs dans l'œuvre romanesque d'Éric-Emmanuel Schmitt.....	75
- AZIZA AWAD : L'enfant et le sage : reflets du conte dans <i>Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran</i> et d'autres récits d'Éric-Emmanuel Schmitt.....	85
- GÉRARD PEYLET : Le monstrueux et l'humain dans <i>La Part de l'autre</i> , « Concerto à la mémoire d'un ange » et « L'Empoisonneuse »	101
- NATACHA VAS DEYRES : <i>La Part de l'autre</i> : une relecture singulière de l'Histoire, entre écriture biographique et uchronique	117

III. Nouvelles renouvelées	127
- MARIJA DŽUNIĆ-DRINJAKOVIĆ : L'art de la nouvelle chez Éric-Emmanuel Schmitt.....	129
- CHRISTIAN PHILIPPE : Les nouvelles dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt : approche sociologique et lectures plurielles du « monde » selon Éric-Emmanuel Schmitt	139
IV. La dynamique intertextuelle	157
- ANTONY SORON : <i>Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran</i> : une vie littéraire derrière soi.....	159
- MICHEL PRAT : Le dynamisme de l'inspiration philosophique dans l'œuvre romanesque d'Éric-Emmanuel Schmitt.....	173
- CLAUDE-GILBERT DUBOIS : <i>L'Évangile selon Pilate</i> , un évangile selon Éric-Emmanuel Schmitt.....	187
V. Le corps inscrit dans le suaire du texte schmittien	203
- KAMEL SKANDER : De la relation du couple dans le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt.....	205
- IRINA DURNEA : Images de la femme dans <i>La Femme au miroir</i>	219
- HICHEM ISMAÏL : L'imaginaire du corps dans <i>Concerto à la mémoire d'un ange</i>	241
Postface : Extraits des échanges entre l'auteur et ses interprètes	253

Imprimé en France

Mise en page : Éditions Passiflore

Dépôt légal : mars 2016

ISBN : 978-2-918471-48-6

Programme éditorial soutenu par le Conseil Régional d'Aquitaine



La Chair et l'invisible

On mesure ici l'importance du colloque « La chair et l'invisible » organisé par l'Ardua et consacré à Éric-Emmanuel Schmitt, un des écrivains de langue française les plus lus et les plus joués.

La problématique implicite de ce colloque aurait pu être formulée ainsi : au-delà de leur incontestable succès éditorial, *Ulysse from Bagdad*, *La Part de l'autre*, *Oscar et la Dame Rose*, *L'Évangile selon Pilate* ou encore *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* supportent-ils une relecture critique féconde ? – ou si l'on préfère – que reste-t-il de tous ces textes du haut de l'affiche, une fois que s'éteint le charme – au sens étymologique du mot – de la première lecture ?

22 €

