

INTRODUCTION

“Ça a débuté comme ça.”

Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, p. 7.

Cela n'est un secret pour personne: le corps est devenu un “objet” d'étude fructueux, “très à la mode” comme le définissait avec une légère condescendance l'un de nos interlocuteurs universitaires ponctuels. Le corps s'exhibe, s'expose, non plus considéré comme la partie souvent méprisée du couple formé par le corps et l'esprit. Dès les années 1940, M. Merleau-Ponty envisage la dimension charnelle de la perception¹, et pour lui “le sujet percevant n'est pas une conscience pure mais un organisme qui se présente lui-même comme une forme ou une structure dont tous les éléments sont solidaires”².

Le corps favorise les approches pluridisciplinaires, mêlant fréquemment psychopathologie et psychanalyse d'obédience freudienne ou jungienne, comme l'ont montré les travaux de Bruno Bettelheim, Mélanie Klein, ou plus récemment ceux de Sami Ali³. Les sciences dites “exactes” ne sont pas en reste, et l'on trouve aujourd'hui les excellents ouvrages du neurobiologiste Pierre Karli, vulgarisant avec intelligence les arcanes neurobiologiques ou psychologiques du rapport de l'individu au monde, de la formation de son identité⁴. Ailleurs, une approche sociologique du corps, comme celle menée par David Le Breton⁵, contribue à enrichir la connaissance de phénomènes de société dont René Girard a exploré l'une des tendances profondes, dans ses études sur la violence ou sur la dynamique du bouc émissaire⁶. En un mot, un demi-siècle d'études consacre la prégnance du corps dans cette question que “l'homme n'a jamais

¹ Maurice Merleau-Ponty: *La phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

² Serge Le Diraizon et Eric Zernick: *Les plis de la chair*. In: *Le corps des philosophes*. Paris: PUF, col. Major, Paris, 1993, p. 195-257. p. 196.

³ voir Bruno Bettelheim: *Les blessures symboliques. Essai d'interprétation des rites d'initiation*. Paris: Gallimard, 1971, trad.; Mélanie Klein: *Les stades précoces du conflit oedipien. Essai de psychanalyse*. Paris: Payot, 1967; Sami Ali: *Corps réels, corps imaginaires, pour une épistémologie psychanalytique*. Paris: Dunod, 1984; on peut aussi mentionner les publications de la *Revue française de psychanalyse*, notamment le volume consacré à “La symbolisation”. In: *Revue française de psychanalyse*, vol. 53, n°6, 1989, p. 1483-2063.

⁴ Pierre Karli: *L'homme agressif*. Paris: Editions Odile Jacob, col. Points, 1989 (1987); *Le cerveau et la liberté*. Paris: Editions Odile Jacob, col. Sciences, 1995. Claude Olievenstein écrivait récemment un ouvrage sur la bouche. Voir Claude Olievenstein: *Écrits sur la bouche*. Paris: Editions Odile Jacob, col. Sciences, 1995.

⁵ David Le Breton: *La sociologie du corps*. Paris: PUF, col. Que sais-je, 1982.

⁶ voir René Girard: *Le Bouc émissaire*. Paris: Grasset, col. Biblio-essais, 1991 (1982); *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, col. Pluriel, 1992 (1985); *La route antique des hommes pervers*. Paris: Grasset, 1992 (1985).

cessé de se poser”, en l’occurrence celle “de son rapport au monde et à lui-même”, une interrogation sur “la liberté qu’est la sienne dans sa relation à l’autre”⁷.

Les études littéraires ne sont pas en reste, ayant au cours des dernières décennies saisi les bienfaits de la transdisciplinarité. Sous l’influence de Gaston Bachelard, selon lequel la faculté imaginante est profondément stimulée par le rapport corporel à la matière, l’approche textuelle recourt au corps pour saisir les mouvements de la création symbolique. On connaît les travaux de Jean-Pierre Richard⁸, qui s’inscrivent dans une telle mouvance. La recherche sur l’imaginaire a très précocement, grâce à Gilbert Durand, tenté de synthétiser la part éminemment corporelle du processus de symbolisation⁹, ainsi que la force du corps quand il se fait lui-même image symbolique, c’est-à-dire “*transfiguration* d’une représentation concrète par un sens à jamais abstrait”, “une représentation qui fait *apparaître* un sens secret, (qui) est l’épiphanie d’un mystère”¹⁰.

Cette rapide revue, si lacunaire soit-elle, mène semble-t-il au constat suivant: le corps, en cette seconde moitié du XXe siècle, fait l’objet de recherches scientifiques tout en constituant un champ de préoccupation quotidienne, comme en témoigne la seule imagerie abondante qui lui est consacrée dans les magazines, dans les productions cinématographiques ou publicitaires:

(...) the human body is at the moment a special site of attention and concern. As a historical phenomenon, there is nothing surprising about this: the very extremity of scepticism about the referential capacities of language in the past decade made it almost inevitable that at the moment when language has finally reconnected to the world, the primary site of reconnection would be not just this or that piece of material ground, but the most extreme locus of materialization, the life of the body.”¹¹

On peut alors se demander si, dans cet enchevêtrement de discours sur le corps, on ne lit pas tout et n’importe quoi, et si l’on n’est pas arrivé au moment où le discours *sur* le corps devient bavardage. Ce serait toutefois faire la part trop belle au discours critique, car si ce dernier s’épuise, l’image du corps continue de captiver le lecteur, le spectateur, l’amateur d’arts picturaux ou plastiques.

⁷ Pierre Karli: *Le cerveau et la liberté*, S 7.

⁸ On pourra se référer, par exemple, à Jean-Pierre Richard: *Littérature et sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 1954; Jean-Pierre Richard: *Poésie et profondeur*. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

⁹ voir Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Introduction à l’archétypologie générale. Paris: Dunod, 1990, 10e édition (PUF, 1960).

¹⁰ Gilbert Durand: *L’imagination symbolique*, Paris: PUF, col. Quadrige, 1993, 3e édition (1964), p. 12-13. Le corps motive par ailleurs de nombreuses études consacrées au processus créateur, parmi lesquelles on reconnaîtra celles de Julia Kristeva ou de Didier Anzieu; Julia Kristeva: *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris: Seuil, 1980; Didier Anzieu: *Le corps de l’oeuvre*. Paris: Gallimard, NRF, 1981; Dider Anzieu: *Le moi-peau*. Paris: Dunod, 1991.

¹¹ Elaine Scurry: Introduction. In *Literature and the Body. Essays on Populations and Persons*, Selected Papers from the English Institute, 1986. Edited by Elaine Scurry, New Series n°12, Baltimore and London: the Johns Hopkins University Press, 1988, p. vii-xxviii. p. xx.

“J’ai reçu la vie comme une blessure” : l’évocation de la blessure, comme le suggère ce vers de Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror*, porte d’emblée un fort pouvoir de signification. Le lecteur frise l’expérience du vertige s’il se fait attentif aux innombrables atteintes à l’intégrité corporelle des personnages dans la fiction romanesque, pour se limiter à ce seul genre littéraire. Il nous a semblé que ces répétitions résistaient à un travail de simple traduction, qui se bornerait à chercher dans ces blessures un écho fictif des souffrances endurées par l’auteur. Elles semblent dessiner un réseau imaginal d’une densité croissante, aussi bien dans l’oeuvre elle-même que dans les échos que se renvoient différents textes présentant cette même caractéristique.

Après avoir posé l’hypothèse d’une polysémie de la blessure inaugurant, au sein d’une oeuvre singulière, un imaginaire, un “musée” d’images pour reprendre l’expression de Gilbert Durand¹², nous avons pu constater que dans le seul champ de la littérature européenne du XXe siècle, des résonnances imaginaires semblaient s’établir d’un auteur à l’autre, d’un continent à l’autre. De Kafka à Le Clézio, de Coetzee à Bataille, de Golding à Carlos Fuentes, de Céline à Camus, ou de Faulkner à Hemingway s’établit un terrain imaginal commun, modulant les formes de l’agression corporelle.

La représentation de la blessure n’est pas neutre, et participe de la dimension psychique propre à l’espèce humaine. On se flagelle en l’honneur de Dieu, le chaman passe par les affres de la douleur lors de son initiation, comme en témoigne explicitement le livre de Mircea Eliade *Initiations, rites, sociétés secrètes*¹³, étudiant les rites d’initiations et leur évolution au sein de diverses sociétés traditionnelles, attribuant à la blessure une connotation rituelle, sinon religieuse. Bruno Bettelheim rend compte par ailleurs de l’importance des cérémonies de mutilation dans les tribus primitives, et spéculé ensuite quant aux conclusions d’ordre psychanalytique que l’on peut tirer de ce constat du désir qu’ont les hommes et les femmes d’acquiescer mutuellement l’appareil et les fonctions sexuelles de l’autre sexe¹⁴, conclusions souvent définitives et péremptoires. Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer¹⁵ ont nourri une réflexion intense sur la souffrance et la douleur dans l’existence individuelle. Chantal Passot, dans sa conséquente thèse sur *La souffrance des autres*¹⁶, fait le compte-rendu synthétique et exhaustif des différentes perspectives philosophiques sur ce sujet, auquel le travail de Roselyne Rey permet d’apporter de

¹² Gilbert Durand : L’imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l’image. Paris : Hatier, col. Optique philosophie, 1994, p. 3.

¹³ Mircea Eliade : *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Paris : Gallimard, col. Folio/Essais, 1992 (1959).

¹⁴ Bruno Bettelheim : *Blessures symboliques*.

¹⁵ cf. Sören Kierkegaard : *Coupable-non coupable, une histoire de la souffrance*. Bazogues en Pareds : P.H. Tisseau, 1942 (trad) ; Arthur Schopenhauer : *Douleurs du monde (pensées et fragments)*, trad. par Jean Bourdeau, Paris : Rivages Poches/Petite Bibliothèque, 1990 (1ère ed. 1880) ; Friedrich Nietzsche : *La généalogie de la morale*, trad. par Isabelle Hildenbrand et Jean Gratiot, Paris : Gallimard, 1971 ; Georges Bataille : *L’Érotisme*.

¹⁶ Chantal Passot : *La souffrance des autres*, Thèse de Philosophie, Université de Lille, 1984.

nouvelles données¹⁷. Sur un plan plus moral et métaphysique, le monde occidental associe aisément le bubon à la souillure. La blessure serait alors un moyen indirect, figuré, d'évoquer désirs et conflits. La blessure, le corps agressé, mutilé, déformé par les agressions de la maladie, hantent la littérature comme si, à l'instar de la laideur définie par Sartre, elle était "une prophétie: il y a en elle je ne sais quel extrémisme qui veut porter la négation jusqu'à l'horreur"¹⁸. L'étude de l'imaginaire de la blessure doit permettre d'aborder quelques fondements de la psyché humaine, et il est possible de déceler dans les descriptions de la blessure la recherche d'une certaine émotion toujours ambiguë et par là riche de sens:

L'horreur de la mort n'est pas seulement liée à l'anéantissement de l'être, mais à la pourriture qui rend les chairs mortes à la fermentation générale de la vie (...). Ces matières vivantes, fétides et tièdes, dont l'aspect est affreux, où la vie fermente, ces matières où grouillent les oeufs, les germes et les vers sont à l'origine de ces réactions décisives que nous nommons "nausée", "écoeurement", "dégoût"¹⁹.

"La conscience de la validité d'une méthode n'est jamais séparable de la conscience de ses limites."

Paul Ricoeur, *Lectures 2. La contrée des philosophes*, p. 352.

"Pour qu'il y ait symbole, il faut qu'il existe une dominante vitale", puisque la "structure n'est pas une forme vide, elle est déjà lestée par-delà les signes et les syntaxes d'un poids sémantique inaliénable"²⁰. C'est ce poids de sens que le critique doit tenter d'évaluer, dont il doit sentir le jeu de forces.

L'étude de l'imaginaire de la blessure, dans le cadre d'une étude comparatiste, requiert un mode particulier de questionnement des oeuvres. Ce questionnement ne doit pas perdre de vue la matière qu'il traite, en l'occurrence le texte littéraire, ni oublier les étapes progressives d'une démarche vers le sens. Il s'agira pour nous d'observer les modulations d'une image récurrente, afin de saisir les forces intratextuelles et extratextuelles qu'elle polarise, de saisir en un mot ce qu'elle "donne à penser"²¹.

¹⁷ Roselyne Rey: Histoire de la douleur. Paris, Editions de la Découverte, 1993. On consultera aussi avec profit la thèse de Nadine Djiguirian: La souffrance dans le mythe des Labdacides, Thèse de Doctorat rénové sous la direction de Pierre Brunel, Université Paris IV, 1991.

¹⁸ Jean-Paul Sartre: Le séquestré de Venise. In: Situations, vol. 12, Paris: Gallimard, 1964, S 341-342.

¹⁹ Georges Bataille: L'érotisme. Paris: 10/18, 1957, p. 62-63.

²⁰ Gilbert Durand: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 415.

²¹ Paul Ricoeur: Le conflit des interprétations. Essai d'herméneutique. Paris: Seuil, 1993 (1969), p. 46.

La polysémie du symbole ne peut être endiguée que par l'étude du contexte auquel il est relié par ce que Gilbert Durand qualifie de "combinatoires". C'est dans le rapport de la blessure avec la structure générale de l'oeuvre que se situe la symbolique, et non dans le symbole lui-même auquel on peut faire dire n'importe quoi. Par ailleurs, c'est dans la force structurante, organisatrice des images symboliques que se situe "l'imaginaire de la blessure", et non dans le seul catalogue recensant ses variations. Comme le rappelle Gilbert Durand, le symbole est moins *symbolon* que *symbolê*, c'est-à-dire "confluence, "rencontre", "carrefour" qui souligne le caractère fondamental de l'imaginaire humain, à savoir sa *dualité constitutive*"²². Le texte n'est pas un objet au-dessus duquel se tient le critique, et requiert une interprétation qui "se (révélera) une théorie du sens multiple"²³. Cette relation d'interprétation présuppose que le texte écrit présente une difficulté que le discours oral ne laisse pas apparaître. Dès lors, la lecture est comme "l'exécution d'une partition musicale: elle marque l'effectuation, la venue à l'acte, des possibilités sémantiques du texte"²⁴. L'herméneutique ne vise plus alors à la révélation d'un sens caché ou à l'explication achevée d'un symbole, mais elle "invite à définir l'oeuvre non seulement comme un système à interpréter, mais aussi comme un système interprétatif. Sens en lui-même, le texte serait également "échangeur" d'un sens situé à son amont et d'un sens situé à son aval"²⁵. Il s'agit d'appliquer une méthode susceptible de prendre en compte ce caractère ambiguë du symbole que présente la blessure dans ses nombreuses occurrences textuelles, une méthode envisageant l'analyse formelle et la dépassant, laissant affleurer le fonctionnement des forces -parfois contradictoires- qui agissent sur l'imaginaire créateur.

Dans un premier temps, on délimitera clairement les champs d'application de la méthode choisie, afin de privilégier l'étude de certaines "couches structurales"²⁶, c'est-à-dire des zones d'explication des oeuvres que l'on choisira de mettre en valeur. Le nombre de ces "couches" étant infini, notre attention se portera plus particulièrement sur le dessin d'un modèle de l'oeuvre par les différentes images de la blessure, et sur le rôle de cette dernière dans la composition du texte. Nous aurons par conséquent recours au trajet explicatif de Gilbert Durand, qui nous a paru répondre à ce désir d'étude morphologique. Pour élaborer un modèle commun, les oeuvres sont "mises à plat" si l'on peut dire, afin d'en repérer les structures répétitives. Nous pourrions ainsi étudier dans quelle mesure les occurrences de la blessure "informent" l'écriture, si leur émergence constitue un moment "pivot" de la structure de l'oeuvre, ou si elle scande le

²² Gilbert Durand: Fondements et perspectives d'une philosophie de l'imaginaire. In: Religiologiques, n°1, sous la direction de Jacques Pierre, "Le statut de l'imaginaire dans l'oeuvre de Gilbert Durand", Montreal: UQAM, département des Sciences Religieuses, 1990, p. 27-44. p. 39.

²³ Paul Ricoeur: Interprétation. In: Lectures 2. La contrée des philosophes, Paris: Seuil, 1992, p. 487.

²⁴ Gilbert Durand: L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris: Hatier, col. Options philosophiques, 1994, p. 27.

²⁵ article "Herméneutique". In: Dictionnaire historique thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes. Paris: Larousse, 1986, p. 702.

²⁶ Gilbert Durand: Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse. Paris: Dunod, 1992, p. 151.

texte à la manière d'un détail obsédant, s'inscrivant dans une structure dynamique qui travaille l'oeuvre en profondeur.

Le « trajet anthropologique »²⁷ de l'imaginaire doit néanmoins tenir compte d'un échange entre les forces de l'individu et celles d'une société. C'est pourquoi nous devons examiner le contexte socio-historique de l'oeuvre. Toutefois, l'imaginaire transcende les incidences sociales d'une époque donnée et récusé un déterminisme socio-historique. Cette théorie permet d'échapper à une vision spécifiquement sociale et statique puisque "l'oeuvre littéraire, et disons l'oeuvre d'art en général, ne se réduit ni aux structures psychologiques de son auteur, ni aux données sociales et historiques, ni à un système mécanique de formes"²⁸.

Une fois ces points affirmés, on n'aura pas abordé l'enjeu comparatiste que nous nous sommes fixé, et qui préside largement à la détermination du corpus:

les problèmes de construction d'ensemble se posent évidemment avec acuité lorsqu'on choisit de démontrer l'existence d'analogies fondamentales entre certains auteurs ou entre certaines oeuvres, non pas dans le code tout fait de quelque universel thématique ou typologique, mais sous l'angle d'un concept-clé qu'on suivra dans ses différentes incarnations et dont la pertinence pour l'étude du corpus choisi sera précisément à démontrer.²⁹

Il n'est pas question ici d'affirmer que le parti-pris d'un très large corpus est irrecevable, mais que le comparatisme s'accommode de la sensibilité et de la mesure des capacités de celui qui le met en pratique. Il nous semblait difficile de concilier le mode de lecture auquel nous désirions nous livrer, en considérant chacune des oeuvres dans son originalité, et le parti d'une exhaustivité toujours relative. Il était plus adéquat d'amorcer une étude en profondeur, susceptible de s'inscrire à long terme dans un champ d'investigation élargi. Par ailleurs, s'il était difficile d'effectuer ce travail sur des traductions, les textes originaux impliquaient une compétence linguistique dont l'importance est vigoureusement soulignée par George Steiner: "I take comparative literature to be, at last, an exact and exacting art of reading, a style of listening to oral and written arts of language which privileges certain components in these arts."³⁰ Or l'une de ses "composantes" ("components") relève précisément de la force du langage dans lequel le texte est écrit: "(...) bread will never really translate *pain*. What, in English, French or Italian, is *Heimat*?"³¹. On ne s'improvise donc pas comparatiste, ou, pour reprendre une comparaison de George Steiner, on ne se réveille pas comparatiste comme M. Jourdain se met à faire de la prose sans le savoir³².

²⁷ Le « trajet anthropologique » est « *l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social* ». Gilbert Durand: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 38; en italiques dans le texte.

²⁸ Gilbert Durand: *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, p. 125.

²⁹ Pierre Brunel et Yves Chevrel: *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, col. Que sais-je?, 1989, p. 171.

³⁰ George Steiner: *What is Comparative Literature?*. In: *No Passion Spent. Essays 1978-1996*, London: Faber and Faber, 1996, p. 142-160. p. 150.

³¹ George Steiner: *What is Comparative Literature?*, p. 152.

³² George Steiner: *What is Comparative Literature?*, p. 149.

Le choix du corpus constitue ainsi l'une des pierres de touche de l'approche comparatiste, puisque l'on ne peut décider *a priori* des oeuvres qui semblent faire sens dans la mouvance thématique, dégagée au fil des lectures. Le choix doit tenir compte des erreurs de parcours qui justifient l'adoption d'un texte à la première lecture, sans résister dans un second temps à la confrontation avec les autres oeuvres. Par ailleurs, la part "sensible", émotive du lecteur ne saurait être négligée. Il est à peu près impossible d'envisager un cheminement de plusieurs années avec une oeuvre qui aurait perdu son attrait dès la seconde lecture. Ces quelques lignes directrices ont permis d'opérer un choix dont la cohérence chronologique s'est rapidement affirmée par la suite. Le champ d'investigation s'est limité à des textes de fictions, romans ou nouvelles, perçus comme assez riches, complexes et autonomes pour s'ouvrir à la comparaison. C'est bien la récurrence de la blessure qui lie entre elles les oeuvres d'un corpus apparemment hétérogène. Quoi de bien commun, en effet, entre ceux que des généralisations hâtives mais solidement ancrées définissent, tout en reconnaissant la force de leur création, comme un amoureux transi sombrant dans l'éthylisme (Faulkner), un macho chasseur lui aussi alcoolique (Hemingway), un romancier ayant raté sa carrière de philosophe (Camus), et un antisémite dont on refuse "par principe" de lire les écrits (Céline)? Il est peut-être bon d'esquisser brièvement quelques lignes de convergence entre quatre auteurs dont, à tout le moins, la renommée n'est plus à faire.

Il n'entre pas dans notre propos de faire une étude psychocritique des textes, et de chercher quels liens les blessures de Céline et Hemingway, l'alcoolisme de Faulkner ou la tuberculose de Camus entretiennent avec l'imaginaire de la blessure tel que nous entendons l'aborder. Il serait toutefois un peu hâtif d'évacuer ce rapport étroit que l'auteur, homme de chair, entretient avec son oeuvre et avec son corps, en affirmant que les deux entités sont parfaitement indépendantes. Les quatre auteurs ont en commun d'avoir payé de leur personne pour s'être profondément impliqués dans les événements qui leur étaient contemporains. Hemingway et Camus exercèrent longtemps la profession de journaliste, prenant position face à la guerre d'Espagne, au second conflit mondial, ou pour dénoncer les excès du régime communiste. Céline, à la suite d'un voyage en URSS, affirmait dès le milieu des années 1934 l'erreur dans laquelle se trouvaient les intellectuels communistes français³³. Dans un registre plus sinistre, on connaît le prix qu'il payait pour la publication des pamphlets antisémites à la fin des années trente³⁴. On intenta des procès contre lui dès 1939, année au cours de laquelle son éditeur Denoël dut retirer les pamphlets de la vente. Il s'en suivit la cavale en Allemagne, l'incarcération au Dannemark, qui tissent la matière d'*Un château l'autre, Nord*, et de *Féerie pour une autre fois*³⁵. Aussi l'ensemble des écrits de Céline est-il fréquemment associé aux seuls pamphlets, dont on ne saurait nier par ailleurs le

³³ son voyage en URSS date de l'été 1936. cf. Céline: OCI, p. LXXI.

³⁴ cf. L.-F. Céline: *Bagatelles pour un massacre*, 1937, et *L'École des cadavres*, Paris: Denoël, 1938, qui ne sont pas disponibles en libre accès.

³⁵ in Céline: OCII, pour les deux premiers textes, et Céline : OCIII, Bibliothèque de la Pléiade pour le dernier texte.

contenu odieux et intolérable³⁶. Camus dénonçait, dans *L'Homme révolté*, la dichotomie opérée entre l'oeuvre de certains auteurs et leurs actes: Sade ou Rimbaud³⁷, pour ne citer qu'eux. Il aurait sans doute pu ajouter Céline à ses développements, s'il n'avait pas choisi d'évoquer des auteurs disparus - à l'exception d'André Breton. Vu sous cet angle, notre exercice de comparaison pourrait tourner rapidement court. Est-il possible de comparer Céline et Hemingway ou Camus, connus pour leurs positions tranchées à l'égard de toutes les formes de totalitarisme aliénant, ou Céline et Faulkner qui, dans les dernières années de sa vie, défendit les droits des Noirs dans un Sud ségrégationniste, un Sud par ailleurs étroitement lié à l'histoire et à la culture de l'auteur? Par ailleurs, à un niveau moins polémique, peut-on encore se livrer à une comparaison de Faulkner et de Hemingway, déjà largement mis en regard par la critique anglo-saxonne aussi bien que par la critique française³⁸?

Voyage au bout de la nuit, *Light in August*, *The Snows of Kilimanjaro* et *Le Renégat ou un esprit confus* n'ont pas été choisis en premier lieu parce qu'ils étaient particulièrement représentatifs d'une époque, d'un genre ou du style d'un auteur, mais parce que la blessure semblait constituer une force symbolique structurante de l'oeuvre, et n'avait jusqu'alors peu ou pas été abordée au sein de cette large exégèse consacrée à chacun des auteurs. Désirant porter notre attention sur les récits narratifs de fiction, nos lectures nous ont rapidement amené à nous concentrer sur les tribulations de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, publié en 1932. A l'instar des trois autres textes, ce roman accomplit un mouvement de renouvellement, voire de révolution par sa forme et son contenu, fort d'un pouvoir de contestation que le critique doit tenter de respecter sans chercher à l'aplanir: "l'irrégularité turbulente, le scandale, la contradiction dans les oeuvres et entre les oeuvres, l'altérité deviennent les thèmes d'une parole cohérente et calme qui abolit dans la compréhension les déchirures dont elle rend compte."³⁹ A cet égard, *Light in August* de Faulkner, publié en 1932, est à la fois emblématique d'une technique originale⁴⁰ et d'une préoccupation bouleversant les habitudes littéraires du Sud, racontant la traque et l'exécution d'un homme soupçonné d'être noir, assassin d'une femme blanche, sans diaboliser le coupable.

Il peut sembler curieux d'avoir porté notre choix sur des nouvelles de Camus et Hemingway, quand les deux auteurs sont fréquemment reconnus pour leur production

³⁶ cf. Henri Godard: Céline scandale. Paris: Gallimard, 1994, p. 22 sq.

³⁷ cf. A. Camus: l'Homme révolté. In: OCII. Voir plus spécialement "Un homme de lettres", p. 448-457, et "Surréalisme et révolution", p. 497-507.

³⁸ On citera pour mémoire, et sans être exhaustif, des études aussi variées que celles de William Geismar: *Writers in Crisis: The American Novel, 1925-1940*: Ring Lardner, Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner, Thomas Wolfe, John Steinbeck. Boston: Houghton Mifflin, 1947; C.-E. Magny: *L'Age du roman américain*. Paris: Gallimard, 1968 (1948); Linda Welsimar Wagner: *Hemingway and Faulkner, Inventors/Masters*. Metuchen: Scare Crow Press, 1975; Jean Lelaidier: *La France et les romanciers de "l'Age du roman américain"*. 1930-1950. Thèse pour le Doctorat d'Etat sous la direction du Professeur P. Brunel, Année 1991, Paris IV.

³⁹ Jean Starobinski: *L'Oeil vivant. La relation critique*. Paris: Gallimard, col. le Chemin 3, 1989 (1970), p. 25.

⁴⁰ cf. M.-E. Coindreau: Préface. In: *Lumière d'Août*, traduit de l'anglais par M.-E. Coindreau, Paris: Gallimard, col. folio, 1991 (1935 pour la trad. française et la préface), p. 7-18. p. 8.

romanesque. Rappelons encore une fois que c'est la présence de la blessure qui nous a orienté, ainsi que le désir d'explorer une petite partie, souvent négligée, d'oeuvres par ailleurs largement glosées. Ainsi que le rappelle Susan Beegel, "a surprisingly large number of Hemingway's short stories are neglected", et le volume critique qu'elle édite "contains twenty-five essays treating more than thirty individual works, or about one quarter of the author's entire output of short fiction, which Jackson Benson has estimated at a hundred and nine stories"⁴¹. L'éditrice du volume précise qu'il n'existe pas d'édition réellement complète des nouvelles d'Ernest Hemingway, puisque *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway* édité par McMillon présente selon elle des lacunes⁴². *The Snows of Kilimanjaro*, publiée pour la première fois en 1936⁴³, n'est certes pas la nouvelle la plus négligée d'Ernest Hemingway. Le récit de l'agonie de Harry, cloué par la gangrène, fait néanmoins l'objet d'un traitement visant à démontrer la misogynie de Hemingway pour certains critiques⁴⁴, ou le parfait trajet initiatique selon d'autres⁴⁵.

Le mouvement général des études consacrées au *Renégat ou un esprit confus* achoppe fréquemment sur la difficulté de la nouvelle⁴⁶. Il est vrai que *L'Exil et le Royaume*, recueil dont la nouvelle fait partie, occupe une place intermédiaire entre ce que Camus avait accompli et ce qu'il avait projeté d'entreprendre. Si nous reprenons la division tripartite qu'il avait lui-même opérée, "a/ Cycle de Sisyphe ou la philosophie de l'absurde, b/ Cycle de Prométhée ou la philosophie de la révolte, c/ cycle de Némésis ou la philosophie des limites, *L'Exil et le Royaume* fait figure d'oeuvre de transition entre la deuxième et la troisième étape dont *Le Premier homme* allait être l'aboutissement."⁴⁷. Certes, peu de notes éclairent le manuscrit de cette nouvelle⁴⁸, achevée en 1955, mais dont la genèse remonte à 1952, et qui ne fut publiée avec le reste du recueil qu'en 1957⁴⁹. La nouvelle est déconcertante, par sa composition, par le

⁴¹ Susan F. Beegel: Introduction. In: Hemingway's Neglected Short Fiction. New Perspectives. Tuscalosa & London: The University of Alabama Press, 1989, p. 1-19. p. 2.

⁴² M.-E. Coindreau: Préface, p. 6.

⁴³ Publié pour la première fois dans: "Esquire (vol. 6., août 1936, pp. 27, 194-201), puis en volume dans *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories*, paru à New York en 1938". In Roger Asselineau: Notes sur *Les Neiges du Kilimanjaro*. In: Hemingway: OCII, p. 1644-1949. p. 1644.

⁴⁴ voir par exemple Roger Whitlow: Cassandra's Daughter, The Women in Hemingway. In: Contribution in Women Studies, 51, Wesport, London: Greenwood Press, 1984.

⁴⁵ on pourra se référer à l'article de Genaro Santangelo: The Dark Snows of Kilimanjaro. In: The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays. Edited, and with an introduction by Jackson J. Benson, Durham North California: Duke University Press, 1975, p. 251-261.

⁴⁶ Quelques articles consacrés à la nouvelle de Camus sont à souligner: Linda Hutcheon: *Le Renégat ou un esprit confus* comme nouveau récit. In: Albert Camus 6. Camus nouvelliste: *L'Exil et le Royaume*. Textes réunis par B.T. Fitch. In: la Revue des Lettres Moderne. Paris: Lettres Modernes Minard, 1973, p. 67-87; Bethany Ladimer: Pour une sémantique de l'oeuvre d'Albert Camus. In Albert Camus 10: nouvelles approches. Textes réunis par B.T. Fitch, in: La Revue des Lettres Modernes. Paris: Lettres Modernes Minard, 1982, p. 7-29.

⁴⁷ Owen J. Miller: *L'Exil et le Royaume*: cohérence du recueil. In: Albert Camus 6. Camus nouvelliste: *L'Exil et le Royaume*, p. 21-50. p. 23.

⁴⁸ cf. Roger Quillot in Camus: OCI, p. 2043-2044.

⁴⁹ La nouvelle fut publiée par Camus sous une première forme en 1956, dans *La Nouvelle Revue française*. Elle fut modifiée dans son titre et son contenu pour la publication du recueil; cf. Carina

monologue du personnage auquel Camus donne un caractère halluciné, et par une chute qui laisse le lecteur plus que perplexe. Le Renégat fait le récit haletant des raisons de son arrivée à Taghâsa, de la torture endurée et dont le point culminant réside dans l'ablation de la langue dont il est victime, de sa dévotion à Dieu puis au "fétiche méchant". Ces propos sont reliés au présent d'une attente dans le désert, sous un soleil de plomb: le Renégat guette un missionnaire qu'il s'est donné pour mission de tuer. La nouvelle s'achève sur un changement radical de point de vue qui jette le doute sur le propos de la nouvelle toute entière, dont le contenu frappait déjà par l'excès du ton. On a cru pouvoir éclairer le texte en le rapprochant de celui de *la Chute*⁵⁰, démarche justifiée si l'on se réfère à la thématique commune de la culpabilité, de l'emploi de la première personne, du sentiment d'hypocrisie générale ou encore d'une "innocente culpabilité du Christ"⁵¹. *Le Renégat ou un esprit confus* n'est cependant pas une "bouture" de *La Chute*, et c'est en tant que nouvelle, avec les techniques d'écriture qui lui sont propres et l'aboutissement textuel qu'elle constitue que nous entendons l'aborder.

Une approche comparatiste de "l'imaginaire de la blessure" dans *Voyage au bout de la nuit*, *Light in August*, *The Snows of Kilimanjaro*, et *Le Renégat ou un esprit confus* devra se garder de faire *a priori* de chacune des oeuvres le lieu d'une même vision de l'homme et du monde, inaugurée par la répétition d'une image et des structures qui la sous-tendent. Chacun des romans et nouvelles se nourrit d'une violence parfois extrême, influençant l'écriture elle-même. Aucune des oeuvres cependant ne se réduit à un schéma explicatif, qu'il soit psychologique, sociologique ou philosophique. Ce corpus, hétérogène en bien des points, permettra d'enrichir la problématique commune qui s'attache à la symbolique du corps blessé. Il sera donc nécessaire, dans un premier temps, de cerner de manière générale ce qui fait du corps simultanément un support et un activateur d'images, afin de nous attacher plus efficacement à l'étude d'une "phénoménologie du corps blessé" dans les quatre textes. Nous espérons, en saisissant les nuances symboliques qui constituent l'imaginaire de la blessure, aborder avec plus d'efficacité les forces qui structurent le rapport de violence à l'oeuvre entre les protagonistes. Si cependant l'agression constitue l'une des forces dynamiques du contenu du récit, on peut se demander si elle ne participe pas étroitement de la structure de chacun des textes, du mouvement d'écriture lui-même. Cette recherche sur la nature du lien entre la blessure et le processus d'écriture constituera le troisième temps de notre démarche. Il se peut en effet que "les histoires de blessure" soient une certaine manière de raconter le corps à corps que constitue le processus d'écriture lui-même. Ainsi se dessinera, nous l'espérons,

Gadourek: Les Innocents et les coupables. Essai d'exégèse de l'oeuvre d'Albert Camus. The Hague: Mouton & Co, 1963, p. 206.

⁵⁰ cf. Fernande Bartfeld: Deux exilés de Camus: Clamence et le Renégat. In: Albert Camus 6. Camus novelliste, p. 89-112.

⁵¹ Roger Quillot, notes sur *La Chute*. In: Camus: OCI, p. 2013.

(...) une tâche critique qui ne se limiterait pas à l'analyse de l'univers *imaginé*, mais qui observerait la puissance imaginaire dans sa situation relative au sein du contexte humain où elle surgit. Car la tâche critique, sans doute toujours inachevable, consiste à écouter les oeuvres dans leur féconde autonomie, mais de façon à percevoir tous les rapports qu'elles établissent avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité inventive d'une époque entière.⁵²

⁵² Jean Starobinski: L'oeil vivant. La relation critique, p. 195.