

Gabriel-Pierre Ouellette

**DÉBUSQUER
LA MORT
SOUS LES MOTS**

Jack Kerouac

Anne Hébert

Eschyle

avec une digression sur la parole des comédiens

© Gabriel-Pierre Ouellette - 2015

NOTE	3
VAINES RECHERCHES D'ÉDITEURS	4
INTRODUCTION	6
JACK KEROUAC - SUR LA ROUTE	10
DIGRESSION SUR LA PAROLE DES COMÉDIENS	63
ANNE HÉBERT - KAMOURASKA	72
ESCHYLE	134
AGAMEMNON ET LES EUMÉNIDES	134
Conclusion	194
RÉFÉRENCES	200

NOTE

SUR LES RÉFÉRENCES LES CITATIONS ET LES TRADUCTIONS

Il n'y a pas d'appel de notes numérotées au cours du texte, sauf quelquefois un *cf. note*, qui rappelle qu'on trouvera les références et, s'il y a lieu, le texte original des citations en langue anglaise ou en grec classique, à la fin de l'ouvrage, tout d'abord sous la mention INTRODUCTION et par la suite sous les NUMÉROS des paragraphes; les titres et les citations y sont donnés dans l'ordre où ils apparaissent à la lecture.

Les oeuvres de Kerouac sont citées dans ma traduction et les textes d'Eschyle, dans la traduction de Paul Mazon, *Eschyle*, tome II, collection des Universités de France, les Belles Lettres, Paris, 1955 (1re édition : 1925), sauf indication contraire.

VAINE RECHERCHE D'ÉDITEURS

HISTORIQUE

Premier temps

Envoi de *Rapport provisoire sur Kerouac*, un texte de seulement 44 pages, environ 13,000 mots, ce qui était peu, et déjà risqué, chez deux éditeurs français et un québécois, entre décembre 2011 et octobre 2012; trois refus polis; c'était la première version de la partie consacrée à Kerouac dans *Débusquer la mort*.

2e temps

A - 19 avril 2013 envoi par la poste chez un éditeur français de *Les mots et l'absence /Jack Kerouac - Anne Hébert - Eschyle* (176 pages);

9 juillet 2013 on me répond que les collections d'essais sont surchargées, au moins pour les cinq prochaines années et, détail que j'ai toujours apprécié de cet éditeur, on me renvoie le MS par la poste;

B- 23 juillet 2013 envoi du même texte en version numérique chez un éditeur québécois;

13 avril 2014 sans nouvelles depuis près de neuf mois, j'envoie un rappel;

25 avril 2014 refus du manuscrit; on ne ressent pas d'enthousiasme (sic) devant ma prose critique;

C - 19 août 2013 envoi du MS chez un autre éditeur français, par UPS, cette fois, pour des raisons trop longues à expliquer - environ 110.00 \$ de frais; et je reçois une confirmation de la livraison;

14 avril 2014 sans nouvelles depuis près de huit mois, j'envoie un rappel;

???? cet éditeur que, dans un article du DEVOIR, l'on disait sympathique au Québec, ne m'a jamais répondu;

D - 2015, 2016... **si une maison d'éditions veut publier ce texte, on me le propose par écrit, à l'adresse internet qui apparaît sur mon site.**

Cette recherche a été minimale, j'en conviens. Mais comme on semble n'avoir pas remarqué, surtout au Québec, que c'était une des premières études francophones sur Kerouac et ses journaux antérieurs à la publication de *On the Road*, et qu'il se trouvait, en compagnie d'Anne Hébert, mis sur le même pied qu'un grand inconnu, Eschyle, j'ai pensé que m'acharner serait inutile. De plus, un auteur déçu n'est pas crédible, peu importe ce qu'il a pu publier. L'état de grâce est terminé. Et ni Blanchot ni l'Absence dans la Parole ne sont porteurs d'enthousiasme éditorial, à moins qu'un éditeur n'ait eu le délire d'en faire un cheval de bataille... Je dois reconnaître, cependant, que reprendre le manuscrit d'avril à juin 2015, m'a permis de l'améliorer, et de beaucoup. J'ai aussi ajouté au chapitre sur Eschyle, un aperçu sur les mots et l'absence dans *les Euménides*, où les rapports de la Parole avec l'absence, ou la Mort, sont plutôt mis à mal avec la survie d'Oreste et les bienfaits éternels répandus sur les citoyens athéniens par de vieilles femmes, aux visages effrayants, qu'on renvoie sous terre...

INTRODUCTION

SOUS FORME DE PRÉCISION SÉMANTIQUE

Chaque mot débusque ou imite les travaux de la mort, en s'abattant sur le réel qui devient l'absence. Mais on ne peut s'en tenir à ce vocabulaire de chasse ou de guerre, qui cacherait la réalité de tous les jours pour l'être humain doué de parole, dont l'écrivain.

Quand on parle, quand on écrit, les mots se substituent à la réalité. C'est devenu réflexion courante pour la plupart des lecteurs et surtout chez ceux et celles qui font le métier d'écrire. Sur la page, sur l'écran numérique, les mots prennent la place de ce qu'ils indiquent; ils en sont les substituts. Ils sont en quelque sorte la matière première de celui qui écrit, la seule réalité physique

dont il est l'artisan, et le reste de l'univers est bel et bien absent sous les mots qui servent à ses travaux.

Quatre oeuvres permettront de décrypter la façon dont l'absence se manifeste sous les mots ou même de cerner, bien qu'elles soient difficiles à prouver, diverses façons dont dispose un écrivain pour mettre en évidence le phénomène de l'absence qui se retrouve dans tout discours.

Jack Kerouac raconte des voyages, faits en solitaire ou non, qu'il a entrepris à cause d'un ami. Il le fait comme par procuration, l'écriture de ses voyages devenant la poursuite de cet ami, le plaisir d'exister avec lui, et aussi le sentiment plus ou moins persistant que celui-ci s'absente de plus en plus de sa vie. Quelqu'un aurait dit que, dans *On the Road* (Sur la route) - références et citations sont reportées, pour chaque paragraphe, à la fin -, Jack Kerouac écrit les silences de sa vie avec un ami qui disparaît au bout de la rue et repart retrouver les femmes qu'il n'a jamais quittées; la seule fois où la présence de cet ami, Neal Cassady, lui paraît inéluctable, comme une fatalité, c'est quand il décide d'en faire le personnage central de *Sur la route* au point de modifier dans sa correspondance avec Neal un rêve qu'il avait écrit auparavant pour son premier roman, *the Town and the City* (Avant la route). On verra les effets, sur son écriture, de ce rêve réinterprété, encore plus dénué de réalité tangible ou probante que ne l'est tout rêve, sinon de celle des mots qui l'évoquent, pour ensuite parler du songe dans *Kamouraska*, un roman d'Anne Hébert qui permettra, avec une tragédie d'Eschyle, de préciser encore mieux les étranges

rappports des mots avec le réel, quand ils disent des événements, comme le songe et le meurtre, qui obligent plus que d'autres à observer, sinon à prouver, l'absence du réel dans la parole. Dans *Kamouraska*, une femme revit, réactualise, commet à nouveau, « en esprit », le meurtre de son premier époux, que son amant a assassiné vingt ans auparavant; elle le fait par les tours et détours de sa parole formant un songe qui endort la conscience de la réalité, la renvoie au néant, et cela avec les mots, qui sont déjà la substitution du réel. Elle affine ainsi les rapports de l'écriture avec la réalité, les faits de tous les jours. Dans *l'Agamemnon* d'Eschyle, une femme, en exacerbant sa parole qui rejoue le processus de l'absence et le redouble comme sous une loupe, immole son époux une seconde fois. Les songes et les meurtres, gravés dans les mots, sont des gouffres de réalité qui atteignent, faute de trouver un terme plus adéquat, un degré d'absence plus élevé que celui, par exemple, qu'on accorde à la fleur, « l'absente de tous bouquets » dans *Crise de vers* de Mallarmé. Il pourra s'agir de ce « Oui absolu où la parole donne voix à l'intimité de la mort », dont parle Maurice Blanchot à propos de Rilke, dans *l'Espace littéraire*, ou des « éternels tourments du Mourir », qu'il relève chez Kafka, mais on perçoit surtout chez Kerouac, Anne Hébert et Eschyle ce que Blanchot écrit sur Mallarmé et l'ensemble de son oeuvre : « Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui, à son tour, retourne à l'absence par le mouvement d'érosion et d'usure qui est l'âme et la vie des mots, qui tire d'eux lumière par le fait qu'ils s'éteignent,

clarté de par l'obscur », ou encore sur son conte *Igitur* : « Toutes ses remarques sur le langage, nous le savons, tendent à reconnaître dans la parole l'aptitude à rendre les choses absentes, à les susciter en cette absence, puis à rester fidèle à cette valeur de l'absence, à l'accomplir jusqu'au bout dans une suprême et silencieuse disparition ». Toutefois, comme aucun de ces écrivains n'a laissé de textes théoriques sur cette question, on devra se référer à son expérience de lecteur pour juger de cette *absence* qu'on découvre et redécouvre de façon plus ou moins forte ou convaincante dans leurs textes.

Antonin Artaud, dans ce que j'ai nommé *une digression sur la parole des comédiens*, avec ses réflexions sur le théâtre, les mots du rêve ou le silence où écouter la vie, confirme qu'étudier le phénomène de l'absence dans un texte, permet et oblige même, de percevoir ses liens avec la finalité de toutes choses, de toute vie : la mort, et peut-être, quelquefois, de mieux comprendre, que ce soit dans leurs subtilités ou leurs évidences, les univers créés par les oeuvres littéraires. Cependant, en entreprenant, à la fin du chapitre sur Eschyle, un aperçu, devenu beaucoup plus important que prévu, sur les mots et l'absence dans *les Euménides*, la troisième tragédie de l'*Orestie*, j'ai expérimenté combien il peut être difficile, surtout quand le protagoniste échappe à la mort, et débusque la vie, de concilier bonheur, richesses, honneurs et cour de justice, avec le destin de toute parole, qui est de s'abîmer dans l'absence...

JACK KEROUAC - *SUR LA ROUTE*

1

Le texte de *Sur la route*, dactylographié en trois semaines en avril et mai 1951 sur un rouleau d'environ cent vingt pieds de long, formé de feuilles à papier calque, scotchées les unes aux autres, a été publié en 1957 avec quelques coupures et des noms différents pour les personnages, et n'a été édité intégralement qu'en 2007 avec le sous-titre, *The Original Scroll* (le Rouleau original), en conservant cette fois les noms réels. C'est une des finalités, sinon un des chancres de l'auto-fiction, que les noms propres, tout censurés qu'ils soient, prolifèrent sous les pseudonymes et développent un imaginaire parallèle, allant jusqu'à infecter l'univers romanesque dont ils sont pourtant à l'origine, et tout devient à la fois faux et vrai, parce que la réalité est peut-être ailleurs sous d'autres noms que le lecteur s'acharne à découvrir, à débusquer, et la vraie vie s'enfuit, ou se manifeste, un instant, comme les fantômes rôdant la nuit, sous la

G.-P. Ouellette Débusquer la mort sous les mots / Jack Kerouac - Anne Hébert - Eschyle 12
pluie, dans les montagnes, et sur les routes - *On the Road* -, avant de se
dissoudre, pendant que les absences se superposent sous les mots, sans qu'on
sache de quelle réalité elles se seraient absentes...

2

Dans *Sur la route*, l'ami Dean Moriarty n'est pas toujours du voyage, mais
la plupart du temps on est conscient de son absence. Quand Sal Paradise fait de
l'auto-stop lors de son premier retour à New York en octobre 1947 avec un vieil
homme qu'il appelle le fantôme de la Susquehanna, personne ne parle de
Moriarty, mais le lendemain on apprendra qu'on l'a croisé sans le voir, quelque
part sur la route. Sa façon d'être là sans y être et son emprise sur les esprits sont
flagrantes dans les lettres que Jack Kerouac échangeait en 1950-51 avec Neal
Cassady, avant qu'il ne lui donne le nom de Dean Moriarty et ne prenne lui-
même celui de Sal Paradise dans *Sur la route*. Il est bien question d'emprise.
Kerouac écrira à Neal en avril 1955, dans une lettre qui cependant ne trouvera
jamais de réponse, qu'il voudrait passer son temps sur le siège avant de la
voiture à le regarder conduire, dans l'attente de tout ce qu'il pourrait dire : « mon
nom Ombre - je serai ton ombre ». Quelle absence se dissimule sous l'ombre de
Cassady-Moriarty ?

3

Quand il a décidé de faire de cette emprise, le coeur de *Sur la route*, il a
reporté à plus tard ou à jamais une grande partie, et même la majeure partie
selon moi, de ce qu'il projetait d'écrire depuis au moins deux ans, ou l'a

repoussée au second plan, quitte à en rappeler, soudain, certains éléments. Durant l'élaboration du roman, entre 1948 et 1951, on est témoin d'un nombre considérable de thématiques, tantôt liées à des réflexions qu'on pourrait appeler sociologiques ou à des expériences familiales, tantôt en lien direct avec des transes causées par l'écriture même, et les mots, si on continue de les considérer sous l'angle du réel dont ils prennent la place, se trouvent comme dans une situation provisoire, instable, en attente d'assumer leur fonction de *mots* pour parachever le texte, ce qui est le cas de toute oeuvre en train de se développer, mais dans *Sur la route* on les retrouvera souvent comme témoins de ce qui avait été prévu, commencé et surtout abandonné en cours de route, d'où cette mise en abîme de l'absence, une mise en abîme renforcée par le fait qu'il s'agit souvent de personnages ou d'événements créateurs d'une réalité qui, tout en gardant des liens avec le quotidien, en tient peu compte et s'en *absente* facilement... Ainsi, dans *Sur la route*, rien ne sert de trop « construire » la pensée, l'écriture de Jack Kerouac, de vouloir y découvrir une raison ordonnatrice. Les détails les plus prosaïques peuvent réduire à néant quelque réflexion que ce soit, mais ils sont en même temps une des forces de son écriture. S'il ne peut, avec son obsession pour les faits *vrais*, s'abstraire de ce qu'il vit au quotidien durant ses voyages, il ne cesse d'y voir ou d'y chercher des parallèles historiques, moraux, géographiques ou simplement une réponse, une interrogation, une réaction intellectuelle, qui peut représenter un thème devenu caduc. Mais faudrait-il à cause de ces ramifications ou de ces changements brusques de perspective se

G.-P. Ouellette Débusquer la mort sous les mots / Jack Kerouac - Anne Hébert - Eschyle 14

refuser à déceler certains centres nerveux de cet univers, qui seraient les reflets, et le retour au néant, par les mots, d'une autre matière qui a été rejetée ou à peine retenue, et qui a pourtant formé le texte, et son foisonnement. Il faut donc considérer ce qui suit, comme le parcours des sources qui donneront quelquefois aux mots de *Sur la route* l'allure de lambeaux faisant partie d'univers rejetés, entrevus ou désirés de façon fugace au cours des différentes versions et qui contrastent plus ou moins avec la simple et dure et vulgaire réalité des voyages, devenue le matériau définitif du roman après la lettre, devenue fameuse, de Neal Cassady en décembre 1950, la *Joan Anderson letter*, où Kerouac a trouvé la technique d'écriture qui allait résoudre les difficultés qu'il rencontrait pour mener à terme *Sur la route*.

4

On trouve dans son journal de 1949, à l'état plus qu'embryonnaire, la mention de deux projets portant sur son milieu social. Il écrivait, mardi, le 31 mai, au Colorado : « Je pense faire de *Sur la route* une vaste histoire de ceux-là que je connais, aussi bien qu'une étude sur la pluie et les rivières »; et le 6 septembre, de retour à New York : « Essayé de mettre en branle le *Hip Generation* la nuit dernière, mais seulement réussi à faire traîner le rituel. C'est le nouveau titre pour *Sur la route*, et aussi ça change certaines idées qui s'y rapportent. Une Saga de Cités, de Rues & la Nuit Bebop ». Sommes-nous témoins de ce genre de nuit durant une des courtes étapes - censurées dans l'édition de 1957 - qui ponctuent un retour de Kerouac à New York ? Il veut

revoir sa première épouse, Edith Parker, mais elle se trouve à cent milles de Détroit où il s'est arrêté; son désir et sa déception s'expriment alors par des images de noyade, de voiles enchevêtrés en place de peau et de chair : « Tout ce que je voulais, était de noyer mon âme dans l'âme de ma femme et de l'atteindre à travers l'enchevêtrement de voiles (ou suaires) qui se fait chair dans un lit (on verra plus bas qu'il a déjà perçu les mots comme une nuée ou un suaire). Au bout de la route américaine il y a un homme et une femme faisant l'amour dans une chambre d'hôtel. C'est tout ce que je voulais ». Cet amour qui exige à la fois l'union des âmes et la "victoire" à travers la chair, est évoqué dans ses journaux. Le 29 août 49, s'il considérait s'être remis, et avec sérieux, à l'écriture de son roman, il se désolait dans une page intitulée, en majuscules, CONTINUATION OF THE LAMENTATION de ne pas réussir à aller au fond des choses. Pour se libérer des équivoques (*ambiguities*) qui brouillaient ses relations avec sa femme, ses amis, pour compenser leur indifférence, leur refus de savoir, de connaître, il ne voyait d'issue que dans l'amour de l'amour, avec l'âme comme trophée : « Pas d'amants de l'amour ? » et plus loin : « Ô, amour, arrive jusqu'à moi, dépêche-toi pour l'amour du Christ - la Muse ne suffit pas, et les couronnes de laurier n'existent pas. Je veux une âme. Je veux une âme. Je veux une âme (sic). Je veux ma petite femme (little girl) ».

Par ailleurs, dans le même journal de 1949, le 30 novembre, il écrivait, en italiques, « Ce ne sont pas les mots qui comptent, mais l'urgence de ce qui est

dit ». Et plus loin il déplorait la prolifération des mots : « Dans mes récents états de concentration à propos de *Road*, j'avais été enveloppé dans une nuée (ou suaire : *shroud*) de mots et de conceptions supposément artistiques (*arty designs*). Ce n'est pas la vie - on ne sent pas vraiment de cette façon. Il n'y a pas de passion! ». Et en décembre - et en majuscules - : « CE NE SONT PAS LES MOTS QUI COMPTENT, MAIS L'URGENCE DU VRAI QUI EMPLOIE LES MOTS À SES PROPRES FINS ». Il faut tenir compte du contexte, celui d'un journal où il jette sur le papier ses idées comme elles viennent; il ne prétend pas disserter sur les mots en tant qu'ils sont des éléments du discours écrit. Mais une telle réflexion laisse songeur : au lieu des mots, il faudrait exiger le vrai ou se soumettre à lui, et le vrai dirigerait les mots en fonction de ses propres critères. Cette paraphrase n'est que probable, mais on aura beau en proposer une autre, les mots devront encore être sous la coupe de la Vérité. Cela plaît, au premier abord : qui ne se proclame pas champion de la vérité ? Mais si le Vrai dicte les mots ou les détourne à son avantage - et n'oublions pas que pour lui, ils ne comptent plus -, les mots alors ne sont plus des éléments de la parole qui construit son propre réel; ils sont comme propulsés par quelque instance supérieure, et celui qui écrit, celui qui parle, n'a que faire de la réalité, qu'elle soit absente ou non dans les mots qu'il emploie. Une telle phrase, en somme, démontre que le discours est bloqué, et fait appel à une force morale. Ou bien - et cela remettrait en question ce qui précède - le Vrai serait la Voix, celle qui prend en charge autant la parole individuelle que la Parole elle-même, celle que

l'on dit aux frontières de la vie et de la mort; elle serait une parole inspirée, qui aurait le droit de nous faire parler « à ses propres fins »... Nous sommes en terrain miné, c'est le moins qu'on puisse dire, mais en oubliant le plus important : qu'on dise tous les mots que l'on voudra sur les mots, ils n'auront jamais le *pouvoir* qu'ils démontrent quand ils sont écrits au sein d'une oeuvre dont ils sont la seule et unique substance.

6

Les contrastes exacerbés de son écriture sont le miroir de cet homme qui se déplie, se replie, explose et s'abat, qui a les désirs les plus terre à terre, les mieux partagés de la race humaine, comme faire l'amour quelque part, et qui en même temps s'enfonce dans sa ruine, parce qu'il s'ajuste à cela pour quoi il serait né, perdre son temps, quitte à devenir fou : « Ma vie entière en lambeaux nageait devant mes yeux rougis, et je me rendais compte peu importe ce que tu fais que ce serait d'ores et déjà une perte de temps à la toute fin, si bien que tu pourrais aussi bien devenir fou ». Il écrivait cela en 51 dans *Sur la route*, avant le passage où il voulait noyer son âme dans celle de sa femme et atteindre sa chair à travers un noeud de linceuls, ce qui lui aurait au moins permis, même s'il la disait foutue d'avance, de partager son humanité avec celle d'une femme. Et ce n'est pas tout, et on peut comprendre qu'on voulait éviter de choquer (ou désespérer!) une majorité des lecteurs ou lectrices de l'Amérique des années 50, en rejetant ces passages où se déploie soudain une sorte d'espace liquide, comme un sein, un ventre où il pourrait dormir, drogué avec la meilleure des

poudres, ivre du meilleur des scotches... : « Tout ce que je voulais et tout ce que Neal voulait et que tous les n'importe qui voulaient, c'était une sorte de pénétration dans le coeur des choses là où comme dans le ventre d'une femme nous pourrions nous recroqueviller et dormir le sommeil extatique que Burroughs expérimentait avec une bonne grosse shot de M. (i.e. mescaline) et que les directeurs exécutifs en publicité expérimentaient avec douze scotchs soda de chez Stouffers avant de monter dans le train des soulauds vers Westchester---mais sans les maux de tête ». Comme on le voit, il ne perdait pas la tête pour autant et se moquait même de son romantisme en évoquant sa bonne étoile : « J'avais souvent alors des rêves de romance, et soupirais après mon étoile » - allusion possible à la "Romance à l'étoile" dans le *Tannhäuser* de Wagner. Les mots, ici, imbriquent l'absence qu'ils témoignent de par leur nature, à une autre absence qui fascine, « le coeur des choses - le sommeil extatique - dans le ventre d'une femme », mais une absence niée par les mots mêmes qui l'évoquent, une absence déjà présente dans les néants qui apparaissent sur la page, qui les redouble... Mais ai-je bien trouvé, là, nouvelle façon de représenter cette absence ?

7

Dès les premières ébauches de *Sur la route*, il voulait s'abandonner au sein des choses. En 1949, dans des pages datées du 14 au 17 novembre, cette phrase laconique : « Pressé (*squeezed*) Sur la route pour des élixirs ». Il avait déjà employé, le 21 décembre 47, une expression similaire en parlant d'

« extraire seulement les jus » d'un manuscrit, pour en faire le point de départ d'un autre roman. Mais ses élixirs de 1949 semblent de l'ordre des philtres, du plaisir, sinon de l'extase, où les mots deviennent des entités libérées d'un réel qui ne vaut même plus la peine d'être cité, et ces élixirs se comparaient-ils à cette « visitation d'extase, extase sérieuse et pensive » qu'il pouvait « toucher et examiner », le 2 décembre 47, durant « une fiévreuse nuit » où il avait écrit « 3500 mots étranges et exaltés », ou à une autre extase qui l'avait *frappé* en sortant d'un bar, à New York, le 15 juin 48, « 'pleine d'un million de tristesses et d'un million d'attentes sauvages' », où il avait trouvé la réassurance de « toujours être un poète, un 'poème en marche' en chair et en os », ou encore, une autre date, le 17 novembre 1948, ne serait-ce pas une sorte d'élixir qu'il aurait tiré de ses tapuscrits de *Sur la route*, quand il note, en mettant entre guillemets les deux termes qui évoquent une libération : « 1000-mots-mystérieux-de plus qui partent de moi dans une transe d'écriture tout en tapant à la machine. J'ai toujours eu peur d'essayer cela - et cela peut être fait. Cela peut être le plus grand "déblocage" (*break*) dans mon écriture depuis novembre dernier quand je me suis "déarrassé" (*opened up*) d'une ancienne prison verbo-émotive » ? S'il s'agissait de s'abandonner au sein de *tristesses* et d'*attentes sauvages*, c'était aussi un plaisir physique lié à l'écriture, et on peut se demander si le simple fait de taper à la machine n'était pas un élément, sinon une condition de cette transe nouvelle, car neuf mois auparavant, le 9 février 48, il avait recommencé une partie du tapuscrit *au crayon* parce que c'était « la seule façon

G.-P. Ouellette Débusquer la mort sous les mots / Jack Kerouac - Anne Hébert - Eschyle 20
qui s'avérait possible d'écrire avec sincérité et sensibilité », et il ajoutait: « Je ne
peux pas rester concentré sur ce que je pense avec une machine à écrire ». On
sait par ailleurs qu'il attendait d'être assez satisfait du texte manuscrit, avant d'en
faire un tapuscrit : « Écrit environ mille mots pertinents qui ne sont pas
vraiment prêts à taper à la machine » (17 mars 48).

8

Si l'écriture à la machine apportait une possibilité plus grande de libérer
les mots, comme en fait foi cette « transe d'écriture tout en tapant à la machine »
du 17 novembre 1948, sans oublier les trois semaines intensives d'écriture en
avril 1951, on peut y voir aussi une façon d'augmenter ses expériences hors du
commun, expériences qu'entre-temps il a continué à faire en précisant,
commentant ses visions, de même que ses rêves et les autres procédés qui lui
permettaient de les apprivoiser, sinon de les obtenir, et tout cela durant
l'élaboration du roman. En 1950, le 26 juillet, dans *JOURNALS 1949-50*, il
commençait une troisième version de ce deuxième roman en devenir qui avait
alors pour titre, *PARTI SUR LA ROUTE (GONE ON THE ROAD)*; elle
comprenait 30 pages, tandis que les deux versions précédentes, de 1948 et 1949,
faisaient 54 pages chacune; Howard Cunnell donne un bref résumé de ces trois
textes dans l'édition de 2007; d'autres, comme Isaac Gewirtz dans *Beatific Soul*,
mettent l'accent, à travers l'élaboration des différents scénarios, sur les mythes
de l'Ouest ou de l'Est, sur la mentalité des Canadiens-Français de Lowell au
Massachusetts, sur les relations familiales ou encore sur le choix d'anciens

prisonniers comme personnages. Pour ma part, de ces versions, je retiens le motif de la plainte où l'on se désole de vivre une existence fantomatique, et celui de l'extase que l'on recherche sur terre, extase qui peut s'opposer ou s'ajouter à celle qui nous est promise dans l'autre monde : ce sera l'extase par l'alcool, les drogues, le sexe, sans oublier la soif de connaissances, qu'elles soient académiques ou ésotériques. Ces recherches n'aboutissent souvent qu'à leur répétition incessante ou à des constats théoriques à moins qu'il ne se contente du plaisir ou même de l'extase de les dire, les écrire dans leur vérité crue. Ces différents motifs en arriveront, cependant, à être incarnés peu à peu ou soudain - et on verra comment - dans un "caractère", un personnage, qui puisse se les approprier tout en se méfiant des concepts. Ainsi, au cours de ses esquisses pour la troisième version, un personnage qui s'appelait Dean, oubliait qui il était, se souvenait d'une autre vie, et se trouvait étendu dans son lit quand il a l'impression d'un regard puissant qui se révèle à lui, se personnifie peu à peu et se met à parler d'une voix qui pourrait être celle de l'un de ses ancêtres, le prenant en pitié et lui faisant, comme entre amis, de longs reproches, quelquefois d'une grande concision, mais souvent obscurs, d'où émergent de façon très dense ou condensée les travaux, les jours et la vieillesse à venir de ce Dean. Cette voix lui fait des reproches d'amoureux, pose des questions sans réponse, parle de leur jeunesse passée ou rappelle ses propres désirs aussi simples, mais très précis, que celui de s'imaginer subito avec lui dans une cabine des Adirondacks à chaque fois qu'à Manhattan, par un jour de chaleur, il prenait

une douche, et par la suite - c'est toujours la voix de l'ancêtre supposé qui parle à Dean - le désir de se voir en train de se sécher avec une serviette et de courir le rencontrer au volant de la *convertible* pour qu'ils se rendent dîner dans une auberge de montagne; à la fin, horrifié de se voir dans la glace tel que le dit la voix, Dean n'a plus qu'à répondre, à qui se penche au-dessus de son lit et lui demande comment ça va, qu'il est « parti sur la route », comme si au lieu de vivre, il a été emporté par la route, une interprétation rendue possible par l'horreur qu'il a ressentie en voyant dans le miroir un « oeil hagard aux paupières tombantes qui le regardait » au milieu d'un visage de douleur. Après la longue évocation - quatre ou cinq pages - de ces paroles et de ces visions, Jack note les *Pensées d'un Saint* (The Saint's Thoughts) qui voit dans notre monde imparfait, non pas ce que Kerouac en décembre 47 voulait explorer, « les vieux Brooklyns (...), et les bateaux, et les ciels (...) - ces choses que sont mes vieilles et toujours présentes extases - et les forêts de la terre », mais « le lieu où nos âmes se préparent pour l'autre monde où l'extase perpétuelle prévaudra enfin »; cela se fera « en construisant lentement un univers par une série ininterrompue de rêves, de rêves nocturnes, de rêves inconscients, de rêves de sommeil où je suis éveillé comme jamais auparavant (...) ma vie est un perpétuel émerveillement (...) l'amour, *l'extase*, devient la seule chose importante qui au moins me reste », dit encore le saint homme. Si Kerouac ne précise pas le lien que l'extase aurait avec la trame du roman, on ne peut douter de l'importance qu'il lui donne, en lisant la suite : « L'herbe (au sens de brin d'herbe...) est adaptée au monde,

pas moi. J'ai besoin maintenant de l'extase. (...) Je n'ai jamais demandé à être fait, et à naître si mésadapté. Je demande seulement, alors que je suis vivant et conscient, l'extase que mon âme requiert. (...). (...) ce monde me fait pleurer, soupirer, et chercher, en vain, parce que l'extase, je le sais, ne viendra seulement que beaucoup plus tard après beaucoup de sueur et d'ambitions inutiles ». On retrouve ici les élixirs de 1949, où les mots devenaient des entités libérées d'un réel qui ne valait plus la peine d'être cité, sauf que cette fois, dans les *Pensées d'un saint homme*, cet autre monde auquel il aspire s'oppose au monde bien réel des soupirs et des vaines recherches, et sont ainsi établis deux pôles où les mots, et c'est la thèse que j'essaie de démontrer, ne sont pas porteurs de la même *absence*, les mots du rêve proclamant l'absence de ce qui n'a encore jamais existé et par conséquent rappelant à notre esprit la dure réalité qui pourtant, de son côté, est toujours parée des mots, souvent les plus simples, qui eux aussi s'évadent - *s'absentent* - de ce qui existe, tout en étant bien sûr présents sur la page. Ce qui donne le tournis, est-il nécessairement faux... ?

Toujours en juillet 1950, un élément concret apparaît enfin, et tout à coup, parmi ces désirs de ravissement aux multiples avenues, sans oublier, comme en toile de fond, les fréquentes allusions qu'il faisait durant les mois d'août et octobre 1949 à la nécessité de garder le contact soit avec *l'autre monde* où prévaudrait, on vient de le voir, *l'extase perpétuelle*, soit avec *la parole de Dieu* etc. Il s'agit d'un banal élément de la réalité quotidienne, un objet qui fixe une

scène dans l'espace tout en servant, l'air de rien, au développement de deux questions. C'est une table, et des gens tout autour : « Pourquoi supposez-vous que les gens sont toujours en train de soupirer quand ils s'assoient autour d'une table ? Pourquoi Dieu a été si cruel pour ses créatures ? » La réponse est que « c'est leurs seules façons de se préparer à l'extase du rêve éternel à venir... » Et à partir de cette vision des choses, il entrevoit le texte à venir : « Dans ce travail je me confronterai à ce monde et à ses liens avec l'autre monde comme il est apparu dans ses rêves à Roger Boncoeur, le Saint qui marche ». Ainsi, d'un certain Dean, en passant par le Saint qui pense, on est arrivé à Roger Boncoeur, le Saint qui marche, et qui préfigure fantômes et autres apparitions fugitives du roman, comme à la fin celle d'un grand vieillard, jetant le mystère au milieu du quotidien pour aussitôt s'évanouir dans la nuit ou en forêt. Mais il ne pouvait s'arracher à l'extase qu'il voulait ici-bas, ce qui restera une composante de *Sur la route* : « Qui est moi ? Moi est ce qui veut être émerveillé sans terme naturel, dans une éternité d'extase. Les règlements ? Lois ? Pour moi, c'est *quoi* ? Je suis libre de vouloir ce que je veux. Je veux un ravissement ininterrompu ». Et à la fin de trois paragraphes où il élaborait ses propres ravissements, en citant les rêves, la musique, Dostoïevsky, Shakespeare, la joie sexuelle (*joy*, et non *pleasure*), l'ivresse, la mari, et en résumant ces plaisirs extatiques par le désir d'une « lumière qui l'enflammerait à jamais dans un adorable amour intemporel de toutes choses », il écrivait enfin « PROCÈDE ! » ce qui semblait marquer, autant pour lui que pour son personnage encore mal défini, la nécessité d'en finir

avec les tergiversations, et de se mettre au travail. L'ivresse ou l'écriture ? Ce sera en grande partie, au moins durant les jours de semaine, le travail d'écrivain.

10

Durant ces mois où il cherchait comment débiter son roman, Kerouac n'arrivait donc pas à décanter, ordonner et harnacher la masse des idées qui le hantaient, pour les incarner dans des actions et des individus mieux définis, sinon plus "identifiables", ce qui bien sûr n'est pas une recette pour faire démarrer un roman, et il ne faut pas oublier, en parcourant ce labyrinthe de possibilités, d'essais ou de rejets, de retrouver à travers cette masse de documents, les terres, pierres et racines qu'il lui a fallu creuser, dégager ou casser, couper ou tirer à lui pour établir les fondations d'un texte final - ce qui est déjà une entreprise fascinante - et enfin, que cela dépasse ou non le cadre de l'entreprise actuelle, je le fais dans l'espoir de rendre plus chargé d'absences (si on accepte cette expression) les mots que Kerouac conservera de ces divers univers pour qu'ils disent au plus près l'absence, ou l'abîme, qui formera en définitive l'univers de *Sur la route* sur les pages ou les écrans de lecture.

11

Pour arriver à commencer ce roman, une piste de solution serait de transformer la triade de juillet 1950 - Dean le rêveur, le Saint penseur et Roger le Saint qui marche - en une autre, formée de Dean, rêveur ou visionnaire, et d'un Saint, à la fois penseur et marcheur, et enfin d'un narrateur qui les regarderait agir, les confronterait, en prenant ses distances, pour trancher dans le

vif, faire des choix, qu'il le veuille ou non, et enfin écrire un roman qui ne soit plus un journal. Mais ces réflexions n'auraient pas suffi à donner son essor, entre autres à la réalité factuelle, au réalisme qui l'emporte sur toute autre exigence dans *Sur la route*. Il faut remonter quelques mois plus tôt, pour trouver une autre piste qui facilitera une prise plus solide sur la réalité, entre autres en recherchant la "vérité" des faits, mais là encore après de nombreux et obscurs détours ou, si l'on préfère, en s'adonnant à une foule de nuances.

12

Le 9 octobre 1949, durant la nuit, Kerouac s'adonnait en solitaire à une sorte de joute intellectuelle, et à première vue assez déconcertante, sur l'idée de *connaissance* et les faits qui la constituent, en y greffant de plus, le problème de l'identité. - Pour la petite histoire, le 4 octobre, il s'était inscrit pour une deuxième année à des cours que la *New School for Social Research*, à New York, offrait aux vétérans; il signait le registre des présences, ce qui donnait droit à une allocation qu'il utilisait pour le loyer et autres dépenses, et n'assistait presque jamais aux cours -. Mais en 49, du moins les jeudi et vendredi suivant son inscription, « j'ai assisté, dit-il, du début à la fin à plusieurs cours », et comme pour prendre du recul, face à cette soudaine assiduité, ou se prouver qu'il n'en était pas dupe, il décidait d'en rire en établissant dans son journal les titres de vingt-quatre cours que ses amis donneraient dans une *École pour Comédiens* : Burroughs aurait traité de « Confusion sémantique » et Cassidy, de « Nouvelle psychologie, nouvelle philosophie, nouvelle moralité » ou encore

des « Visions du thé vert » (i.e. la mari).

13

Mais le sérieux de ce nouvel intérêt a persisté, et il écrivait dans son journal, deux ou trois pages plus loin : « De toute façon,, cette nuit, je le sens, est ma nuit pour connaître. Cette nuit - 9 oct. 1949 - je pense qu'enfin je suis arrivé à la pure connaissance. Je ne veux pas la perdre. C'est la connaissance basée sur les faits. (...) Les faits sont vrais. Ils sont faits pour être reconnus comme vrais ». Les actes comme leur reconnaissance sont du ressort de tous et chacun, et renforceraient donc notre humanité : « Joignez-vous aux faits! C'est comme se joindre à l'humanité ». Il donne ensuite une façon pour chaque individu de se persuader qu'il est doté d'une existence unique, qui le relierait à l'humanité aussi bien qu'aux faits, et il prend la peine de rassurer le lecteur inquiet de ne pas arriver à comprendre, en ajoutant entre parenthèses que « c'est naturellement difficile à expliquer, juste comme il est difficile de faire apprécier le fait que la mine de plomb de mon crayon vient de miroiter sur la page ». - L'éclat soudain de cette mine de plomb valait bien, et vaut encore tout le reste... - . Quant à la suite de cette méditation nocturne du 9 octobre 1949, on peut la résumer en quelques mots. Selon lui, se relier à l'humanité et aux faits, *C'est la pureté*, et l'opposé de la pureté, c'est une *fausse timidité* (coyness) ou une réserve hypocrite, et une *lascivité* (prurience) qui, loin d'être pensée comme une plus ou moins hypocrite expression de sa sensualité ou sexualité, référerait plutôt à l'absurdité propre à des problèmes sociaux, économiques ou politiques

comme *la propagande, la guerre, le chauvinisme*. - On trouvera une version plus complète de ce résumé, après les références du paragr. 13 -. Cette lascivité, au sens pour le moins ambigu, laisse songeur le lecteur de ces journaux, qui aurait une réaction identique face aux transcriptions que Kerouac y fait de ses méditations nocturnes, où il est loin d'aborder la part réaliste des récits qu'il développera dans *Sur la route*, mais il est d'un intérêt certain, de buter sur ces plus ou moins importantes dérives de sens, parce qu'elles imprèneront encore les pages du roman, tout comme à la fin de celui-ci l'humidité de la nuit mexicaine fait corps de façon presque instantanée, et sensuelle cette fois, avec le corps de Kerouac dans Limòn, une ville de la jungle. Notons toutefois que si un mot et ses référents prennent un sens qui semble relever d'une langue particulière à l'auteur, qui n'est plus celle d'une collectivité, ils génèrent une absence tellement minime, ou difficile à expliquer, qu'ils deviennent comme des blocs noirs sur la page, étrangers à l'écriture, sans ombre, sans volume, à l'instar de ces termes inventés dans les audacieuses et révérees avant-gardes, qui renvoient plus à l'audace de leurs auteurs, qu'à une réalité qui aurait pu enfin s'absenter sur la page de leurs romans ou de leurs poèmes...

Mais cette lascivité retient Kerouac. « Lascivité est le plus profond des mensonges ». Qu'advient-il donc de la sexualité, si le lascif se retrouve dans une autre sphère de l'ordre moral ? Ce glissement de sens permettrait-il à Kerouac, du moins ce jour-là, de nier toute vérité aux réalités sexuelles ? Et il reprend

longuement ses commentaires sur la connaissance des faits, devenue une *pure connaissance*, jusqu'à ce qu'il veuille l'appliquer à son travail : «...je veux aussi l'appliquer dans mon travail auquel elle appartient de fait, dans un sens formel, et alors je travaillerai maintenant à mon livre ». On est passé des faits à la forme, de l'analyse à l'écriture, mais il faut se méfier, dit-il, de ce qu'il appelle le naturalisme, qui serait un mensonge. S'agit-il d'un réalisme faux, outrancier, ou encore d'une dérive de sens ? « Je pense peut-être que dans la nature d'un naturalisme strict il existe une étrange, évasive, plus que profonde lascivité que je n'ai jamais remarquée auparavant..., "évasive" parce que le visage du naturalisme est tellement *sérieux*, donc mensonger ». Il passe dans cette phrase du *naturalisme* à la *lascivité* (se laisser aller, se livrer à tous ses désirs?) et de l'adjectif *évasive* ou *indéfinissable* à *sérieux* et enfin à *mensonger*. « Dérive de sens » était-elle une expression erronée ? Mais faut-il se laisser aveugler par ces considérations générales, sinon morales, qui semblent faire écran à « plusieurs grandes choses » dont il disait vouloir aussi parler. Cette nuit ne devait pas se limiter à une '*saison*' ('season'), à un seul et bref moment de mûrissement. Et il reprenait son approfondissement obsédant de la connaissance. - Ces constants changements de perspectives, de lieux, de motifs se retrouveront dans *Sur la route*, roman que l'on peut lire comme la partition d'une oeuvre pour orgue avec, sur une même page, ses diverses portées réservées à deux claviers, au pédalier, à une multiplicité de jeux -. Il espérait éprouver « la véritable découverte de la pure connaissance et puisse-t-elle ne jamais se perdre après avoir été gagnée de

façon si désordonnée ». - On ne peut l'accuser d'inconscience... -. Et il revenait sur les faits, eux aussi du domaine de la vérité : « les faits sont vrais, mais cela ne les empêche pas d'être mystérieux aussi. Ne crains pas le mystère ». Il rattachait ainsi - toujours dans son journal - les fils de l'écheveau, soit aux « faits du vivant mystère » qu'il disait vouloir approcher (*get to*) en débutant son récit d'un *Big party* à Harlem, le 3 juillet 1948, soit à cette « étrange lumière marine » que la même nuit, il identifiait à Dieu au-dessus de tout ce dont il parlait (*over all this*), tandis que nous, « nous *sommes* (en italiques dans le texte) au fond de quelque océan »; et en octobre 49, c'était à nouveau la connaissance de l'inconnu, l'amour, la « lascivité de l'esprit et de l'âme (...) l'étude stupide des causes et des effets », une étude qui ne donnerait que des réponses superficielles à des problèmes sans fond.

Mais au lieu de nier toute vérité aux réalités sexuelles comme je le supposais plus haut, ne taxait-il pas plutôt de lascifs ces travaux de l'esprit et de l'âme, parce qu'ils lui auraient répugné autant que des corps lascifs, réduits à leurs instincts primaires ? Il aurait traduit son scandale devant la perversité de la propagande, de la guerre, de la recherche des causes, etc. en la sexualisant, parce que le sexe lui-même l'aurait dégoûté, au plan moral, relevant lui aussi de l'ordre du mensonge, et qu'il ne pouvait y maintenir une attitude qui soit vraie, conforme à ce qu'il aurait vaguement attendu dans les zones de ses désirs, qui se confinaient dans le non-dit... Mais faut-il à tout prix clarifier une argumentation

souvent approximative, sinon tortueuse, et laisser en plan la façon dont Kerouac rivaliserait avec Mallarmé et *l'absente de tous bouquets* ?

16

Pour trouver une idée directrice dans ces constats sur les faits et leur apport à la connaissance, serait-il approprié de déceler une préoccupation toute simple, qui serait le désir de dire les faits, du moins certains faits ignorés, et pour y arriver, de chercher des arguments qui les imposeraient à l'esprit, le sien ou celui d'un lecteur virtuel ? La société n'accepte pas tous les faits, et elle cesserait de les contourner, les fabriquer ou les fausser, si elle arrivait à se persuader qu'ils sont une composante indissociable de la *pureté*, le contraire de la vulgarité, de la lascivité mensongère. En somme, durant ces nuits, Kerouac, sans aller jusqu'à le nommer, aurait peu à peu pris conscience de sa révolte contre l'adage selon lequel toute vérité n'est pas bonne à dire.

17

En février 1950, sans doute durant une autre nuit, il fait une expérience dont le récit permet de découvrir chez lui, au moins de façon indirecte, une sensibilité plus vive qu'on n'aurait pu le croire, à une parole qui serait plus que le discours, plus que l'expression de la pensée : une parole à la source des mots ou leur fin ultime. Il ne parle plus alors de connaissance, mais de *raisons* (et il répète le mot *raisons*) qu'il a cherché à découvrir à Denver, au Colorado, en regardant les *plaines* (en italiques dans le texte) pendant les trois mois de l'été précédent. Il se dit alors *poète lyrique, prophète laïque*, et en développant ce

qu'il imaginait déjà en mai 1949, *Une Saga de Cités, de Rues & la Nuit Bebop* (cf. par. 4), il veut évoquer dans *Sur la route*, le roman à venir, « cette indescriptible triste musique de la nuit en Amérique - pour des raisons qui ne sont jamais plus profondes que *la musique*. Le bop commence seulement à exprimer cette musique américaine. C'est le véritable son intime d'un pays ». Encore une fois, l'insondable, le mystère. Et au lieu d'appeler à la vérité des faits, il met en scène deux personnages, l'Homme et Dieu, un dieu plutôt menaçant. « Il y a un bruit dans le vide que j'entends : il y a une vision du vide; il y a une plainte dans l'abîme - il y a un cri dans l'air morne : le royaume est hanté. *L'homme hante la terre*. L'homme est sur un récif faisant un bruit de sa vie. Le gouffre de la nuit (l'?) accueille. Dieu plane au-dessus dans ses suaires (ou filets, voiles). Prends garde ! » On retrouve ici le Dieu à la lumière marine qui était au-dessus de tout ce qu'il disait, en juillet 1948 (cf. par. 14), et on peut le relier à cette « connaissance sûrement céleste que nous avons tous des ressources exactes qui nous permettent d'agir », dont il parlera quatre mois plus tard, le 17 novembre, mais malgré le Dieu et le royaume hanté ou peut-être grâce à eux, on lit dans cette citation de février 1950 un Kerouac qui écoute le vide, voit le vide, et l'abîme, et le gouffre de la nuit, à partir de la musique de la nuit américaine, et il s'approchait à ce moment de cette Absence, formée de toutes les absences que laissent les mots, de cette Absence qui touche au royaume de la mort (*le royaume hanté?*), et qui parle pourtant, comme chargée de pensée, et qui revient à nous avec constance dans les mots que nous parlons

et écrivons. Même si je suis de moins en moins persuadé que *la Nuit* soit bien *le livre*, dans le conte *Igitur* de Mallarmé, il n'en est pas moins instructif de mettre en regard de cette Absence qui touche au royaume de la mort, ce que dit Maurice Blanchot de Minuit, dans *Igitur*, au sujet du « *silence qui seul parle* » : « La Nuit est le livre, le silence et l'inaction d'un livre, lorsque, tout ayant été proféré, tout rentre dans le silence qui seul parle, parle du fond du passé et est en même temps tout l'avenir de la parole ». Ainsi, en parlant de la musique américaine, en avertissant de prendre garde, Kerouac entendait selon moi autre chose en train de se former dans sa parole, et on verra comment, bientôt. Quant à la suite de cette note de février 1950, on peut y voir comme une élégie à la nature avec ses feux et ses élixirs qui ont pris possession de son corps, son esprit, son coeur, tandis que dans son âme et tout son être une meule de plaintes (*a grindstone of complaints*) pulvérise les rochers en eau. Mais à la fin : « C'en est assez de la poésie. L'Art est secondaire ». Et il résume le tout avec des lamentations qui elles aussi trouveront leur écho dans *Sur la route*, le long des rives de la Susquehanna : « Exprimer ses plaintes est tout ». On n'en finit donc plus de citer les variations de son état d'esprit dans les temps qui précèdent l'écriture du rouleau en mars-avril 51, mais cette idée d'exprimer sa plainte, ou sa mélancolie, se rattache assez bien à une formule du 26 juillet 1950 où il affirme sa volonté de raconter comment on devient furieux : « Je n'ai pas peur de rouler au fond des choses. / (Comment les gens peuvent être si furieux dans ce vide métaphysique ? - voilà ce que c'est qu'une *narration en vie*.) / La

musique est un rêve ». Ces derniers mots nous ramènent-ils aux élixirs, aux routes de l'extase, pour arriver à raconter, à écrire... ? Mais dans cette musique, il y a aussi le Bepop, les complaintes, un cri, et l'homme qui fait un bruit de sa vie, accueilli par le gouffre de la nuit. On pourrait dire qu'avant de connaître les vrais mots de *Sur la route*, il a pressenti leur absence...

18

Mais encore une fois, ces contradictions, quel élément a permis de les encadrer et d'en former un faisceau ou un tronc assez homogène qui soit comme le pivot d'un univers dont le lecteur puisse avoir une vision d'ensemble et en tirer au moins l'impression de suivre quelqu'un qui sait où il va sur cette route, et pourquoi il est parti ? Cette "impression", plutôt que l'assurance qu'il le saurait, était déjà contenue dans sa première mention de *Sur la route*, le 23 août 48 : « ...deux gars se rendant en auto-stop vers la Californie à la recherche de quelque chose qu'ils ne trouvent pas vraiment, et ne croyant plus en eux-mêmes (losing themselves) sur la route, et faisant tout le chemin du retour avec l'espoir de quelque chose d'autre ». C'est en lisant la lettre d'un ami qui raconte quelques jours de sa vie sans s'arrêter plus qu'il ne faut, semble-t-il, sur la façon de l'écrire, ne la trouvant ni plus ni moins importante qu'une saga historique ou celle d'une grande famille, que Kerouac découvrira comment renvoyer ou transposer dans une zone d'absence tout ce foisonnement qu'il n'arrivait pas à maîtriser, une zone d'absence, à ce que je prétends, qui ne laissera pas d'influencer l'autre réalité à la fois présente et comme toujours, absente des mots

composant les éléments ou les lambeaux qui seront conservés, de ce foisonnement créateur, de cette plongée dans un monde plus visionnaire que réaliste dont relèvera par exemple l'atmosphère ressentie sur les rives de la Susquehanna, lors de son premier retour à New York, et ces éléments préservés, ces lambeaux résistant au réalisme des voyages, seront rassemblés autour d'un autre élément, l'auteur même de la lettre, et Kerouac, déçu plus que souvent de sa vie, décide d'admirer, sinon d'aimer l'homme qui considère la sienne sans jugement moral, et un effet de miroir s'est opéré. Il choisit les années où il aurait recherché de façon presque exclusive son amitié, même s'il est possible qu'elles soient jugées moins captivantes que les faits racontés par Neal dans sa lettre, et avec le récit qu'il entreprend d'écrire, à force de le voir, le revoir, à force de l'admirer, et de l'aimer, il aura la force, ou la prétention, peu importe, de mieux supporter sa vie. Tout lecteur de Kerouac sait qu'il s'agit de Neal Cassady ou Dean Moriarty, son pseudonyme dans le roman publié en 1957, et pour un temps nous renverrons de nouveau au second plan le phénomène de l'absence sous les mots, pour y revenir plus loin à cause de ce même Neal Cassady qui a été en grande partie et selon l'aveu même de Kerouac le déclencheur du flot de mots et de phrases constituant *Sur la route*, et donc de tout ce limon d'absence emporté par le même fleuve, si on accepte cette antique, mais toujours "parlante" métaphore...

autres dans les cinq pages écrites le 20 décembre 1950, quelques jours avant la réception de la fameuse lettre : il s'agissait cette fois de son arrivée chez la mère de Jack. Aucun de ces textes ne le présentait comme indissociable de l'univers en train de se créer. D'ailleurs, digression ou pas, il faut préciser la nature de leurs relations au tout début. De ce week-end d'octobre 49 où il dissertait sur la « pure connaissance », Kerouac retient aussi dans son journal la soirée et la nuit du samedi passées avec Neal, Lucien - il s'agit de Lucien Carr - et Allen - A.Ginsberg -, mais ne manifeste de préférence pour aucun des trois. « J'étais étonné par ces quatre camarades qui me sont les plus chers, m'étonnant *tous au même moment*. (Je suis un des quatre quand je suis avec eux.) Je remercie Dieu de connaître Lou, Neal et Allen. C'est à eux que je m'adresse pour tout le savoir dont j'ai besoin actuellement. Je les aimerai toujours, chacun d'eux et en masse (sic) ». Il espère leur admiration, leur respect. Il leur fait confiance. « Ils ne sont pas mauvais parce qu'ils connaissent si bien le mal. Ils sont mes frères. Je n'aurais pas vécu si ce n'était pour les connaître ». Plus loin, il s'étonne même qu'ils remarquent sa présence et lui demandent de parler, et s'il prend la parole, il trouve étrange qu'ils cherchent à le comprendre et accordent tant d'attention à son âme. Ils vieilliront, se marieront, se retrouveront séparés, mais la camaraderie continuera. « Je dis tout cela seulement parce que je n'ai jamais déclaré de façon formelle ce que je ressens pour Cassady, Carr et Ginsberg; et Carr, Ginsberg et Cassady; et Ginsberg, Cassady et Carr », phrase où chacun des trois, dans la répétition de son nom, se trouve encadré par les deux autres.

Pourtant dans le roman, au début du livre III, quand le narrateur au printemps de cette même année 49 part pour Denver, au Colorado, avant de retrouver Neal à San Francisco et de revenir fin août à New York avec lui, l'intimité entre les deux est des plus étroites et tout au cours de *Sur la route* Carlo Marx (pseudo d'Allen Ginsberg) n'a pas plus d'importance que, par exemple, Rémi Boncoeur (pseudo de l'ami français, Henri Cru) et il n'y est jamais question de Lucien Carr. Que s'est-il passé ? Pour que Kerouac, fin 1950 et surtout début 1951, dans les premiers mois de la rédaction définitive, fasse de Neal la cause et souvent même, le but ultime de ses voyages vers l'ouest et au sud, jusqu'au Mexique, il a fallu que celui-ci crée en trois jours un texte déterminant, posté à San Francisco le ou vers le 23 décembre 1950, que Kerouac a reçu quatre jours plus tard, le 27. Cassidy lui avait déjà donné sa conception de l'écriture, dans une lettre de décembre, en 1947 : « J'ai toujours soutenu que lorsqu'on écrit, on devrait oublier toutes règles, styles littéraires, et autres prétentions telles que grands mots, déclarations hautaines (lordly clauses) et autres phrases du genre... Je pense qu'on devrait plutôt écrire, et en s'y tenant autant que possible (as nearly as possible), comme s'il (sic) était la première personne (à arriver?) sur terre et mettait sur papier avec humilité et sincérité ce qu'il a vu et expérimenté et aimé et perdu; ce qui lui passait par la tête et ses ennuis et désirs... » Ces préceptes littéraires, aussi intéressants qu'ils aient été, n'ont pas eu en 1947 l'effet provoqué par leur mise en pratique, en décembre

1950, dans cette longue lettre d'environ 13,000 mots - Kerouac aime souligner le travail d'écriture par le nombre de mots -, et il veut aussitôt adopter la technique qu'il y découvre. Dans la deuxième de ses réponses à Neal, il dit lui écrire « presque et certainement plus que presque, en défi immédiat à tes résultats colossaux des deux derniers mois (...quelque chose que je n'espère pas surpasser, mais égaler) ». Il ajoute qu'ils sont maintenant des « techniciens rivalisant dans ce qui peut bien être une petite Renaissance américaine de notre crû et peut-être une avancée de pionniers préparant l'Âge d'or des lettres américaines ». Mais leur rivalité, du moins jusqu'à la parution du roman, ne sera pas de celles qui existent d'habitude entre écrivains, tout d'abord parce que Cassady, malgré ses velléités d'accepter que ses amis la fassent publier, attachera plus ou moins d'importance, sinon aucune, à cette lettre - il ne publiera son livre, *the First Third*, qu'en 1971 (la traduction française, *Première Jeunesse*, paraîtra en 98 chez Flammarion) - et parce que c'est dans l'admiration qu'il a pour l'écriture de Neal, que réside la détermination de Kerouac à libérer la sienne. Dans cette même lettre du 28 décembre 1950, ce qu'il veut égaler chez Neal Cassady, c'est la *confession en fragments non chronologiques* qu'il lui avait envoyée, et de son côté il relève le défi avec *une confession complète de (sa) vie*. Oui, la confession appelle la confession - il reprend le terme une dizaine de fois -, et nul autre que Neal ne peut la recevoir. Ils étaient des *frères depuis le début* - ce qui sans conteste détache Neal du groupe des quatre - et après avoir lu son *grand texte*, il a le sentiment qu'une seule conclusion s'impose :

« personne dans le monde, ni dans l'histoire, n'aurait la force et le saint vouloir de lire dans sa grande totalité tout ce que j'ai à dire sur mes péchés (...) bref, personne n'est aussi grand que toi, ni plus humble ».

21

On peut se demander de quelles fautes, de quelle grandeur, de quelle humilité Neal aurait fait état dans son texte, dont on a perdu les quatre cinquièmes. Tous les commentateurs en font mention, et souvent pour s'étonner des qualités que lui trouvait Kerouac, mais sans jamais entrer dans les détails. On peut donc tenter de corriger cette absence, en parcourant les mots qui en ont émergé... Dans sa première réponse, le 27 décembre, Jack mentionne des *songeries de salles de billard*, des *détails atroces* sur la vie dans les rues, avec des heures de rendez-vous, des bars, des fenêtres dont il faudrait donner les dimensions, des odeurs, des hauteurs d'arbre - Neal devait-il sauter par des fenêtres ? -; on a appris par ailleurs qu'il s'agissait d'épisodes, devenus presque glorieux, de sa vie de jeune délinquant, prostitué, voleur de voitures, que Kerouac précisera un peu, en avril 1955, quand il lui écrit qu'il se rappelait de situations dramatiques dans une prison, d'un conducteur de voiture qui l'aurait surpris à faire on ne sait quoi, d'une baise avec quelqu'un de 70 ans dont le sexe n'est pas mentionné et enfin, souvenirs plus heureux, des bons côtés de son travail sur les voies ferrées. On peut subodorer que Cassady y décrivait ou mentionnait d'autres rapports sexuels, agrémentés d'éléments pornographiques, parce que Jack, en décembre 50, fait allusion à des gars *lascifs* comme lui et

Neal, qui trouveraient plaisir à lire ce que Joan, sa nouvelle femme, est en train d'écrire sur un pédéraste de Los Angeles... Mais encore ? Ces sortes d'histoires ne transforment pas une vie d'écrivain du jour au lendemain.

22

De cette fameuse lettre, on a gardé un extrait d'environ cinq mille mots qui corrobore quelques-uns de ces détails et permet, même s'il a été revu par la suite, de découvrir un peu les caractéristiques de son écriture autant dans le choix des mots que dans son déroulement qui s'apparente à des moments ou à des lieux placés, déplacés ou replacés comme des cubes sur un échiquier. Dans sa lettre de 55, Kerouac n'aura encore que des éloges pour « l'immoralité de l'invention (the looseness of invention), combinée à un rythme parfait de naturel », qu'il avait déjà remarquée en décembre 50, mais il ne retrouve pas cette même liberté en prenant connaissance du texte qu'on incite Neal à faire publier, et d'autres amis, comme Ferlinghetti, l'éditeur de San Francisco, diront que sa prose est « sans recherche, primitive et d'un certain charme naïf, à la fois bouffonne et démodée (antic and antique), souvent bizarre et se redoublant elle-même, à la façon d'un verbomoteur ». On peut cependant comprendre le plaisir de Kerouac, quand il y lisait des réalités tenues sous le boisseau en 1950 dans les textes dits littéraires. Ainsi la *salle de bain*, qualifiée d'entrée de jeu par Cassady lui-même, et entre tirets, de *mot affreux*, d'où il voit sortir la jolie "suicidée" qu'il a visitée deux semaines avant à l'hôpital; quand il entre à son tour dans cette salle de bain, elle y retourne pour lui montrer la cicatrice de sa

césarienne, tandis que dans une autre, il doit fuir par une fenêtre qui a quatre carreaux dont il donne les dimensions, et qui est coupée de moitié, dans le sens de la hauteur, à cause de la barre de métal la retenant au cadre une fois qu'elle est ouverte; il est tout nu, doit courber au mieux cette barre de fer, se glisser par l'étroite ouverture en s'écorchant la peau, réussir à repousser et décrocher la moustiquaire, pour enfin sauter d'un étage sur le sol couvert de frimas de Denver - on est fin décembre - et attendre plus d'une heure, toujours nu, couché par terre, caché derrière quelque végétal ou monté sur un toit de garage, que sa jeune copine de seize ans lui apporte ses vêtements qu'il avait laissés au salon lors de l'arrivée inopinée de la grand-mère de l'enfant que la jeune fille gardait, ce soir-là. C'est une *farce en tous points*, comme l'écrit plus loin Cassady quand on lui présente un prêtre pour le remettre dans le bon chemin, et que l'homme de Dieu s'avère avoir été son parrain neuf ans auparavant, le jour de son baptême, à l'âge de dix ans, et qu'il pleure de joie en le reconnaissant... - beaucoup de gens âgés ont-ils prié tous les soirs pour votre âme et pleuré de vous revoir à 19 ans ? On y revoit les barbons, les soubrettes et les jeunes freluquets des comédies classiques, et on peut en comprendre l'intérêt à cause du flot et du comique des situations. L'inclusion des salles de bain, d'un prêtre admiratif, comme la liste des multiples façons de jouir avec cette jeune fille de seize ans, jour et nuit, à travers Denver, ne pouvaient que faire tomber les inhibitions de Jack Kerouac qui songeait lui aussi, mais sans trop savoir comment, à raconter ses propres aventures et qui de plus, même s'il connaissait la vie sexuelle du beau voyou de

Denver, la découvrait sur le papier, dans une lettre personnelle rédigée par celui qui s'était, jusque là, lié d'amour ou d'amitié avec tous les membres du groupe, mais qui n'avait pas pris la peine, semble-t-il, de l'écrire à tous, noir sur blanc, et faut-il préciser le charme et la force que devait renfermer une écriture racontant, sans chichis, une vie dans laquelle il pouvait (nouveau Narcisse?) se perdre avec abandon ? On peut aussi, du moins d'après cet extrait, se demander si une bonne part de l'adhésion, admirative et radicale, de Kerouac - il rangeait le texte de Cassady « parmi les meilleures choses jamais écrites en Amérique »- ne prenait pas sa source dans la façon dont les événements y paraissent à première vue échapper à toute logique, tout en donnant naissance à des parenthèses qui s'emboîtent sans fin les unes dans les autres, avec un Neal imprévisible qui se livre lui-même sans s'en douter à la police (culpabilité inconsciente?) ou qui ne dissimule pas ses propres idées suicidaires, en regardant Joan Henderson sur son lit d'hôpital : « ...j'ai été inondé tout à coup d'un sentiment d'envie. Elle y avait échappé, au moins pour quelques jours, et je savais que j'avais encore à me décider. Étant un lâche, j'ai trop remis ça à plus tard et je me suis rendu compte que j'étais encore plus loin que jamais de me décider ». Par la suite, il recommence à passer ses journées dans une salle de billard, façon d'oublier son envie de mourir, ou sa lâcheté devant un suicide qu'il enviait, ou encore la honte de ne pas retourner *bénir Joan* - oui, il avait le sentiment qu'il serait allé la *bénir* s'il y était retourné -.

Cette mise à nu, cette confession, cette absence d'héroïsme ou de compassion avouée sans fard mettent Kerouac à genoux - on verra plus loin, paragraphe 25, que le mot n'est pas trop fort -. Il se retrouve devant quelqu'un comme lui ou plus immoral que lui, qui de plus a le courage ou le culot de l'écrire. Y retrouvait-il aussi cette aura qui a toujours entouré Neal Cassady et semblait le protéger de l'angoisse de vivre ? Aurait-il pressenti que Neal était dévoré par ce « trou noir » avant la lettre, où il entraînait ceux et celles qui s'accrochaient à sa parole, son corps, son sexe...? D'ailleurs, dans *Sur la route*, Kerouac lui donnera une assurance tranquille face à la mort. Elle ne serait pour lui qu'un simple retour au néant et le sexe en serait l'approche la plus certaine, avec sa violence admise ou non. Ainsi, quelque temps avant de partir avec lui retrouver Burroughs en Louisiane, Jack avait rêvé qu'un Étranger voilé le poursuivait dans le désert et l'attrapait avant qu'il ne puisse trouver refuge dans une ville; il y voyait un désir inconscient d'être happé par la mort, avant d'entrer au ciel (sic). Même si selon lui on apprivoisait sa mort avec l'idée qu'on y retrouverait une félicité comparable à celle éprouvée dans le sein de sa mère, il acceptait de mauvais gré ce désir et il était rongé par la hantise de désirer la mort jusque dans un rêve. Il a soumis le problème à Neal qui en un rien de temps l'a convaincu d'y voir plutôt une banale acceptation de ce fait : « le tout simple désir d'une mort absolue, et parce que tous nous ne revenons jamais à la vie, il ne voulait vraiment rien avoir à faire avec ça, et maintenant je suis

d'accord avec lui ». Quelques jours plus tard, toujours à New York, « Toutes sortes de plans diaboliques sont mis en place au Ross Bar ». Neal veut savoir comment il se sentirait en voyant sa copine dans les bras d'un autre homme, et persuade Jack d'avoir une relation sexuelle avec elle. À l'appartement, tous les trois se mettent d'accord, mais Jack, mal à l'aise, n'arrive pas à la pénétrer. Dans ce mini-drame, presque un piège, il verra « trois enfants de la terre essayant de décider quelque chose dans la nuit avec tout le poids des siècles passés se mettant en boule dans le noir devant eux ». On peut y voir des images qui n'auraient de rapport particulier avec aucun des trois, mais quand il demande à Neal de le remplacer auprès de Louanne, ce qu'il entend, couché plus loin sur un divan, c'était comme s'il la « dévorait, et c'était leur routine habituelle (...) »; Neal « implorant aux portails mêmes du ventre, reproduisant dans tout son physique les sources de la félicité vitale (with a completely physical realization of the sources of life-bliss); essayant d'y retourner une fois pour toutes, pendant qu'il était encore en vie, et en y ajoutant, vivants, sexuels, la frénésie et le rythme (the living sexual frenzy and rhythm) ». Après avoir tenté d'expliquer cette rage de vivre, Jack laisse tomber une autre de ces phrases *nocturnes* : « Chaque jour l'univers grinçait dans ses révolutions et nous faisons nos effrayantes études de la nuit ». Avait-il lu de semblables *études* dans la lettre de Neal et y avait-il retrouvé ce *gouffre de la nuit*, cette *triste musique de la nuit en Amérique* qu'en février 50 il voulait évoquer dans son prochain roman ? Et ne serait-ce pas là, le pressentiment ou la découverte de cette Absence, formée de

toutes les absences que laissent les mots, cette Absence qui touche au royaume de la mort, qui parle, lourde de la pensée des humains, et nous revient avec constance dans les mots que nous parlons et écrivons, « avec tout le poids des siècles passés se mettant en boule dans le noir... » ?

24

Ce ne sont pas de telles réflexions, mais surtout les faits du quotidien, et la façon par exemple dont ils étaient relatés dans la lettre, qui ont donné à Jack Kerouac l'impulsion nécessaire à l'écriture décisive du roman. On pouvait confesser sa vie, tout en soutenant l'intérêt du lecteur, peu importe l'ordre dans lequel sont organisés le récit des événements ou les mentions des réalités les plus personnelles, sinon terre à terre, qui devaient l'emporter sur les questions existentielles ou les pensées d'un Saint. Il y a vu la seule façon d'écrire ce qu'il avait vécu - et peut-être, qui sait? d'obtenir de Neal, l'approbation de ce qu'il voulait écrire depuis longtemps... -. Les gouffres de la nuit ne seront pas exclus pour autant; ils seront évoqués ou côtoyés, comme on l'a vu, durant des étreintes physiques *dévorantes* et, au risque de se répéter, leur absence, enregistrée aussitôt, elle aussi, sur la page par le tracé des mots qui les évoquent, sera d'autant plus ressentie, ou saisissante, que cette absence et les abîmes qu'elle entouvre, semblent rappeler un monde qu'on aurait tenu sous le boisseau jusqu'alors et cela, même quand le lecteur ignore que ces gouffres étaient une des préoccupations principales de l'auteur, quand il multipliait les premières versions de son roman. Toutefois, l'affaire de la lettre nous renvoie au maître

d'écriture - le mot est-il trop fort? - qu'il s'était trouvé pour donner naissance à son texte. Après tant d'humilité, tant d'éloges, était-il possible de prétendre rivaliser avec un texte pareil, et même de surpasser les mots de l'auteur idéal ? Il avait trouvé prodigieux le récit des événements vécus par Neal, mais en supposant qu'il pourrait égaler sa maîtrise technique, obtiendrait-il le même résultat avec les événements de sa propre vie ? Avait-il la même vitalité, le même panache ? Il ne s'est pas posé longtemps ces questions. Dans la même lettre, il commence l'histoire de son enfance et, de façon soudaine ou peu à peu, de façon délibérée ou non, il finit par trouver et faire naître sous ses doigts la justification dont il a besoin pour avoir emprunté si tôt cette méthode : il apprend à Neal qu'ils ont partagé la même enfance. Il le greffe ainsi à sa vie. Il peut donc écrire avec lui, comme lui. Donnant donnant, pourrait-on dire. Et le roman qu'il essayait d'écrire depuis longtemps, sera la recherche de l'homme qui lui en a donné la clef et la meilleure façon de l'écrire. Cependant, à la suite des remerciements et louanges dont il le gratifie pour cette technique qui lui paraît révolutionnaire, il ne laisse pas de m'intriguer qu'il veuille s'approprier l'histoire personnelle de Neal au point de la fusionner à sa propre enfance, telle que romancée dans son premier roman, qui venait de paraître, *the Town and the City*. Il tient à lui dire en janvier 1951, dans une autre de ses répliques, qu'un rêve de ce roman faisait référence à lui de façon précise, même s'il ne le nommait pas. Il aurait pensé à lui en évoquant, par ce rêve, les vagues premiers émois sexuels de ses petits voisins à l'âge de cinq ans ou plus face à de jeunes adolescents; et pour

lui, il ne s'agit pas de mémoire involontaire ou d'une allusion à un fait banal : « nous sommes en train de nous occuper de ces choses qui, dans cette période de mon enfance, sont connectées avec toi; tu ne t'imagines pas qu'il y a encore autre chose; cependant, il existe une des plus étonnantes connections ». Pour étoffer ce presque non-événement, il tient à confirmer pendant presque deux pages, du moins dans l'édition imprimée des lettres, la *vérité* de ce qu'il va raconter à Neal, en lui rappelant la rencontre aussi *vraie* qu'inopinée de celui-ci, après plus de vingt ans, avec un de ces mêmes petits voisins, devenu peintre en bâtiment, dans le hall d'entrée et l'escalier qui menait chez la mère de Kerouac, et à un moment il avertit Neal que « cette affaire finira par (le) mettre K.O ». Ce recours à un monde onirique, et de plus romancé; cette annonce d'une relation *étonnante*, aussi fausse qu'inexpliquée, est un événement déterminant, dans la création de *Sur la route*, qui fait saisir de façon "significative" - si on accepte une possible confusion avec les termes de signifié et de signifiant... - que les mots de ce roman, plus que d'autres, se nourriront de l'absence du réel, un réel qui souvent, et à la racine même du roman, n'a pas existé, tout comme ils nourriront l'absence silencieuse qui sera le fondement du texte.

Reprenons plus en détail cette « transmigration » de l'enfant Neal dans une scène romancée et de plus onirique, greffé à l'enfance de Jean Louis Kerouac. En janvier 1951, faute de posséder des preuves objectives de cette camaraderie enfantine, Kerouac s'emploie à démontrer que le destin lui-même a

soudé récemment Neal aux quelques garçons qui ont marqué les jeunes années de Jack à Lowell. Presque de peine et de misère, il montre ce destin à l'oeuvre, un an et demi auparavant, en août 49 - c'est la fin du troisième voyage dans *Sur la route* -, lorsque Neal et lui arrivent à New York chez la mère de Jack et laissent passer dans le hall d'entrée deux peintres avec leurs pots et pinceaux. Leurs épaules se seraient *frôlés*, et ce serait là, un fait étonnant et une rare occasion de spéculer. Il lui suffit par la suite d'énumérer, comme en parallèle, d'un côté, les faits de leur voyage entre San Francisco et New York, et de l'autre, les événements importants des 23 ou 24 dernières années vécues par Banana, un des peintres, pour démontrer qu'il était prévu de toute éternité que les trois hommes ne pouvaient pas ne pas aboutir à New York et se rencontrer dans ce hall, ce qui serait la preuve que Neal est connecté à Jack et aux garçons de son enfance à Lowell, au Massachussets, parce que l'un était justement Banana, de son vrai nom, Ovila Marchand, qui se cachait avec son frère, Robert, et Jack pour uriner sous le porche d'une maison en ruines et exposer tout le temps qu'on voulait dans l'ombre, du moins pour Jack, son petit *outil* à la fraîcheur de l'air; ils avaient cinq ans et - je paraphrase - ils le faisaient avec la permission du Seigneur Dieu, car ce dieu vengeur, mais omniscient et bon, occupait l'esprit de ces enfants et c'est Lui qui leur permettait d'étaler dans les endroits reculés ce que pourtant il ne fallait jamais montrer : il fallait pécher et subir Sa colère, pour ensuite être pardonnés.

Kerouac force ici le destin, pour ne pas dire plus, mais il donne tant de détails sur les lieux, les personnes, leurs sensations, leurs sentiments moraux et religieux, et les soude à son récit avec tant d'insistance et de conviction qu'on admet presque sans réticence que Neal, son correspondant, ait pu - on espère, avec les réserves qui s'imposent - être conquis par la découverte de cette parenté au moins "mentale" et que de leur côté, les lecteurs actuels de cette lettre soient prêts à lui accorder que le destin - aussi omnipotent que le Seigneur - travaillait depuis vingt-trois ans à rattacher les fils d'une trame qui sauverait la vie de Jack et de Neal d'un hasard trop absurde. Cependant, de crainte que ce "réseau" n'apparaisse à la fin trop fabriqué et de plus, fabriqué par un homme cherchant à ajuster sa vie à celui qui le tirait de l'impasse où il se trouvait dans la mise en *écriture* de *Sur la route*, le destin met en oeuvre des armes encore plus étranges, des stratagèmes qui prouveraient des affinités "physiques" ou historiques entre Jack et Neal. Deux ou trois mots et deux rêves, un peu comme s'il avait trouvé des figurines dans une boîte de jeu de construction, ajouteront à cette période de sa vie quelqu'un qui n'y était pas et qui par cette absence même fait une entrée remarquée et remarquable dans ce monde d'enfants et en partage les éléments comme si tout s'enchaînait de façon biologique, à défaut d'être logique. Cette fois, c'est une absence qui pendant un court instant mais tragique, fera proliférer sous elle des mots en perpétuel recherche d'absences, parce qu'ils ne peuvent que se mirer dans le néant (l'absence irréfutable de Neal), mais qui restent des

G.-P. Ouellette Débusquer la mort sous les mots / Jack Kerouac - Anne Hébert - Eschyle 50
mots avec un véritable signifié (les mots indiquant Neal et ceux qui se rapportent à lui génèrent une absence tout aussi irréfutable sur la page), et se crée alors une situation de mentir-vrai, dont l'analyse pourrait se baser sur tous les traités qui ont été écrits sur les rapports de la parole et de la Vérité. On se contentera d'y voir les mots, comme un virus, gangrener une parole qui ne sait plus ce qu'elle doit renvoyer au silence.

27

Un lieu de son enfance sert de cadre au premier rêve qui dans son roman, *Avant la route*, fait partie du monde onirique du personnage principal, Peter Martin. De ce rêve "littéraire", la première lettre du 10 janvier 51 fait ressortir trois éléments, pour ensuite leur trouver un écho, à la fois dans un rêve de Neal et dans leurs aventures communes, lors du dernier retour de San Francisco. Un enfant de cinq ans déplace son regard de gauche à droite, comme si on avançait dans un musée le long d'une peinture grand format... Sous un ciel gris, Peter, terrifié, au milieu d'un champ. D'un côté, une maison hantée et une autre où il sait qu'un jeune garçon est mort, plus une cabane de gitans « à la peau grêlée qui kidnappent toujours les petits garçons », et enfin Francis, aux traits sombres, que l'enfant déteste. Quelque part, plus loin, un autre danger : un de ces ivrognes qui, pesant toujours des tonnes, tombent sur les enfants et les tuent, est couché sans connaissance dans des herbes de marécages. Mais de l'autre côté du champ, le soleil brille. Un gang de grands garçons efflanqués se tiennent autour d'une sorte de tracteur-charrue, en parlant et fumant avec les deux frères de

l'ombrageux Francis, et le jeune Peter est attiré par Joe, le blond. Non loin de là, son père, assis dans sa vieille Plymouth, fume et consulte une carte routière - « *et tout cela dans la grande lumière de la plaine, avec des montagnes au loin* ».

28

Kerouac en retient trois éléments, le champ, la Plymouth et les montagnes au loin. Le champ, parce que Neal lui avait raconté un rêve où, pendant qu'ils marchaient tous les deux au-dessus de champs labourés par Jack, il s'était senti comme *à la maison*; la Plymouth, parce qu'ils avaient fait dans une Plymouth une partie de ce voyage d'août 49 qui les a amenés à passer tout contre Ovila Marchand, dit Banana, en arrivant chez la mère de Jack; et s'il a terminé le rêve du roman par *des montagnes au loin*, c'était, lui écrit-il, parce que « je parlais précisément avec respect de toi (sans te mentionner), de façon que toi aussi tu te sois tenu autour du tracteur-charrue avec Joe et (...) », et que, pour lui, les montagnes évoquaient les origines de Neal, au Colorado, à Denver. D'ailleurs, preuve irréfutable, ils avaient déjà parlé en 1947 de l'ouest et des *cow-boys* (wranglers) dans une librairie de New York et *mentalement* il l'avait alors assimilé à ces bagarreurs de l'Ouest. Ces faits démontraient que Neal, sans être nommé, était lui aussi à côté du garçon blond, Joe, dans le rêve de Peter, tel qu'il l'avait écrit dans *Avant la route*. Libre à qui le voudra, d'en douter, surtout qu'à la fin de sa démonstration, il émet une légère réserve en y reconnaissant une étrangeté et en employant le mot de *scène*, qui peut renvoyer au théâtre ou à une formule de journalistes quand ils décrivent les lieux d'un crime : « Voici

comment tu es désormais étrangement relié à la scène de ces événements que j'ai vécus - il y a vingt-quatre ans, à l'époque hantée du triste vieux Lowell ». Il faut noter, ici, qu'il parle maintenant des événements qu'il a vécus, et non de ceux qu'aurait vécus son personnage, Peter, et de plus il ne rattache pas Neal seulement à son enfance, mais aussi à sa part homosexuelle, ce qui d'ailleurs était peut-être la raison première pour l'inclure parmi les adolescents de ce rêve qui manifeste selon lui « une sorte de peur-rêvée de l'homosexualité », inclination considérée alors - on le sait - comme une déviation qu'il ne craint pas, pour sa part, d'admettre avec le mot *queer* (folle, tantouse ou pédale) employé dans ce passage autant pour un personnage de son roman, que pour le propriétaire de la Plymouth et pour qualifier *les affaires anormales* (the queer business) qui se passent ou transpirent entre les garçons et les hommes du rêve.

29

En somme, et malgré les nombreux détails qui parfois peuvent emporter l'adhésion, cette émigration forcée ou ce « transport » de l'enfant Neal Cassidy, du Colorado au Massachusetts, relève du domaine de l'invention pure, et tout cela qui est régi ou téléguidé par la fatalité, peut plaire à quiconque est prêt à transformer tout soupçon en vérité et à accorder aux mots de ce songe le sceau d'une vérité prophétique, sinon du troisième type. On peut dire aussi que si les mots disent à la fois et en même temps ce qu'ils désignent et l'absence de ce qu'ils désignent, ils ont parfois besoin d'une autre absence, l'absence indiscutable du songe ou du rêve dans la réalité quotidienne, une absence

vérifiable par les mots et/ou les images qu'on pourrait « rapporter » de cet état second, pour atteindre une vérité cachée, celle du destin, toujours là - et personne n'osera prétendre l'ignorer -, même si on croit cette vérité... absente. Et pourtant, cette mystification littéraire est une *invention* beaucoup plus *vraie* qu'on ne veut le croire au premier abord. Quelques jours auparavant, Kerouac a déclaré, encore par écrit, que si Neal brûle ses lettres, « ça ne fera pas la moindre des différences : mon second livre sera toujours le premier livre de vérité que j'aurai écrit », et c'est dans cet état d'esprit qu'il tient à inclure Neal Cassady au milieu d'un songe peuplé de ses copains d'enfance dans un roman déjà publié, et à prouver cette contrefaçon par sa rencontre avec l'un de ces mêmes copains, quand ils ont vingt ans de plus. Il tient aussi à préciser qu'il ne s'agit pas de littérature. Dans sa lettre du 28 décembre, il avait solennellement renoncé à toute fiction et espéré devenir *plus intéressant et moins littéraire* en avançant dans la vérité *vraie* (actual) de sa vie. Plus loin il précisait cet engagement : « J'ai renoncé à la fiction et à la peur. Il n'y a rien à faire sinon écrire la vérité. Il n'y a aucune autre raison pour écrire. Je dois écrire à cause d'une contrainte en moi. Je ne peux en dire plus. Je m'agenouille devant toi en esprit et implore de l'honnêteté ». Et ce songe de Peter Martin, le héros de son premier roman, complété dans la vie de Jack Kerouac par l'ajout, l'apport de l'ami Neal, il n'en reste pas moins qu'il l'a porté et inscrit - écrit - dans sa pensée, son univers mental, ou si l'on veut, sa pensée, son univers mental l'auraient amené à l'inscrire sur le papier. J'en tire la conclusion (risquée?) que Cassady

entraît peu à peu dans les mots, sur le papier, dans l'univers littéraire de Kerouac et qu'en janvier 1951, à partir du songe, tout en disparaissant peu à peu de la vie quotidienne de Jack, il redoublait l'absence du réel sous et dans les mots; et ainsi en étant la référence indiscutable des mots qui le nommaient, il était pourtant absent sous ces mots; et en devenant un personnage romanesque participant à un songe de par la volonté, volatile, de l'auteur d'un prochain roman dont il sera le héros principal, il entraît dans les parages du "mensonge" ou du mentir-vrai, parages qui disent le vrai dans les régions limitrophes de la vie - présence - et de la mort - absence -. Mais pour s'en tenir aux faits, encore plus indiscutables, il faut préciser que cet amour vécu ou exprimé par Kerouac surtout par lettres, tout comme ces déclarations ou citations romanesques ou autres, seront reçus de plus en plus avec indifférence par Neal, et c'est seulement en 1955, après un essai de réconciliation avortée, que Jack en arrivera à se convaincre que plus rien ne les retient l'un à l'autre, sinon Carolyn, la deuxième épouse de Neal, et l'ironie du sort a voulu que Jack lui-même, avant cet engouement amoureux de fin 1950 assez puissant pour l'engager dans l'écriture de leurs hantises et aventures, notait en août 49 qu'il avait réussi à s'entendre sur beaucoup de choses avec Neal, mais que par la suite ce dernier les « oublie complètement, parce que de toute façon il arrivait à ces accords par pure technique et une longue expérience de tirer parti de ces âmes qui se montrent pareilles à la mienne ? » Seul, le point d'interrogation à la fin de ces mots laisse planer un doute sur ce jugement, comme pour atténuer la déception. Ce Neal de 49 n'était

pas encore le sujet du roman, mais cette remarque résume, et explique déjà en bonne partie le personnage, et ajoutons qu'en février, à peine quelques semaines après les lettres enthousiastes de décembre 1950 et janvier 51, il acceptait à New York de guerre lasse, mais brève, qu'un de ses amis ne fasse pas monter Neal dans la Cadillac qui les conduisait de Richmond Hill au Metropolitan Opera, 38e rue, tandis que Neal allait prendre un train à la Penn Station entre les 31e et 33e rues, une scène qui sera reprise dans *Sur la route* et deviendra célèbre.

30

Le jour même où il voulait voir le rôle du destin dans leur vie commune, il avait en effet reçu une lettre de Neal qui lui annonçait, pour février, sa venue à New York. À partir de ce moment, il ne sera plus question de cette fiction. Pourquoi *une des plus étonnantes connexions* de leurs enfances (cf. la fin du par. 24) est-elle restée lettre morte, tant dans ses oeuvres que dans sa correspondance ? On peut considérer que cette *invention* serait une brève séquelle de la transe créatrice où l'avait jeté la lettre dite *de Joan Anderson*, ou encore une façon de relier à Neal qui en est le destinataire, le long récit épistolaire de son enfance. Il irait aussi de soi que la poursuite, et l'achèvement, et enfin la publication du roman, après six ans de remises en question, lui ont suffi pour prouver leurs aventures, leurs passions communes, sans oublier leurs fantasmes, sans qu'il soit besoin de faire intervenir à nouveau une rencontre sans lendemain, remarquée par lui seul, de trois hommes amalgamés par ailleurs

dans un rêve de roman dont les événements auraient eu lieu quelque vingt ans auparavant. J'ai cru par moments - durant ces nuits où nous saute aux yeux, avant le sommeil profond, la faible logique de nos travaux du jour - que si Kerouac avait fait avorter ce bel ou du moins intéressant épisode où il greffe l'enfance de Neal à la sienne, par le biais de ce songe "réécrit", il n'entérinait pas pour autant sa fausseté ou sa négation, mais reconnaissait plutôt son étrangeté - notez ma tentative avec le verbe *entériner* de récupérer de façon légaliste l'importance de ce songe laissé pour compte... J'ai cru aussi, par moments, qu'il en était venu à considérer cette affabulation comme un mensonge banal, et reconnu comme tel, sinon complètement oublié. Et qui sait? il ne voulait peut-être que lui faire plaisir en inventant cette histoire, et par la suite il a jugé qu'il valait mieux ne plus en parler, pour le préserver du ridicule ou se préserver de sa colère.

Sans aller jusqu'à citer Maurice Blanchot qui écrivait à propos de Kafka, et donc à propos d'un tout autre "procès" de la vie, « (...) l'on peut pressentir que, si Kafka va vers le pouvoir de mourir à travers l'oeuvre qu'il écrit, cela signifie que l'oeuvre est elle-même une expérience de la mort dont il semble qu'il faille disposer préalablement pour parvenir à l'oeuvre et par l'oeuvre, à la mort », je crois, après les réflexions d'une autre nuit sur la conclusion esquissée plus haut (cf. par. 29), que Kerouac, en admettant, de façon consciente ou non, que Neal Cassady faisait partie de « l'autre monde », celui du songe, et du

mensonge, le seul univers où le Vrai se dissimule quand on ne peut exprimer ce qu'on a le sentiment qu'on devrait dire, Kerouac le faisait avec le FRACAS d'un songe romancé, comme un enfant qui dit soit ce qu'il ne doit pas dire, soit ce qu'il n'a pas appris, mais qui dit le vrai, comme par EFFRACTION, par hasard, parce qu'il le VOIT ou le perçoit. Souvent, les oeuvres basées sur le songe, nourries par lui, ou même seulement effleurées par lui, si elles égratignent les faits, elles atteignent autant chez les personnages que chez les lecteurs ce monde où l'on vit *vraiment*, celui de la pensée, le seul qui sait à peu près tout de ce que nous vivons et qui se retrouve quelquefois noir sur blanc sur une surface emprisonnant des lettres insignifiantes, mais capables de composer un univers étonnant, et ce décalage par rapport au réel, facilité par le songe et qui annule en quelque sorte l'absence du réel inhérent à l'écriture, en signalant l'absence d'un autre monde qui par le fait même se met lui aussi à exister, ce décalage a influencé l'écriture de *Sur la route*.

32

Dans ce roman, les "écarts" du réel sont aussi commandés par les drogues et l'alcool, ou encore par les fantômes. Ce qui est une autre histoire, où l'absence est traversée ou nourrie par d'autres absences. Kerouac (Sal Paradise) fait de l'auto-stop sur une route qui mène, croit-il, à New York, vers l'est. C'est aussi ce que pense *le Fantôme*, un petit homme décrépi d'une soixantaine d'années. « C'était la nuit du Fantôme de la Susquehanna ». Il porte un genre de sac en papier. De nombreux détails envahissent le texte. Comme pour nous convaincre,

que cet homme n'est pas un fantôme. L'esprit, néanmoins, a déjà été alerté. L'écrivain Kerouac est convaincu à tort ou à raison que si un événement s'inscrit dans la réalité de tous les jours, il se déroule en même temps dans une autre, comme lorsque nous apparaissent des ombres fuyantes, la nuit, et il respecte ces « visions » en les enfouissant et les déployant à la fois dans les plis et replis de son écriture. Le petit homme décrépi « a couvert à pied toutes les régions sauvages de l'Est » et Jack marche avec lui, sous la pluie, « sept miles le long de la désolante Susquehanna. Un fleuve terrifiant. Sur les deux rives, des falaises couvertes de buissons qui se penchent comme des fantômes poilus au-dessus d'eaux inconnues. Une nuit d'encre recouvre tout. Quelquefois, sur l'autre rive, le grand éclat rouge d'une locomotive s'élève des gares de triage, et illumine les épouvantables falaises ». Comme ils ne trouvent pas le pont dont le vieux parlait, Jack le laisse continuer seul, et s'arrête sous le viaduc d'une voie ferrée. Les phares d'une roulotte l'éclairent au moment où il change de chemise et enfile deux pull-overs. Une famille passe, l'air de se demander ce qu'il fait, et « chose la plus étrange de tout, un homme à la voix de ténor chante du très beau blues dans ce refuge de Pennsylvanie pour randonneurs. J'ai écouté et je me suis lamenté... » (voir la note à la fin, après la référence).

Il pleut encore plus fort le long du fleuve Susquehanna. Un homme le fait monter et lui apprend qu'il faisait de l'auto-stop sur une ancienne route qui le ramène là d'où il est parti, à Harrisburg, sept miles plus à l'ouest. Ils rejoignent

alors le « fantôme détraqué des pays sauvages sans le sou ». Et pour insister sur l'importance de ce fantôme, malgré sa courte présence, dans l'univers de *Sur la route*, il n'est pas inutile de montrer à quel point *le Fantôme de la Susquehanna*, à qui Jack Kerouac redonne sa majuscule, lui *a fait voir autrement* l'Amérique : « Pour le petit homme, les grands espaces en Arizona n'existaient pas, mais plutôt les forêts épaisses de la Pennsylvanie, du Maryland et de la Virginie, les chemins de rang (ou de l'arrière-pays), les routes goudronnées qui sinuent parmi les cours d'eau funèbres comme la Susquehanna, la Monongahela, le vieux Potomac et la Monocacy ». C'est aussi ce fantôme qui semble à l'origine de « cette expérience (qui) l'a fracassé de bord en bord » et il ajoute même que « cette nuit dans Harrisburg (lui) a fait subir à jamais le châtement du damné », châtement sur lequel le lecteur n'a pas le temps de s'interroger : Kerouac doit dormir sur un banc dans la gare du chemin de fer, et aux aurores on le met à la porte. Cette vision fantomatique ne se dissipera pas. À sa sortie de la gare, les effets de cette nuit sont restés gravés dans sa mémoire : l'Enfer est sur terre. Il en fait même une loi générale, en rappelant que si l'enfant ajoute foi à tout ce qui existe sous le toit paternel, il est tout aussi vrai que finit par advenir le jour des Laodicéens, le jour - pour aller au plus court - où l'on sort de sa naïveté, et alors « tu vois que tu es honteux, et misérable, et aveugle, et nu, et tu vas plein de frayeur à travers le cauchemar de la vie avec le visage d'un horrible fantôme en peine ». Il identifie les humains, et lui-même, au fantôme de la Susquehanna. Et si nous pensions qu'il avait déjà quitté la gare, le voici qui en sort hagard, en

G.-P. Ouellette Débusquer la mort sous les mots / Jack Kerouac - Anne Hébert - Eschyle 60
trébuchant : « je ne me contrôlais plus » et tout ce qu'il peut voir du matin, c'est une blancheur pareille à celle de la tombe. Mais il s'en tire avec humour en ajoutant qu'il meurt de faim, et il suce des bonbons pour la toux achetés au Nebraska des mois auparavant. Que faire de ces bonbons pour la toux ? Ils sont du moins l'antidote des fantômes ou même leur faire-valoir, le fantastique étant mieux perçu dans la banalité du quotidien. Mais est-il exagéré de lire dans tout ce passage des mots qui ont « trépassé » dans l'absence même qu'ils ont l'habitude de générer, et qui s'écrivent sur *l'intimité de la mort* dont parle Maurice Blanchot à propos de Rilke, ou sur les *éternels tourments du mourir* qu'il relève chez Kafka ?

34

Après sa nuit sur un banc de la gare, à Harrisburg, un autre fantôme le fait monter dans sa voiture. Celui de la Susquehanna s'est dédoublé en une carcasse ambulante qui n'a que la peau et les os, « un fantôme---un sac d'os---une poupée désarticulée---un bâton brisé---un maniaque » croyant que le secret de la santé consiste à se sous-alimenter de façon contrôlée, et si Jack se dit mort de faim, il lui répond : « il n'y a rien de mieux pour toi ». Une fois arrivé au New Jersey, il finit par sortir quelques sandwiches de son coffre arrière, et Jack, malade, fatigué de la vie, a le fou-rire en pensant que c'est pourtant ce fou qui le ramène à New York, à Times Square. Après avoir fait *huit mille miles autour du continent américain*, il est revenu à son point de départ, là où la vie foisonne avec, pour prime, *un dollar*, et sa négation, la mort : « ...j'étais de retour à Times Square

(...) qui faisait voir à mes yeux de routier innocent la folie absolue et l'air fantastique de New York bourré de hourras avec ses millions et millions se vendant les uns les autres pour un dollar ... s'agrippant, prenant, gémissant, mourant, tout juste pour arriver à se faire enterrer dans ces villes cimetières horribles au-delà de Long Island City ». Il change aussitôt de registre en évoquant tour à tour les gratte-ciel de la métropole, son statut de *l'autre bout du pays*, par opposition sans doute aux horizons de l'Ouest, et enfin le centre du journalisme et de l'édition de l'époque, « la place où est né le Papier Amérique », mais cela ne rend que plus évidente la retombée sur le sol dans une entrée de métro où il se raisonne juste assez longtemps pour trouver le culot de saisir *un beau long mégot de cigarette* qu'il a vu par terre. À chaque fois qu'il s'élance pour le prendre, « surgissent de grandes foules qui le cachent à sa vue et finalement est écrasé le mégot » auquel New York se réduisait depuis un moment : le mégot est dorénavant physiquement absent d'un récit qui justifiait sa présence en le rendant *littéraire* - et absent - sur la page blanche; de plus, il n'a pas de monnaie pour prendre le métro jusque chez lui à quinze milles de là, et il est presque dans l'ordre des choses qu'il ne trouve personne dans tout Times Square : l'un est en prison, et Neal Cassady n'est pas là, et William Burroughs non plus. « Où est tout le monde ? Où est la vie ? » Le New York grouillant de vie, le New York des livres et des journaux, l'autre pôle du pays est devenu un lieu troué d'absences, un trou noir.

Le Fantôme de la Susquehanna est de la même lignée que cette « vie hantée, la vie d'un fantôme », celle de *quelque étranger*, celle de *quelqu'un d'autre* que découvrait, mais sans aucune crainte, Jack Kerouac (Sal Paradise) ne sachant plus qui il était en se réveillant, à Des Moines, en Iowa, dès son premier voyage dans l'Ouest. Quand nous rattachons le fantôme de la Susquehanna, tout comme les événements et les réflexions qui font entrevoir la sourde menace d'une vie hantée ou sa présence envoûtante, à la relation quasi obsessionnelle et d'autres fois ressentie comme fatidique de Jack Kerouac avec Neal Cassady, nous nous trouvons face aux deux pôles qui forment ou délimitent le roman *Sur la route* et partant, l'univers mental de Jack Kerouac où ils sont par ailleurs - il n'est peut-être pas inutile de le remarquer - fusionnés à sa conception de l'espace américain, réduite ici à un New York vidé de la vie. Chacun des mots se référant sur la page à ces personnages réels ou irréels, visibles ou non, conscients ou non, dit l'absence tantôt des uns, tantôt des autres, et magiquement, parce que souvent confondus, inextricablement liées, les absences se répercutent, s'annihilent, semblent s'annuler, mais ne font que creuser davantage l'abîme sous nos pieds, et c'est dans ce rapport de forces obscures que le lecteur est porté à croire qu'il y a dans le noyau de ces absences une autre présence qu'il ne sait pas, ou n'ose pas nommer.

DIGRESSION SUR LA PAROLE DES COMÉDIENS

36

Dans une récente interview, un comédien français - je crois que c'était Robert Hirsch, mais je n'ai pu retrouver la référence - disait ne rien se rappeler des textes qu'il avait mémorisés pour ses rôles, sauf de quelques-uns écrits en vers. Pourtant, quand nous nous rappelons un fait ancien, des mots se présentent à notre esprit pour le raconter, le nier, le transformer ou ce que l'on voudra : dans la vie courante, l'absence et les mots ont partie liée. Chez le comédien, le rôle après son retrait de la scène et son oubli ne ferait surnager aucun mot, même si ce travail théâtral revient à l'esprit de quelque façon. Y aurait-il une différence entre la parole du comédien et celle qui est commune à tous ? Le jeu des comparaisons est souvent futile et ne convainc qu'à demi, de la justesse ou de la vérité de ce qu'on veut prouver ou suggérer, bien que ce jeu ait l'avantage, comme ici, de rendre plus évidente la difficulté qu'on ressent à expliquer la

parole et l'absence. Cependant, s'interroger sur cette langue que le comédien doit apprendre pour *entrer dans la peau* de son personnage, permet d'appréhender la fatale et nécessaire absence sous les mots. Cette parole, qui ne lui appartient pas, il doit la forcer à devenir sienne, sans l'avoir pensée ni parlée ni par conséquent avoir créé par le fait même l'absence de cela qu'il aurait pensé et dont il aurait parlé. Le comédien mémorise une parole qui, du moins durant les répétitions et peut-être même les premiers jours des représentations, ne *porte* pas encore l'absence - je parle ici de sa voix, de son cerveau, de ses sens qui ne s'appuient que sur des mots vides, non pas vides de sens ou de pensée, mais vides d'absence - il faut remarquer ici qu'il ne s'agit plus du texte écrit par le dramaturge -. Le travail du comédien réside autant que possible, en se basant sur les mots - que faire d'autre? -, à retrouver dans sa voix, dans la chair de sa voix, l'absence des choses inanimées, et des personnes, et des lieux dont il parle. Ce processus est l'inverse de la parole dite ou écrite par une femme, un homme ou un enfant, qui pensent aux réalités de la vie courante et les rendent absentes tout en trouvant les mots pour les dire. Au théâtre, les mots des personnages disent ce que les comédiens ne savent pas, et ce qu'ils ne savent pas, est cette réalité absente qu'ils doivent retrouver pour que le texte se « fournisse de nerfs », s'innerve dans leur voix, dans leur corps. Et bien sûr, on a résolu depuis longtemps cette situation par la mémoire affective, comme chez Stanislavsky, ou on l'a traitée de façon plus théorique, entre autres en mettant à profit les facteurs inhérents à toute communication verbale, comme chez Anne Ubersfeld.

Un ami, comédien amateur, avait eu l'idée de sortir un carnet de ses poches, durant les répétitions de *la Mouette* de Tchekhov, et de prendre des notes, en coulisses, parce que son personnage, Trigorine, disait à la jeune fille amoureuse de lui, la *Mouette* du titre, qu'il passait son temps à écrire des idées pour une pièce ou une nouvelle, et que cette idée, somme toute banale, lui avait permis, pensait-il, de mieux incarner cet écrivain qui devait avoir vingt ans de plus que lui et cela, en tirant quelque bénéfice d'un lambeau, si minime qu'il soit, du réel qui nourrissait les mots de Trigorine et devenait absent dans sa parole. Pauvre exemple, mais qui souligne la nécessité d'inventer des supports absents (absents, si le comédien se limite à lire son texte), pour faire parler juste des personnages qui connaissaient, voyaient, touchaient ces lieux, ces objets, ces personnes, et pouvaient alors, mais seulement alors, les remplacer - donc les « absenter » - par des mots. À la suite de ces réflexions, certaines assertions d'Antonin Artaud paraissent encore plus fondées ou, si l'on veut, confirment le même phénomène, mais cette fois, à partir des exigences de la pratique théâtrale, comme entre autres l'espace physique de la scène. Ainsi, dans *le Théâtre de la cruauté (premier manifeste)* : « Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves ». Cette référence au rêve dit, en somme, que les mots rêvés n'ont pas la même importance que dans la parole articulée (ou consciente); et cette différence d'importance concerne les rapports des mots au réel : dans la vie

rêvée, le réel est déjà absent, et je ne reprendrai pas les conséquences que j'en ai tirées au sujet de l'épisode du rêve, dans une lettre de Jack Kerouac. L'autre conclusion que j'en tire, c'est qu'Artaud, lui, ne cherche pas à replacer les mots du théâtre dans un contexte réaliste, comme par exemple s'inventer un carnet de notes pour appuyer les mots de Trigorine; il veut plutôt leur donner une vie propre, analogue à celle qu'on leur connaît dans les rêves mais, écrit-il dans une lettre de 1931, « (...) ce qui plus que toute autre chose est une vérité première : c'est que le théâtre, art indépendant et autonome, se doit pour ressusciter, ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature, et tous autres moyens écrits et fixés ». Si l'on n'est pas encore convaincu de l'importance d'analyser la manifestation de l'absence dans la parole et l'écriture, ces phrases d'Artaud montrent du moins qu'il y a parole et parole, et qu'il faut alors accepter de s'aventurer dans une explication ou une autre pour en faire ressortir les différences. Cela dit, il ne rejette pas pour autant les éléments physiques, les situations affectives qui secrètent les mots; il écrit dans une lettre du 28 mai 1933 que « le langage de la littérature se recompose, devient vivant, à la condition que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif »; cependant, il exclut toujours que les mots, au théâtre, puissent revenir à ce lien unique qu'ils ont avec la pensée d'un seul individu, qu'il soit l'auteur ou le comédien avec sa mémoire affective, car Artaud les assimile, dans la même

phrase, à des *mouvements*, les voit dans un ensemble où « les objets se mettent eux-mêmes à parler, où la lumière (...) prend les apparences d'un véritable langage et les choses de la scène toutes bourdonnantes de signification s'ordonnent, montrent des figures », tout en laissant à la seule disposition du metteur en scène « ce langage immédiat et physique ». Je ne saurais parier que ces citations soient éclairantes ou jugées utiles pour quiconque, mais les relire m'a confirmé qu'étudier le phénomène de l'absence dans les mots, permettait et obligeait même, de mieux percevoir les liens qu'entretiennent avec la mort les univers créés par les oeuvres. En corollaire, j'ai trouvé une clef pour m'expliquer les idées d'Artaud que je trouvais, jadis, trop réductrices face à la littérature, quand il ne fait en somme que mener à terme la nouvelle condition des mots quand ils doivent être parlés sur la scène par les comédiens. Et je ne peux pas, quand il dit dans la même lettre que l'obstination chez des gens de théâtre à se limiter à la psychologie qu'on trouve dans les dialogues « est cause que le théâtre a perdu sa véritable raison d'être, et qu'on en est à souhaiter un silence, où nous pourrions mieux écouter la vie », je ne peux pas ne pas citer de nouveau ce que dit Blanchot sur le silence d'un livre dans *l'Espace littéraire* : « (...) le livre, le silence et l'inaction d'un livre, lorsque, tout ayant été proféré, tout rentre dans le silence qui seul parle, parle du fond du passé et est en même temps tout l'avenir de la parole ». Chez Artaud, je lis l'espoir d'écouter la vie dans le silence; chez Blanchot, je lis un silence qui parle et prépare la parole. Ce qui les rapproche, ce n'est pas le mot de silence, mais que le silence soit pour tous un

espace où l'on écouterait, un espace où l'on parle, et cette notion d'espace silencieux, où il y a ou se ferait entendre quelque son, me renvoie encore, sans doute à cause de mon esprit borné qui me couperait de toute autre réalité, à cette notion d'absence qui vient des mots, retourne aux mots, se cherche sous les mots du comédien ou s'absenterait complètement pour laisser aux mots leur nature (leur essence?) d'objet sonore en mouvement parmi les choses de la scène théâtrale. Cependant, encore un mot. Que se passe-t-il, au théâtre, quand on est fasciné par la seule présence des paroles, comme par exemple dans une tragédie mise en scène, il y a des lustres, par Jean Vilar ? Bien sûr, le corps de l'acteur, de l'actrice, les éclairages sur les couleurs des costumes se détachant contre un velours noir, y jouent leur rôle, mais n'est-on pas alors fasciné par des mots qui ne servent à rien dans l'espace où l'on se trouve, des mots qui ne sont même plus sur une page qui, elle au moins, nous renvoie à un écrivain ? Fasciné par des mots qui rappellent à l'esprit des sentiments, d'autres lieux, des événements passés ou à venir et rarement une action qui se passerait là, devant soi ? Fasciné par des mots qui sont parlés, proférés par des êtres qui ne les ont jamais dits, ne les diront jamais et ne les disent pas en conformité avec leur pensée, mais avec une autre qui n'est pas là, mais dans ce texte qu'on entend pourtant ? C'est cette absence qui parle, ce silence qu'on écoute, et on en ressort souvent plus aguerris dans l'usage de sa propre parole et par le fait même, de sa pensée.

comprendre les effets de l'entrée par effraction - involontaire - de Neal Cassady dans l'enfance de Jack Kerouac. Cette entrée, elle est fausse, elle n'est basée sur aucun fait; elle est "articulée" - et voulue, cette fois - par un auteur, Kerouac, qui joue un rôle à ce moment-là. Il part de ses sentiments, de ses désirs, réels, envers Cassady et dit, et même écrit à celui-ci, qu'il est avec lui dans un rêve publié dans son premier roman, et le texte de ce rêve n'en disait rien. Le comédien Kerouac invente, crée des "absences" là où il n'y a même pas le nom Cassady qui en aurait généré une par le seul fait d'être écrit. En somme, il dit à Neal Cassady, qu'il écrira sa vie, comme lui, il a écrit la sienne dans sa lettre de décembre dernier, et qu'il lui écrit déjà l'histoire de son enfance qui devient peut-être, comme le texte de Neal, une oeuvre littéraire qui n'est pas de la fiction, et l'important dans tout cela - et qu'il tarde à lui dire -, c'est qu'il fait partie de l'histoire de son enfance.

Kerouac s'était pourtant engagé dans sa première réponse, le 28 décembre, à *écrire la vérité*, et on se retrouve dans une situation textuelle, où l'absence sous les mots qui disent Cassady et sous ceux de Jack Kerouac exprimant leur enfance supposée commune, cette absence doit être niée, refoulée dans une autre sorte d'absence, parce que ces mots ne sont pas vrais, une absence désignée par les mots mêmes de la lettre de Kerouac à Cassady, et elle crée comme un abîme - le mot est-il trop fort ?- sous l'absence inhérente aux mots de toute façon sur la feuille.

Tout en reconnaissant que l'absence de vérité n'est pas identique à celle

qui se développe sous les mots, elles se retrouvent quand même dans une relation analogue au réel, et si on additionne ces strates d'absence, on peut toucher du doigt l'afflux de sensibilité, et aussi d'intelligence, qui se condense dans le jeu du désir, du vrai, de l'oeuvre publiée, du rêve et de la contrefaçon du rêve. En somme, c'est l'afflux de « perversion du réel » qui est à la source même des récits contenus dans *Sur la route*, un roman parmi l'absence infinie des romans. Un roman parmi tant d'autres, bien sûr, mais ce ne sont pas tous les romans qui rejettent et conservent à la fois, hélas, de façon plus ou moins détectable, presque toutes les strates de leur terreau, en les rattachant à un être qu'on affirme par écrit être présent dans un rêve, au centre d'une page écrite il y a longtemps, que le lecteur ne trouvera pas dans sa lecture, mais dont il trouvera la référence dans une lettre où les morceaux du casse-tête se sont mis en place...

ANNE HÉBERT - *KAMOURASKA*

Dans *Kamouraska* d'Anne Hébert, il s'agit d'un songe éveillé où la langue note les méandres de la conscience, mais en arrive à les indiquer avec de plus en plus de parcimonie pour, en contrepartie, favoriser l'illusion jusqu'à ce que le songe devienne l'unique préoccupation, l'unique activité d'Élisabeth d'Aulnières, à la fois personnage principal et narratrice. Ce songe ne révèle pas l'appréhension soudaine ou lancinante d'un malheur ou de la mort. Il est conçu comme une technique qui transforme la façon dont cette femme perçoit son entourage et l'espace environnant, au point que, par exemple, des lieux extérieurs éloignés se fusionnent à la petite chambre où se construit le songe, ou qu'elle s'étonne de voir des objets subir des mutations : « C'est très étrange. Les objets de Léontine eux-mêmes changent doucement. Je suis sûre que ce ne sont plus tout à fait les mêmes. Imperceptiblement, ils deviennent autres » (41) - les

chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition originale de 1970 et à celles de l'édition de 1973 qui en est la reproduction photographique -. Elle parlera aussi de personnes qui en plus d'être absentes sous les mots, ont déserté la ville de Sorel, deux cents kilomètres plus loin, et « passent à travers (ses) paupières fermées, envahissent (...) la petite chambre »(ibid.) où elle est étendue, à Québec; elles apparaissent dotées de qualités qui les rendent encore plus absentes, fantomatiques : « Justine Latour, Sophie Langlois, Aurélie Caron vont et viennent dans la pièce, transportent des meubles sans effort. Leurs gestes sont légers. Elle n'ont ni poids ni consistance. Je suis sûre qu'on pourrait passer le bras au travers de leurs corps, comme on transperce un nuage » (42). Leur existence se trouve ainsi niée une seconde fois dans ce monde inventé par la parole, celui des ailleurs et des fantômes doués du don d'ubiquité. Tout cela n'est que littérature, pourrait-on dire de nouveau. En effet, et non seulement parce qu'il est de son domaine de *jouer* avec les mots et de les ordonner à sa guise, mais aussi parce que le roman, ici, *prétend* que deux personnes - en toute conscience - ont assassiné la même victime, malgré l'évidence juridique d'un seul coupable et d'un seul condamné.

Du début à la fin du texte, Élisabeth d'Aulnières se trouve à Québec, rue du Parloir. Elle veille son second mari, le notaire Jérôme Rolland qui est à l'article de la mort, et la plupart du temps elle se retire dans la chambre de Léontine Mélançon, l'institutrice des enfants, où étendue sur le lit elle imagine,

revoit, revit les circonstances qui ont entraîné la mort de son premier époux, Antoine Tassy, tué par son amant, George Nelson, à Kamouraska. Celui-ci était seul à se présenter, il y a vingt ans, au manoir de Kamouraska et à partir en calèche avec Tassy jusque sur les berges enneigées du fleuve Saint-Laurent pour le tuer de trois balles de fusil et à coups de crosse. Ce scénario, la trame possible d'un thriller bon ou mauvais, se transforme chez Anne Hébert en un texte qui déjoue les faits du passé en les faisant revivre par leurs différents acteurs, ce qui est banal, mais ce qui l'est moins, c'est d'observer que la panoplie des mots ramène ces événements passés - donc absents - dans la réalité du temps présent, avec la conséquence inéluctable de les repousser une nouvelle fois, et donc encore plus loin dans les espaces de l'absence qui s'ouvrent sans cesse sous l'armée de ces mots, et on peut dramatiser davantage ce phénomène en évoquant le néant qui les efface, quand on referme le livre. Faut-il alors dire ou redire, dans une formulation qui pourra paraître pompeuse, que les mots, l'absence et le livre se conforment à la vie qui reprend toujours ce qu'elle a vécu, jusqu'à ce que la mort réduise la vie à son dernier souffle qui est la dernière voix de la parole. Et c'est ainsi qu'Élisabeth d'Aulnières-Rolland, vingt ans plus tard durant cette nuit de veille à Québec, manifeste et dit de plusieurs façons - et voici la *prétention* du roman - qu'elle accompagnait et accompagne toujours l'assassin de son premier époux, solidaire avec lui jusqu'au meurtre. Les mots préparent, poursuivent, exécutent cette « transmigration », cette ubiquité. Cette entreprise commence, quand la parole d'Élisabeth Rolland accueille et exprime le songe.

C'est elle en effet, au début, qui dénonce le songe. Après des pages où elle s'occupe de son mari mourant, de ses servantes et de plusieurs de ses onze enfants, après des pages de frayeurs inexplicables, où elle déballe pêle-mêle les souvenirs de son arrestation quand elle tentait de retrouver le meurtrier en fuite aux États-Unis, on la voit de plus en plus troublée, paranoïaque, et soudain, elle cherche à se raccrocher à une idée, à un procédé qui mettrait de l'ordre dans la confusion de ce qu'elle entend autour d'elle et de ce qui lui parvient du passé. Ce serait le songe, qu'elle connaît bien : « Le songe! Est-ce le songe ? » (32). Le mot apparaît sans raison apparente dans un flot de souvenirs; on n'en perçoit même pas l'importance, si jamais on a pu le détacher du contexte. Ce n'est pas le songe prophétique d'Athalie, chez Racine : « C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit / Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée... », et encore moins, par exemple, le rêve du prêtre irlandais dans *Henri IV* de Pirandello : « (...) il ne savait plus où il était. Il rêvait! À quoi rêvait-il ? Qui le sait ? » Il s'agit d'un événement qui épouse le caractère fantasque, fantastique et aussi fantasmatique qu'on éprouve à différents degrés dans ses rêves nocturnes, mais dont, ici, on peut suivre avec plus de précision les étapes, l'évolution. Comme on essaie de lutter contre le sommeil, madame Rolland se débat et craint le songe qu'elle voit poindre dans des sonneries imaginaires :

« Oui oui, je suis folle. C'est cela la folie, se laisser emporter par un rêve; le laisser croître en toute liberté, exubérant,

envahissant. (...) S'imaginer qu'un charretier sonne à la porte en pleine nuit. Rêver au risque de se détruire, à tout instant, comme si on mimait sa mort. (...) un jour il y aura coïncidence entre la réalité et son double imaginaire. (...) Je serai reconnue coupable, à la face du monde. Il faut sortir de ce marasme tout de suite. Confondre le songe avant qu'il ne soit trop tard. (...) Secouer les fantasmes. Le salut consiste à ne pas manquer sa sortie au grand jour, à ne pas se laisser terrasser par le rêve » .(23)

Dans cette adjuration, elle fait redoubler la réalité dans un monde *imaginaire*, ce qui renforce aussi la *coïncidence* entre les absences sous les mots qui indiquent à la fois la réalité I et l'imaginaire (réalité II) qui, elle, de son côté, renvoie déjà à l'absence, parce que hors du temps réel... Et peu à peu, il lui est impossible de s'opposer à cette *folie* du *rêve*. Si à plusieurs moments on peut y lire un subterfuge, un simple déni du réel, Élisabeth d'Aulnières-Tassy-Rolland y voit plutôt un songe où elle fait son entrée : « Comme si je n'attendais plus que ce signal, j'entre en scène » (115); elle y voit un événement qu'elle organise : « Organiser le songe. Conserver un certain équilibre » (97) - « Choisir mes propres divagations » (40); et surtout, elle le ressent comme une lassitude qui pénètre à la façon d'une substance hallucinogène son cerveau et ses sens : « Cette dangereuse propension au sommeil vous perdra, madame Rolland. Voyez, vous êtes toute intoxiquée de songe » (95) - « Le temps retrouvé s'ouvre

les veines » (115). Le lecteur se voit peu à peu obligé de substituer à un réel attendu, ou conventionnel, un autre qui en est la négation : « J'habite ailleurs. Un lieu précis. Un temps révolu. Aucun prestige de la mémoire ne pourrait réussir cela » (163). Cet ailleurs, si son sens premier est bien d'être un lieu différent de celui où l'on vit, est d'abord nié par le fait qu'elle dit, à Québec, habiter *ailleurs*, mais quand on découvre qu'une *chambre de bois* à Sorel est cet ailleurs qu'elle affirme être son lieu d'habitation sans pour autant l'occuper, et qu'il s'agit pourtant « de la possession de (s)a vie réelle. De (s)a fuite parfaite de la rue du Parloir » (ibid.), ces deux lieux, la ville de Québec où se vit le songe, et Sorel, en arrivent à se confondre, du moins dans les mots qui - tout en traînant leur absence - disent, à Québec, « habiter la fuite » et posséder une vie réelle dans Sorel, un ailleurs révolu. On en conclut que la vraie vie se distend, se disloque, se répand autant dans le réel que dans le songe. Sa vie réelle serait-elle partout ? Plus tôt, elle avait soutenu le contraire en disant que cette vie était à Québec : « La vraie vie est ailleurs; rue du Parloir, au chevet de mon mari » (133), et cela, tout juste après avoir vu à Sorel (je souligne) son ancienne domestique en train de préparer une robe de bal : « On ne l'entend jamais venir. Tout à coup elle est là. Comme si elle traversait les murs » (ibid.). On comprend qu'elle ne parle pas de la même vie, qu'elle soit dite vraie ou réelle, mais les mots qui indiquent par eux-mêmes l'absence de ce qu'ils nomment, n'ont plus toujours leur référent habituel, et l'on pourrait dire, du moins pour paraître au fait des concepts linguistiques, que les mots, ou les signifiants *vie réelle* et *vraie*

vie soulignent par deux fois l'absence de leur signifié. Sur la page, il n'y a ni la vraie vie d'un ailleurs qui s'appellerait rue du Parloir à Québec ni la vie réelle d'un ailleurs qu'elle trouve en s'enfuyant à la perfection de cette même rue.

42

Son amant, George Nelson, habite lui aussi cet ailleurs et en renforce la construction. Les villes de Québec et de Sorel sont réunies sous la pluie. Il tire à lui ou fait glisser Mme Rolland de Québec jusqu'à Sorel, tandis que dans la rue du Parloir, la maison s'emplit de la mort, ce qui accentue, accélère la disparition du vocable Québec qui, faut-il le redire, était déjà un ailleurs que par la suite la femme du notaire Rolland, devenue la dame du songe, n'habitera presque plus:

« De grandes gifles de pluie s'écrasent sur la vitre. La rue est pleine de flaques. (...) Il faudrait faire réparer la gouttière de la rue du Parloir. Comment habiter la campagne mouillée de Sorel, avec ce fracas de gargouille dans mon oreille ? (...) Je veille, liée à cet homme qui dort sous la pluie. Si loin que je sois dans l'espace et le temps, je demeure attachée à George Nelson, en cet instant précis où toute la campagne de Sorel chavire sous la pluie. Tandis qu'à Québec, la respiration oppressée de mon mari emplit la maison de la rue du Parloir, du souffle même de la mort » (152-153, *passim*).

Ce motif ou ce procédé critique qui échafaude une lecture centrée sur le discours du texte en prenant prétexte de l'absence de ce qui est nommé ou parlé, de l'absence de cela que les lettres indiquent - le signifié -, ce motif risque de devenir un leitmotiv répétitif, sinon lassant, ce que je concède à celles et ceux qui m'en feraient le reproche. On a compris, aurait-on l'envie de m'opposer, et d'ajouter que le discours de tous les romans relève des mêmes propriétés linguistiques, que les songes remettent toujours en question la perception de la réalité et que les assassins, par exemple, ne font pas plus disparaître leurs victimes dans leurs cadavres, que le romancier d'une auto-fiction ne fait disparaître son histoire sur les pages de son roman. Il serait aussi inévitable que le critique se laisse aller à des dérives, prenne des chemins de traverse qui ne mènent nulle part et veuille à tout prix défendre le bien-fondé de l'absence sous les mots. Il chercherait trop à démontrer, sans que cela n'ait encore été dit avec clarté, que ce motif serait d'un apport indéniable, sinon nécessaire à l'analyse ou à la compréhension des oeuvres. De plus, l'exercice actuel serait élaboré trop librement à partir d'un songe romanesque, avorté chez Kerouac, qui s'est retrouvé sans trop de raison à précéder un univers - celui du *Kamouraska* d'Anne Hébert - en tout point construit sur les espaces fragiles et irrationnels d'un rêve inventé, où une femme sonde le désordre passionnel des amours et du meurtre, d'ailleurs repris par d'autres personnages dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, convoqué à son tour pour des raisons plus ou moins obscures. Il faut alors

fonder ce travail sur des prémisses plus solides, à l'aide des exemples qui sont apparus les plus manifestes au cours de la recherche. Tout d'abord, montrer comment le texte crée une surabondance d'*absence* sous les mots. Ainsi, après avoir énuméré quatre des villages que Nelson traverse en route vers le lieu du meurtre ou dans l'esprit "ensongé" de madame Rolland, Anne Hébert écrit : « Depuis longtemps déjà, George, emporté dans son traîneau, a franchi toutes les frontières humaines. Il s'enfonce dans une désolation infinie. (...) Au-delà d'une certaine horreur, cet homme devient un autre. M'échappe à jamais » (197). Nelson n'est plus à Sorel, un des ailleurs du songe - que Sorel ne soit pas toujours nommé, ne rend pas le fait moins étrange -, et il n'est plus le même en devenant un autre, hors de prise, en lui *échappant*. Et Élisabeth d'Aulnières, où se trouve-t-elle ? Deux lignes plus bas, elle est encore à Sorel, mais Sorel est un gouffre d'absence : « Sorel. La rue Augusta. Ce lieu d'asile est peu sûr. Le refuge de ma jeunesse est ouvert, éventré comme une poupée de son. Toutes les ramifications, les astuces, les tours et les détours de la mémoire n'aboutissent qu'à l'absence. (...) J'habite le vide absolu. Un désert de neige, chaste, asexué comme l'enfer » (ibid.). Précisons que plus loin, comme pour en remettre sur le phénomène de l'absence, la maison de Sorel disparaît en quatre étapes qui vont de l'envahissement au tas de décombres : « La maison tout entière de la rue Augusta est envahie, dévastée. Détruite de fond en comble. Ma mère et mes tantes étouffent sous les décombres » (207, cf. en note, la référence à un article sur l'espace et le délire dans *Kamouraska*). En somme, le songe a construit un

lieu, « Sorel-ailleurs », qui s'est superposé à la chambre de Québec, avant d'être détruit et d'ouvrir sur une place vide où s'engouffre l'*ailleurs*, un *vide absolu* qui se glisse aussitôt sous des champs de neige, le long de la route qui mène à Kamouraska, durant l'hiver 1839.

44

On pourrait encore réduire le songe à un stratagème pour soutenir l'intérêt des lecteurs, mais quel autre procédé réactualiserait la culpabilité, la vengeance, la passion amoureuse ou, pour le dire de façon plus neutre, faciliterait la reconstitution mentale du meurtre par une femme qui, ne l'ayant pas commis, en revit les étapes, les repasse en boucle dans un savant délire et approuve, encourage, reconnaît comme siens les gestes qui y sont faits ? Grâce au songe, en plus du monologue intérieur, on a aussi l'avantage d'une grande mobilité dans l'espace et on obtient des aveux "en temps réel" qui auraient été remplacés par des citations ou des paraphrases dans un récit de l'assassinat à une tierce personne ou qui auraient été perçus comme douteux dans une confession satisfaisant plutôt à des considérations légales, morales ou religieuses. L'enquête de police ou un narrateur omniscient auraient sans doute donné l'illusion du réel, mais comment y aborder ou rendre vraisemblable l'autre vie dont Élisabeth assure l'existence : « Dans un autre monde, une autre vie existe, mouvante et bouleversante » (142), sans qu'elle ne reste l'expression d'une lubie passagère, sans que ce monde imaginaire ne puisse imprégner l'atmosphère du monde dit réel. Si un songe éveillé se forme, et de plus dans la réalité d'un mourant, rue du

Parloir, à Québec, par la parole d'une femme qui sait déjà tout de la réalité et de la vérité de ce qu'elle dit, tout comme on la perçoit consciente de son intimité avec le néant lorsque ses mots nous informent qu'elle a tué et qu'elle tue encore à répétition son premier mari, Antoine Tassy, cette femme en arrivera à démonter des « mécanismes » du néant qui sont celés au commun des mortels, ce qui ne peut que donner naissance à cette *autre vie*, parce que la vie, comme les mots, n'existe que dans sa persistante absence qui ne prend jamais plus que quelques secondes de retard sur son chemin vers la mort. On criera à la fantasmagorie, on en demandera toujours et encore la preuve. Mais que dire, en lisant *Kamouraska*, de la rêveuse, de la songeuse, de la folle qui arrive à sortir de l'enchantement du songe, celui-là qui faisait exister, défiler devant ses yeux, dans son esprit, et devant nos yeux, à nous, la ville de Sorel avec ses journées amoureuses, pour affirmer la nécessité de se retrouver dans le village de Kamouraska ? Et pourtant, cette illuminée oppose son silence à Kamouraska et à ses habitants, parce qu'elle se sait coupable, tout en le disant (à pleine voix?) dans le songe : « Morte ou vive, je serai déportée sur Kamouraska (...) Nous sommes coupables, tous les deux, qu'on nous enferme, qu'on nous pende et qu'on n'en parle plus. Non, non, je ne parlerai pas » (209). Elle ressent la pensée qui lui advient, quand elle pense à Kamouraska, une pensée physique qui vrille, qui vibre et *faisant son chemin* annonce déjà le départ du meurtrier et d'Élisabeth sur la route, tandis que son corps résiste : « La pensée de l'anse de Kamouraska, en vrille dans ma tête. La vibration de cette pensée faisant son

chemin dans ma tête. La résistance de mes os » (211). Elle se retrouve aussi bien dans une auberge du chemin qui conduit à Kamouraska : « (...) placée, immobile et silencieuse, au centre de la maison (...) Nulle part en particulier et partout à la fois. (...) Tolérée dans l'auberge. (...) En fait, inévitable. Imposée dans cette auberge (...) Déposée là comme un paquet. Introduite de force dans l'intimité de cette maison barricadée » (210). Elle se transporte par la suite dans la neige et le froid sur la route de Kamouraska : « Les flocons en rangs serrés, sur nous, autour de nous » (198) - « J'éprouve jusqu'à la limite de ma raison l'engourdissement du froid, dans le bas du fleuve » (ibid.) - « Est-ce possible que je rêve la passion d'un autre, avec cette acuité insoutenable ? Je sens dans mon dos la force irrésistible qui pousse George Nelson sur la route de Kamouraska » (199); et elle devient plus loin sa propre narratrice :

« Élisabeth d'Aulnières, veuve d'Antoine Tassy, entre au manoir. Par la porte de la cuisine. Poussée, pressée de tous les côtés à la fois. Mêlée aux gens de Kamouraska. Désirant se perdre parmi eux. N'être point reconnue. Ni même devinée. Anachronique et insolite. Tenue de se présenter en personne au manoir de Kamouraska. Simple formalité. La même inflexible convocation, hors du temps. Se répétant à intervalles plus ou moins réguliers. Retrouver, dans sa fraîcheur première, un certain dimanche matin, 3 février 1839... » (230);

et cette narratrice veut être sur les lieux mêmes du crime et accomplir le geste avec lui : « Je voudrais (...). Être deux avec lui. Double et féroce avec lui. Lever le bras avec lui, lorsqu'il le faudra. Tuer mon mari avec lui » (200). Elle se trouve enfin sur la scène du crime et sa parole dit que son bras est aussi le bras de l'assassin : « Un homme s'acharne, à coups de crosse de pistolet, sur un mort couché, la face dans la neige. Il frappe jusqu'à l'usure de la force surhumaine en lui déchaînée. Maître de la vie et de la mort. Un instant le vainqueur essuie son visage sur ma manche » (234 - je souligne). Même alors, les mots sont maquillés : il faut rechercher ce que l'on croit avoir lu et le relire, pour trouver la réalité du bras meurtrier sous la manche, tenue en échec par sa continuelle absence...

45

De plus, le songe du roman *Kamouraska* se double d'une dramatisation. Quand elle se revoit devant sa belle-mère Tassy après le meurtre d'Antoine, elle se rappelle que « (...) larmes et crises de nerfs font partie de ce monde excessif, inconvenant et douteux que, faute d'un autre mot, elle appelle le théâtre » (78, cf. 245), et Élisabeth en rajoute : « Et moi, je suis une femme de théâtre. Émotions, fièvres, cris, grincements de dents. Je ne crains rien. Sauf l'ennui » (ibid.), et elle fait entrer dans cet univers son jeune époux : « Quant à Antoine Tassy votre fils, c'est aussi un homme de théâtre, livré aux gestes et aux vociférations de ses passions ». Rien de très nouveau, sur le plan romanesque. Mais elle reprend l'expression quand elle découvre que le docteur Nelson, qui la

chavire, est indigné devant les blessures qu'Antoine lui a infligées : « Plus que la pitié, je cherche la colère dans son coeur. / " Tout ça c'est du théâtre ", déclare la voix méprisante de ma belle-mère » (115), et le théâtre devient alors une des composantes, sinon une des conditions de la vengeance à venir. Et quand immédiatement après, elle transforme le songe en *scène*, cette dramatisation assumée apparaît comme une clef pour *forcer* l'univers de cette femme trompée, violentée et vengeresse, et pour sonder plus avant les rapports du songe au réel et à son absence sous les mots. Mais comment le songe devient-il théâtre ? Elle le dit elle-même, on l'a vu plus haut, comme transformée en comédienne : « (...) j'entre en scène. Je dis « je » et je suis une autre. Foulée aux pieds la défroque de Mme Rolland. Aux orties le corset de Mme Rolland. Au musée son masque de plâtre. Je ris et je pleure, sans vergogne. J'ai des bas roses à jour, une large ceinture sous les seins » (ibid.). Mais le masque, le corset, la défroque, elle les porte encore à Québec au moment où elle en parle. Ce qui les a détruits - *foulée aux pieds, aux orties* - n'existe pas non plus; et le *musée* qui est lui aussi absent, ne peut cacher le *masque de plâtre*. De plus, en riant et pleurant - quelle action verbale est la plus absente ? - et pour bien indiquer l'absence et du corset et de la défroque et du masque, elle montre *des bas roses à jour et une large ceinture sous les seins* que pourtant elle ne porte pas davantage à Québec. Elle entre en scène, dans un lieu d'artifices, avec l'identité d'une autre. Ces mots créent un effet d'accumulation, et un kaléidoscope de mots ne peut rien faire que d'en habiller *une autre* sur une *scène* de théâtre, tandis que la première, masquée, est

au musée, foulée aux pieds ou dans les orties... Mais le critique sait-il encore ce qu'il dit, tout en le disant avec Élisabeth ? En relisant, on découvre qu'il y a là, à la fois couvert, recouvert ou découvert, sous et dans l'absence de cela dont tous les mots donnent l'idée ou la signification, il y a là, ce qui est et ce qui n'est pas dans ce roman.

46

Le théâtre est-il vraiment la clef pour démontrer que le songe redouble ou dédouble l'absence du réel sous les mots ? Oui, et non. Non, parce qu'au théâtre, l'acteur doit retrouver, par des points de rencontre entre le texte et lui, ce qui est absent sous des mots qui ne sont pas les siens, et en imprégner son corps, son cerveau; et pourtant oui, parce qu'Élisabeth d'Aulnières dit un texte dont elle connaît les tenants et aboutissants. Si elle le dit en faisant *du théâtre*, c'est qu'elle le dit autant de fois qu'elle joue ses propres scènes, et de telles scènes se mêlent les unes aux autres, se superposent les unes aux autres, dédoublant, multipliant les strates d'absence - toujours elle - sous les mots qu'elle prononce, et donc sous les mots qu'on lit, tout oreilles, en la suivant des yeux.

47

Et elle continuait ainsi. « Je me déchaîne. J'habite la fièvre et la démence, comme mon pays natal. Cet homme je l'appelle de jour et de nuit : Docteur Nelson, docteur Nelson... L'absence intolérable. Je vais mourir » (115). Faut-il faire un sort à cette autre absence ? En n'oubliant pas que nous sommes avec elle sur une scène de théâtre, avec elle qui répète sa propre vie, son crime, en

ayant l'air de les maquiller, mais qui les magnifie en accumulant les absences sous les mots qui désignent la mort, et partant, en augmentant l'impact que provoque la mort, celle qui renvoie au néant et resurgit avec constance quand ses travaux sont nommés.

48

Au cours de nombreux chapitres, cependant, le songe et sa parole passent à l'arrière-plan, et laissent cours à une narration libre de toute mystification ou déni de la réalité ambiante. Élisabeth d'Aulnières le précise elle-même : « Quant à moi, je suis Mme Rolland, et je referai mon premier voyage de noces, comme on raconte une histoire, sans trop y croire, avec un sourire amusé » (71), et deux paragraphes plus haut elle annonçait un aspect plus technique de ce récit : « Penser à soi à la troisième personne. Feindre le détachement. Ne pas s'identifier à la jeune mariée, toute habillée de velours bleu (...) ». On reste cependant circonspect. Tout en voulant raconter son voyage *avec un sourire amusé*, elle ajoutait : « Même si le bonheur tourne au vinaigre, au fiel le plus amer ». Elle feint donc le détachement, et elle restera sur ses gardes. Elle nous avait même prévenus : « Rien n'est moins inoffensif, que l'histoire du premier mariage d'Élisabeth d'Aulnières » (70), et ce théâtre - encore lui -, mais cette fois, un théâtre de marionnettes qui se plaque par à-coups sur le départ des mariés en voyage de noces, n'augure rien de bon : « Voici la mariée qui bouge, poupée mécanique, appuyée au bras du mari (...). Le mariée est en bois colorié. La mariée aussi, peinte en bleu » (71), et après de

belles phrases sur le vent chaud, les odeurs, le jeu du soleil et des ombres, elle en arrive aux vraies choses : « Je redeviens sensible à outrance. Le centre de ma vie, ce désir... Non, je n'avouerai pas la connivence parfaite qui me lie à cet homme blond, assis à mes côtés » (71-72), celui dont elle disait, il y a quelques minutes à peine, au moment de la cérémonie du mariage : « Je suis mariée à un homme que je n'aime pas » (70). Ce paradoxe, ces feintes, ce maquillage de la pensée ne sont pas l'oeuvre du songe, mais ils font entrevoir un autre abîme qui, tout en s'ouvrant sous les mots d'un récit au *sourire amusé*, serait le signe d'une autre absence, encore plus significative que celle de toutes les affabulations du songe.

49

Le refus proclamé de l'aveu - son absence donc - s'absente lui-même sous sa parole, et de cette absence surgit l'aveu... Quand elle prétend ne pas avouer sa connivence avec Antoine Tassy, elle s'affirme du même souffle prête à se livrer à lui, quoiqu'elle dise aussi sans broncher qu'elle ne l'aime pas. Faire cet aveu serait reconnaître une faute originelle, qui aurait marqué à jamais la vie qu'elle a vécue, mais elle finit toujours par "avouer", et ses aveux sourdent de l'ombre : « Ma vie! (...) Une bête sauvage qu'on a enfermée et qui guette dans l'ombre pour vous sauter dessus » (51). Et son orgueil n'y peut rien. Si elle reproche à son promis, Antoine Tassy, de l'avoir insultée en se pavanant dans Sorel avec une prostituée, l'image de Mary Fletcher ne (la) brûle pas moins de curiosité, de jalousie et de désir et elle se rendra : « Un long moment nous nous

regardons. En silence. Sa confusion. Sa veulerie. La mienne. Et mon orgueil qui se rend peu à peu » (70). Quand elle fuit les violences d'Antoine à Kamouraska, celui-ci la relance jusque chez sa mère, à Sorel, et Élisabeth ne ferme pas sa porte à clef : « ...de nuit, je redeviens la complice d'Antoine. Jusqu'au dégoût le plus profond. La terreur la plus folle ». Et pour ses tantes et sa mère, « Élisabeth est ensorcelée par son mari. Il faudrait l'exorciser » (100). Plaisir et dégoût. Inextricables. Son *âme de vipère*, comme elle le dit elle-même, se jugera sans doute moins schizophrène quand elle manifestera avec un *coeur fou d'amour* (134) sa nouvelle connivence. En présence de sa mère, quand le médecin venu l'ausculter découvre les ecchymoses qu'Antoine lui a faites sur les bras, elle se jette littéralement à son cou, et le lecteur découvre que si elle était prête à surmonter ses dégoûts d'Antoine pour combler avec le corps du mâle ses pulsions sexuelles, elle accepte aussi sans réserve de courir à sa perte, pour obéir aux désirs passionnels, et à l'amour, qu'elle partage enfin avec un homme :

« L'espace d'une seconde. Il suffit d'une seconde. Et ma vie chassée revient au galop. Rattrape le temps perdu, d'un seul coup. Les défenses en moi s'abattent comme des châteaux de cartes. Je passe mes deux bras autour du cou de cet inconnu qui sent le tabac frais. J'ai beau savoir que le juge n'attend que ce geste de moi pour orienter toute son enquête - *n'oublions pas que le récit de ses amours intervient pendant le songe qui lui fait revivre les circonstances du*

meurtre -. Rien ni personne ne peut me retenir. Ni mon orgueil. Il faut que je coure à ma perte. Il faut que le scandale arrive » (112).

Ces appels au néant - à l'absence - de cette vie qui enfin la rejoignait au galop, ne sont pas à mettre au compte d'un coup de foudre. Quelques mois plus tard, en pleine nuit, elle se rend chez George Nelson qui habite une maison isolée au milieu des champs entourant Sorel, et lui avoue qu'elle a couché avec Antoine pour « Endormir ses soupçons et lui faire croire que l'enfant... (sic) » (157), car elle est enceinte de Nelson. Il réagit avec colère contre elle et cet Antoine qu'il jure de tuer - on y reviendra -, mais on pleure, on se demande pardon, et jouant au maître de leurs ébats il lui ordonne de ne pas souffler la lampe, comme elle s'apprêtait à le faire, et de lentement se mettre nue, même et surtout, au risque d'être vue de la route :

« Un homme et une femme, debout, l'un en face de l'autre. Au centre d'une grande cuisine paysanne. Les fenêtres sans rideaux.

On peut nous voir de la route. Il serait dans l'ordre des choses (malgré la nuit) qu'on vienne te chercher pour un malade. Il s'agit maintenant de nous compromettre à jamais. De provoquer le scandale. D'accepter sans retour qu'on nous accuse et nous montre du doigt. Tous deux liés ensemble dans une même nécessité. Ayant rompu avec le monde.

L'absolu de l'amour et de la mort. La justice rétablie. La sainte barbarie instituée. Nous serons sauvés par elle. Nous sommes possédés » (118).

La nécessité, l'absolu, le rétablissement de la justice. Ces termes de tragédie sont compensés par l'ironique institution - et plutôt imprévue - d'une *sainte barbarie* qui les sauverait, avant de s'absenter elle aussi sous les amants possédés... À la fin du songe, après l'évocation du geste fatal de Nelson contre Antoine, on entendra Élisabeth d'Aulnières-Rolland dire que l'assassin « (c)herche dans son coeur la femme pour laquelle... Désire s'accoupler immédiatement avec elle. Triomphalement. Avant que ne déclinent sa puissance et sa folie » (234). Une chose est assurée : la mort et les serments de meurtre sont indissociables de leurs amours.

50

George Nelson et elle ne sont donc pas seulement possédés par le désir amoureux, mais aussi par une *obligation* de tuer : « Mon âme doit me rejoindre par des chemins inconnus. Je me sens si lasse, tout à coup. Cette obligation que j'ai de me débarrasser de mon mari. Le faire basculer dans le vide » (161). Ce passage de l'amour à la mort violente se dessine presque sous les yeux du lecteur, comme si dans l'absence créée par les mots de l'amour, fleurit peu à peu la présence du meurtre, avant d'être à son tour rejetée dans le néant :

« L'apaisement qui suit l'amour. Son épuisement. Nous refusons encore d'ouvrir les yeux. Dans un chuchotement

d'alcôve nous discutons de la mort d'Antoine. Nous en arrivons là tout naturellement. Nos deux corps à peine reposés après l'amour fou. Tout comme si cet instant paisible, cette trêve ne nous était accordée que pour déboucher sur une frénésie plus violente encore. Tout comme si le meurtre d'Antoine n'était pour nous que le prolongement suprême de l'amour » (163).

Toutefois, s'il leur est tout naturel de discuter du meurtre, ils en sont seulement aux chuchotements, aux comparaisons et aux suppositions; et durant cette paix annonciatrice de frénésie, ces prolongations amoureuses, ces discussions tiendront à distance l'assassinat en le faisant entrer dans l'imaginaire - l'absence attire à elle tout ce qui passe... -, dans l'invention d'un duel, peu probable et qui ne rejoindrait donc pas l'absence définitive. Le duel pourra rester présent à l'esprit, mais n'y sera jamais ancré par des mots reliés à leur « absence », qui serait fatale, s'ils étaient vraiment pensés, dits ou écrits (si l'on peut établir une telle différence dans la conscience de ses pensées, dires et écrits...). C'est encore du théâtre, dirait-on, ce qui n'ajouterait pas grand chose à notre propos. Il y a aussi que le duel, en 1839, est un jeu dangereux où l'un et l'autre des combattants peuvent mourir, et pour les complices amoureux il est impensable que George Nelson meure. Donc il faut tout faire pour que la mort ne vise que le coupable : « Un seul d'entre nous doit mourir » (149), après avoir dissimulé sous un seul point d'interrogation l'affirmation (folle audace) d'abolir

le hasard : « Un jour (...), il faudra bien nous résoudre à abolir le hasard ? » - référence évidente, et qu'il est inutile de développer, à Mallarmé et à son texte multiforme, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* -. Pour donner plus de solennité à la nécessité qu'elle entend instaurer, elle écrit les mots fatidiques sur une feuille de calepin : « "Il faut tuer Antoine!" » , et Nelson ajoute sur la même feuille : « "C'est une affaire entre Antoine et moi." » . Ces mots écrits renvoient ce à quoi elle pensait dans un néant, à mon avis, beaucoup plus définitif, sinon plus évident. Avec ces mots, elle entre dans cet autre monde, celui de l'Absence, où l'on tue, où l'on est tué, car si je dis ou j'écris «je tue », je fais naître sous ces mots une absence, qui renforce la présence de la mort. Car cette absence créée par les mots, n'indique en rien que les mots ne disent pas ce qu'ils signifient. Au risque de se répéter, il faut préciser *de quoi il retourne* dans cette absence sous les mots. Elle a partie liée à tout ce qui meurt autour de nous, et c'est pour cette raison - s'il faut le dire de façon presque primaire -, que les mots de *meurtre*, *tuer*, *affaire de mort* ou *assassin*, quand on les prononce et encore plus quand, par exemple, on les écrit sous forme de contrat ou défi, créent une absence qui soulève un peu plus les voiles de la mort autour de nous, qui enfle sa présence. Et c'est là où l'on peut voir qu'absence et présence, mort et vie sont toujours soumises, sans se séparer, à la même tension.

Les choses de la mort seraient-elles si fascinantes, que dans le réel comme dans les romans, il faudrait les réduire, comme l'a fait Nelson, à une

transaction, à une « affaire », là où en général il y a de l'argent en jeu ? Mais l'échange n'est pas terminée, et Élisabeth le commente de cette façon : « Un instant, sur ton visage, passe une étrange expression. Un sourire vague. Une extase brève » - d'un autre ordre, on l'admettra, que les extases recherchées par Kerouac -. Que fait George Nelson ? Il se réapproprie, ou intériorise, ce que disaient les mots écrits, en les prononçant, sans que ne les entende sa complice qui doit les lire sur ses lèvres et selon elle, cette fois, le duel aura bien lieu, mais sans témoin : « Un champ clos entre Antoine et toi. Hors de ce monde »(149). Les mots de George, sans la voix, sont déjà dans cette absence où se répand la mort. Plus loin, il examine ses mains :

« Tu regardes tes mains amaigries. Tu les examines attentivement. Tu me les tends, ouvertes et désarmées.

- Je n'ai pourtant pas des mains d'assassin ?

Tu ne t'attends pourtant pas que je te rassure, mon pauvre amour ? Je ne puis qu'embrasser tes deux mains, tour à tour.

Je les promène sur mon visage, abandonnées et chaudes. Tes chères mains d'assassin » (151).

Il n'a peut-être pas des mains d'assassin, mais de la pensée, de l'écriture et du mot prononcé, on est passé aux mains qui commettront le meurtre... Et une autre interprétation est possible. Écrire le meurtre, le prononcer, surtout sans rendre les mots audibles, et se défendre, du moins pour Nelson, contre l'idée qu'il soit commis par ses mains, seraient façons de le tenir à distance de soi, de

refuser d'en être à l'origine. Ne dit-on pas qu'une faute avouée est à demi pardonnée ? Ne dit-on pas qu'écrire, si cela peut ordonner les actes à venir, libère aussi l'esprit de ce qui le tourmentait, lui permet d'en prendre la mesure, jusqu'à pouvoir s'en détacher ? Les mots ne génèrent-ils pas l'absence de ce qu'ils montrent ? (Il s'agit toujours de celle qui génère ou rencontre la mort.) Et la jeune femme - c'est ce qu'on retenait d'abord de cet échange - dit qu'elle les chérit, ces mains d'assassin... Une façon de rendre à la Faucheuse ce qui lui appartient. Ces mains sont dans le champ de la Mort. Celui qu'on ne voit pas.

52

Si l'histoire rédigée à la troisième personne prend quelquefois le pas sur le songe, ce procédé narratif ne persiste pas, surtout quand l'amour et le meurtre deviennent presque interchangeables dans les conversations des amants. Leur hantise réciproque de la mort en arrive aussi à attiser, à brouiller leur sens de la responsabilité, sinon à l'exacerber au point de préférer expier le meurtre par le suicide. À l'évidence, ils sont entrés dans le monde de l'absence. Déjà, avant le meurtre, si l'on en croit les dérives du songe, le mal, l'angoisse et la mort avaient pris possession des deux amants au point de voir en l'autre la cause de leurs tourments : « Et moi (qui n'aurais pas trop de ma vie entière pour essuyer sa face - Véronique essuyant la figure du Christ? -, laver le mal et la mort, apaiser l'angoisse), je tourmente cet homme et je le hante. Comme il me tourmente et me hante » (156, et note à la fin). Après avoir évoqué le « mal profond de son amant, (s)a recherche éperdue de la possession du monde. / Posséder cette

femme. Posséder la terre » (129), en abattant Tassy *comme une perdrix*, il n'est pas étonnant qu'elle fasse retomber ce mal, cette mort, sur elle-même : « Je suis celle qui appelle George Nelson, dans la nuit. La voix du désir nous atteint, nous commande et nous ravage. Une seule chose est nécessaire. Nous perdre à jamais, tous les deux. L'un avec l'autre. L'un par l'autre » (ibid.) et cette identité les conduit à considérer le suicide comme une issue possible : « Nous ferions sans doute aussi bien de nous tuer, tous les deux ensemble. (Être sûrs de ne pas survivre l'un à l'autre.) Une seule balle, un seul coup de couteau, un unique coup mortel. Avant que la vie quotidienne n'altère notre pure fureur de vivre et de mourir. (...) Notre tendre douceur à conquérir par l'horreur. Nous établirons la justice par le feu et le sang. Nous serons heureux » (163). Ce cynisme à la fois désespéré et ridicule à force d'être intransigeant, où s'entremêlent l'horreur, la justice et la douceur, rend encore plus inoffensif le licou, où Antoine Tassy veut se pendre avec sa femme (87).

53

Antoine Tassy connaît George Nelson depuis plus de dix ans : « Le docteur George Nelson. Élisabeth, je te présente un camarade de collègue à moi, perdu de vue depuis des années et que je viens de retrouver à Sorel... » (107). En trouvant un médecin à son épouse, il met en marche sa propre mort. La relation entre les deux garçons était, sans être trouble, du moins mystérieuse. « Au collègue, avoir eu un ami; c'est lui que j'aurais choisi » (114), dit encore Antoine, d' « une voix lointaine, quasi enfantine » que sa femme ne lui

connaissait pas (et quelle importance faut-il accorder au point-virgule après *avoir eu un ami* ? erreur, ou marqueur étonnant pour attirer l'attention sur le passé indéfini : il n'aurait jamais eu d'ami; on a fait le vide autour de lui). Plus loin, le médecin demande à la jeune dame Tassy si son mari lui a dit qu'« au collègue (ils jouaient) aux échecs, tous les deux ? Il aimait perdre, je crois. Avec moi il n'a jamais gagné, pas une seule fois, vous m'entendez ? » (122). Nelson, qui lui non plus ne connaît pas la confiance d'un autre homme, transpose leur amitié impossible dans les échecs : « Je n'ai jamais eu d'amis. Ni au collègue, ni plus tard. Mais j'aimais bien jouer aux échecs avec Antoine Tassy » (123). Antoine, *ce gros garçon misérable* (125), est fasciné par les échecs, jeu où la défaite - il y aurait déjà un abîme sous les pièces de l'échiquier ? - est plus souvent qu'autrement prévisible, sinon fatidique dès le début, comme il est séduit par la force de caractère dont témoigne le jeune Nelson qui « à moitié assommé ne pousse pas un cri, ne laisse pas échapper une plainte » (125-126), lorsqu'il est battu sauvagement avec un bâton par un abbé Foucas : « Cette force indomptable vous fait totalement défaut, élève Tassy, vous fascine et vous blesse. Rien de commun entre les deux garçons » . Jusque là, on peut se demander si Tassy pourra jamais partager cet *autre monde* où Nelson et d'Aulnières se retrouvent, mais la suite ne permet pas d'en douter : oui, les deux garçons n'ont rien de commun, « Sauf le plus secret de leur âme. Une muette, précoce expérience du désespoir » (126). Dans la même page, en plus d'être qualifié de *Perdant*, Antoine est donné comme *pervers*, et on pressent qu'il ne

s'agit pas uniquement de sexualité, de perdre au jeu ou d'enfumer des grenouilles pour les faire éclater, mais de pervertir sa propre vie. Élisabeth le découvre peu à peu quand, elle aussi perverse, se demande si après tout il n'attendrait pas à Kamouraska que Nelson arrive pour le tuer : « La seule occupation de cet homme ne consiste-t-elle pas déjà à attendre son meurtrier, en marche vers lui depuis des milles et des milles de distance ? » (202). Il apparaît facile, après coup, de prêter une telle attitude à l'homme que l'on sait mort depuis dix-huit ans, mais cette même femme, qui plus tôt durant cette veille de songeries et de périodes de lucidité racontait qu'il lui avait lancé un couteau de cuisine par la tête, (*à la hauteur de (s)a gorge*), elle ajoutait qu'elle le voyait « (t)out occupé à suivre en lui-même le cheminement secret de quelque chose de terrible, oublié là, laissé pour compte, comme légèrement. (...) Antoine semble absent. Mais il écoute monter cette voix destructrice en lui » (86), et elle n'attendait pas qu'il fût décédé pour déceler en lui une connivence qu'elle laisse imprécise : « La complicité d'Antoine est étrange et me désespère ». Mais elle, qui est la complice du meurtrier, sait de quoi elle parle quand elle assimile les deux hommes :

« Tout cela d'ailleurs se passe hors de moi. Dans un pays lointain, plein de neige et de sang. Entre deux hommes liés entre eux par leur redoutable mystère étranger. S'ils allaient tous deux, à l'instant même, prendre deux visages semblables et fraternels ? Deux visages d'homme envahis

par quelque chose d'étrange et d'atroce qui les ravage et les transfigure à la fois : le goût de la mort » (202).

Elle précisera encore plus ce mystère *étrange, atroce*, quand elle revoit pour la dernière fois George Nelson après son retour de Kamouraska : « L'échange subtil entre bourreau et victime. L'étrange alchimie du meurtre entre les deux partenaires. Le sombre travail de la mort, donnée et reçue. Son inimaginable envoûtement » (240). Avec ces mots, Anne Hébert, par l'entremise d'Élisabeth d'Aulnières, dirait-elle à sa façon que « dire n'est dire et parole essentielle que dans ce Oui absolu où la parole donne voix à l'intimité de la mort », comme l'écrit Maurice Blanchot à propos de Rilke qui affirmait, lui, que la mort est « *der eigentliche Ja-sager*, l'authentique diseuse de Oui » ? Mais un Ja-Sager est un être sans opinion, sans caractère : la mort dit Oui, c'est tout, tandis que le meurtre, et sa parole, forcent l'intimité...

On se retrouve dans l'oeil de cet ouragan où on décide de la vie et de la mort avec le calme souvent le plus complet, pour combler une passion amoureuse ou, et c'est le plus étrange, la fascination qu'on éprouve pour la mort, qu'elle soit un élément de chantage ou une pose théâtrale : « Me tuer. Je vais me tuer. Il faut que je me tue, Tu sais bien qu'il le faut. Il n'y a que cela à faire. Me tuer. Élisabeth, je vais me tuer » (86), dit Antoine quelque temps après la naissance de leur premier enfant. À remarquer les cinq emplois du verbe "se tuer". On peut interpréter la répétition du mot comme le signe d'une décision

irrévocable, d'un désespoir ou d'une propension hypocrite à attirer la pitié, quand c'est peut-être la folle tentative, inconsciente ou non, de dresser la mort, comme on dresse un animal, et d'élargir à chaque reprise du mot, par défi, l'abîme que se tuer évoque, le RIEN qui est le royaume où la mort ou le meurtre, qui s'en nourrissent, nous font entrer. La belle-mère, devant les morts annoncées de son fils, prétend « que cela fait cinq ans que cela dure » (86), donc depuis ses dix-sept ans, tandis que selon Élisabeth, durant un moment du songe, ce désespoir lui serait congénital : « Antoine Tassy mérite la mort. Il réclame la mort. Par son silence même. Par son inexplicable absence. Il vous provoque - *dans son délire savant elle s'adresse ici à Nelson* - , comme il me provoque. Il veut se perdre et nous perdre avec lui. Ce désir de mort dans ses os depuis toujours » (164). On retrouve ces idées, sentiments ou postures à quatre ou cinq occasions dans les relations des époux Tassy (cf. note à la fin). Cependant, cette tendance morbide ou ces appels à la pitié ne sont pas que suicidaires, et il ne se bornera pas à la frapper. Un jour, après lui avoir demandé pardon, il ira jusqu'à dire qu'elle est « belle et bonne et qu'un jour il (la) tuera » (83), et une nuit de fièvre, elle craindra le pire, s'il revient encore à Sorel : « Me prendra de force, ne me lâchera que morte, dans une flaque de sang (...) Consentante et résignée. Séduite et tuée par Antoine. Mon atroce complicité » (166-167). Ces derniers mots redisent la connivence sexuelle, qui chez elle n'est jamais éloignée de la mort.

Élisabeth s'est identifiée à la mort dès le début du roman. Elle cherche *le secours le plus sûr*, en allant se regarder dans une glace, et de son image, *encore belle*, elle passe à l'homme aimé, Nelson, pour qui elle est *belle à jamais*. Mais derrière elle, dans son lit, le notaire Rolland qui est mourant, la voit *trionphante s'avancer dans la glace* (14), et même si le lecteur n'en est pas encore assuré, elle a quitté son rôle de narratrice, et c'est Élisabeth qui, dans l'esprit de son époux, voit en elle-même la mort qui, *tout au long des nuits de cauchemars*, se dresse en lui. Plus tard, durant le songe, à sa première rencontre avec Antoine Tassy, durant une chasse, il lui demande si elle veut tirer la première et sans répondre à la question, c'est comme une évidence, elle déclare ce qu'elle fait : « C'est moi qui tire. C'est moi qui tue ». Plus loin, il y a trop de vent à Kamouraska pour faire la chasse aux « milliers d'oiseaux sur des lieues de distance » (76), et c'est autre chose qui l'intéresse. « Le premier des deux époux qui mettra son projet à exécution sera sauvé ». Quel est ce projet ? « Il faudra bien faire une fin, choisir le point du coeur et y déposer la mort » (ibid.). Et les aléas du songe nous ramènent, voguant sur l'abîme du réel absent, dans le passé... Quand Antoine menaçait de se tuer, les premières fois, elle essayait de le libérer de cette idée fixe (86); quand il voulait se pendre avec elle, elle se débattait et feignait de rire (87-88). Mais quand il s'agira de se noyer, une fois qu'ils se sont séparés, elle joue l'indifférence, la méfiance, et on la retrouve désirant la mort de son époux. Ce désir éclate quand une semaine plus tard, à

Sorel, elle s'aperçoit qu'Antoine revenu de Kamouraska la suit dans son traîneau et elle enrage qu'il soit *vivant* et la poursuive *comme un mort*. La comparaison lui fait reprendre l'initiative. C'est elle qui le tuera : « Tuer deux fois, trois fois, ce mort sans cesse renaissant » (141), mais en se jouant ainsi des nombres ou de l'absence qui naît sous les mots de *tuer* et *mort renaissant*, il est toujours risqué de faire mentir les mots et de ranimer autant la présence que l'absence de ce qu'ils désignent. Pour arriver à dire la réalité du meurtre, à dire qu'elle tue Antoine en temps réel, pour créer l'absence, l'abîme de sa disparition (sous quelque mot que ce soit qui désigne la mort), il faut comme elle le disait plus haut *choisir le point du coeur* (76). Et elle craint toujours que Nelson hésite, se désiste ou se tue. « Allez-vous encore (évoquant la détresse d'un enfant blond, miroir de votre propre désespoir) éviter de sacrifier Antoine ? Tourner l'arme contre vous ? Le crime est le même » (164). Elle avait tout juste évoqué la mort qu'Antoine réclamerait et mériterait, et elle avait fait précéder cette tirade par un triple appel à la justice : « Justice, justice, justice.... ». Elle lance donc un avertissement solennel à son amant. Si, malgré les cauchemars « justiciers » qu'on voudrait lui imputer, il laissait sa pitié prendre le pas sur la justice, il la trouverait sur son chemin. Elle incarnerait à la fois la mort et la vie, pour ne pas dire le destin : « Mais je suis là, je veux que tu vives et qu'il meure! Je t'ai choisi, toi George Nelson. Je suis la vie et la mort inextricablement liées » (ibid.). Il est alors plus facile de débusquer la mort sous les mots...

Elle a invoqué la justice. Un mot, doublé de son absence comme tous les mots ? Un être qui, les yeux bandés, serait muet, et incorruptible ? Si on voulait se débarrasser de cette notion d'absence, *tirée par les cheveux* ou inutile, on aimerait y voir poindre le concept du Nom, celui qui dit le Vrai, incapable de glisser dans l'Absence, le Nom qui forme les oracles, le Nom conservé et codifié en commandements dans les livres divins, les constitutions. Ah! si tous les mots étaient des noms, ils ne seraient pas contaminés par la littérature ou même la parole quotidienne. Cependant, quand le songe la confronte à sa belle-mère, quelque vingt ans après le meurtre, et que la mort et la crainte de la justice ont fait taire tout désir, elle ne prononce plus le mot de justice : « Votre fils est un monstre, madame. Il me torture et veut me tuer. À plusieurs reprises déjà. La dernière fois, il a voulu me couper le cou avec son rasoir » (236). Elle préfère celui de l'innocence, et elle profite de la moindre occasion pour la clamer. Ainsi, quand il s'accuse d'être un salaud et passe du rire aux larmes pour avoir donné les robes d'Élisabeth aux souillons du village, elle s'exclame : « Un salaud! Voilà comment il parle, mon jeune mari. Un salaud voilà ce qu'il est en vérité. Il avoue. C'est lui le coupable. Je n'y suis pour rien. Innocente. Je suis innocente » (83). - Ces mots renvoient eux aussi à l'absence, mais une absence qui génère du frelaté et se mire assez bien dans la fausse innocence du triangle amoureux de *Kamouraska*, et ces mensonges, avec les violences indéniables d'Antoine et les désirs de vengeance alimentés, chez Nelson, par les menaces de

mort proférées par Tassy contre son épouse, se répandent dans leurs abîmes à tous trois et gonflent l'univers de la mort sous des divagations psychanalytiques et une foule de paradoxes. Ainsi, le meurtre d'Antoine serait le résultat d'une lutte contre la mort, parce qu'elle voit dans le voyage de Nelson vers Kamouraska « (l)'aboutissement étrange de la lutte forcenée que George Nelson a menée, depuis si longtemps, contre la mort » (201). Et au cours de deux passages du roman (154-156 et 201), les paradoxes abondent sous forme de questions ou d'hypothèses selon lesquelles il aurait risqué de perdre la vie *dans le ventre de sa mère*, ou bien celle-ci en mourant aurait fait naître chez lui l'idée de la mort, ou son père, en chassant ses trois enfants de son manoir aux États-Unis pour qu'ils soient éduqués au Canada, aurait appelé sur lui le parricide (201), ou encore, le fait de soigner les malades, provoquerait l'idée de tuer ceux qui ont la mort inscrite sur leur figure, ou enfin, un sentiment de pitié pour un jeune camarade justifierait de l'exterminer : « Votre spécialité, si vous y consentiez, serait d'exterminer parmi les vivants ceux qui portent une tête de mort. Vous vous défiez de vous-même, docteur Nelson. Vous feignez de croire à la pitié. Vous vous raccrochez à la pitié comme à un signe de salut » (154), et une autre mère, celle d'Antoine lui-même, aurait déclaré « qu'il n'y a qu'à maintenir, sous l'eau, la tête blonde de ce trop gros garçon, penché au-dessus d'une cuvette glacée. Serrer les doigts et attendre que la mort fasse son effet » (155-156), de plus, selon le médecin, « cet enfant n'aurait pas dû naître », et la seule raison pour ne pas commettre cet infanticide était qu'il serait plus

difficile de « noyer le chiot nouveau-né alors que maintenant il a tellement grandi et grossi » (156). On assiste dans ces passages, de façon plus ou moins subtile, à une confusion ou un renversement des valeurs (cf. note, pour la même analyse, plus détaillée), mais le plus important est de se rendre compte, après avoir lu des jugements hâtifs et des associations hybrides et cauchemardesques (ibid.), qu'on lisait en effet un cauchemar de George Nelson, où tout reste incertain, à peine esquissé, où tout est dit, et aussitôt nié, comme par exemple l'infanticide rejeté non pour des considérations morales, mais à cause du bébé devenu trop gros; un cauchemar où les absences créées par les mots se rattachent mal ou pas du tout à des réalités qui fuient de partout, pourrait-on dire. On peut aussi y voir l'action désorientante ou délétère du songe éveillé où la mort charrie tout, le faux et le vrai, le passé lointain et le plus récent, où les pères prennent des décisions à peine expliquées pesant à jamais sur la destinée de leurs enfants, où, par exemple, dès qu'une mort est nommée, elle disparaît, s'absente pour « fleurir » ailleurs et détruire une autre vie (autre variation sur l'absence). Ainsi, quand Élisabeth parle de *l'idée de la mort* chez Nelson et se demande s'il pense à celle du père ou à *celle du fils* (201), on pense au père américain et à George Nelson lui-même qui aurait songé au suicide, mais son *image*, aussitôt, est dite *déformée plutôt, accablée de faiblesse*, et cela dans une parenthèse suivie, sans lien logique, par l'évocation du jeune Tassy *au-dessus (de la) cuvette d'eau glacée* que plus haut on voulait maintenir sous l'eau : il suffit de dire et d'écrire la figure de l'adolescent qui au collège lui inspirait de la

pitié, et voilà l'idée de la mort d'Antoine, de façon déformée ou tordue, ancrée chez George Nelson, tout comme la mort était dans les os du même Antoine (164). Il n'en reste pas moins que ces textes, en jouant avec le néant, ont l'avantage (ou le tort?) de dire l'indicible ou de confirmer des soupçons ou encore de les faire naître. Si l'on se risque à résumer ce tableau moralo-sociologique, on se trouve à la fin devant un Nelson presque fantomatique ou monstrueux qui durant la jeunesse d'Antoine, sinon même à sa naissance - et ce serait là, le monstrueux -, supputait déjà la possibilité de le tuer. Élisabeth d'Aulnières n'en a pas moins gagné son pari avec cette idée de la mort (201) dont elle voyait l'aboutissement dans le voyage à Kamouraska, et cette idée de la mort, n'est-ce pas donner *voix à l'intimité de la mort*.

57

Devant une telle volonté de tuer Antoine Tassy, réaffirmée plus que souvent par les deux protagonistes, on est tenté de ne pas prendre au sérieux leurs atermoiements, leurs doutes. Mais ces hésitations ou ces scrupules ont le champ libre, si l'on a à son service, dans le cas d'Élisabeth, et à sa dévotion, autant pour elle que pour Nelson, une personne fascinée par cet amour dévastateur et les plans diaboliques qu'il faut inventer pour le faire triompher. Avec cette jeune fille, un peu simplette, les deux complices tirent, si j'ose dire, le tapis de l'absence ou de la mort sous les mots du meurtre, l'absence y prendrait son sens courant, la mort n'existerait pas pour eux, et cet *autre monde* qui était le leur, devient tout autre et se transporte sur la *sorcière*, Aurélie

Caron : « Bien établir la mort d'Antoine hors de notre portée, à toi et à moi. Conserver entre la mort d'Antoine et nous la distance nécessaire à la reconstitution de notre innocence. (...) Rechercher éperdument la zone calme qui existe à l'intérieur des typhons. Et puis, tu verras, tout cela se déroulera dans un autre monde » (173). Les deux amants séduiront Aurélie par des caresses, du porto et des promesses de vie future sans ennuis financiers, Nelson l'hypnotisant de son regard impitoyable, et ils réussiront à la convaincre d'aller au manoir de Tassy « verser le poison dans du brandy » (181). Ils continueront à prononcer des mots, qui ne leur appartiennent plus. Ce que meurtre et mort signifient n'est plus de leur ressort, et ce qu'ils rendent absents en tant que mots et en tant que corps vivant qui devient cadavre, s'enfonce - c'est du moins ce qu'ils prétendent - dans le néant collectif, sans doute, de la mort qui ne concerne personne : « Aurélie a pris sur elle le meurtre d'Antoine. Un tel soulagement. Une paix singulière. (...) Nous ménageons nos gestes et nos paroles. Les choisissons avec discernement, nécessaires, indispensables. Dénués de toute signification lointaine. Comme n'ayant aucun rapport avec un projet qui risquerait de nous compromettre tous les trois » (182). Dans ce chiffre trois, on lit la rouerie diabolique des deux amants qui établissent Aurélie, par rapport au meurtre, à la même distance que la leur, dans la même innocence... - rappelons-nous son « Innocente! Je suis innocente » (83). Et cette belle innocence, qui se pare de l'absence effective du meurtre (il n'est pas encore commis...), provoque elle aussi son absence d'innocence - ce paradoxe éternel qu'on ne peut oublier, et

qu'on ne sait plus toujours comment utiliser ou interpréter -, mais cette même absence qui plonge, elle aussi, ses racines dans les gouffres du néant, pourra renaître, du moins pour un temps, le temps d'y croire, avec d'autres mots tout aussi innocents, calmes, soulageants, pacifiques, et en arriver même à créer un fragile genre littéraire, une belle histoire. Quand Élisabeth se voit, dans la petite chambre de la rue du Parloir à Québec, en train de revivre à Sorel l'attente de la neige et du froid qui permettront le départ d'Aurélie en traîneau sur les chemins durcis et sur les cours d'eau glacés, elle est ravie de ne pas s'évanouir, de ne pas mourir : « La fraîcheur de mon histoire est étonnante » (184). Et la fraîcheur de « cette histoire de neige et de fureur » tiendrait au fait que « Les témoins secondaires (lors du procès) viendront, en bon ordre, me rafraîchir la mémoire » (ibid.). Le songe était déjà un déni du réel; le pacte avec Aurélie en est un autre, autant pour cette fille qui a constamment des remords, mais cède « sous le regard perçant et noir qui la tient » (185), que pour les amants : « La tendresse de cet homme est comme le miel. Vous pouvez examiner son coeur sous la lampe, vous n'y trouverez nulle trace de péché. Aurélie Caron a pris sur elle le meurtre et le poison. Nous sommes sauvés. Miraculeusement paisibles et doux, tous les deux. Nous verrons bien si, à la longue, une telle insidieuse douceur risque de nous faire hurler d'épouvante » (187) - on garde en réserve cette épouvante, elle aussi, insidieuse -. Le songe avec ses cauchemars est devenu une histoire, avec une présence réelle, une *fraîcheur (...) étonnante*, quand il n'en est rien. Ce n'est pas une histoire, elle n'est pas présente et encore moins

récente. On est en pleine illusion qui, même une fois dénoncée, reste fascinante par les différents paliers d'absence qu'elle fait glisser, s'entrecroiser et même s'entrechoquer les uns sur les autres, les uns contre les autres. On pourrait dire ici, au sujet des mots, ce qu'Élisabeth dit à Nelson, soit à Québec, soit à Sorel, des petites sorcières comme Aurélie : « Ne savez-vous donc pas qu'il est parfois utile que les petites sorcières naissent et meurent ? Apparaissent sur la terre, le temps de porter le crime et la mort, en notre nom ? » (187). On peut sourire, répliquer que de tels jeux avec les mots ne correspondent ni à la réalité ni au texte romanesque, et pourtant quand l'enfant qu'elle attendait, depuis les premiers mois de ses rencontres avec le docteur Nelson, naît durant cet espace de temps où ils s'inquiètent de ne rien savoir du succès ou de l'échec de l'empoisonneuse : « Tu te penches sur mon lit d'accouchée. Ton visage rayonne d'une si sombre joie. Tu dis que tout est en ordre. Seuls les vivants que nous sommes méritent de vivre » (188). Il n'y a pas d'absence de quoi que ce soit ou de qui que ce soit. Vivre est une question de mérite. Ils le méritent. Donc, la mort est ailleurs que parmi eux. Ce sont ceux qui diraient la mort, qui lui appartiennent. On pourrait continuer ces déductions pendant longtemps, mais l'on sait aussi que tous les mots de ces phrases renvoient eux-mêmes à leur propre absence, à leur mort. Il n'y a que la *sombre joie* de Nelson et le fait qu'on le voit se pencher au-dessus de l'accouchée qui correspondent à un certain réel, du moins à celui que le songe évoque. Tout le reste est construit sur du néant qui mêle les absences comme on mêle les cartes.

L'absence, propre à la nature des mots, et le fait ou la remarque qu'une personne n'est plus là où elle avait son lieu, qu'elle n'est plus ou ne sera plus ce qu'elle était, prendront maintenant une place prépondérante. Aussitôt qu'on apprend qu'Antoine a survécu au bout d'une semaine au poison que lui avait administré Aurélie dans un gobelet de gin, Nelson prend la relève et assume cette fois, tout comme au moment où il découvrait les blessures d'Élisabeth, sa décision de tuer Antoine Tassy. Celle-ci ne peut plus alléguer une prochaine naissance pour retarder le meurtre. « Je dois lui dire adieu à travers une vitre. Désormais, entre nous, il y aura cet écran de verre et de gel. Ton image déformée par le givre et la mort passera de l'autre côté du monde. (...) Lorsque tu reviendras, ce ne sera plus toi, ce ne sera plus moi » (189). Un écran, la mort, l'autre côté du monde. George Nelson n'est donc plus présent au monde de leurs amours, et l'un et l'autre ne seront plus les mêmes. On pourrait résumer le songe ainsi : une femme absente de son moi premier parle d'une autre qui n'est plus là, sinon dans un monde imaginaire, et elle parle d'un homme lui-même absent de son moi premier, qui n'est plus au Canada, sinon lui aussi dans un monde imaginaire. Ce ne serait là, qu'une façon de le percevoir. D'ailleurs, appeler « absence » ces changements ou ces transferts de lieu, comme ces altérations de l'identité, est discutable. Mme Rolland, rue du Parloir, à Québec, n'est elle aussi *qu'une absente* (76), mais c'est grâce à cette absence qu'elle entend *des voix*, qu'elle joue à *entendre des voix*, qu'elle a *des hallucinations*, qu'elle va

« chercher, au plus creux des ténèbres, les fantômes de (sa) jeunesse » (ibid.). On pourrait plutôt parler d'absence relative, par opposition à l'absence définitive causée par le meurtre et d'autant plus définitive, quand elle se retrouve sous les mots de meurtre et de ses analogues. En somme, Mme Rolland semble absente, tout comme Antoine *semble absent* quand après avoir lancé un couteau de cuisine par la tête de sa femme, « On dirait que l'immobilité s'accumule à mesure en lui. Le charge de tout son poids inerte. De silence aussi (...) », qu'il fait *le vide*, qu'il suit « en lui-même le cheminement secret de quelque chose de terrible, oublié là, laissé pour compte, comme légèrement et qu'il écoute monter cette voix destructrice en lui » (86). Ce silence et ce vide, ce quelque chose de terrible et cette voix destructrice sont, à un certain point, du même ordre que « l'absence des sens et du coeur incroyable, difficile à supporter sans mourir », quand Élisabeth dit qu'« on (la) force à revivre (ses) premières rencontres avec George Nelson »(109), parce que ces expériences vécues ou décrites dans le songe frôlent, appellent l'idée de mort, et même de façon abyssale, si on la croit quand elle ajoute, du même souffle : « J'ai la vie dure. Une autre femme, à ma place, serait déjà cadavre sous terre, depuis longtemps ». Cette volonté qu'elle avait à ce moment-là « de faire en quelque sorte que je quitte mon corps », ne l'amenait-elle pas à devenir une forme vide, à créer ce même vide où elle dit, plus tard, avoir l'obligation de *faire basculer* (161) Antoine ? Et que dire du silence dont son immobilité le charge (86) ? Le mot de silence peut ramener à son esprit, comme à celui des lecteurs, des bruits et des sons minimes,

mélodieux ou effarants. Mais avant d'être dit, avant d'être écrit, il fallait bien que le silence existât - les interférences avaient donc cessé, et je ne sais trop pourquoi cette évidence m'a été dictée -, et que sous le silence, son absence s'engouffre dans l'ailleurs, touche à la mort... « Ce silence. Cette impression amère de déjà vécu » (104) quand la maison de Sorel commence à se reconstituer sous les yeux d'Élisabeth "ensongée". « Il faudrait empêcher le silence de durer. Sans quoi il n'y aura plus une parcelle de vie ici qui ne soit contaminée. Qui n'atteigne sa lourdeur muette, définitive » (ibid.) : un silence qui contamine les choses et les personnes, jusqu'à les rendre muettes, et définitives. Qu'est-ce qui serait « en soi » muet et définitif au point de créer du mutisme et de la finitude autour de lui ? Certains diront que c'est la Parole ou la Voix (cf. Giorgio Agamben, *le Langage et la mort*, livre qui a confirmé et/ou obscurci ma pensée sur ce sujet...), d'autres, que c'est la Mort avec tout l'Appareil de l'Absence qu'elle met en branle. On ne peut rapprocher de ce Silence, *le silence d'Antoine* (182) qui ne donne plus signe de vie depuis qu'il est retourné à Kamouraska, et qui projetterait tout simplement de revenir à Sorel avant qu'on puisse aller l'empoisonner; mais quand elle dit : « N'y a-t-il pas moyen que cela - *i.e. le meurtre* - se fasse naturellement, sans rompre le silence d'Antoine ? » (183), on peut voir aussi dans ce silence le royaume de la mort, tout comme dans celui dont, immobile, il se chargeait (cf. plus haut), après lui avoir lancé un couteau par la tête, et encore plus dans cet autre, quand elle ajoute, et ce sont là des interventions d'Anne Hébert, presque tendres par le fait

d'une justice inexplicable, : « Sans toucher au mystère d'aucun silence ? Ni le sien, ni le nôtre. Opérer d'une façon invisible, en quelque sorte » (ibid.). On peut tenter, sans le dire, en silence, de voir les absences qui brillent sous ces mots, même sous cet *en quelque sorte* qui fait presque disparaître le malaise que l'on a de ne pas savoir comment dire la fascination et l'horreur de la mort qui nous attend, à chaque mot, à chaque pas.

59

Le silence devient matière quelquefois. Il « s'étend en plaques neigeuses », et ces plaques de silence se transforment en espace. « Depuis longtemps déjà, George, emporté dans son traîneau, a franchi toutes les frontières humaines ». Et du silence, on revient au vide, surtout pour elle qui dit : « J'habite le vide absolu. Un désert de neige, chaste, asexué comme l'enfer », tandis qu'elle se borne à voir Nelson s'enfoncer « dans une désolation infinie » (197), et quelques pages plus avant, le songe nous le fait voir tout près d'y habiter comme elle, mais il ne ferait que frôler l'abîme : « Là où l'horizon bascule sur le vide. Tuer un homme à la limite de ce vide. Se maintenir en équilibre au bord du gouffre » (190), et cet équilibre qu'il garde, rappelle de façon étrange le moment où pour convaincre Aurélie d'aller empoisonner Antoine, il l'empêchait « (...) de sombrer tout à fait dans le sommeil. La maintenant sur l'étroite margelle du songe. Tire lui-même les fils de ce songe. Les garde bien en main » (178). Serait-ce qu'elle perd plus que jamais le contrôle du songe ou qu'elle se rend compte qu'elle en est de plus en plus le

jouet, pour en donner ainsi la haute main à Nelson ? C'est aussi que l'intimité de la mort dont on parlait plus haut, elle la ressent de plus en plus. On peut l'attribuer à un certain masochisme chez elle ou y voir sa propension à jouer la victime, la victime à demi consentante qu'elle était durant son mariage, mais non par la suite. Il n'en reste pas moins que celle qui se jurait de trouver façon de quitter son corps pour revivre ses rencontres avec Nelson (109), c'est elle qui s'approche au plus près des margelles du néant : « Étant le plus près possible qu'il me soit permis de l'être (sans mourir tout à fait) de mon propre néant. Je deviens translucide. Dénuée de toute réalité apparente. Dépossédée de toute forme, de toute épaisseur et profondeur » (213). Cette absence "à son corps" semble à nulle autre pareille, qu'il s'agisse de l'assassin lui-même ou d'Aurélié Caron, l'empoisonneuse, qui a pourtant passé deux ans et demi en prison (61), ou encore de la victime, Antoine Tassy, qui lui est mort *tout à fait*. Si elle ne s'apitoie pas sur la mort de son premier mari, la logique de sa vengeance le fait comprendre, mais dans le cas des deux autres, si l'on s'y arrête, et surtout pour Nelson, elle les rattachera à ses gouffres, mais sans plus : ils ne sont ni *dépossédés* ni *tout à fait* morts. La grande différence, c'est que chez elle, à la fois protagoniste et narratrice, tout passe par la Parole et il n'y a qu'une façon, à part les plaintes et le cri, de dire la mort, c'est de la parler, et quand on peut encore la parler, et surtout quand on est relié à cette absence définitive par le meurtre ou par le deuil, quiconque devient non seulement prolix, mais surtout expert en la matière, si l'on me passe l'expression. Il n'y a rien comme un

phénomène qui génère sa propre absence, pour qu'il tende à la retenir, la relever, la mettre sur pied, en noter tous les aspects ou encore la détruire, en la faisant présence, pour qu'elle s'absente à nouveau (et à noter que plus haut elle décrivait l'état de ne pas *mourir tout à fait* (213), tandis qu'ici elle fait appel à la parole pour être *morte tout à fait*) :

« Me répéter que je suis morte (que rien ne peut plus m'atteindre). Non point blessée, ni même mourante, mais morte tout à fait. Invisible aux yeux de tous. (...) Puisque je vous dis que je suis invisible. Insensible aussi. Cachée dans cette auberge. Transparente comme une goutte d'eau. Inexistante en quelque sorte. Sans nom ni visage. Détruite. Niée. Et pourtant quelque chose d'irréductible en moi s'élance, hors de moi, lors même que je n'existe plus - *c'est peut-être ici l'absence qui se fait présence* - . (...) L'odorat part en flèche, trouve sa proie. La découvre et la reconnaît (...) Ton odeur, mon amour, ce relent fauve. Une chienne en moi se couche. Gémit doucement. Longtemps hurle à la mort » (214-215).

Une chienne, mais aussi le gémissement, le hurlement. On se trouve à la lisière des métamorphoses et des cris.

en même temps devient langage, s'articule, mais cette fameuse articulation n'interviendrait-elle pas au moment du cri ou en un deuxième temps, avant le langage ou la parole ? Je n'arriverai donc jamais à faire une synthèse crédible de la cinquième journée du *Langage et la mort*, de Giorgio Agamben. Je me contenterai des manifestations du cri, le cri qui tend souvent à ponctuer la parole, à lui faire retrouver une origine perdue ou à l'obliger de s'inventer un nouveau langage, qui n'existerait que dans la mort. Pour faire encore plus pédant, on pourrait parler des *inventions* du cri, dans *Kamouraska*...

Les cauchemars, au cours du roman, développent les pouvoirs du cri, tout en y trouvant leur origine. Ces cauchemars ou ces "visions" alertent le lecteur assez longtemps pour qu'il devienne conscient d'au moins un troisième niveau d'absence, au-delà de la rue du Parloir, au-delà du songe et ses récits, et de plus dans l'absence de conscience (sauf quand la narration est évidente) pour celle ou celui qui recrée le passé par et dans les phantasmes du rêve. Il a été question plus haut du cauchemar du docteur Nelson, autour de sa pitié, dénoncée par le meurtre d'un enfant blond. Citons-en le début, au complet : « Ce merveilleux cheval noir que vous avez, docteur Nelson. Ses longues jambes si fines. De loin on dirait des allumettes supportant une étrange chimère, à la crinière flottante. Lancée dans la campagne, sous la pluie. (...) Voici que, monté sur votre cheval, vous parcourez tous les rangs et les plus petites routes (...) » (154-156). La suite de ces images, divagations ou phantasmes laisse d'abord et surtout l'impression d'être en lien direct à la fois avec l'idée, chez

Nelson, de commettre le meurtre d'Antoine Tassy, et avec les interrogatoires des témoins qui s'ensuivent, comme avec l'intrigue amoureuse du roman, quand Élisabeth arrive en pleine nuit chez lui et déclare entrer « (e)n chair et en os (...) de plain-pied dans le cauchemar de George Nelson » (156). Cependant, tout un pan du rêve est une sorte d'hymne aux soins médicaux, aux tentatives de guérison, à la pitié pour les affligés. La joie qui en résulte, arrive à imprégner l'atmosphère : « Vous sanglotez de joie, docteur Nelson. La paix elle-même vient à votre rencontre. À pas de velours. Dans un souterrain profond » . Ce souterrain est funeste; il est du même ordre que les « couloirs sous terre » et les « chemins noirs là où passent les eaux souterraines » (80) qu'emprunte le cadavre d'Antoine Tassy dans une des premières reconstitutions, elle aussi cauchemardesque, de l'église et du manoir de Kamouraska. Le cauchemar de Nelson, en effet, se transforme en cris, en menaces : une patiente qu'il a « soignée et veillée avec tant de dévouement, se réveille soudain de la mort (...). Pousse un cri d'horreur. (...). La foule se retourne contre vous. Hurle, menaçante. (...) La foule reprend ses menaces et ses accusations. "Tous les étrangers sont des damnés." » Je conviendrais que le cri et les hurlements ne sont qu'une sorte de point d'orgue encadrant les accusations des témoins. Mais une vingtaine de pages auparavant - ce qui est plus ou moins significatif dans une structure temporelle aussi complexe -, le cri est l'événement central d'un cauchemar d'Élisabeth, et par la suite il peut imprégner de son pouvoir chaque occurrence d'un cri ou d'un hurlement. Les premiers mots de ce cauchemar

mettent à l'avant-plan une cabane dans un espace désert, réduit à deux lignes : le plat, l'horizon et, à la verticale, la forêt qui semble tenue en respect tout au fond - mais dont on ne voit que la lisière - et, ce qui n'est qu'une impression, la cabane devrait être vide, délabrée, sinon qu'y ferait-on ? Ces phrases suggèrent la désolation ou du moins un malaise. « Une cabane de bois, au milieu de la campagne, plate et déserte. La lisière de la forêt à l'horizon ». La suite est une confirmation subite du malaise, comme un cri, justement. « Il y a beaucoup de monde dans la cabane. Tous ces gens sont extrêmement inquiets, etc. » (130-131). On attend un animal domestique qui court de grands dangers. Il faut l'appeler. Il faut "crier". Et celle qui doit crier, elle s'appelle Élisabeth. Ce cri que ces gens inquiets exigent, ils semblent lui attribuer un pouvoir énorme et elle le reconnaît avec effroi. « Je sais très bien ce que "crier" signifie. Je connais mon pouvoir et cela me fait trembler de peur ». Ce cri, impossible à retenir, lui écorche la poitrine et augmente sans cesse de puissance. Il fait attaquer la cabane - à remarquer, que l'appel pour secourir le pauvre animal était pourtant venu de ce lieu - par les « bêtes les plus féroces », tandis que les « hommes et les femmes les plus cruels sont attirés aussi »; le « docteur Nelson est avec eux. Ses dents blanches sont pointues comme des crocs ». Moralité ? « Je suis une sorcière. Je crie pour faire sortir le mal où qu'il se trouve, chez les bêtes et les hommes ». Autant le début était fascinant, autant la chute est décevante, comme celle de tous les rêves. Mais encore ? On dénonce le mal, et le mal attaque qui le dénonce. Le mal est chez les bêtes comme chez les hommes. Son amant est

parmi les êtres les plus cruels, et ses dents ressemblent à celles d'un vampire. Et le cri de la *sorcière* ne défend personne, du mal, mais ferait sortir le mal des bêtes et des hommes. La suite, dans le "réel" du songe, indiquerait que des êtres mauvais vont s'entredéchirer, car elle se demande si c'est elle qui a appelé son mari, Antoine, en train de poursuivre son amant, « un traîneau suivant l'autre », en passant sous ses fenêtres, la nuit, à Sorel. Reprenons donc. La cabane signifierait la petite maison du docteur, dans la campagne; l'animal domestique serait Antoine Tassy, quand il était un enfant blond au-dessus de la cuvette d'eau glacée; et le monde dans la cabane représenterait les gens de Sorel ou les témoins des allées et venues du meurtrier sur le chemin de Kamouraska; le cri, lui, renvoie sûrement à Élisabeth d'Aulnières, dont toutes les paroles sont vaines, et elles n'engendrent d'ailleurs, et toujours, que leur absence, et cette absence n'en peut mais, de se perdre dans l'autre absence qui s'appelle la mort, le meurtre, le néant, ou même les Enfers, selon tante Adélaïde ou Aurélie Caron. Quand on revoit ses rapides déductions, on les trouve tout aussi invraisemblables qu'on les jugeait possibles, et on doit convenir d'une seule réalité indéniable qui rassemble les bêtes, les humains, Antoine Tassy, George Nelson et surtout cette femme, c'est le cri. Elle le dit elle-même, après s'être étonnée d'avoir appelé et son amant, et son mari, et convoqué « toutes les bêtes de la forêt : Ce cri dans ma poitrine. Cet appel ». Le cauchemar et le cri semblent une seule et même manifestation, ou bien le cri dans sa poitrine est à la source du cauchemar. Le cri, non pas un réflexe d'horreur, mais le

déclenchement, la naissance du mal. Il reste dans la poitrine. L'avortement du langage ? Le refus de la parole qui puisait son pouvoir, en passant des mots à l'absence, et de l'absence - qui se nourrissait de plus en plus de la mort et du meurtre -, à d'autres mots, mais qui en arrivaient à surgir seulement dans le songe, les cauchemars ?

61

Dans un autre mauvais rêve, qu'elle fait ou refait - le premier dont le lecteur a été témoin -, le cri apparaît comme la preuve que dans son inconscient elle a eu peur de voir le fantôme assassiné d'Antoine Tassy, et il s'accompagne d'une métamorphose, à moins qu'il ne la provoque : le corps se change en pierre. On le lit, rue du Parloir, à Québec, au moment où avec ses tantes, dans le songe éveillé, elle quitte Kamouraska et son mari pour aller vivre quelque temps chez sa mère.

« Regardez bien l'homme immense qui s'avance vers vous, couvert de neige. (...) Cet homme est perdu. Se déplace sur l'horizon noyé. Un bandeau blanc couvre sa tête - on l'a mis en terre avec le bandage qui fermait les trous de balles -. Il grandit à vue d'oeil, s'approche toujours. (...)

Je crie. Je suis sûre que je crie. L'image d'Antoine tué va s'abattre sur moi. Me terrasser. Soudain... Mon épaule de pierre. Le géant se brise contre elle. Vole en éclats. Envahit tout mon être. Des milliers d'épines dans ma chair. Je suis

hantée, jusqu'à la racine de mes cheveux, la pointe de mes ongles. Antoine multiplié à l'infini, comme écrasé au pilon, réduit en fines particules. Chaque grain infime conservant le poids entier du crime et de la mort. (...) Son coeur arrêté. Vers neuf heures du soir. Le 31 janvier 1839. Dans l'anse de Kamouraska.

(...) Une ronde dans mes os, une multitude d'Antoines assassinés circule dans mes os. Des fourmis noires, avec des yeux énormes. Bleus. Ah! mon Dieu! Je vais mourir » (92).

Crier dans un cauchemar n'a rien d'inhabituel, et encore moins dans *Kamouraska*. Il est significatif, cependant, que le cri provoque ou accompagne une série de transformations contre nature, qu'elles soient d'ordre minéral (épines, particules, grains) ou animal (fourmis), transformations et multiplications causées par le choc du géant sur l'*épaule de pierre*. Le cri devant la mort « pensée », la mort en image, un simulacre de la mort, aurait-il pétrifié Élisabeth qui en était le lieu, l'origine, du moins pour un moment, car elle redevient *chair*, *cheveux* et *ongles* ? Cette pierre aurait-elle pénétré l'inconscient des amants lorsqu'ils font les morts en imitant des gisants de pierre (151) ou quand elle dit imiter à merveille une pierre plate et dure (204), à la fin de sa longue déportation jusqu'à l'anse de Kamouraska, pour encourager Nelson à mener le meurtre à terme ? Une chose est certaine, l'*épaule de pierre* disparaît aussi mystérieusement qu'elle est apparue, et c'est le fantôme qui se fracasse, et

répand ses *particules* à l'intérieur de qui fut à l'origine du cri : nouveau cycle de pétrification ? Ne serait-ce pas aussi l'absence qui de fantomatique devient un géant de pierre ? Le cri prendrait son origine, selon certains, dans un abîme identique à celui qui est généré sous les mots, et dans ce cauchemar, tant dans sa source que dans ses effets, le cri se mêle à la pierre, sort de la pierre et surtout, au lieu de s'articuler en langage, répand la mort et la multiplie comme les sables de la mer... Préfiguration d'une parole atomisée, ou miroir inconscient du songe vécu par Élisabeth d'Aulnières ?

62

Nelson est soumis, lui aussi, à des modifications qui seraient de l'ordre de la métamorphose, et elles sont reliées au cri, qui en serait l'effet ou la cause, mais cet homme est de toute façon dénaturé, coupé de ses articulations et peut-être surtout au service de l'inconscient. On a d'abord vu George Nelson monté sur *une étrange chimère, à la crinière flottante* (154). À son départ de Sorel pour terminer l'oeuvre commencée par Aurélie, Élisabeth « ferme les yeux (et le) retrouve livré aux métamorphoses étranges des mâles et des hommes » (191). Ce sont là des moments dans l'écriture, ne l'oublions pas, où les mots ne sont jamais loin de fouiller dans cette absence que, tout en évoquant le réel, ils laissent sur leur passage, pour en créer d'autres réels qui sont d'autant plus livrés à l'absence que leur présence, à la lecture, passe souvent inaperçue ou mal interprétée... On lit qu'Élisabeth revoit l'étrange union d'un coq et d'un cheval qui transformera Nelson lui-même : un coq passait ses nuits à l'écurie sur

le dos de son cheval, et un « matin, le coq s'est pris les ergots dans la crinière du cheval. Ton cheval se cabre. Se dresse sur ses pattes de derrière. Le coq entravé déploie toute son envergure. (...) Coq et cheval ne forment plus qu'un seul corps fabuleux ». Et s'ensuivent tumulte, hennissements, cocoricos, clameur, planches cassées et clous tordus. « Je crie. C'est toi, mon amour, cette fureur ameutée. Coq et cheval emmêlés, c'est toi, toi courant gaiement à l'épouvante et au meurtre ». Nelson est devenu une *fureur ameutée*, une bête mythique, à la façon du sphinx. Mais encore ici, le cri. Il est vraisemblable que le lecteur n'ait aucun souvenir à ce moment de celui qu'elle devait lancer de toute éternité pour ameuter le mal des bêtes et celui des hommes et des femmes, et ce cri, à l'évocation de cette *fureur*, n'est peut-être qu'un piège posé sous les yeux du lecteur, un cri qu'on devrait retourner à son absence aussitôt qu'on a parcouru les lettres qui le forment. Mais cette absence est lourde d'animaux et de fureur qui s'absentent dans un abîme étrange formé d'absences nées sous des mots où l'amour le dispute aux animaux, à la gaieté, à une course à l'épouvante et au meurtre...

Un cri est le point d'orgue d'une autre "vision", quelques pages auparavant, quand Nelson parle de « ce monde fermé de garçons, de messes et de latin » (150), où elle n'existait pas pour lui, ce qui la « déchire de jalousie »; peu à peu, en l'écoutant, malgré qu'elle s'y refuse, elle entend les bruits du réveil dans un dortoir; des garçons, des formes vagues « devant la lumière d'une

bougie, des ombres gigantesques et flasques sur le mur, (une) ombre de main » bougent, esquissent des gestes; et elle l'entend répéter « que la pitié est pourrie »; elle veut « que cela cesse sur-le-champ »; tout à coup, il se tait. Il est appuyé contre un arbre; elle l'imagine en train de s'enfermer « au coeur de cet arbre (...) Une écorce rugueuse pousse sur tes mains, va recouvrir ton visage, gagner ton coeur, te changer en arbre. Je crie... » (150-151). C'est à la suite de ce passage qu'il se défend d'avoir des mains d'assassin, et que tous deux se livrent à nouveau à leur rituel, celui de jouer aux gisants de pierre, mais que dire de cet arbre dont l'écorce allait le recouvrir, le faire disparaître, et que dire du cri d'Élisabeth à l'idée d'une telle peur, de ce cri qui lui fait tourner la tête vers elle et la supplier de se taire pendant qu'« émerge de l'absence et se dégage de l'ombre » le visage de l'homme ? Ce cri est-il la peur de voir émerger de l'absence, autre chose que le visage de l'homme, de voir une forme, un être qui n'aurait rien du cheval ni du coq. Elle craindra plus tard, après le meurtre, d'y voir Antoine Tassy : « Et si par une mystérieuse opération, le masque de mon mari allait se retrouver sur les traits du vainqueur ? Non, ne tourne pas la tête vers moi, si j'allais reconnaître, sur ton cher et tendre visage, l'expression même du jeune barbare qui fut mon mari ? Ricanant et brutal. Levant le bras pour me frapper. Rêvant de me tuer à mon tour » (240). Faut-il reprendre tout l'appareil disparu que malaxent, immobiles, les fleuves de l'oubli et de la mémoire se partageant les mers de l'absence avec les voix de la mort et de la conscience ? Et quand, dans le songe éveillé, elle doit « Faire la morte. Ne pas

intervenir » (204), quand elle doit ne rien faire qui laisse savoir aux témoins qu'elle connaissait cet homme, et qu'elle le voit passer en traîneau devant elle, non loin de l'anse de Kamouraska : « Un instant, une figure d'homme rougie par le froid se tourne vers moi. Est-ce moi qu'il regarde, cet homme ? Sa lèvre supérieure se retrousse. Un sourire équivoque pareil à celui des morts. Ses dents! Je n'avais jamais remarqué comme les canines de chaque côté sont fortes et longues. Lui donnent un air de bête sauvage ». Dans le cauchemar de la cabane et du cri, elle avait déjà vu « Ses dents blanches (...) pointues comme des crocs » (130)... Cela frise le ridicule, sauvé toutefois par *l'air de bête sauvage*, et du moins le mot de vampire n'est pas écrit. Mais cette allusion était essentielle, je crois, à ce caractère de femme qui doit alors, et depuis presque toujours, faire la morte - c'est à ce moment qu'elle disait imiter à merveille une pierre plate et dure -, et qui ajoute : « Je te parle tout bas, si bas... Ni mes lèvres, ni mes yeux, ni mes mains, ni même mon coeur (...) Je t'encourage si bas que cela forme une espèce de parole sourde, étouffante, à la racine de ma vie » (204-205), donc, à la limite de la mort et du silence, à l'origine de la Parole ou de la Voix, c'est selon. Et c'est dans ces pages, et à leur suite, qu'elle proteste de ne pas parler : « Je ne parlerai pas » (209), et qu'elle n'arrive même plus à crier : « Si j'essaye de crier, aucun son ne peut sortir de ma gorge » (213); « Comme si la source même de mon énergie (étant faussée) se mettait soudain à produire du silence et de l'immobilité » (218). Quand ils se retrouvent à Sorel, la dernière fois, avant qu'il s'enfuit aux États-Unis, elle ne lui dit rien, sauf que sa

mère dort et que ses tantes sont à l'église : « Nous nous flairons comme des bêtes étrangères. (...) ...voici la petite femelle blonde et rousse pour laquelle tu as provoqué la mort » (240-241). Dans de telles conditions, le voir comme un vampire, serait presque de bonne guerre. Surtout qu'il ne lui donne pas signe de vie depuis tant d'années : « Qu'ai-je donc à attendre d'un homme qui me traite comme une morte ? Lui-même mort et disparu depuis longtemps. Mourir une fois, deux fois, à l'infini jusqu'à ce que ce soit la dernière fois. La vie n'est pas autre chose après tout » (247). Et nous savons qu'il suffit de le dire, pour que tout cela s'absente et ne devienne même pas autre chose, sauf cette étrange absence, qui nourrit aussi la vie : « Il aurait fallu me décider plus tôt. Partir avec George. Être déportée avec lui. Au coeur même de la malédiction de la terre. (...) C'est moi qui vous ai poussé de l'autre côté du monde. (...) Et s'il attendait une lettre de moi ? (...) Nous deux ensemble pour la vie. Ce cri dans ma gorge » (248). Mais il faut redevenir madame Rolland, et ce cri dans sa gorge, il est même devenu impossible à former, parce que le cauchemar, même en écoutant son mari mourant, « déferle à nouveau » (250), et on retrouve la pierre, dans les pierres qui l'ont enterrée vive : « Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. (...) Chacun se dit que la faim de vivre de cette femme, enterrée vive, il y a si longtemps, doit être si féroce et entière, accumulée sous la terre, depuis des siècles! (...) Il ne lui reste sans doute plus qu'à mourir de faim et de solitude ». C'est ce cauchemar, qu'on le veuille ou non, qu'on le comprenne ou non, qui est

la fin du roman *Kamouraska*. Cette femme ne crie pas, même si par la suite on la dit *courant et implorant*. C'est plutôt le tocsin qui sonne. Elle vivait dans l'absence, une absence faite matière, faite pierre. Et de cette absence, ne peut que revivre le songe. Souvenons-nous qu'au tout début, quand elle se remémorait sa jeunesse heureuse à Sorel et rencontrait Aurélie Caron, et qu'elle essayait de se réconcilier avec elle, d'« Abolir toute une époque de (leur) vie », il s'agissait de retrouver un mot, absent à son esprit, qui se serait trouvé sous terre, comme cette femme noire de la dernière page, et une fois sorti, le mot mettrait en branle le songe, et son absence : « On dirait que je tire vers le jour avec effort un mot, un seul, lourd, lointain. Indispensable. Une sorte de poids enfoui sous terre. Une ancre rouillée. Au bout d'une longue corde souterraine. Une espèce de racine profonde, perdue » (62). Une ancre : le fleuve ? Une corde : pour se pendre avec Antoine ? Une racine : celle de sa vie, celle de sa parole, celle de l'arbre dont l'écorce allait recouvrir Nelson ? Les libres associations sont détestables, et faciles. Mais tout le songe est devenu peu à peu un cauchemar (Élisabeth « poussée à la limite extrême du cauchemar » (231). Un cauchemar qui s'absente sous les pierres avec une femme noire, mais cette femme reprend vie dans la mort : « Mme Rolland se raccroche à la main livide de M. Rolland, comme à un fil fragile qui la rattache encore à la vie et risque de casser d'une minute à l'autre » (250).

Et le décès de son second mari, à qui elle tiendrait toujours la main, ne rend-il pas encore plus simple son intimité avec la mort ? Quelques pages auparavant, il lui fallait fuir Jérôme Rolland, sans doute trop vivant, et elle devait faire le vide en elle, meurtrière "en désir et en songe", pour retrouver les chemins de la mort : « Bientôt, d'ailleurs, je serai hors de la portée de Jérôme Rolland. Hors d'atteinte de tout ce qui respire encore » (207). Tirée du lit, elle sortait de la maison, était mêlée aux témoins durant leurs dépositions et les faits racontés, et se mettait « (à) la poursuite d'un voyageur dont (elle) seule pourrai(t) révéler l'identité ». Serait-il sagace ou trop sectaire d'utiliser l'assurance qu'elle manifestait alors de ne plus avoir de contact avec *ce qui respire*, avec la vie, pour affirmer que l'étape ultime du songe, théâtre ou non, serait d'entrer dans la mort, de donner la mort et de prouver par les paroles mêmes qui portent ce songe, que les mots ne sont pas étrangers à ce royaume de la mort ? Irait-on jusqu'à dire que les mots, non seulement rendent absent le réel dont ils parlent, mais pourraient donner la mort à leur tour ?

Parler, c'est dire la mort des êtres, des choses. Dans le monde de la parole, il n'y a rien, sauf quelqu'un qui souligne ce rien, comme l'écrit Maurice Blanchot : « (...) précisément rien est au travail dans les mots », et le *rien* dans ce segment de phrase n'est pas une négation : cette entité qui travaille dans les mots est justement le rien, et ce rien, qui est autre chose que la réalité, pourrait

nous faire remonter jusqu'à l'altérité du non-être chez Platon dans son *Sophiste* : « Quand nous énonçons le non-être, ce n'est point là, ce semble, énoncer quelque chose de contraire à l'être, mais seulement quelque chose d'autre » ; Marthe Robert, dans *la Tyrannie de l'imprimé*, ne dit pas autre chose : « ...nos phrases ne participent nullement de la nature des choses qu'elles veulent évoquer, elles ne ressemblent à rien et n'ont de rapport qu'avec la littérature, seul lieu où elles existent et peuvent être jugées ». Comme par un juste retour des choses, quand on assiste à une amplification, par le songe, de la parole d'un meurtre et qu'on ressent davantage la réalité de la mort, on comprend davantage que la parole a partie liée avec cette réalité, ce fait étrange de mourir qui nous habite en secret, que nous le voulions ou non.

66

Tuer, au risque du pléonasme, c'est aussi créer l'absence. Un cadavre. Le meurtre d'Antoine Tassy par George Nelson, un fait vérifiable qui a eu lieu vingt ans auparavant, est mis en images, redit, recréé dans et par le songe d'Élisabeth d'Aulnières, et cette mise "en signification " le rend d'autant plus lointain, dans le temps, et absent, sous la couche ou la prolifération des vocables. Les mots, et encore plus les mots du songe meurtrier, s'ils parlent bien de quelque chose, persistent et signent que tout ce dont on parle, tout ce qu'on dit, tout ce qu'on écrit, ne peut se manifester que par du vide, enrobé de phonèmes ou de lettres. La mort, même violente, disparaît.

67

Ce songe montre cela que la parole quotidienne ne peut pas montrer, c'est-à-dire que dans le songe "éveillé", l'esprit s'absente davantage du réel pour parler du meurtre - une absence radicale s'il en est une - et la parole y trouve plus de moyens pour "tuer" le réel, si l'on ne craint pas la violence du terme. La parole déploie l'absence tous les jours où l'on parle, mais c'est une absence des choses et des êtres se faisant sans bruit, sans fanfare, sans fracas, une absence signifiante, oui, mais que l'on ne remarque même pas. Le meurtre qui se réalise dans la narration du songe, montre davantage, en les redoublant, les ressorts, la quincaillerie, les entrailles de la parole, qui reposent sur le néant.

68

Quelques écrivains, mineurs ou inconnus, tombent avec facilité dans la logorrhée, s'ils ont le malheur d'être fascinés par l'absence dans la mécanique des vocables... Wittgenstein écrivait dans *le Cahier bleu* que « La chose la plus difficile pour le philosophe est de ne pas dire plus qu'il ne sait réellement (...) ». Pour qui n'est pas philosophe, la chose est impossible.

69

J'ai commis un poème à ce sujet, dont je me permets de citer la dernière partie. Façon de démontrer que souvent il n'y a plus rien à dire de plus : c'était écrit.

Les mots nous obligent constamment, sans arrêt, infiniment, à vivre l'absence de ce qu'ils évoquent, et quand nous y sommes parvenus, nous ne recherchons

plus que les livres qui palpent cette absence, qui la déploient, la renversent sur le dos, le ventre ou les flancs, pour en faire sortir la semence et le sang qui peuvent seuls nous habituer à la mort, en bousculant la vie, les vivants, dussions-nous encourir les reproches de ceux qui veulent la vie calme et réglée et facile, les reproches de ceux qui croient défendre la vie en exigeant de tous qu'ils se comportent comme eux, au lieu de se soumettre à une logique qui n'est à personne, mais qu'on ne peut découvrir que dans la logique des choses, dans la logique de la mort.

Hommes et femmes, pour assembler dans une éternité des éléments mortels, nous mêlons un alphabet détruit, éviscéré, à des paroles, à des visages et à des événements qui n'existent pas.

Les livres sont une œuvre vive de mort qui se donne des airs d'éternité, qui renforce notre apparemment irrémédiable avec la poussière.

Mort à celui qui prétend connaître les détours de la mort, pourtant.

Il faut alors ouvrir un autre livre pour y respirer l'air que distille dans les lettres de l'alphabet l'absence qui seule permet de croire à l'éternité du monde.

Et nous savons que *C'est la mer mêlée / Au soleil*. Elle est composée de cela qui mourra un jour. Jouer avec les

éléments de la mort, les éléments mortels, c'est jouir de l'éternité.

Extrait de *l'Enfant, les livres et la mort*, dans DIALOGUES DE L'ALPHABET ET DE L'ABSENCE, éditions du Noroît / l'Âge d'homme, 1996, pp.21-22.

ESCHYLE
AGAMEMNON ET LES EUMÉNIDES

Il peut paraître audacieux, après Jack Kerouac et Anne Hébert, de passer à Eschyle. Audacieux, parce qu'il n'y aurait aucune commune mesure entre l'auteur tragique du cinquième siècle avant Jésus-Christ, et les deux écrivains du vingtième siècle. Chez ces derniers, la parole est plutôt de l'ordre de l'échange ou de la confidence, surtout chez Kerouac qui raconte plusieurs années de ses voyages à la rencontre de Neal Cassady ou en sa compagnie, et chez Anne Hébert on lit, on écoute le monologue d'une femme de quarante ans reprenant les dialogues qu'elle tenait avec son entourage, quand elle avait de seize à dix-huit ans, et le songe l'oblige quelquefois à reprendre les mêmes conversations pour les compléter ou expliquer de nouvelles circonstances. En somme, la plupart du temps, c'est la parole quotidienne dans des situations plus ou moins particulières. Chez Eschyle, elle serait d'un type sacré. Qu'il s'agisse, au tout

début, du veilleur de nuit trempé par la rosée ou des membres du choeur qui se disent eux-mêmes des vieillards, la parole tient du mythe, qu'on le veuille ou non, ne serait-ce qu'au moment où le veilleur aperçoit au loin la flamme d'un bûcher qui annonce, enfin après dix ans, la prise de Troie ou quand les vieillards recréent l'histoire des Atrides. La Parole, dans *l'Agamemnon*, tient aussi du *démoniaque*, pour reprendre l'expression, *das Dämonisches*, d'Ernst Neustadt, sur la *portée magique* des mots dans cette tragédie : « La Parole a une portée magique, quand elle proclame bien haut une malédiction ou une faveur entendue de la bouche même des Esprits » (cf. note, où on trouvera aussi les textes allemands). Par ailleurs, il se crée dans l'oeuvre un univers sous vide où disparaissent, même s'ils sont décrits ou évoqués, les travaux quotidiens des hoplites à la guerre, ceux des marins sur les trières, les angoisses et les artifices rhétoriques d'une femme qui attend son mari, comme les récits ou les réactions aux présages, chantés par de vieux courtisans *philosophes* qui tiennent le journal de leur enquête sur la famille royale, et cela parce que leur parole, même si tous s'en défendent, annonce la mort, dit la mort, avant même que l'absence ne se glisse sous leurs mots.

La tragédie du roi Agamemnon apparaît comme un bloc noir érigé grâce à la puissance du verbe, et rechercher dans ses mots l'absence qu'ils génèrent, rend ce bloc noir encore plus *démoniaque*. Le processus du meurtre est d'autant plus tragique, si à mesure qu'il est dit, il détruit non seulement l'univers

d'Agamemnon, des vieillards du chœur ou de Cassandre, la Troyenne, mais aussi ces morceaux de réel que les mots du meurtre désignaient, et surtout il ne faut pas oublier que chez Eschyle, comme dans les poèmes homériques, les mots ont encore une relation directe, essentielle, avec l'événement, au point que parler d'une action est identique à son déroulement; Neustadt écrit que dans le double langage tenu par Clytemnestre devant Agamemnon, son époux, tué par elle quelques minutes plus tard, se trouve « une impulsion - *ein Drang* - à créer un lien entre le mot et l'événement », et Carlo Diano évoque le phénomène de répétition qui découle de l'*attraction* réciproque du mot et de l'événement : « Il en va de même pour le mythe, qui n'est rien d'autre qu'un développement du nom et qui, comme le nom donnant forme à un événement, l'enferme (i.e. le développement du nom) et en permet la *répétition* dans un rituel ». Le mythe, cette parole qui à mesure qu'elle est dite, donne forme à une histoire, et l'événement qui donne naissance à la parole, ont eu tous deux pour effet de rendre vraisemblable, sinon naturel, que l'on rappelait un fait en utilisant les mêmes mots avec lesquels on l'avait entendu rapporter la première fois, d'où le phénomène de ces répétitions qui étonnent, au début, le lecteur des chants homériques. Je ne dis pas que c'est toujours le cas dans les tragédies d'Eschyle, mais la force magique et souvent contraignante du Mot imprègne encore leur univers, et on en verra un exemple des plus probants dans la parole de Cassandre, la prophétesse d'Apollon.

Auparavant, considérons les moments où les personnages de *l'Agamemnon* mettent à nu le véritable statut de la parole, celui de remplacer une réalité par une autre, qui est le mot, le mot prenant alors *toute* la place. Les mots sont seuls dans leur univers, et cette réflexion, on en trouve les rudiments dans le texte de *l'Agamemnon*. Des éléments de cette démonstration apparaissent par exemple dans les mots qu'adresse Clytemnestre à Agamemnon, quand il décide de ne plus tenir compte de ses réticences et de fouler aux pieds, lui, un mortel, des tapis brodés, qui seraient l'apanage des dieux, pour franchir les portes du palais. Il faut, cependant, garder toujours en mémoire que les textes, qu'ils soient de Kerouac, d'Anne Hébert ou d'Eschyle, ne disent pas de façon expresse que le réel n'est pas sous leurs mots, ni en expliquent la raison, ni en font la démonstration. Je ne crois pas l'avoir déjà signalé, jugeant que cela allait de soi, et mieux vaut tard que jamais, si je devais le faire. Toutefois, quand on se veut conscient de cette réalité linguistique, c'est alors que les glissements imperceptibles de sens dans les dialogues ou dans la phrase d'un auteur, l'hypocrisie, la duplicité, la métaphore, la tromperie, prennent, à mon avis, une autre dimension, une nouvelle force, ou présentent une plus grande faiblesse, parce que chaque mot représente un être, un sentiment, une idée, un objet, un animal, un dieu qui sont déjà absents quand on les entend ou lorsqu'on les lit, ce qui jette sur tout le discours, surtout celui qui dissimule la vérité, une ombre qui le dénonce, ou le nie, ou le tire dans ces abîmes où l'on n'a que faire qu'on dise

la vérité ou non : tout est absent, tout est mortel. Quand au discours qui dirait le vrai, le phénomène de l'absence sous les mots rend circonspect... Un deuxième extrait nous mènera plus avant dans cette logique paradoxale de la parole générant l'absence et s'en nourrissant, ce qui fait de l'absence, une de ses conditions d'existence. Il s'agit du moment où la reine fait l'apologie de ses crimes, les meurtres d'Agamemnon et de Cassandre. Enfin, d'autres personnages, par leur façon d'exprimer la mort ou leurs rapports avec elle, permettent de mettre en lumière la lucidité, j'oserais dire anatomique ou chirurgicale de Clytemnestre, quand ses mots disent le meurtre.

73

Au moment où Agamemnon se dirige vers les portes de son palais, en marchant sur les tapis réservés aux dieux, et en franchit le seuil pour y trouver la mort, Clytemnestre évoque la mer qui produit, de façon toujours nouvelle, la pourpre pour teindre ces tapis, et se demande si on peut l'épuiser. Au début de cet hommage ambigu à son époux, s'imposent la mer et son abondance sans fin, tandis que les derniers vers salueront l'homme qui, débarqué sur les côtes du Péloponnèse, entre chez lui, à Argos. Clytemnestre l'appelle « l'homme achevé - *ἀνδρὸς τελείου* » - le terme grec, τέλειος (téleios), renvoie à qui maîtrise son pouvoir, son travail, son destin -, et elle demande au dieu tutélaire d'une telle maîtrise, à ce *Zeus qui achève* ou *parachève* - *Ζεῦ Τέλειε* -, d'exaucer ses prières. Dans cet achèvement divin d'un homme achevé, on pressent la traîtrise démoniaque des mots, mais ils jouent aussi sous leurs syllabes et leurs lettres le jeu de l'absence et de la mort. Ce n'est plus le pouvoir de l'aède ou de la langue, considérée comme une entité presque magique, mais le seul pouvoir, ou le seul

mécanisme de la parole qu'on essaiera de décrire, sinon de démontrer, de façon plus exploratoire que systématique, avec l'aide de concepts puisés dans l'œuvre du philosophe Giorgio Agamben et dans celle du linguiste Émile Benveniste.

74

Chaque partie de ce discours "construisant" cette interprétation, il s'avère nécessaire d'en donner ma traduction.

« Il y a la mer - et qui la fera disparaître? Elle procure de la pourpre en abondance, une précieuse sève toujours fraîche pour teindre nos tissus. Et la maison grâce aux dieux, seigneur, a une réserve de ces tapis; la maison (ou notre famille) ne connaît pas le manque. J'aurais prié pour qu'on marche sur beaucoup de tapis, quand je cherchais le moyen de ramener vivant chez lui cet homme-là, si on l'avait exigé dans les temples des oracles. Car, dès qu'il y a une racine, du feuillage vient recouvrir d'ombre la maison contre les grandes chaleurs; et toi, dès que tu arrives au cœur de la maison, tu annonces, en hiver, le retour de l'été; ainsi que, soudain, la fraîcheur s'installe dans les demeures, au moment où Zeus tire le vin des grappes amères, ainsi l'homme accompli est de retour dans son foyer. Zeus, Zeus, qui mène tout à sa fin, exauce mes prières! Puisse-tu prendre à cœur ce que tu dois achever. » (958-974)

Il y a dans ces dix-sept vers une constante évocation de l'abondance, à laquelle s'oppose peu à peu son absence. Après avoir établi l'existence de la mer, et avant de l'établir comme origine des choses, on sait, sous le couvert de l'interrogation (« et qui la fera disparaître ? »), que personne ne pourrait l'assécher : un élément primordial de la nature et l'impossibilité de sa mort (le non-être ?) étaient donc évoqués dès le premier vers. Mais Clytemnestre ni personne ne peut assécher la mer, dont le rôle de pourvoyeuse est liée à la pourpre, semence de vie intarissable pour teindre en rouge ces tapis; cette abondance trouve son pendant au palais qui a les moyens de se la procurer et ne connaît même pas l'état de privation. Tout en évoquant son illusoire disparition, on est passé de l'existence de la nature (« Il y a la mer ») à sa production (*τρέφουσα* - *procure*), puis à son utilisation (*teindre nos tissus*), pour enfin s'arrêter au non-savoir (*πένεσθαι οὐκ ἐπίσταται δόμος* - « notre famille (ou la maison) ne connaît pas le manque ») (959-962). Du réel, on tire une réflexion qui redouble la distanciation que le langage de Clytemnestre opérait déjà, face à ce dont elle parle. Par la suite, ces étoffes, tout comme la mer et la teinture pourpre qui les rendaient luxueuses, font comme un détour inutile dans un passé "irréel" (« j'aurais prié pour qu'on marche sur beaucoup de tapis » - 963). Mais les oracles n'ont pas donné de tels avis. Silence des oracles, silence des dieux - un silence qui n'a rien à voir avec celui d'Antoine Tassy que plus haut on comparait au royaume de la mort. Ici, c'est l'hypocrisie, la duplicité. Un silence qui annonce le meurtre, et on est témoin du fait que souvent les mots ne correspondent en rien à la pensée de

celle ou celui qui parle; en plus de n'être que des phonèmes ou des graphies qui chargent d'absence ce qu'ils indiquent, ils en rajoutent, par leur fausseté, sur le néant créateur ou pourvoyeur de mort. Au silence, à la non-assistance des oracles répond l'indifférence de la reine, l'abondance inutile, et on pourrait ajouter qu'elle n'avait rien demandé aux oracles, et quand les humains jouent avec les forces invisibles et ne tiennent pas compte de leurs oeuvres ou même s'en moquent, ces forces renforcent leur présence. Dans le passé réel, du moins selon cet hymne à la nature chanté par Clytemnestre, ce serait elle qui aurait cherché comment racheter cette vie, celle d'Agamemnon, et elle le trouve maintenant en chair et en os devant elle. Elle n'a pourtant jamais cherché à racheter sa vie et elle ne peut même plus chercher à le faire devant l'évidence de sa présence: il y a donc absence d'une telle recherche au moment où elle la dit, et en même temps les spectateurs ou les lecteurs savent que la reine cherchait et cherche à perdre Agamemnon. Doit-on encore reprendre le refrain du double-entendre, de l'absence sous ces mots, qui réveille la présence de ce qui grouille dans les souterrains, plus bas ? Elle ne peut plus dire qu'elle cherche à racheter cette vie, et en même temps, elle ne peut pas dire, ce qui serait vraiment dire, qu'elle cherche à la racheter. On a ici une double négativité - qui désarçonne d'ailleurs quand on tente de la cerner -, et non seulement un phénomène de déception tragique. De plus, se trouvant enfin devant lui, elle commence à établir la négation de son existence : il disparaît dans les mots. Agamemnon est à la fois lui-même et un autre, par le subterfuge des transformations qu'il connaît

dans les paroles de la reine (cf. note). Elle le compare à la racine qui se transforme en feuillage et procure de l'ombre à la maison; pour elle, son retour annonce le retour de l'été en hiver; sa présence se compare à la fraîcheur qui s'installe dans la maison, au moment où Zeus donne le vin; cette saison des vendanges est mise sur le même plan que l'été en hiver, et cet été est comme l'ombre durant la canicule, tout cela pour montrer que la présence d'Agamemnon est comme l'arrivée du temps frais. Cette transformation d'Agamemnon (racine, feuillage, été et fraîcheur) et celle des saisons (ombre dans la canicule = été en hiver = saison des vendanges) trouvent un terme dans l'homme *achevé* et le constat de son retour. Cet univers, qui est en somme basé sur des oppositions, se continue avec les prières actuelles de Clytemnestre, qui reprennent les moyens qu'elle aurait déjà mis en oeuvre, mais aussi les tapis qu'elle aurait été prête à ajouter, sans le faire pour autant (le conditionnel passé...). Et si les souhaits du dernier vers renvoient à l'indicatif futur du premier, il faut noter l'opposition suivante : au début, Clytemnestre interroge l'avenir pour nier la possibilité de sa réalisation (« Il y a la mer - et qui la fera disparaître? »), tandis qu'à la fin, elle implore, sous forme d'objurgations, la réalisation de ses désirs. Dans cet écheveau d'images et de métaphores contrastées, dans cet amalgame de prières inutiles et de vœux exigés de Zeus («...ce que tu dois achever »), tout comme dans ce raccourci entre la nature et ses produits marqués du signe de l'abondance, pour ensuite évoquer leur absence, même aléatoire (serait-il possible d'assécher la mer, et la maison

serait-elle jamais dans le besoin), est-il audacieux de voir, comme en surimpression et à travers l'absence générée sous les mots, la mise en branle d'un autre processus où se retrouvent aussi absents, dans un système de signes (qui est la parole de Clytemnestre), les choses et les êtres qu'elle indique et "signifie" : la mer, les tapis et Agamemnon ? Cette manipulation sémantique, menée à grands frais par Clytemnestre, prend fin avec deux mots qui sont répétés dans les trois derniers vers : l'adjectif τέλειος - *l'homme accompli, parfait* ou *un dieu tout-puissant, qui exauce les prières* - et le verbe τέλω - *je mène à terme, je tiens parole* -, et ces mots préfigurent et en même temps s'opposent, dans la langue de *l'Agamemnon*, aux paroles du chœur, quelque vingt-cinq vers plus loin, qui, troublé dans son corps, mais assuré que ses entrailles ou ses esprits lui disent à l'avance que le destin s'accomplira (τελεσφόροις - 996), espère que ses craintes disparaissent dans *le domaine de l'inachevé* (τὸ μὴ τελεσφόρον - 1000) , et ce qui est inachevé, c'est τὸ τέλος, le substantif grec désignant l'accomplissement, l'épanouissement, le couronnement et la fin ultime des choses et des êtres, ce qu'ils doivent ou devraient être de par leur nature, mais aussi, leur mort. Les deux passages sont le reflet l'un de l'autre en ce qu'ils évoquent une même réalité, le désir ou l'idée que tout trouve sa fin logique, ultime, mais si Clytemnestre répète à plaisir l'idée de *télos*, de fin, d'accomplissement, qu'elle relie au dieu suprême, *Zeus qui mène tout à sa fin*, elle le fait pour subvertir cette idée, avec l'espoir et la volonté que ses mots disent leur contraire, les mots ne veulent plus rien dire, et

je vois encore plus apparaître en filigrane, dans cette prière de Clytemnestre, l'absence de ce qu'ils désignent, et si on m'opposait que ce serait le cas pour tout mensonge, hypocrisie et fausseté, je mettrais en jeu la parole des vieillards qui soupçonnent, ressentent jusque dans leurs entrailles que la perfection du roi, louée par son épouse, et que la fin qu'elle prie Zeus d'exaucer, ne sont pas celles que les mots désignent, et Eschyle, pour ne laisser aucune ambiguïté, charge le chœur d'indiquer avec d'autres mots qu'il y a un lieu, quelque part, sous les mots ou ailleurs, peu importe, où ce qui apporte la fin, devient ce qui n'apporte pas la fin : les vieillards, avec τὸ μὴ τελεσφόρον, reliant sous la forme d'un substantif et son article défini, la fin (τελεσ-) et son support (le verbe φέρω, *je porte, j'apporte*) à une négation (μὴ), pour en faire cet autre lieu où se déverseraient les choses qui ne se sont pas achevées, qui n'ont pas existé, qui n'ont pas "porté leur fin", ouvrant ainsi un espace où ni la vie dans toute sa complétion ni la mort n'arrivent, et comme nulle expression ne peut nier l'inéluctable de la mort, je vois dans ces mots du chœur, ces mots d'Eschyle, l'indication, toute simple, de n'entrevoir ni leur mort, ni leur vie, mais qu'il y a un lieu où se réfugie l'absence. Je résumerais ma pensée, en disant que si l'expression du chœur crée bien un lieu dans lequel *tombent* ces craintes qui ne seraient que mensonges, ce lieu ne serait pas l'équivalent du Destin ou de la mort, mais un espace où le Destin renfermerait tout ce qui n'est pas conforme à lui, tout ce qui n'est pas achevé, et donc, *hors du monde réel*, comme le traduit Mazon. Mais entendons-nous bien, encore une fois. L'absence sous les mots est

d'un autre ordre, et n'indique pas la négation du mot, ou son contraire, mais que le référent n'est pas sur la page où on le lit, ni dans l'atmosphère où on l'entendrait... Cependant, ce lieu qui préviendrait les "choses" d'arriver, me paraît comme une excroissance (!) de l'absence, une preuve par l'absurde qu'il y a aussi un lieu où les choses, qu'elles arrivent ou non, disparaissent, sans pour autant ne pas avoir d'impact, destructeur ou créateur, sur la réalité. Et ne serait-ce pas le moment de rappeler qu'au moment où les hommes sages d'Argos souhaitent, sous forme de prière (εὐχομαι - je prie), que « parmi leurs désirs, les faussetés tombent dans le domaine de l'inachevé » (998-1000), ils ont tout juste entendu, tout à coup, au fond de leur être, qu'il s'agisse du coeur ou de l'esprit, un chant horrible, sans lyre, sans musique, mais surtout un chant qu'ils ne savaient pas, un chant que leur coeur a appris de lui-même (αὐτοδίδακτος), donc un chant qui n'existait pas. D'où a-t-il pu surgir ? D'une *absence*.

75

Jusqu'à présent, en tentant de cerner l'absence dont le langage est tributaire dans l'*Agamemnon*, on s'est borné à montrer, sauf dans les deux derniers cas, plutôt litigieux, comment elle peut modifier au plan sémantique la réalité au point de la brouiller, de l'obnubiler. Et Clytemnestre est un personnage rêvé pour analyser ces fluctuations, ces négations, parce que maîtresse des mots, et en jouant sur la constante relégation qu'elle fait de leur signifié, en passant par la non-existence ou une résurgence inattendue de ce que les mots niaient, détruisaient ou renvoyaient au néant, elle amène l'esprit à aborder le royaume de

l'absence et de ses affluents, ou du moins leur existence dans les marges de la conscience. Mais si Clytemnestre est une meurtrière qui parle de la mort, la prépare, la nie, veut et doit se venger en tuant, elle est aussi celle qui "parle" la mort. Ses mots tuent, poussant à l'extrême leur *pouvoir* de rendre absents les êtres réels, ou si l'on veut, poussant à l'extrême la démonstration de leur pouvoir de rendre absente la vie. En tuant Agamemnon, Clytemnestre met en valeur - irait-elle jusqu'à la découvrir, dans le plaisir qu'elle y prend ? - cette propriété du langage d'être fondé sur l'absence. Après les meurtres d'Agamemnon et de Cassandra (la prophétesse, la captive troyenne, fille du roi Priam), la reine apparaît sur la scène avec les deux cadavres à ses pieds, et elle engage un dialogue avec le chœur. Moment crucial. Elle a créé l'irréversible, et les mots ne peuvent rien contre cette réalité. Mais ils peuvent rappeler un monde de l'oubli, et ne le faire que dans l'absence de ce monde, sinon il faudrait, à chaque fois, le reproduire, le recréer. Ce qui dans *l'Agamemnon* souligne à gros traits cette perspective, c'est que la parole est employée par celle qui a créé la mort. La femme qui tue, la femme qui a tué, élabore la dialectique des mots et de l'absence du réel évoqué. Elle sait qu'elle parle de quelqu'un qui meurt et de quelqu'un qui est mort de ses propres mains. Quand elle s'en glorifie, elle sait que ses mots existent par eux-mêmes et par elle-même : ils ne représentent plus rien qui existe encore. Si je dis que Clytemnestre a tué, je le raconte, je l'évoque, tandis que si moi, Clytemnestre, je dis que j'ai tué, je dis ma participation au non-être, à ce qui n'est plus : je dis l'irréversible et mon discours, avec ses mots

qui s'écoulent dans l'abîme comme la victime dont ils parlent, m'est d'autant plus présent qu'il n'y a que lui qui reste de mon entrée dans la mort. Si Clytemnestre recrée (avec les mots) cet irrémédiable qui lui est maintenant inhérent, auquel elle est maintenant inféodée, ne devient-il pas évident que les mots vivent de l'absence du réel, et les vingt-cinq démonstratifs (cf. note) de cette partie du texte renvoient encore plus à l'énonciation de la parole, au moment où elle est articulée, parce que la réalité à laquelle, après tout, ces démonstratifs réfèrent, n'existe plus quand Clytemnestre les assume par son discours. Et ce discours qui renvoie aussi à la personne qui dit le "je", instaure celle-ci dans le temps présent : de là, les six verbes au présent, entre les vers 1383 et 1390, pour décrire le meurtre : « je l'enveloppe - je le frappe - je lui en assène un troisième - il dégorge son âme - faisant jaillir le sang - il m'asperge d'une pluie de sang ». Sa parole, au présent, rend plus évidente, au moment même où elle la dit, l'absence de ce qui est déjà un processus de disparition. Agamemnon rejette du sang : cet homme meurt dans des mots qui continuent à le dire et à dire sa mort. On voit mieux, alors, que les mots perpétuent l'absence. Le discours de Clytemnestre est le miroir contemporain de son origine : le meurtre. Le lieu de son discours n'est pas les Muses, comme on peut le penser, si on fait un seul bloc homérique de la mythologie grecque; sa parole n'est pas soumise à une relation des faits, comme lorsqu'elle raconte avoir appris la conquête de la ville de Troie par des relais de signaux enflammés qui leur sont parvenus de la Troade, de promontoire en promontoire, par dessus golfes et

vallées, jusqu'à la cité d'Argos; sa parole n'est plus commandée par l'affabulation mensongère d'une Clytemnestre qui devait cacher ses vrais sentiments devant Agamemnon. Le lieu de son discours est la mort agissante ou la négation en acte. Le meurtre n'est pas rejoué sur la scène; les vieillards du chœur ont en effet entendu Agamemnon clamer les coups qui le tuaient, mais ce sont les paroles de Clytemnestre qui les font assister au meurtre, et elles sont les preuves qui nourriront leur mémoire. Le filet, l'épée, les cadavres sont les preuves de la mort et du meurtre; les paroles sont les preuves de l'acte volontaire de Clytemnestre. Cassandre l'avait prédit au chœur, après avoir annoncé ce meurtre : « Et toi, qui en seras bientôt le témoin (ou toi, qui bientôt seras là - *παρών*), tu auras pitié et tu m'appelleras la trop véridique prophétesse » (1240-1241, cf. note). Les commentateurs en général expliquent cette « présence » du chœur, annoncée par Cassandre, par le fait qu'ils verront la réalité des cadavres, mais on aura compris que selon moi Cassandre fait confiance aux mots pour rendre présente l'action du meurtre et la disparition des victimes.

76

Étudier les paroles d'Agamemnon et de Cassandre précise ce qui distingue le discours de Clytemnestre. Le roi d'Argos situe le sien dans le temps *actuel* : c'est « maintenant » qu'il saluera les dieux (851-852) et c'est au moment même où il parle, que la fumée est tout ce qui reste pour rappeler le site de Troie, tandis que les cendres se meurent et que les vents du malheur y soufflent :

« La fumée marque maintenant où fut la ville conquise. La tourment d'Atè seule vit encore, tandis qu'Illion s'éteint dans la cendre mourante d'où montent des vapeurs lourdes de sa richesse » (818-820). Ces trois vers sont parmi les plus vrais de la tragédie : leur sens répond à la dualité du signifié et de son absence, en une évocation, comme suspendue, du lent travail de la mort dans cette chose qui était la ville, évocation qui sous-tend, selon moi, l'obscur admission de l'absence sous les mots... Avant toute perspective théorique ou analyse de la façon dont fonctionne toute parole, Agamemnon côtoie ou génère l'absence sous les mots qu'il emploie, les trois fois où il manifeste ses craintes de marcher sur les tapis brodés que Clytemnestre a fait dérouler jusqu'aux portes du palais. Son absence à venir prend alors une autre dimension, en s'incarnant dans le présent :

« Ce sont les dieux qu'il faut honorer de la sorte : mortel, je ne puis sans crainte marcher sur ces merveilles brodées. Je veux être honoré en homme, non en dieu » (922-925);

« ... qu'au moment où je mettrai le pied sur ces tissus de pourpre, un regard envieux, de loin, ne tombe pas sur moi » (946-947);

« Allons! puisque je me suis laissé vaincre à tes paroles, je rentrerai donc au fond de mon palais en marchant sur la pourpre » (956-957).

Quand il indique ces tissus, il se plie à leur réalité et à ce qu'ils symbolisent. Il croit sacrifier aux impératifs de la gloire, mais il entre dans la mort, et les mots, *merveilles brodées, tissus de pourpre*, en même temps qu'ils indiquent sa mort,

signalent, de façon détournée, parce qu'on n'en fait pas l'usage qui d'habitude leur est réservé, qu'ils ne sont pas ceux dont on parle, ils sont ailleurs, dans quelque absence, et ils n'existent pas, ici, devant l'entrée du palais. Et j'hésite à dire qu'il s'agirait d'un cas extrême qui correspondrait de loin, à l'absence sous les mots de la page, sous prétexte qu'il serait le jouet de Clytemnestre et que ses mots seraient déjà marqués de l'absence, de la mort, que leur prêtait son épouse, car Agamemnon lui-même, en les prononçant, ne peut faire qu'ils ne soient porteurs de l'absence rattachée à la signification que, lui, il leur donne, et qui ne voit la nouvelle amplitude de l'absence sous les mots du chef de guerre victorieux ? Je n'ose l'affirmer, bien que m'en tenir à cette *nouvelle amplitude* clarifierait ma pensée, mais au risque de l'exactitude.

77

Quant à Cassandre, ses rapports à la parole sont pour ainsi dire viciés par l'esclavage que lui fait subir Apollon jusque dans son corps. Son langage, en partie, renvoie à ce stade originel de l'aède dont la voix était soumise à l'inspiration de la Muse : Apollon parle dans la voix de Cassandre. Celle-ci, sous l'emprise du délire prophétique, n'est pas le personnage de qui l'on peut attendre une parole qui manifesterait soit le rapport habituel entre les mots et le réel, soit une mise en abîme, un approfondissement de cet étrange mort de la réalité parmi ces amas de mots et de sons qui en mettent plein la vue aux lecteurs pressés, plein la mémoire, plein l'avenir, avec toutes les idées, toutes les images qu'ils font surgir dans l'esprit, quand ce n'est qu'une impression, mais cette mise

en abîme, perçue ou non, est refusée à Cassandre parce qu'elle est toujours dans un temps, un espace qui ne sont pas dans le *lieu* (on y reviendra) de sa parole et ne peuvent donc être appelés à disparaître sous ses mots. Cassandre est cette victime, non seulement de Clytemnestre ou du vainqueur qui la possède, tout débonnaire qu'il soit, mais surtout de ce que j'appellerais une lésion divine au cerveau, c'est-à-dire des menées de ce dieu, Apollon, qui lui impose son discours, et il est alors difficile, on en conviendra, de préciser qui est le « je » locuteur et à quel point la parole est assumée par la personne qui la dit, pour qu'on puisse y retrouver le fonctionnement que l'on a privilégié ici, dans l'élocution ou l'écriture. Deuxièmement, si la fille de Priam « parle » l'absence et la rend présente par son discours prophétique, il ne s'agit pas, pour les événements du passé qui sont connus des vieillards, de faits où la prophétesse aurait eu elle-même un rôle dans le passage de l'être au néant, du réel à l'absence : il n'y a pas alors, entre son discours et des actes, un parallélisme qui mettrait une lumière crue sur un rapport analogue entre une absence physique réelle (la mort) et l'absence dans le langage; quand il s'agit du futur prophétique, le discours de la captive dit une absence fautive, car si elle dit : « elle frappe, et il choit dans la baignoire pleine » (1128), il est évident qu'Agamemnon n'a pas encore été frappé. Cassandre dit alors que celui qui existe encore, n'existe plus, et sa parole est bien plus une vision qu'une actualisation véridique, à la façon d'un doublet, de la mort d'Agamemnon. Elle voit plutôt l'absence. Son discours perpétue et mime la dichotomie entre l'image (ce qu'elle voit) et la parole, entre

l'image et l'acte, et non entre la vie et l'absence, pour ne pas dire la mort. Toutefois, elle fait alors la démonstration que les mots, la parole peuvent manifester l'absence complète autant dans ce qu'ils indiquent, que dans ce qui se glisserait sous eux, et Cassandra est alors du côté du silence, en retrait, sans doute, ou en réserve de ce « mystère d'aucun silence » (paragr. 58) dont Élisabeth d'Aulnières espérait ne pas avoir à franchir les frontières, ce silence angoissant et funeste, inséparable du domaine de la mort, aux limites de la Parole ou de la Voix. En somme, la parole de Cassandra, pour les protagonistes de la tragédie et pour les auditeurs, est une source d'étonnement plus qu'un motif d'adhésion et le texte d'Eschyle marque cet étonnement en soulignant par deux fois que cette femme n'a pas été élevée dans la langue grecque : si elle la parle, c'est encore grâce à Apollon. Quand le chef du chœur reconnaît qu'« (il) admire comment, élevée sur des rives lointaines, étrangère à notre langage, tu rencontres partout la vérité, comme si tes yeux l'avaient vue », Cassandra répond : « Apollon le devin m'a commis cette tâche » (1199-1203) et plus loin quand elle dit à son tour : « Pourtant je sais parler la langue de la Grèce », le chef du chœur met cette fois Apollon de son côté : « Loxias aussi : obscurs pourtant sont ses oracles » (1254-1255). Pourrait-on y voir une démarcation qui serait alors tracée entre la parole dont on peut maîtriser l'expression, et une autre qui serait comme plaquée sur son esprit? Cependant, il arrive un moment où Cassandra indique un objet concret : les ornements prophétiques. Elle s'en dépouille, les détruit et s'adresse nommément à eux : « Soyez maudits : c'est ma

revanche, à moi, de vous voir là, à terre. Allez donc enrichir de malheur une autre que moi ! » (1267-1268). Cassandre crée alors un lieu où elle refuse la parole prophétique et où elle devient l'instance première de sa parole : elle parle ses propres mots. Elle détruit ce qui l'empêchait d'avoir un contact direct avec le réel, avant de le rendre absent sous ses mots. Mais sa parole pourra-t-elle être libre pour autant? Notons qu'elle ajoute aussitôt, à l'adresse du chœur, qu'Apollon est l'auteur de cette transformation et c'est toujours lui qui l' « a menée à ces coups mortels du destin » (1276). La parole se trouve donc entachée de cette nouvelle dépendance. D'ailleurs, Cassandre continue de prophétiser en annonçant le retour d'Oreste pour venger son père (1279-1284). Toutefois, elle est la seule dans la tragédie à savoir sa mort proche. Quand elle le dit, elle l'assume. Elle précise qu'en tant que sujet, elle est bien le lieu de l'énonciation (l'instance de discours) : « *je* salue dans *ces* portes les portes de la mort (1291, cf.note) et « *je* souhaite ... de fermer *ces* yeux » (1292-1294). Sa parole referme le réel sur elle-même, en rendant plus absent ce qui n'est déjà plus sous les mots, mais l'espace de la mort et cet effet visible de la mort restent malgré tout associés à un futur problématique, et les plaintes de Cassandre, l'intuition prophétique de son destin, cette parole qui n'est vraiment la sienne que pour quelques vers, en somme, toute cette vie passive, comme peut l'être une vie par procuration, font d'elle une métaphore de l'avoir-lieu du langage, là où la voix humaine, comme la voix de l'animal, « ne dit rien, ne veut-dire aucune proposition signifiante » (Agamben, cf. note), avant de consentir au

langage. La parole de Cassandre serait le versant métaphorique de cette voix humaine qui ne disparaît vraiment que dans le souffle de la mort. Même si elle craint d'être comparée à un oiseau (1316), on la compare quatre fois, à un animal : selon le chef du chœur, elle aurait le nez d'une chienne qui flaire la piste (1093-1094) - elle reprend elle-même cette idée de suivre à la trace « les actes qui ont été perpétrés jadis » (1185) -; on associe ses plaintes à celles du rossignol (1140-1145); on la voit marcher à la mort comme une génisse promise à l'autel (1297-1298) et Clytemnestre l'assimile à un cygne (1444-1445). C'est dans ces derniers vers que cette métaphore de la Voix silencieuse prendrait tout son sens : « comme un cygne (elle) a gémi son suprême chant de mort ». Si le dernier souffle de Cassandre est chanté, il est *articulé*, devient langage, par l'intermédiaire de Clytemnestre. Tandis que les deux gémissements d'Agamemnon, évoqués par la reine et par le chœur, le roi les avait bien articulés et parlés (cf. note) : Agamemnon alors, en mourant, retrouve cette frontière entre gémissements et articulation, entre voix et langage.

Mais Clytemnestre, en s'interrogeant sur la mer et se targuant du meurtre de deux vies humaines, c'est toujours elle qui, non pas, parle mieux (ce serait impitoyable pour les innocents), mais qui dramatise le mieux les rapports du langage et de l'être, de la parole et du réel. On ne saura jamais si la meurtrière est consciente de ce point extrême où elle conduit la parole - ce qui laisse le champ libre à la comédienne -, mais son discours témoigne qu'elle peut habiter

un tel niveau de conscience. Par la suite, son dialogue avec le chœur déploie une mécanique qui l'apparente souvent à la mort et à ses pouvoirs. Elle se rend compte ou démontre de plus en plus qu'elle parle dans le royaume de l'irréversible et que sa voix a partie liée avec la mort : celle de son époux comme celle du réel se transforment en des puissances de destruction qui forment des satellites autour d'elle, à mesure que sa bouche les profère, et peu importe alors ce qu'elles signifient. Quand elle "articule" ces puissances, elles n'existent plus en tant que telles, mais en tant que sa parole, et celle-ci, après être apparue comme libre et créatrice, retourne dans les limbes de l'inconscience, parce que Clytemnestre en arrive à refuser les forces vitales qui empêchent le langage d'être livré au néant, au seul service des morts. Elle ne sera plus une meurtrière capable de « dire ». Elle devient (ou redevient?) cette « langue de chienne haïssable (ou même débauchée) - ma traduction - » dont parlait Cassandra (1228) et, comme Égisthe, son amant et complice, elle dénature en aboiements ou hurlements (1631 et 1672) la parole des vieillards. Clytemnestre, la radieuse et courageuse Clytemnestre qui n'a rien de lâche ni d'hypocrite après son meurtre, ne veut plus, à la fin de la tragédie, entendre la parole humaine. Le chœur s'étonne de cette audace. C'est ce qu'on entend tout d'abord : « nous n'en revenons pas de ta langue (γλώσσα), ta bouche (στόμα) est scandaleuse » (1399), mais dans le vers suivant, il précise son étonnement, celui de découvrir « un tel (ou un pareil) discours (λόγος) », un discours qui ne semble tenir aucun compte des imprécations du peuple, un discours singulier,

qui coupe de la communauté : « Tu seras bannie de la ville, pourchassée par la haine du peuple » (1410-1411, cf. note). Avant même de condamner le meurtre ou de déplorer la mort du roi, il s'attarde sur le mépris qu'elle manifeste pour les imprécations des habitants et sur le sort qu'elle devrait subir. Et même elle, qui a su rendre actuel ce meurtre, en faire sa parole, nie maintenant l'avoir perpétré : elle refuse au chœur de le prétendre (1497); elle dit que sous son apparence (1499) se manifestait un esprit vengeur du crime d'Atrée, le premier des Atrides, qui avait tué ses neveux et dans un festin en avait offert les restes à leur père. Ce recours à une apparence, un leurre visuel, n'est peut-être pas aussi fantasque qu'il le paraît : ce serait - aujourd'hui - la transcription de l'état où Clytemnestre se trouvait - hier - quand elle se glorifiait de son crime. Elle ne peut plus retrouver la lucidité que demandait ou causait l'acuité de sa parole. Mais quand le chœur la met au défi de chanter le thrène d'Agamemnon (1542-1546) après ses « grands travaux », elle retrouve sa lucidité morbide en se concentrant sur les matériaux de la mort qui ouvrent le seul espace qu'elle peut habiter sereinement, le néant : « C'est par nous qu'il tomba, qu'il mourut et nous l'ensevelirons, mais non pas sous les lamentations de sa maison » (1553-1554). Celle qui a dit et dit encore sa mort ne peut pas pleurer sa mort. La parole de Clytemnestre est liée à la mort, elle ne peut s'en détacher, encore moins la regretter. Et cet univers de la mort, elle en maîtrise les usages : cette logique qui lui a permis d'établir le sacrifice d'Iphigénie comme une des causes qui l'ont conduite au crime (cf. note), elle la développe cyniquement jusque dans le

royaume des morts où sa victime, Agamemnon, sera embrassée par celle qu'il a déjà offerte en sacrifice : les chants sont inutiles, il suffit de dire que les morts s'embrassent (1555ss.). Seront-ils ennemis? Peu importe, je crois. Les morts, comme les mots, sont autres que la réalité seule et unique qui s'étale devant nous, et Clytemnestre sait que dans cette réalité altérée, sous le coup de l'absence, il y a le signe de la nécessité. Iphigénie et Agamemnon, aussi cynique que cela puisse paraître à l'humain sentimental, sont unis dans l'absence comme les mots s'unissent par l'absence qu'ils génèrent dans la parole. Clytemnestre, qui a provoqué l'absence par le meurtre et l'a expérimentée dans la parole en la magnifiant, est rivée à cette expérience tout comme, selon le chœur, « la race est engluée (κεκόλληται de κόλλα - gomme) au Malheur » (1566ss.). Clytemnestre acquiesce : « C'est avec la vérité que tu as rendu cet oracle » et elle veut échanger des serments avec le *δαίμων*, le mauvais génie de la lignée familiale, pour qu'il fuie le palais, mais sans dire à quoi elle s'engagera, sinon à se résigner. Pour renouer avec la parole, devrait-elle renouer avec le meurtre? Ce pacte avec le génie familial en est peut-être le symbole. A moins que ce ne soit l'engagement au silence. D'ailleurs, elle ne parlera plus que pour en appeler au Destin (1658) ou à la force, en scandant le dernier vers de la tragédie : « Toi (Égisthe) et moi, les conquérants de ces lieux, nous y mettrons bon ordre » (texte grec incertain) (1673). Quand Agamemnon entrait dans le palais et que Clytemnestre faisait un discours où perçaient l'inutile et l'absence, sachant que cela qu'elle voulait, sa mort, était tout près de se réaliser, tout le

système de signes à sa disposition, cela qui pouvait tour à tour dire le vrai ou le faux, était alors perçu de plus en plus comme un double qui accompagnait les gestes, les actes, et en venait à les remplacer, tout en semant leur absence. Nouvelle variation sur un thème éculé, me dira-t-on. Mais quand la personne tue, la victime meurt; quand par ailleurs la même personne prend la peine de dire : « Je tue cet homme », cet homme n'existe déjà plus. On s'aperçoit que **le langage peut encore dire ce qui est disparu**. Et c'est l'auteur de cette disparition qui, en se servant du langage pour la dire, peut le mieux prendre conscience que le langage parle de l'absence. S'il continue à dire l'irréparable qu'on ne peut ramener à l'existence, le langage a partie liée avec cet irréparable. Il est inutile de dire qu'on rejoint ici, la violence fondatrice de la culture et du langage. Clytemnestre incarne cette violence jusqu'au moment où les morts, l'absence, viendront à leur tour rendre au néant cette femme qui savait ce que parler veut dire, mais aux dépens de la vie des autres.

Aperçu sur les mots et l'absence dans les Euménides

On sait que son fils, Oreste, reviendra dans Argos et la tuera, elle, et son complice, Égisthe. C'est le sujet des Choéphores. L'action de cette tragédie, comme celle de l'Agamemnon, se développe dans une atmosphère morale intransigeante, où la nécessaire et juste vengeance d'un meurtre horrible devient comme un carcan. Le meurtre suit son cours, et les mots pour le dire sont ancrés dans le désir de donner la mort, ce qui renforce la façon dont les mots prennent

la place de ce qu'ils signifient, pour tout renvoyer dans l'absence. Dans *les Euménides*, les mots, au contraire, en arrivent dans les dernières scènes à manifester le respect, la crainte, la joie, la bienfaisance, les honneurs, la richesse, les moissons, et j'en passe. On aura de la difficulté, sans doute, à imaginer que ces mots prennent la place, pour les renvoyer dans le néant, d'éléments si prometteurs d'espérance et de paix *pour toujours*, comme il est dit six ou sept fois au cours de l'action. Peut-on y reconnaître l'aptitude de la parole, selon Maurice Blanchot, « à rendre les choses absentes, à les susciter en cette absence, puis à rester fidèle à cette valeur de l'absence, à l'accomplir jusqu'au bout dans une suprême et silencieuse disparition » ? Cette aptitude n'est pas facile à déceler dans *les Euménides*, à moins que l'on considère que radier l'horreur et les crimes, participerait à cette valeur de l'absence, ce qui aurait pour conséquence de refuser une telle participation aux mots qui disent le Bien, et lui, alors, ne disparaîtrait jamais... On s'avance ici sur un étrange terrain. Mais une telle perspective serait-elle renversée, si on voit à l'oeuvre une parole qui n'arrive pas toujours à dissimuler l'absence qui ne peut que perdurer, pourtant, malgré l'aveuglement qu'elle créerait chez ses auditrices et auditeurs ? D'un côté, et c'est la force de cette tragédie, il y a des situations tranchées, comme dans les deux exemples suivants. Depuis la nuit des temps, les Érinyes oeuvraient dans l'ombre pour que les meurtres soient vengés et, ne serait-ce que dans les deux premières pièces de *l'Orestie*, les proches d'une victime se font un devoir d'obéir à cette obligation religieuse. En Grèce, du moins, la tradition

voulait qu'en l'absence d'un vengeur, elles poursuivent elles-mêmes les assassins, pour se gorger de leur sang et les anéantir. Le mythe d'Oreste présente ce cas limite : il n'y a personne pour venger Clytemnestre, et Orestes voit les Érinyes se mettre à sa poursuite, dès la fin des *Choéphores*, et elles précisent leur rôle au début des *Euménides* : « C'est nous qui, de leur toit, chassons les matricides » (210, cf. note). Mais, autre situation radicale, le meurtre cessera d'enfanter le meurtre et Athéna, après de nombreuses péripéties, réussira à transformer en bienfaitrices les antiques déesses. De l'autre côté, les dieux, soit Athéna soit Apollon, créent des coups de théâtre, instituent une cour de justice pour les meurtriers, déterminent qui est le géniteur de l'enfant, s'appuient sur le temps qui use les crimes, jusqu'à ce que leurs ennemies jurées qui avaient accès au temple de Delphes, comme à une statue d'Athéna sur l'acropole et à la nouvelle cour de justice, acceptent de retourner sous terre pour y disparaître dans le feu des torches, puis dans la nuit. Et comme les Érinyes ou les Euménides sont dans cette tragédie les filles de la Nuit, tout autant que le sont les Parques - dont il faudra reparler -, on risque de côtoyer des zones obscures ou même de s'y perdre.

Ma première impression, et à la fois ma première conclusion, est de voir chez les protagonistes des *Euménides*, une propension à décrire une situation, à présenter des solutions, pour ensuite les oublier ou passer à ce qui s'y oppose, et aussi une tendance à modifier le sens des mots, ou à trouver d'autres mots pour

décrire ses actes, son *lot*, ses fonctions. Ainsi, la raison pour laquelle les Erinyes poursuivent Oreste connaît des variations. Il est d'abord considéré comme un matricide, et quand il cherche la protection d'Athéna, les Érinyes invoquent leur mère, la Nuit, pour se plaindre d'Apollon qui prétend les empêcher de s'emparer de lui, « seule offrande qui puisse expier l'assassinat d'une mère » (327-328), mais elles déclarent ensuite que leur *lot*, leur fonction, « c'est de faire escorte au mortel qu'une fureur a jeté dans les voies du meurtre » (335-337) et, plus loin, « J'ai pris pour moi la ruine des demeures où, admis au foyer, Arès frappe un frère » (354-356), et encore, tout en l'appelant de nouveau, *matricide* (493), elles menacent de laisser libre cours à toute mort (502), si le tribunal instauré par Athéna l'acquitte : l'expression "toute mort" a un sens plus que général et indique que les Erinyes vengeraient quelque meurtre que ce soit et en commettraient même à volonté.

81

Dès le début, une sorte de tableau homérique, où les dieux olympiens et leurs mères, filles et épouses de Titans, prolifèrent. Nombre d'entre eux sont évoqués par la Pythie, à Delphes, durant la nomenclature qu'elle fait des prophétesses qui se sont succédé avant Apollon, de Gaïa à Thétis, de Thétis à Phoibé (ou Phébé) qui, elle, fit don de l'oracle à Apollon. Elle nomme Athéna, Héphaïstos, Zeus, les Nymphes, Bromios (Dionysos) auquel elle ajoute les Bacchantes et Penthée, les seuls humains qui, surtout Penthée, n'ont pas trouvé chez Dionysos la protection qu'Apollon a donnée, et donnera encore à Oreste.

Les derniers évoqués dans sa prière sont Poséidon et Zeus, dont c'est la troisième mention, avant qu'elle n'entre dans le temple, pour rendre ses oracles. Ce tableau de famille peut préfigurer la scène finale, à cause de la façon pacifique dont Eschyle choisit de présenter la succession au trône delphique (cf. note), mais cette paix entre les générations *oraculaires* est aussitôt oubliée, sinon renvoyée au néant, par la présence des Érinyes, les filles de la Nuit, à l'intérieur du temple. La Pythie ne rendra pas d'oracles. Oreste, « les mains dégouttantes de sang » (41-42), s'y est accroupi, entouré de femmes qui seraient plutôt des monstres, sentent mauvais, pleurent du sang. Le premier élément qui est rejeté, pour le moment, est la force magique des mots : les oracles sont comme interdits par la souillure du meurtrier, par le sang nouveau qu'exige la vengeance. J'oserais dire que les abîmes de l'absence cherchent eux-mêmes à reprendre pied dans le réel, donc à nier l'absence, parce qu'Eschyle tente d'annihiler, sinon d'apaiser, la force magique qui appartient au meurtre, et Apollon en apporte la preuve. Il n'a aucun mot pour la Pythie qui vient d'être mise à la porte - elle est d'ailleurs disparue de la scène -, et il répète à Oreste qu'il le délivrera à jamais de ses peines (83), tout en demandant à Hermès d'accompagner le suppliant durant sa fuite éperdue jusqu'à Athènes. Il n'oublie pas, comme par défi ou par jeu, de dire à son frère qu'il doit le *guider* - *ποιμαίνων* à bon port, parce que dans les noms d'Hermès, il y a aussi le nom de *guide* - *πομπᾶιος* (*πομπᾶιος*, cf. en grande pompe, les pompes funèbres, et note), donc il devrait savoir comment guider un suppliant (91-92) : ce serait

retrouver le nom qui crée la fonction, mais aussi une autre allusion d'Eschyle, comme pour la force magique des oracles, à ce qui n'aura pas lieu dans *les Euménides* : on ne reverra pas le bel Hermès. Et que faudrait-il penser du suppliant Oreste qui, deux ou trois vers plus haut, dit à Apollon, le dieu qui lui a tout juste promis de faire l'impossible pour le délivrer des Érinyes : « apprends aussi à être vigilant » (86) ? Il s'agit bien, en grec, de l'impératif présent du verbe « apprendre ». Serait-ce une subtile, et brève allusion au fait que, même si le dieu détient toujours ses pouvoirs d'antan, il accepte, du moins pour la forme, qu'un mortel lui donne un conseil... ? Suffirait-il d'un verbe à l'impératif pour renvoyer aux calendes grecques, l'espace de quelques secondes, les épiques et respectueuses supplications d'antan ? La traduction contournée, sinon malhabile, qu'en fait Paul Claudel, me paraît d'ailleurs dénoter son scandale devant l'audace d'Eschyle : « Envisage (une vie) aussi qui est digne de ta providence » (cf.note).

82

Autant Troie et Argos étaient liés, dans l'*Agamemnon*, comme les deux pôles d'une victoire remportée par la mort et le meurtre, que ce soit à la guerre ou dans une salle d'eau derrière les murs d'un palais mycénien, autant l'espace, dans *les Euménides*, est comme ouvert à tout vent, modèle - réduit bien sûr - des pérégrinations d'Apollon dans la *Suite pythique* de l'hymne homérique, d'une part, et évoquant des lieux aussi éloignés les uns des autres que le pays libyen (292), au sud, et le Scamandre (398), au nord-est de la mer Égée, mais se

rattachant tous à la vie d'Athéna et, croit-on, eu égard au promontoire de Sigée, près du Scamandre, aux visées commerciales, sinon impériales, d'Athènes; ce ne sont là, que des noms, mais ils indiquent un espace qui est tout le contraire de l'enfermement, ou, si l'on préfère, ce sont des mots qu'on oublie aussitôt qu'on les a entendus, parce qu'il faut parler d'autre chose, dire d'autres mots, et ces autres mots, à la façon du temps qui passe, on les oubliera et ils entreront dans cette absence qui est la leur dès qu'ils sont exprimés ou écrits, et c'est la vie. Cependant, dans *les Euménides*, on en trouve encore d'autres pour nommer, entre autres, les lieux, et remplacer ainsi ceux qui sont passés aux oubliettes, mais ensuite passer l'éponge sur ces nouveaux mots; Oreste en arrive même à parler « des chemins où l'on marche et de ceux qui coulent » (452) et en admettant que ce dernier vers est corrompu et se prête à d'autres traductions, Oreste disait auparavant à Athéna qu'il avait *traversé autant la terre que la mer* (240), des mots qui n'indiquent ni quelle terre ni quelle mer s'est trouvée sur son chemin. J'essaie de dire, ici, que les mots semblent s'user pour qu'on ne sache plus trop par où il est passé, et à la fin, les gens croiront ce qu'on veut leur faire croire, cela, pour le plus grand bien d'Oreste, la satisfaction d'Apollon ou d'Athéna, et le but ultime : parler aux Erinyes, les transformer, et à force de dire et surtout de répéter - les mots ont tendance à tomber dans l'oubli -, on se mettra d'accord, un bon jour, sur certains mots. J'exagère à peine.

Il serait plus moral ou plus politique de résumer le tout par la *persuasion*, comme le fait Christian Meier dans son livre, *la Naissance du politique* : « Ce qui est décisif, c'est l'extrême partialité que l'on observe de part et d'autre. Cela tient à la question posée, qui est de savoir de qui le droit (et pas seulement quel droit) doit l'emporter ; ce qui est important, c'est de déterminer qui sait le mieux combattre, qui argumente avec le plus de persuasion, et non de savoir qui défend la meilleure cause ». Mais on aura compris qu'en voulant me limiter à la façon dont apparaissent les mots, à la façon dont on y perçoit ou non l'absence sous-jacente de ce qu'ils indiquent, il s'agit moins de mettre en évidence les raisons qui les fondent, que l'aspect presque mécanique de leur emploi, de leur retour ou de leur disparition. Dans cette tragédie, leur signification s'affine ou se généralise au point souvent de devenir vague, ce qui n'a presque plus d'impact ni sur le référent ni sur l'absence qu'ils génèrent. Karl Reinhardt l'écrit d'une façon que je trouve « définitive », du moins dans l'édition française de son *Eschyle / Euripide* : « En s'affrontant, les discours s'exaltent, s'enflent, ils deviennent autonomes : lorsque les dieux disputent, le sol des « faits » vacille ». D'après cette réflexion critique, qui concerne en grande partie l'action dramatique des *Euménides*, Eschyle mettrait en pratique ou confirmerait, en les ayant connues ou non, les théories du rhéteur Gorgias sur les discours, entre autres, dans son *Éloge d'Hélène* : « (...) le discours est un tyran très puissant (...) Je considère que toute poésie n'est autre qu'un discours marqué par la

mesure (*i.e. le mètre*), telle est ma définition. Par elle, les auditeurs sont envahis du frisson de la crainte, ou pénétrés de cette pitié qui arrache les larmes...» - qui ne reconnaît pas ici, une partie de la définition, selon Aristote, de la tragédie -; dans le même texte, il aborde l'art de la persuasion, cette *persuasion* dont Christian Meier parlait plus haut : « Que la persuasion, en s'ajoutant au discours arrive à imprimer jusque dans l'âme tout ce qu'elle désire, il faut en prendre conscience », et Gorgias donne entre autres comme exemple, les plaidoyers judiciaires, dont Apollon, Athéna et les Érinyes empruntent les techniques dans *les Euménides* : « (Ils) produisent leur effet de contrainte grâce aux paroles : c'est un genre dans lequel un seul discours peut tenir sous le charme et persuader une foule nombreuse, même s'il ne dit pas la vérité, pourvu qu'il ait été écrit avec art », ce que ne pourrait nier Athéna, tout en protestant, elle, de la vérité de ses discours, quand elle fait part de sa volonté d'influencer les esprits des Érinyes : « je me sens la joie au coeur, et je bénis la Persuasion, dont les regards guidaient mes lèvres et ma langue en face de leurs farouches refus » (969-972). Sans aller jusqu'à discuter de la tragédie comme miroir des conceptions religieuses, morales, politiques ou philosophiques de ses auteurs, ou comme l'élaboration de techniques poétiques et dramatiques, ayant d'abord et avant tout le but d'émouvoir les spectateurs, on ne peut considérer, dans *les Euménides*, les mots et l'absence des réalités qu'ils désignent, sans se référer de quelque façon à la question, débattue à l'époque d'Eschyle - même si c'est contesté -, des rapports entre la réalité et les discours, comme entre la poésie

tragique et les discours, façon Gorgias, et le point central serait de distinguer la conception que nous avons aujourd'hui, du mot, en tant que phénomène linguistique et sémantique, de la conception que l'on se faisait, dans l'Antiquité, des mots considérés alors comme éléments des discours, mais en se limitant aux effets possibles de ces différentes conceptions sur l'écriture. Cette discussion étant par trop technique, ou peut-être rébarbative, je la reporte à la fin, dans les notes.

84

Cela dit, on ne peut pas tout renvoyer à l'enflure des discours ou à leur impossibilité de communiquer les réalités dont ils font état, et en même temps ne pas cibler le sens de certains mots, surtout quand il s'agit de la souillure que porte Oreste ou des pouvoirs et des honneurs décernés par Athéna aux Érinyes. Oreste doit fuir, parcourir l'espace, mais *terre et mer* lui suffisent, on l'a vu plus haut, pour dire l'espace de sa fuite, qui devient un espace sans lieux précis; le temps, lui, est un agent plus influent, et ses effets sur le destin d'Oreste sont spécifiques, sinon détaillés. C'est, entre autres, grâce aux relations, aux contacts qu'on suppose nombreux, avec les humains qui l'ont reçu ou de ceux qu'il a rencontrés, que le temps en arrive, du moins dans le mythe d'Oreste, à éradiquer ce crime originel, qu'on appelait depuis des temps immémoriaux le crime d'Atrée, évoqué plus haut (cf. note), qui ne cessait d'enfanter le meurtre : un *germe d'exécration* (Ag.1565) empoisonnait le palais des Atrides; Clytemnestre dénonçait « le Génie qui largement s'engraisse aux frais de cette race (...) lui

qui, dans nos entrailles, nourrit cette soif de sang » (Ag.1476-1478); les vieillards du chœur voyaient poindre le moment où Agamemnon devrait « payer le sang qu'ont répandu ses pères et, en mourant lui-même, après tant de morts, provoquer d'autres morts, châtement de la sienne » (Ag.1338-1340). Ces morts incessantes, ce Génie, ce germe de destruction qui ouvraient les abîmes de l'absence, qui renchérisaient sur le néant de toute parole, aboutissent, dans *les Euménides*, à leur progressive absence, une absence qui, contre toute attente, débusquera la vie dans le corps d'Oreste - c'est du moins ce que ses mots proclament : « la souillure s'est usée au contact des hommes qui m'ont reçu » (238), « le sang sur ma main s'endort et s'efface; la souillure du matricide est lavée » (280-281), et il ajoute : « Il n'est rien que le temps en vieillissant n'efface »(286), ce qui est reconnu par Athéna : « tu as su du moins venir en suppliant, soumis et purifié » (474). Étonnant pouvoir du temps qui, ici, se met au diapason de la parole, et fait rouler dans l'absence tout ce qui était voué à la mort, la souillure, le sang, le matricide : l'accent que la mort mettait sur l'absence, est remplacé, peu à peu, entre autres grâce au temps, par une autre absence, l'oubli - qu'on l'appelle indifférence face au meurtre de sa mère ou un des effets créés par le pardon d'Apollon -, et cet oubli progressif met l'accent sur la présence ou la référence à la vie. Tout cela prendra à son tour le chemin de l'absence, mais la vie demande, du moins jusqu'à la mort naturelle, qu'on persuade les êtres humains avec des mots qui, à force d'être répétés ou présentés sous forme de variations multiples, donneront l'impression qu'on a tourné le

dos à la mort, et cela est vrai, du moins dans *les Euménides*, quand un meurtrier, même s'il se reconnaît l'auteur de son crime, est acquitté, ne serait-ce qu'à la moitié des voix, par les jurés qu'Athéna est allée choisir elle-même dans sa cité, Athènes, pour instituer une cour de justice qui connaîtra à l'avenir les affaires de meurtre : l'Aréopage (le nom grec pour *la colline d'Arès*).

85

On sait déjà que le meurtrier suivait les ordres du dieu Apollon, que celui-ci l'a protégé jusqu'au jugement où il a plaidé en sa faveur - comme il l'avait fait d'ailleurs quand les Érinyes l'avaient confronté dans son propre temple, à Delphes -, et ajoutons que dans la moitié des voix qui acquittent Oreste, il y a celle d'Athéna, devenue tout à coup juge et partie dans l'Aéropage, ce *Conseil de juges* (684), et elle s'arroge le droit de déclarer qu'elle vote pour le meurtrier. Sa principale raison, donnée au moment même, est qu'elle n'a point eu de mère pour la mettre au monde : « Mon coeur toujours - jusqu'à l'hymen du moins - est tout acquis à l'homme : sans réserve je suis pour le père. Dès lors je n'aurai pas d'égard particulier pour la mort d'une femme qui avait tué l'époux gardien de son foyer » (737ss.). Cette prétention rappelle le point de vue que défendait Apollon, quand les Érinyes accusaient Oreste d'avoir renié *le doux sang d'une mère* (608), celle qui l'avait nourri : « Ce n'est pas la mère, disait-il, qui enfante celui qu'on nomme son enfant : elle n'est que la nourrice du germe en elle semé. Celui qui enfante, c'est l'homme qui la féconde » (657-660). Ce sont de telles circonstances qui amènent les mots des uns à valoir plus que ceux des

autres, et les mots des autres à disparaître de façon claire et certaine pour être remplacés par de nouveaux qui signifient exactement le contraire des précédents. Les idées, les morales nouvelles, si elles donnent plus de “rondeur”, plus d’attrait aux mots, reçoivent leur vie, la plupart du temps, du fait que les anciennes traditions, et surtout les mots qui les désignaient, sont disparues dans d’insondables abîmes. Devrait-on rayer *insondables* ? Karl Reinhardt parle à ce sujet, du *démon de l’antithèse*, et Rosenmeyer, d’un débat entre *deux métaphores en mouvement*; A. M. Moreau, dans son ouvrage, *Eschyle : violence et chaos*, en fait une synthèse des plus complètes. Par ailleurs, Simon Goldhill, dans son étude sur *les Euménides*, démontre que vouloir détailler le jeu des oppositions et des parallélismes tout au long de la pièce, comme dans les textes de *l’Agamemnon* et des *Choéphores* ou certains passages des autres tragédies conservées d’Eschyle, rend souvent difficile de proposer une vue d’ensemble ou une perspective qui, pour un moment du moins, assurerait une compréhension plus globale des forces en présence ou ferait office de synthèse, aussi partielle ou partielle fut-elle, et j’y vois une conséquence de cet univers où règnent l’ambiguïté, les constructions factices et, souvent, une subversive volonté d’en mettre plein la vue. Il ne serait sans doute pas en accord avec ces deux derniers éléments, mais je traduis deux passages de sa conclusion, qui me paraissent pertinents, et d’une clarté indéniable : « Le sens final reste indéterminé » et « Dans un tel travail, j’ai étudié la difficulté de lire et d’écrire au sujet de *l’Orestie* d’Eschyle » (cf. note pour les textes originaux et les références).

Une autre particularité de la parole, dans *les Euménides*, est que si on modifie par exemple des situations et même, du tout au tout, quand on transforme des déesses sanguinaires et intraitables, en déesses tutélaires et dispensatrices de richesses et de bonheur (997-998), on leur assure pourtant, et en taisant leur aspect de vampires, qu'elles pourront continuer à être aussi intraitables qu'auparavant, face à un assez grand nombre de criminels, comme l'un de ceux qu'on connaît déjà : Oreste. Ainsi, Athéna, dans sa série de plaidoiries, sait tempérer ses appels à la transformation des déesses, les filles de la Nuit, en leur assurant qu'elles garderont, selon certaines conditions, le pouvoir de punir le meurtre, entre autres, si on est impie (910) et plus loin, elle ajoutera que si on « n'a point su se concilier ces divinités terribles, (on) ne peut comprendre d'où viennent les coups qui s'abattent sur sa vie » (931-933), et on apprendra la raison pour laquelle on n'aurait pu se les concilier : « Ce sont les crimes de ses pères qui le traînent devant elles, et un trépas muet » (933-935). Voilà qui correspond exactement à l'histoire familiale d'Oreste, et pourtant, il sera acquitté. Ce sera tant mieux, pour les vivants à venir, mais cela indique les tours et détours d'une parole qui à la fois cherche à ce qu'on abandonne sa haine, tout en assurant qu'on ne perdra rien de ses anciens pouvoirs et qu'on continuera à poursuivre les criminels, et le plus intéressant sera qu'on obtiendra la promesse de pouvoir consacrer sa vie à protéger les moissons, les troupeaux et les enfants d'Athènes (907-909). Ce n'est là qu'une des « inventions » de la

déesse pour sa cité. Car, si la parole devient ainsi celle des prétoires où les mots font l'impossible pour ne pas succomber à l'absence dans la tête des juges ou des jurés, c'est que la parole veut alors résister au néant et se transformer, du moins pour un temps, en un refuge où débusquer et engendrer à jamais la vie, sans risquer de disparaître, et ce refuge, j'oserais dire, leur tombe du ciel, quand les mots - il s'agit de ceux d'Athéna - deviennent des honneurs, des éléments dont on peut voir de ses yeux, la réalité : « Moi, je vous offre sans réservé le séjour, l'asile (...) en ce pays » (804-805); « ...les prémices, offrandes de naissance et offrandes d'hymen, te seront réservées » (834-836); « tu deviendras citoyenne » (869 - une traduction plus exacte, selon moi, serait : *tu partageras notre pays*, cf. *Share our country* chez Richmond Lattimore), et cette promesse sera répétée. Pour Eschyle, selon Rosenmeyer, « les dieux forment une mise en scène, une toile de fond colorée, contre laquelle on peut voir de façon plus concrète la vie du drame, mais qui n'engendre pas matière à spéculation - au moins jusqu'à l'avènement d'Euripide ». Et ce serait là, « cet art de décevoir (ou *tromper - deceiving*) où la banale reproduction de la réalité est rejetée en faveur d'une réalité littéraire ». Je dois reconnaître que cette idée de « réalité littéraire » me fait pencher du côté de Gorgias... Et l'admirable, c'est que, tout à coup, les déesses veulent encore entendre, de la part d'Athéna, ce que seront leur séjour, leurs honneurs, leurs nouveaux pouvoirs, et elles lui demandent de s'engager pour tout le temps à venir, et encore, tout à coup, on les entend dire qu'elles renoncent à la haine (892-900). Et moins de cent vers plus loin, Athéna donne

tout le crédit de sa victoire à Zeus : « c'est lui qui l'a emporté » (973-974); elle l'appelle le dieu de l'agora, Ἀγοραῖος, *le dieu de la parole* (Mazon), *le dieu orateur* (les traducteurs français de Christian Meier). Et les Euménides retournent sous terre, mais dans une nouvelle caverne, à *côté de la demeure d'Érechthe* - le temple de l'Érechtheion, sur l'Acropole - (855), accompagnées par un cortège de jeunes filles et de vieilles femmes au service du temple d'Athéna, sous la clarté des flambeaux, parmi les chants et les cris rituels.

87

Ce retour sous terre était sans nul doute inéluctable - bien qu'Athéna et Apollon, sous l'égide obligée de Zeus, ne se laissent pas arrêter par les traditions intangibles -, mais serait-il de quelque intérêt de le remettre en question ou, du moins, de le voir, sinon l'étudier, sous un angle différent, et je ne suis sans doute pas le premier à le faire. Durant les jours et les nuits où elles poursuivaient Oreste pour l'anéantir sous sa souillure (358-359), elles acceptaient de vivre « sous terre, dans une nuit close au soleil » (395-396), parce que, malgré tout, elles n'étaient pas dépourvues d'honneurs, et cela est d'autant plus juste à la fin de la tragédie, où elles se retrouvent dotées de pouvoirs beaucoup plus honorables et elles seront encore plus susceptibles de recevoir la reconnaissance des citoyens. Cependant, il me paraît significatif, si on s'arrête aux mots employés, qu'on revienne au moins quatre fois sur leur séjour souterrain, d'abord après l'acquittement d'Oreste, au tout début de leur confrontation verbale, quand Athéna leur promet des « régions souterraines qui

leur reviennent de droit »(804-805, traduction modifiée, cf. note), puis quand elle leur enjoint d'aller se précipiter ou s'engouffrer (Lattimore traduit le verbe grec par *plunge*) sous la terre (1006-1007), et que plus loin, elle dit les « conduire (...) jusqu'aux lieux qui s'ouvrent en bas, sous la terre » (1023), et enfin, lorsque le nouveau chœur de jeunes filles et de vieilles femmes donne aux Érinyes, devenues les Euménides, le signal de prendre la route et de descendre sous terre jusqu'à leur caverne (1032 et 1036). Ces répétitions, même si elles sont presque noyées dans la joie, la reconnaissance, les chants, la pompe d'une procession et les flambeaux, n'en indiquent pas moins, ce qui est tout à l'honneur d'Athéna et d'Eschyle qui tiennent à dire la vérité, que c'est sous la terre que les Euménides doivent habiter, et que si *ces visages effrayants* - dit la déesse - seront tout à l'avantage des citoyens (989-991), on ne les verra plus, ces visages, et ils vivront toujours cachés sous terre. Ce qui se met alors en marche sous la terre, ce serait l'Absence qui de façon constante était suscitée sous les mots qui disaient les univers des Érinyes, autant l'ancien que le nouveau. Les offrandes, les bienfaits, comme les joies, le mutuel amour et la haine *d'un seul coeur* (ou *d'un même esprit*) - il ne peut s'agir que de la haine face aux ennemis d'Athènes - (984-986), sont à venir, et il ne faut pas douter de l'espoir, ni de la réalité future de toutes ces promesses, mais ces mots, à la fin de la tragédie, sont déjà dans l'oubli, couverts par les chants et les cris rituels ou consumés dans le feu et la clarté des torches. Quant à cette *absence* en marche, comment la démontrer ?

Nous oublions, la plupart du temps, sinon toujours, que les protagonistes et les membres du chœur, dans une tragédie grecque, sont masqués. Pendant plus de cinq ans, de 1964 à 1970, j'ai travaillé sur l'*Orestie*, et il ne m'est jamais venu à l'esprit d'étudier comment le port du masque avait pu guider l'écriture d'Eschyle et influencer sur le jeu des acteurs. Le masque, c'était le souvenir exalté des *Perses* à la télévision de Radio-Canada, vers 1962, qui avait diffusé la réalisation de Jean Prat, en 1961, à la RTF; c'était, sur de mauvaises photographies, les sourires de masques en carton pâte, hideux ou sardoniques, dans les comédies de Plaute ou d'Aristophane; c'était un autre masque en carton-pâte, celui du vieil Hamlet qu'on a fabriqué pour des représentations, que je n'ai pas vues, au collège où j'avais enseigné durant deux ans, à Valleyfield, et qu'on m'a donné à mon retour d'études, à cause d'Eschyle, sans doute; et c'était aussi des passages, oubliés aussitôt que soulignés, dans les histoires du théâtre grec. C'était un accessoire, une image, un détail historique. Il y a un an ou deux, c'est devenu une obsession, dont je reparlerai ailleurs.

Les masques sont, dans la tragédie grecque, les frontières entre le vide et le réel. Chaque parole et chaque son, quand ils franchissent la paroi du masque, sont déjà nés de l'absence.

- Pourquoi, me direz-vous ?

- Parce qu'on a effacé les yeux et les lèvres de la vie, pour faire aborder des barques ou des trières sur les rives du mythe ou de la fable, qui sont du royaume des morts, que cela nous plaise ou non.

Mais ce royaume des morts, ces rives du mythe, ce vide qui fascine à l'envers du masque, entrevu à travers ses orbites écarquillées et dans sa bouche grande ouverte ou déchirée jusqu'aux commissures par les forceps d'un cri interrompu, serait-il possible qu'il nous ait échappé, quand il nous crevait les yeux, comme on dit, tout en espérant être enfin aperçu à travers les embarras du texte ? Au lieu ou en plus de chercher comment se manifeste l'absence sous les mots, dans des odes et des discours réclamant la paix et les bénéfices de la paix; au lieu ou en plus de voir les jeux de l'absence dans la facilité avec laquelle les mots donnent naissance à leurs contraires et font même oublier la réalité qu'ils évoquent, pour convoquer les honneurs, le respect, les bienfaits et la paix, toutes choses qui pourraient, semble-t-il, gommer la tendance inévitable de la parole à faire disparaître dès qu'elle est prononcée, cela dont elle parle; au lieu ou en plus de voir s'effacer la souillure d'Oreste, à force de l'entendre voyager à travers mers et continents; au lieu ou en plus de voir la justice cesser de se comporter en automate sous la crainte de divinités sanglantes, pour se conformer à de nouvelles règles divines qui permettent et les condamnations et les acquittements, il faut se demander si les forces du meurtre et le sang répandu sont disparus par magie, comme par une force d'attraction qui les aurait, eux aussi, attirés sous terre à jamais, ou si Eschyle n'avait pas décidé dans et par son

écriture, sa mise en scène et, sans doute, sa musique, d'amener le meurtre et le sang à un point tel, qu'une solution dramatique était inéluctable.

90

Ce monde de l'absence, que j'ai cherché, sans toujours y réussir, à mettre en évidence tout au long de la tragédie, on a pu prétendre qu'il était évoqué, mais non de l'avoir vu, et pourtant il est manifeste, depuis au moins le 64^e vers - on a d'ailleurs écrit des articles sur l'endroit où il se serait blotti, sur la façon dont il aurait fait son entrée, etc. -. Ce monde de l'absence, c'est la présence des Érinyes. Et il ne sera pas nécessaire, j'imagine, de préciser, à chaque citation, allusion, évocation ou simple rappel, que les mots, qui les constituent, retombent et se répandent dans le monde de l'absence, aussi paradoxal que cela paraisse. Un lecteur sceptique se demandera comment cette présence physique de puissances meurtrières dans les premiers théâtres d'Athènes était devenue possible, et même vraisemblable pour les citoyens. Il faut rappeler que ces déesses maléfiques étaient un élément de croyance dans la religion de l'époque : si on croyait à leur existence, elles existaient, et Eschyle n'avait pas besoin de préparer l'esprit des spectateurs à quelque audacieuse innovation ni, comme l'écrit E. R. Dodds, dans *Les Grecs et l'irrationnel*,

« de faire renaître le monde des daimones : c'est dans ce monde qu'il est né. Et son intention n'est pas d'y ramener ses concitoyens, mais au contraire de les conduire à travers ce monde pour les en faire sortir. (...)

Le démonique, en tant qu'il se distingue du divin, a de tous les temps

tenu un grand rôle dans les croyances populaires grecques - il le tient encore. (...) au cours de l'époque qui va de l'Odyssée à l'Orestie, les daimones semblent se rapprocher : ils se font plus persévérants, plus insidieux, plus sinistres » (cf. les notes pour, en plus de la référence, une citation de Louis Gernet, anthropologue).

Sans revoir la lente, mais sûre, progression de l'action des Érinyes sur les esprits, lors des meurtres d'Agamemnon et de Cassandre, de Clytemnestre et d'Égisthe, ce processus franchit une frontière inattendue, sinon invraisemblable dans un monde se prétendant laïque, quand Apollon, dans son temple, exhorte Oreste à fuir ces « vierges maudites, exécrées et des hommes et des dieux de l'Olympe » (68 et 73) qui le poursuivront, dès leur réveil, et plus loin, quand l'ombre de Clytemnestre, la mère tuée par son fils, arrive du royaume des ombres, la nuit, supplier les Érinyes d'exhaler leur haleine sanglante sur son assassin, le dessécher au souffle embrasé de leur sein (137-138). Le meurtrier, est devenu une victime, comme l'ont été sa mère et son amant, les meurtriers d'Agamemnon. Les antiques déesses le chantent elles-mêmes : « Tu périras (...) ombre vidée de sang qui aura repu des déesses » (300-302) et « tout vivant (...) tu me fourniras mon festin » (304-305). Il devra à son tour devenir une ombre, une ombre sèche, si cela se peut. Mais cette fois, la présence même des Érinyes modifie du tout au tout l'univers du meurtre. Avec elles, tout ce qui était caché, obscur ou imprécis, tout ce qui ressortait à ces forces autonomes dont on savait l'existence, mais dont on ne voyait que les effets, au moment et à la suite des

meurtres, tout cela devient visible, avec la sûreté d'une meute acharnée à la poursuite de sa victime; tout cela devient le meurtre en action. Nées de la vengeance et vengeresses, nées du meurtre et meurtrières, les *vierges maudites* atteignent un sommet dans la façon dont se réalise le meurtre. Son action première, évidente, est d'enlever la vie, la rendre absente dans un corps humain, mais si cette action, par quelque trait de génie ou fiction dramatique, est personnifiée, cette personne ne peut appartenir qu'au monde de l'absence. Je ne crois pas que ce soit de la casuistique ou un sophisme. Quand elles sont à l'oeuvre, ou dans la poursuite de leur but ultime, elles ont tout de la puissance des meurtrières et même plus, car leur nature leur donne un avantage écrasant sur les humains : elles ne pourraient connaître l'échec, les faiblesses ou les soudains remords, et donner ces précisions est même naïf. Cependant, plus elles deviennent nécessaires et envahissantes, plus la mort violente devient mystérieuse et fait dès lors partie d'un mouvement irréversible. Le meurtre se rapproche alors, de plus en plus, de la mort naturelle. Au caractère irrémédiable de celle-ci, s'ajoute l'irrémédiable du meurtre : à la fin de la trilogie, selon la logique de cet univers imaginé et développé jusque-là par Eschyle, Oreste ne peut pas ne pas être tué par les Érinyes. C'est une des causes de l'envoûtement qui saisit quelquefois le lecteur ou le spectateur de l'*Orestie* : le meurtre devient nécessaire au point de s'imposer à la conscience des assassins par l'intermédiaire, entre autres, de l'oracle d'un dieu (celui d'Apollon, qui ordonne au fils d'Agamemnon de tuer sa mère), et il finit par apparaître comme une

force de la nature, une force qui s'impose et l'emporte, de la façon dont la mort confirme le destin irrémédiable de tout homme, et pourtant le meurtre n'est pas une mort naturelle. C'est ainsi qu'Oreste est déclaré « la seule offrande qui puisse expier l'assassinat d'une mère » (327-328). On dira qu'il s'agit d'un cercle fermé, que son meurtre, comme ceux de sa mère et de son père, s'imposent aux membres d'une seule et même famille, mais leur mort violente, du moins celle du fils, présente la nécessité de la mort naturelle : vider de son sang le meurtrier d'une mère, est la loi déclarée des Érinyes, et même s'il peut la fuir pendant un certain temps, l'impossibilité que les vieilles déesses ne s'y conforment pas, s'impose à l'esprit; il faudrait un cas de force majeure, pour que le Destin en décide autrement. Lors des crimes précédents, leur action n'avait pas ce caractère de nécessité. Elles ne buvaient pas le sang qui coulait lors des meurtres, pour donner la mort à quiconque, mais pour s'encourager à chanter leur hymne de vengeance : « Ah! elle a bu, pour se donner plus d'audace - elle a bu du sang humain. Attachées à cette demeure, elles y chantent le chant qui dit le crime initial » (Ag. 1188-1191). Ce chant est différent, quand il s'agit de leur victime; il n'est plus l'expression musicale d'une action vengeresse ou autre : il est lui-même, une oeuvre de mort : « Mais pour notre victime, voici le chant délire, vertige où se perd la raison, voici l'hymne des Erinyes, enchaîneuse d'âme, chant sans lyre, qui sèche les mortels » (328-333-trad. modifiée). Le chant, partie intégrante de la tragédie, est associé à cette oeuvre de mort. C'est dire l'ampleur que prend cette action : les différents

moyens d'expression se mettent à son service. Ce chant est aussi accompagné d'une danse : « Allons, nouons la chaîne dansante : nous voulons clamer notre chant d'horreur » (306-309); une danse qui, plus loin, contribue à donner la mort : « d'un pied puissant au plus haut je bondis, pour retomber d'un poids plus lourd - et fugitifs de chanceler sous le faix pesant du malheur. Il tombe et ne s'en doute pas (...) » (372-377). Dans un tel contexte, à l'exclusion de tout autre, il aurait beau fuir, il succomberait. Mais l'imprévu arrivera et, de façon paradoxale, ce sera grâce à cette propriété du meurtre, personnifiée par les Érinyes, de générer le meurtre; elle porte en elle-même sa destruction. En effet, si le meurtre devient une force aussi inéluctable que la mort, il n'est plus l'action d'un meurtrier, mais un fait nécessaire. De plus, cet ouvrage des déesses antiques, qui n'est ni meurtre ni mort naturelle, devient une sorte de manifestation contre nature dont la logique la rendrait plus draconienne que la mort : celle-ci est une force imprévisible, tandis que les Érinyes d'Eschyle sont des puissances qui ne peuvent pas ne pas se manifester à tel ou tel moment, et Eschyle a choisi le meurtre d'une mère, tout en ayant prévu, dans *les Choéphores*, que si Oreste ne tuait pas sa mère, les Érinyes de son père l'auraient desséché vivant...(Ch. 283ss.). Elles font partie d'un système qui, basé sur une logique vengeresse, débouche sur une situation qui échappe à la raison : leur action devient plus inflexible que la mort, parce que la raison perd le contrôle qu'elle croyait y exercer, et doit s'avouer vaincue.

Les rapports qui se créent entre elles et Oreste, précisent cette impasse où le meurtre est conduit, et en même temps les caractères (ou l'espace ?) de cette absence que les Érinyes occupent depuis des temps immémoriaux. Cet Oreste qui, selon Clytemnestre, « avait eu le flair de retirer son pied du borbier sanglant » (Ch. 696-697), en quittant Argos après le meurtre de son père, est celui qui en devient la victime la plus spectaculaire - il est vrai qu'il ne s'agit encore que de mots, et que les mots sont érigés sur du néant, je ne cesse de le dire, mais Eschyle fait de ce meurtre *en progrès*, un de ses plus importants ressorts dramatiques : une solution controversée sera d'autant mieux acceptée, que la situation qui prévalait, était extrême. Et même si Oreste était assuré, de façon absolue, d'être acquitté, il n'en resterait pas moins, que les Érinyes existent toujours et que, dans leur optique et selon leurs dires explicites, leur victime mourra. Leur vision de la vie, aussi divine soit-elle, se modèle sur le meurtre qui, tel qu'on le découvre dans l'action tragique, est aussi leur raison d'être. Il faut *surseoir* pour le moment tout ce qui ferait abstraction de cette façon de voir, afin d'étudier celle où se résorbe le problème du meurtre, à l'intérieur même de l'univers que l'auteur a créé devant nos yeux.

Oreste, au début de la tragédie, assiste, vivant, à sa destruction, à la lente emprise des forces meurtrières sur lui. Oui, il garde sa confiance en Apollon, mais il doit aussi se mettre sous la protection d'Athéna : « ah! qu'elle vienne à

mon secours et, de celles-ci, me délivre enfin! » (298). Il se voit, il se sait traqué, et sa mort prend sa source, en bonne part, chez lui. Lors de la mort de Clytemnestre, on est déjà témoin de ce phénomène, où la victime est sa propre meurtrière ou enfante qui la tue, et ainsi trouve en elle-même sa mort. Son fils lui dit : « Ce n'est pas moi, c'est toi qui te tueras toi-même (Ch. 923), et plus loin, elle dira : « J'aurai donc enfanté et nourri ce serpent! » (Ch. 928). De son côté, Oreste nourrit sa mort, quand ses meurtrières s'abreuvent de son sang, et elles en font un spectacle de boucherie : « (...) toi, victime engraisée pour mes sacrifices! Tout vivant, sans égorgement à l'autel, tu me fourniras mon festin » (304-305). Clytemnestre a transmis un germe de meurtre à son fils, qui le développe en lui, et il devient cause de sa mort. Nourrir sa propre mort n'est pas autre chose qu'une victoire du meurtre sur la vie, au point qu'Oreste est appelé ὁ τεθυμένοϛ, *celui qui est sacrifié* (328 et 340 - ma traduction), ce qu'on pourrait aussi traduire par *le mort vivant*, comme l'est toute personne en train de subir son sacrifice, et l'on sait, de nos jours, que de vrais sectaires ont pris la place des Érinyes pour montrer sur nos écrans des morts vivants, *ceux qui sont en train d'être sacrifiés*, avant d'avoir la tête coupée. Je précise. Dans l'*Orestie*, le meurtre naissait jusqu'alors, du meurtre. La mort violente d'Oreste prend naissance, en plus, à même sa vie, et non pas au sens que la mort se sert d'un être vivant pour s'accomplir, ce qui est l'évidence même. Oreste est tué dans la mesure où il est vivant, dans la mesure où il peut nourrir les Érinyes de son sang, leur fournir leur festin, signe patent de l'emprise de la mort violente,

mettant à son service jusqu'aux forces vitales d'un être. Cette hypertrophie des forces meurtrières ne peut durer, car le partage entre la vie et la mort n'existe plus chez le dernier des Atrides. De même, l'action des déesses, filles de la Nuit, ne connaît pas de distinction entre les morts et les vivants : « O ma mère, mère Nuit, toi qui m'as enfantée pour châtier également ceux qui voient la lumière et ceux qui l'ont perdue » (321-324, cf.note).

93

On présentait cette *cohabitation* de la mort et de la vie quand, lors des meurtres précédents, les survivants prêtaient des émanations de vie au cadavre et au sang répandu, en évoquant des Génies, des germes insidieux, ou en y trouvant la source des appels à la vengeance. C'est aussi par la parole, par les métaphores, que les Érinyes se rappelaient à l'esprit des spectateurs, lors de ces meurtres, et elles pouvaient aussitôt prendre le chemin de l'absence, mais dans *les Euménides*, une fois sorties de leur sommeil, admonestées par le fantôme de Clytemnestre, elles deviennent vivantes devant nous à la faveur du sang d'Oreste : une manifestation de vie, un sang qui n'a pas été répandu sur le sol, au moment d'un meurtre. Le sang n'est plus ce qui exige le meurtre, une fois qu'il a coulé. Le sang est devenu pâture du meurtre. C'est ainsi qu'Eschyle a construit sa trilogie, pour que les Érinyes, qui sont pourtant fidèles à l'univers du meurtre et qui en sont les constituantes, en soient aussi les destructrices. Si elles menaient à bien leur action meurtrière, il ne resterait plus qu'elles dans cet univers. Oreste deviendrait une *ombre vidée de sang* (302), et son sang aurait

nourri la vie des déesses. Toute la symbolique du sang vu comme élément fécondateur ou comme image physique de la transmission du meurtre, n'a plus de raison d'être et ne peut exister. En somme, et au risque de me répéter, celles qui sont en quelque sorte la synthèse du meurtre, sont aussi celles qui le nient. Les restrictions qu'elles apportaient à leur action, comme celle de venger seulement le meurtre d'une mère, étaient élaborées dans un contexte juridique (cf. note), et pour satisfaire aux données de la légende. Leur véritable lot est « de faire escorte au mortel qu'une fureur a jeté dans les voies du meurtre, jusqu'à ce qu'il descende aux enfers » (335-338), et on apprend l'ampleur de leur pouvoir quand, après avoir été privées de leur rôle de vampires sur Oreste, elles font cette menace : « Au meurtre sous toutes ses formes, de ce jour, je lâche la bride » (502), ce qui est reconnu par Athéna elle-même : « que ta bouche furieuse ne lance pas sur ce sol des mots dont le seul fruit serait pour tout la mort » (830-831). Voudrait-on que le meurtre s'incarne sur la scène, on imaginerait avec difficulté, plus inexorable et plus meurtrier que l'Érinie. Si Oreste mourait, dans le cadre strict de l'*Orestie*, les forces du meurtre deviendraient sans objet. Quand Clytemnestre n'avait personne pour la venger, elles envahissaient la scène. Alors, qui vengera le fils ? En vengeant le meurtre de la mère avec le sang du fils, elles créeraient la ruine des Atrides, elles détruiraient cette race à laquelle elles sont attachées depuis le premier meurtre, celui d'Agamemnon. Il n'y aurait en scène, que des meurtrières ayant eu raison du dernier descendant de cette famille. Un piège du théâtre de l'absurde pourrait

se terminer ainsi, avec le rire des antiques déesses. L'univers du meurtre deviendrait réalité permanente et presque nécessaire.

94

Cependant, tout comme l'apparition des Érinyes, à la fin des *Choéphores*, rétablissait au nom du sang qui appelle le sang, la domination du meurtre (le sang de la mère demandait vengeance) sur la liberté (les tyrans d'Argos, tués par Électre et Oreste), l'intervention d'Athéna et d'Apollon, sous l'égide de Zeus, créera elle aussi, dans *les Euménides*, un renversement de situations, mais cette fois en faveur d'un équilibre, aussi précaire soit-il, non pas entre le bien et le mal, mais entre un monde où les déesses antiques se partagent avec les citoyens le sort des meurtriers, dans un cadre de règles strictes, et un monde où les mêmes déesses se partagent avec les mêmes citoyens les devoirs, les honneurs, les promesses et un avenir que leur ordonne et leur promet la fille de Zeus. J'admets que ce résumé est partiel... Disons qu'un nouvel équilibre s'établit à la fin de ces deux tragédies, et qu'on pourrait en donner une version plus précise, mais aussi plus troublante. La présence même, dans le cercle du théâtre, des abîmes de l'absence, parmi les danses et les chants du chœur masqué, s'est évanouie à la clarté des torches, pour laisser place aux réalités et aux honneurs évoqués autant par Athéna que par les femmes du cortège et les déesses antiques qui, elles, ont accepté de refréner, sans doute le goût du sang, mais aussi leurs devoirs de venger les impies, pour accueillir en contre-partie dans leur esprit, sous leurs visages affreux, la vie, sa bonté, ses moissons, ses

naissances heureuses. Mais elles doivent pourtant s'absenter, rentrer à nouveau sous terre, et qui nous dit que ce n'était pas là, l'accord entre Zeus et la Parque, celui qui est évoqué aux tout derniers vers de la tragédie ?

On peut regretter le plus ou moins grand cynisme de ces réflexions, surtout au sujet d'une trilogie qui nous a été conservée pendant tant de siècles et nous rappelle encore aujourd'hui la nécessité de lutter contre l'instinct de meurtre, pour combler, s'il se peut, ou du moins renforcer le désir de vivre en paix. On ne peut que citer encore *la Naissance du Politique* de Christian Meier, une étude magistrale sur la dimension politique et historique de cette création d'Eschyle : « C'est un grand pas dans l'histoire de la civilisation qu'Eschyle met en scène dans l'*Orestie* : celui qui va de l'antique et inexorable enchaînement sans fin de la violence à la justice de la polis ; de la justice privée à la citoyenneté; de l'arbitraire des grandes maisons et des individus au gouvernement de la cité. Ce dont il s'agit n'est rien moins que la constitution de la polis par-delà toutes les puissances particulières » (p.116). Depuis la lecture de ces pages, l'ennui que je ressentais quelquefois, face aux *Euménides*, surtout après l'acquiescement d'Oreste, s'est transformé en questions de toutes sortes sur l'écriture d'Eschyle.

Rappelons, cependant, pour poursuivre dans le cynisme, qu'à la fin de l'*Agamemnon*, Clytemnestre était assurée qu'elle rétablirait avec Égisthe l'ordre dans le palais, et qu'à la fin des *Choéphores*, le chœur se demandait où

s'achèverait le courroux d'Atè, du Malheur, de la Malédiction liée à la maison des Atrides. Clytemnestre ne se trompait pas sur le maintien de l'ordre, mais se trompait sur sa destinée, et la réponse au chœur des jeunes filles survient dans *les Euménides*, quand le courroux d'Atè s'achève, du moins pour Oreste. À la fin de cette tragédie, la dernière de la trilogie, il n'y a pas de question; il n'y a pas de déclaration qui englobe le temps à venir - il faut admettre que le dernier quart de la pièce en contient plus qu'il n'en faut -, mais il y a une présence qui remplace tous les mots devenus absents, et les torches et les cris : une double présence religieuse (ou morale), Zeus qui voit tout, et Moira. « ...et ainsi s'achève l'accord de la Parque avec Zeus dont l'oeil voit tout » (1045-1046), ce sont là, les mots qui font entrer le dernier Atride et les antiques déesses dans le cosmos olympien, un monde qui passera, lui aussi, mais non pas Moira, la Parque, la Destinée. Zeus s'est donc entendu avec le Destin, et on peut y voir l'accord pour rendre la paix et le bonheur au peuple de Pallas Athéna (1044-1045), mais le Zeus, Dieu de la parole, le Zeus orateur, le Zeus de l'agora, ne l'avait-il pas déjà emporté avec la Persuasion qui guidait les lèvres et la langue d'Athéna devant les refus sauvages des Érinyes (970-972) ? Pourquoi cet accord, subit - du moins pour les auditeurs -, de Zeus avec les Moirai, elles aussi filles de la Nuit, comme l'ont rappelé les Érinyes, lorsqu'elles leur demandaient d'accorder aux vierges de vivre aux côtés d'un époux (959-960) - souhait de paix et de bonheur -, mais elles ajoutaient aussitôt que ces Moirai étaient les *arbitres du sort des humains* (960) et *divines distributrices d'équité*

G.-P. Ouellette Débusquer la mort sous les mots / Jack Kerouac - Anne Hébert - Eschyle 190 (963), ce qui rend caduc tout désir de les persuader. Cette Parque, ce Destin, vient aussi rappeler que Zeus ne peut pas ne pas s'entendre avec le Destin, car c'est le Destin qui décide de la vie, la vie des humains, et aussi de la vie des mots. C'est l'évidence même, dira-t-on. Dans sa traduction plus « personnalisée » ou plus... visuelle, « Zeus the all seeing / met with Destiny to confirm it - Zeus qui voit tout rencontra le Destin pour le (i.e. l'accord de paix) confirmer », Lattimore met en évidence la rencontre, ce qui répond au verbe grec, συγκάτεβα : *ils en arrivèrent à une chose*, et ils le firent *ensemble* (συν). Tous ces détails, utiles ou non, permettent d'imaginer Zeus avec le Destin ou la Parque, en train de parler d'Athéna et des nouvelles déesses, les Euménides. Mais pourquoi consulter le Destin, si on avait réussi à entraîner les Érinyes dans son plan préétabli, sans que le Destin s'en soit mêlé ?

96

Que l'on considère Eschyle, comme un grand religieux, un philosophe, un historien de la religion ou un écrivain qui sache refléter les tendances de son époque, une telle évocation n'est pas étonnante dans son oeuvre, et de telles formules abondent dans toutes les conceptions du monde, mais il est inquiétant, sinon cynique, de se faire dire que Zeus et le Destin se sont rencontrés, et se sont entendus. L'ordre est-il vraiment rétabli ? Où s'achèvera l'entente du Divin et du Destin ? Il me plaît qu'Eschyle, à la fin de son plan, génial, pour prouver que la Parole sert aussi à s'entendre, à persuader, à écouter, à établir des cités de justice et de paix, ait pensé à La remplacer par un Oeil, silencieux, qui s'entend

avec la Mort, elle, qui de tout temps accueille, dans leur plus ou moins long processus d'absence, les mots que nous disons. (Je reconnais que j'appuie beaucoup, sinon trop, sur le tragique... de la tragédie, mais est-ce au point de l'inventer ?) *Les Euménides* regorgent de sang et de menaces que finissent par faire oublier, des paroles de paix et la création de nouvelles institutions, comme l'Aréopage ou le vote des Juges, mais qu'en sera-t-il, de ces promesses de paix, face au Destin qui, soudain, montre son visage (cf. note) ? Elles connaîtront le destin de toute parole.

97

Je vois dans cette Parque, le « rien » qui, selon Blanchot, est au travail dans les mots. Ainsi, on trouve dans *les Euménides* ce que j'appellerais des nappes de mots, à la fois visibles et souterraines, selon les jeux ou les méandres de leurs expressions, qui côtoient tantôt l'absence de ce qu'ils désignent - pensons aux fureurs annoncées par les antiques déesses ou à ces bienfaits promis aux Athéniens -, tantôt la présence réelle du référent - pensons à ces femmes horribles, décrites tour à tour par la Pythie, Apollon, Oreste ou Athéna, et aussi à ce cortège de femmes avec leur concert d'hommages et de paroles confiantes en l'avenir -. Ces nappes de mots, ces univers de mots qui s'abîment dans l'absence ou qui s'accrochent au réel, ils encadrent et forment l'essentiel du destin d'Oreste et de la destinée des Érinyes. Le jeune homme, cependant, disparaît, rentre à Argos, et jure que, même de son tombeau, il empêchera toute expédition militaire contre Athènes (761-771), et les déesses rentrent sous terre,

et leur absence, du moins physique, transformera le pays qui les surplombe. De la *galaxy of the gods*, dont parle Rosenmeyer, et une fois que les filles de la Nuit ont disparu, quel protagoniste reste en scène ? Athéna, avec les femmes qui l'entourent. D'ailleurs, toutes ces femmes qui occupent le théâtre, avant la descente sous terre des filles de la Nuit, amènent Simon Goldhill à faire remarquer « une profonde ambiguïté dans cette réconciliation réalisée par Athéna », une réconciliation créée par un groupe de femmes qui l'ont acceptée, de part et d'autre, mais à l'avantage d'une *cité composée d'hommes et de femmes* (cf. note). Il ne s'agirait pas ici de nier que des femmes pourraient le vouloir et le faire, mais Goldhill se demande quel sens donner à ce qui serait, de la part d'un Eschyle - plus conservateur ou plus audacieux qu'on ne le voudrait -, la reconnaissance d'un matriarchat à la base de cette refonte, partielle ou non, de la structure politique athénienne qui est tout, sauf matriarchale. J'espère avoir bien résumé sa pensée et, de toute façon, le groupe le plus important de cet accord religieux et politique, les Euménides, rentre sous terre, et quoi qu'on en pense, seule Athéna, avec ses suivantes, reste silencieuse parmi les cris de joie. Ce silence, je ne le considère pas comme une défaite ou une absence de la parole, car si elle n'a pas *soufflé* aux Érinyes ce qu'elles devaient dire, elle a employé de nombreux moyens pour qu'elles disent ce qu'elle voulait leur faire dire, y compris celui de rester vengeresses, quand on ne saurait se les concilier, tout en ne pouvant plus venger Clytemnestre par la mort d'Oreste. Cette noble « perversité » qu'elle aurait fait subir à la Parole, marque d'une façon éclatante,

sinon flamboyante, une victoire de la vie sur la mort, sur l'abîme où l'on aimerait trop renvoyer toute parole. Mais nous savons tous, que les mots, de tout temps, reprennent ou gardent leur destin initial, celui de participer, non comme relation causale, mais de par leur nature même, au monde des Érinyes, à la Mort, à la Nuit, à une vie souterraine.

98

La Parque veille. Depuis le début des *Euménides*, Athéna, tout comme la Pythie, Apollon et Oreste, portait un masque, un masque de tragédie - Homère n'a jamais masqué les dieux de l'Olympe -, et à la fin d'autres masques autour d'elle, en chantant, demandent à leurs pareils de lancer (*ὀλολύξατε* - *ololuxaté*) des ululements - pourquoi pas ? pensons à *ululare* chez Virgile, chez Ovide -, des ululements de joie, mais la Parque était planquée, depuis le début, au fond de leurs masques et seul, sans doute sur le toit de la scène, Zeus portait son regard tout autour. Eschyle nous le rappelle dans une de ces formules qui a l'air de n'avoir aucun rapport avec ces masques assemblés qui en regardent d'autres entrer sous terre.

Conclusion

On parle de l'absence sous les mots, mais on se demande moins souvent comment une oeuvre crée ou met en valeur ce monde absent, et on s'applique, ou s'acharne à analyser l'univers que les auteurs ont indiqué par leurs mots. Cet univers littéraire ou autre, on ne peut y échapper, mais l'abîme où s'écoule la réalité de ses personnages, de ses lieux, de ses propos ou de ses idées, est toujours ouvert sous le texte. Faut-il se borner à l'entrevoir, sans vouloir le prospecter, en quête de nouveaux mystères ou d'aperçus inconnus, ou ne vaudrait-il pas mieux, une fois qu'on l'a nommé, tenter de voir les échanges qui se forment entre ce gouffre et la page écrite, pour mieux cerner l'obscur, le rien, l'autre monde que l'on soupçonne sans oser le nommer ?

Kerouac, en écrivant *Sur la route*, a rejeté tout un pan de ses premières recherches et de ses préoccupations intellectuelles au bénéfice, disait-il, d'une vérité qui ne serait plus dans la fiction mais dans la confession de sa vie. Mais

tous ces rejets apparaissent transformés ou non, à certains moments de son roman, souvent de façon inattendue, et dans ce monde du rejet et de sa réutilisation, consciente ou non, se trouve, à mon avis, une façon dont les mots se nourrissent autant de leur propre absence que de celle de tous les autres mots laissés pour compte au cours de l'écriture, et en arrivent à former l'envers et l'endroit de l'univers romanesque publié.

Chez Anne Hébert et chez Eschyle, on se trouve devant le phénomène de l'absence poussé à l'extrême. Si la parole déploie, nourrit l'absence, tous les jours où l'on parle, c'est une absence des choses et des êtres qui se fait sans bruit, sans fanfare, sans fracas, une absence signifiante, oui, mais que l'on ne remarque même pas, tandis que dans le roman *Kamouraska* et la tragédie *Agamemnon*, qui sont des actualisations du meurtre, ces morts provoquées montrent davantage, en les redoublant, les ressorts, la quincaillerie, les entrailles de la parole, qui reposent sur le néant.

Entreprendre, maintenant, un tableau comparatif des différentes façons dont l'écriture de Kerouac, A. Hébert et Eschyle génère l'absence, n'aboutirait sans doute qu'à d'autres lieux communs. Durant cette étude, on a déjà succombé à la paraphrase, en voulant expliciter ce qui pouvait paraître peu évident à une première lecture. À moins de reprendre les mêmes énoncés, le risque serait grand de n'arriver à écrire que des banalités, ou même d'en forger de nouvelles qui engendreraient peu d'absence, car c'est le cas des textes simplètes, de ne faire lever aucun trouble dans l'esprit.

5 juin 2015. Entre midi et une heure de l'après-midi. Je devais rédiger une nouvelle conclusion, la première version me laissant sur ma faim. Je me disais sans doute que la mise au point définitive, ouvrant sur de nouvelles avenues, naîtrait ex nihilo. Sous le coup d'une illumination ou de l'absence de toute idée, j'ai écrit le paragraphe précédent dont les derniers mots donnèrent naissance à un deuxième.

Serait-il de quelque intérêt de relier ce trouble dans l'esprit, quand il existe, quand on le ressent, à l'absence sous les mots ? Débusquer la mort dans un texte, ce serait déceler à quel point on y retrouve l'angoisse de vivre mortel, angoisse souvent sous-jacente aux paroles et aux événements les plus insignifiants, et il est significatif que dans *les Euménides* on remplace le poids de l'angoisse, entre autres, par celui des honneurs...

La mémoire fait preuve de peu de justesse dans ses souvenirs de conversations ou, à l'opposé, elle fixe à jamais dans son espace neuronal avec une extrême précision deux ou trois mots, sortis ou non de leur contexte, qui peuvent briser l'amour, les familles, les carrières politiques ou tout engagement qu'on croyait indestructible, éternel.

Ces mots, angoissants comme des astres qui nous tombent dessus, sont nés de la matière de cette absence. Cette absence se réfugie là, où on l'attend le moins; non pas dans des lambeaux de mémoire, plus ou moins figés dans nos cerveaux, mais dans tout ce qu'on oublie d'un livre, une fois qu'on l'a lu ou même relu, ou d'une pièce de théâtre, même si on l'a vue cinq ou six fois, et

alors, tout à coup ou après un temps de réflexion, commence à crever une nappe souterraine, où s'était réfugiée l'absence sous les mots lus ou entendus, et on se rappelle le plaisir, le trouble ou l'angoisse qu'on avait ressentis à voir surgir dans sa mémoire, qu'elle soit l'intellectuelle, la sensible ou l'affective, une vie énorme ou menue, qu'on n'avait pu ou n'avait pas voulu retenir et, d'elle-même, servante des mots, elle a pris le chemin qu'ils exigeaient, celui où il n'y a plus rien, sinon une absence qui se rappelle, un jour, au bon souvenir de l'être humain qui sait depuis toujours qu'il marche sur ce chemin, de façon irrévocable, et qui y trouve, je crois, oui, le courage de se remémorer, alors, ce qui était disparu.

Je sais, je sais, la matière de ce souvenir pourra, hélas, être Guildenstern et Rosencrantz, ces êtres mollassons et dégoûtants qui, eux, se trouvent partout, mais ce pourrait être Horatio, le seul ami d'Hamlet qui, lui, se nourrit de l'absence sous les mots de Shakespeare; ce pourrait être, par moments, tout ce qu'on avait oublié des pièces et des nouvelles de Tchekhov, et qui était toujours là, dans sa mémoire, mais qu'on n'arrivera jamais à « parler » de nouveau, parce que cette absence n'appartient plus à la parole; elle est sortie de son domaine.

Cependant, cette absence, il a fallu qu'elle commence quelque part, et elle a commencé dans ou par les mots de la parole, dans ou par les signes de l'écriture sur un support de papier ou même sur un écran. Tout ce que ces paroles et ces mots racontent, désignent, évoquent, est répandu autour de nous, dans notre univers de réalités; mais cela qui est dit ou écrit, n'est plus sous ces

paroles ni sous ces mots qui ne prendront jamais la place de cet univers absent, même si leurs auteurs ont l'audace de le prétendre ou de le faire croire par le volume de la voix ou des artifices graphiques. Cet univers est déjà recouvert et remplacé par un autre, destiné lui aussi à s'enfoncer nulle part ou par la réalité implacable, celle qui ne parle pas, qui n'écrit pas, mais là, toujours et partout, sans broncher, à une vitesse affolante dans l'espace.

Alors, à quelle réalité se raccrochent les mots, quand la page est disparue, refermée, quand la voix a déjà dit autre chose ? À la mort ? En un sens, oui. Mais la mort est cynique. Elle a créé l'absence, un lieu, discuté et disputé, moqué et nié, qui leur donne comme un sursis et qui le donne surtout aux êtres encore vivants, pour qu'ils continuent à se demander pourquoi, à certains moments, les livres, les oeuvres d'art, les films semblent entrouvrir l'inconnu.

Quand je tue, j'entre dans le monde de l'Absence, une absence irrémédiable; quand je parle, quand j'écris, je contribue aussi à nourrir le monde de l'absence, en raturant le réel avec des mots, mais ce monde de l'absence, je crois, exige et provoque une Parole plus *vivante*.

RÉFÉRENCES

notes et, si possible, citations
dans leur langue originale

Première partie : Kerouac - *Sur la route*

Introduction

- Jack Kerouac (1922-1969); *On the Road - The Original Scroll*, edited by Howard Cunnell, introduction by Howard Cunnell, Joshua Kupetz, George Mouratidis and Penny Vlagopoulos, Viking, 2007, 408pp.; une traduction française de Josée Kamoun a paru chez Gallimard, en 2010; *The Town and the City*, Harcourt, Brace, 1950, a été traduit en français sous le titre, *Avant la route* (titre accrocheur, et falsifié, tablant sans doute sur le succès de *Sur la route*), par Daniel Poliquin, à la Table Ronde et chez Québec-Amérique, en 1990;
- Anne Hébert (1916-2000); son oeuvre (recueils de poèmes, scénarios, pièces de théâtre, nouvelles et plusieurs romans) est publiée aux éditions du Seuil; *Kamouraska* a été publié en 1970;
- Eschyle (525?-456? avant J.-C.); *Agamemnon* et *les Euménides* sont deux tragédies de sa trilogie, *l'Orestie*, représentée à Athènes en 458;
- *l'absente de tous bouquets*, cf. Mallarmé, *Crise de vers, Variation sur un sujet*, Oeuvres complètes, la Pléiade, Gallimard, Paris, 1945, p.368;
- la citation à propos de Rilke : Maurice Blanchot, *l'Espace littéraire*, folio essai, Gallimard, Paris, 1988 (1re éd.1955), p.193;
- à propos de Kafka : idem, p. 76;
- à propos de Mallarmé : idem, pour *Les mots, nous le savons, ont le pouvoir...*, pp.44-45; pour *Toutes ses remarques sur le langage, nous le savons, tendent à reconnaître...*, p.137;

Première partie - Jack Kerouac

Note sur les journaux de Kerouac

Ceux qui concernent la période où il projetait ou commençait d'écrire *On the Road*, ont été en bonne partie édités par Douglas Brinkley dans *Windblown World*. Il s'agit de plusieurs cahiers avec des titres différents, ce qui explique que je donne dans les références, et la mention du cahier avec son titre, et celle du livre de Brinkley, pour être fidèle autant à Kerouac qu'à l'éditeur actuel de ses journaux. Pour une note d'un même paragraphe se référant au même cahier ou journal qu'une précédente, on se limitera à un seul 'idem' ou 'ibidem'. À noter aussi que le *1949 JOURNALS* court d'avril 1949 à avril 1950 et que de plus il y a un *JOURNALS 1949-50*; les extraits de ces journaux ne sont pas encore publiés en français.

2

- lettre, avant le 15 avril 1955, à Neal Cassady, dans Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, edited by Ann Charters, Penguin Books, 1996 (1re publication par Viking Penguin en 1995), p.474 : ... *my name Shadow - I be (sic) your shadow - (...)*; une traduction française de Pierre Guglielmina a paru chez Gallimard en 2000;

4

- *1949 JOURNALS*, 31 mai 1949 (et non le 1er juin, qui était un mercredi), dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.198 : *I'm thinking of making On the Road a vast story of those I know as well as a study of rain and rivers*;
- Idem, 6 septembre 1949, p.218 : *Tried to get going on the Hip Generation last night, but just really dawdled ritually This is the new title for On the Road, and also it changes certain ideas concerning it. A saga of Cities, Streets & the Bebop Night*;
- *On the Road - The Original Scroll*, p.278 : *All I wanted was to drown my soul in my wife's soul and reach her through the tangle of shrouds which is flesh in bed. At the end of the American road is a man and a woman making love in a hotel room. That's all I wanted*;
- *1949 JOURNALS*, 29 août 1949, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, pp. 204-205 : *No lovers of love ? (...) O come to me, love, hurry up for Christ's sake - the Muse is not enough, and there are no laurel wreaths. / I want a soul. / I want a soul. / I want a soul. / I want my little girl*;

5

- *1949 JOURNALS*, 30 novembre 1949, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.248 : *It's not the words that count, but the rush of what is said* (tout en italiques, dans le texte);
- Idem, p.249 : *In my recent absorptions anent "Road" I'd been wrapped in a shroud of word and arty designs. That's not life - not how one really feels. Not passion!*;

- Idem, p.252 : IT'S NOT THE WORDS THAT COUNT, BUT THE RUSH OF TRUTH WHICH USES WORDS FOR ITS PURPOSES;

6

- *On the Road - The Original Scroll*, pp.278-279 : *My whole wretched life swam before my weary eyes, and I realized no matter what you do it's bound to be a waste of time in the end so you might as well go mad.(...) All I wanted and all Neal wanted and all anybody wanted was some kind of penetration into the heart of things where, like in a womb, we could curl up and sleep the ecstatic sleep that Burroughs was experiencing with a good big mainline shot of M. and advertising executives were experiencing with twelve Scotch & Sodas in Stouffers before they made the drunkard's train to Westchester---but without hangovers. And I had many a romantic fancy then, and sighed at my star;*

7

- 1949 JOURNALS, 14-17 novembre 1949, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.248 : *Squeezed On the Road for elixirs;*
- 1947-1948 / NOTES / JOURNALS, 21 décembre 1947, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.39 : (...)extract only the juices (...);
- Idem, 2 déc. 1947, p.33 : *feverish night of writing... visitation of ecstasy... Wrote 3500-strange-and-exalted words. ...ecstasy "grave and thoughtful"... can touch it and examine it;*
- Idem, 15 juin 1948, p.91 : *an ecstasy hit me (...) 'full of a million sadnesses and a million wild expectations' (...). (...) reassurance that I shall always be a poet, a 'walking poem' in the flesh;*
- PSALMS - COMPOSING DIARY, 17 novembre 1948, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.169 : *1000-more-mysterious-words that get away from me in a trance of writing as I type along. I've always been afraid of trying this - this may be it. This may be the greatest "break" in my writing since last November when I "opened up" for a verbal-emotional prison;*
- 1947-1948 / NOTES / JOURNALS, 9 février 1948, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.53 : *Started all over again in pencil which has now proven itself the only way to write sincerely & sensibly. My thoughts can never keep up with a typewriter machine;*
- Idem, 17 mars 1948, p.61 : *Wrote about a thousand pertaining words which aren't quite ready for typing;*

8

- Sur *GONE ON THE ROAD*, cf. JOURNALS 1949-50, 26 juillet 1950, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, pp.363-366;
- Sur les versions et le nombre de pages, cf. *On the Road - The Original Scroll*, p.4;
- Isaac Gewirtz, *Beatific Soul - Jack Kerouac on the Road*, The New York Public Library / Scala Publishers, London, 2007 : chapter 3 - *On the Road Proto-Versions : Drafts, Fragments, and Journals*, pp.72-107;

- Pour Dean disant qu'il est parti sur la route, cf. *ibid.*, p.366 : *That's what Dean says, when, after his green-tea visions, someone leans over the couch and asks how he is. "Gone on the road..."*;
- *Ibid.* : *the drawn, hooded eye that looked at me*;
- *1947-1948 / NOTES / JOURNALS*, 3 décembre 1947, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.34 : *And all the dark Brooklyns to explore, and ships, and skies, and things - those my old, everpresent ecstasies - and the woods of the earth*;
- *JOURNALS 1949-50*, 26 juillet 1950, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, pp.366-368: *the other world, where perpetual ecstasy shall finally prevail (...). (...) by slowly building a universe in an unending series of dreams, night dreams, unconscious dreams, sleep dreams in which I am awake as never before and (...) my life is one perpetual amazement and love, ecstasy, in brief, is taking in the only importance at least left for me. (...) The grass is adapted to this world, not me. I need ecstasy at once. (...) I never asked to be made, and so unsuited born. I only ask, now that I am alive and conscious, for the ecstasy which my soul requires. (...) this world (...) makes me cry, and sigh, and seek, in vain, for the ecstasy I know will only come much later after much sweat and useless hankering*;

9

- Sur *l'autre monde et la parole de Dieu*, cf. *1949 JOURNALS*, 30 août et les 3 et 4 octobre, dans Jack Kerouac, *Windblown World.*, pp.210-211 et 223-226;
- *JOURNALS 1949-50*, 26 juillet 1950, dans Jack Kerouac, *Windblown World.*, p.368 : *Why do you suppose people are always sighing when they sit around a table ? / Why has God been so cruel to his living creatures? / Because this is their only means of preparation for ecstasy of the eternal dream to come*;
- *Ibid.* : *In this work I will deal with this world and its connection with the other world as it appeared in dreams to Roger Boncoeur, the Walking Saint*;
- *Idem*, pp.368-369 : *What's me ? Me is that which want (sic) to be amazed without natural cessation, in an eternity of ecstasy. / Rules ? Laws ? To me, what ? / I am free to want what I want. / I want uninterrupted rapture*;
- *Idem*, p.369 : *(...) light to flame in me forever in a timeless, dear love of everything. (...) PROCEED!*;

12

- *1949 JOURNALS*, du 6 ou 9 octobre 49, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.226 : *(...) sat out several lectures*; les titres des cours sont donnés à la suite, pp.226-227;

13

- *1949 JOURNALS*, du 6 ou 9 octobre 49, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.229 : *Anyway, tonight, I feel, is my night for knowing. Tonight - Oct.9, 1949 - I think that at last I have arrived at a pure knowledge. I don't want to lose it. This is knowledge based on fact. (...) Facts are true. They are made to be recognized as true*;

- Ibid. : (...) *Join the facts! This is like joining humanity. (...) When at last you say of yourself "There's no other like me, but that's what is always said of a character like me" (...) (This is of course hard to explain, just as it is hard to make appreciable the fact that my pencil's lead just now glittered on the page.) / It is purity. / Cezanne is Cezanne, but so I am, and I am no more than what the others gave me and taught me;*
- Idem, p.230 : *One of the greatest problems in our life is the problem of coyness, or prurience. Prurience is all our most solemn absurdities, such as propaganda, war, chauvinism, precariousism and the like;*
- version plus longue du résumé du texte, dont sont tirées les deux dernières citations :

De toute façon, écrivait-il dans son journal, cette nuit, je le sens, est ma nuit pour connaître. Cette nuit - 9 oct. 1949 - je pense qu'enfin je suis arrivé à la pure connaissance. Je ne veux pas la perdre. C'est la connaissance basée sur les faits. (...) Les faits sont vrais. Ils sont faits pour être reconnus comme vrais. Selon lui, les actes et leur reconnaissance seraient du ressort de tous et chacun, et renforceraient notre humanité : Joignez-vous aux faits! C'est comme se joindre à l'humanité. Et il donnait un exemple plus ou moins "factuel". Si on arrivait à dire de soi-même : il n'y en a pas un autre comme moi, mais c'est ce qui est toujours dit d'un personnage comme moi, de la même façon qu'on dit de Cézanne ou de Dostoïevsky qu'il n'y en a pas d'autre comme eux, on admettrait alors l'existence unique de tout individu et on se relierait alors à l'humanité tout aussi bien qu'aux faits. Mais Kerouac n'en prenait pas moins la peine d'ajouter, entre parenthèses, que c'est naturellement difficile à expliquer, juste comme il est difficile de faire apprécier le fait que la mine de plomb de mon crayon vient de miroiter sur la page. - Pour moi, l'éclat soudain de cette mine de plomb valait bien, et vaut encore tout le reste... -. Selon lui, une seule phrase, étrange, résumait le tout. C'est la pureté. Cette pureté signifierait donc se reconnaître pareil aux autres : Cézanne est Cézanne, mais ainsi suis-je (ou c'est ainsi que je suis), et je ne suis pas plus que ce que les autres m'ont donné et m'ont enseigné (...), et il précise un peu plus ce qu'il entend par elle, en indiquant ce qui serait les "manquements" à cette pureté, par une suite de termes ayant entre eux des liens très lâches, sinon encore une fois obscurs ou, du moins au premier abord, inexistantes. La fausse timidité (coyness) des gens, par exemple, celle des gens désaxés, serait un des plus grands problèmes de notre vie, et il assimile cette réserve hypocrite à de la lascivité (prurience). Y verrait-on chez lui le signe d'une fixation sur le "problème" d'une sexualité hypocrite, incapable de s'assumer ? Mais cette interprétation ne tient pas ou si peu face aux exemples qu'il donne de cette "luxure" : Toutes nos absurdités les plus solennelles, telles que la propagande, la guerre, le chauvinisme, la précarité (ou l'instabilité)

(precariousism) *et leurs pareils* - ce "precariousism" est un néologisme qui pouvait aussi faire référence à ce qui n'est pas prouvé, non-fondé -.

14

- 1949 *JOURNALS*, du 6 ou 9 octobre 49, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.230 : *Prurience is the deepest of lies*;
- Idem, p.231 : *Pure knowledge is important to me, but I want also to apply it in my work where it really belongs, in a formal sense, therefore I'll work in my book now*; c'est un peu ce qu'il dira en juillet 1950 : *Proceed!* (cf. par.9);
- Ibid. : *I think perhaps there is in the nature of straight naturalism a strange elusive deepdown prurience I never noted before... "elusive" because the face of naturalism is so grave, therefore misleading*;
- Ibid. : (citation que j'ai répartie, à brefs intervalles, en trois tronçons dans le texte) *There are great many things I want to talk about. I hope this night is not merely a 'season' of ripeness, but the true discovery of pure knowledge which may never depart one earned so raggedly*;
- Ibid. : (...) *the facts are true, but this does not prevent them from being mysterious also. Do not fear mystery*;
- 1947-1948 / *NOTES / JOURNALS*, 3 juillet 1948, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, pp.100-101 : (...) *the facts of living mystery. (...) God it's a strange sea-light over all this... We are in the bottom of some ocean*;
- 1949 *JOURNALS*, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.233 : (...) *the stupid study of cause and effect. (...) Cause-and-effect is also a prurience of mind and soul*;

17

- 1949 *JOURNALS*, *NOTES OF 1950 FEBRUARY*, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.262 : *In Denver last summer all I did was stare at the plains for three months, for reasons, reasons*;
- Ibid. : *"On the Road" is my vehicle with which as a lyric poet, as lay prophet, (...) I wish to evoke that indescribable sad music of the night in America - for reasons which are never deeper than the music. Bop only begins to express that American music. It is the actual inner sound of a country*;
- Ibid. : *There's a noise in the void I hear : there's a vision of the void; there's a complaint in the abyss - there's a cry in the bleak air; the realm is haunted. Man haunted the earth. Man is on a ledge noising his life. The pit of night receiveth. God hovers over in his shrouds. Look out!*;
- *PSALMS - COMPOSING DIARY*, 17 novembre 1948, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.170 : *the central, certainly celestial knowledge we all have about what we're really up to*;
- Maurice Blanchot, *l'Espace littéraire*, p.143;
- 1949 *JOURNALS*, *NOTES OF 1950 FEBRUARY*, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.262 : *But enough poetry. Art is secondary. / Plaintiveness is all*;

- *JOURNALS 1949-50*, 26 juillet 1950, dans Jack Kerouac, *Windblown World.*, p.368 : *I ain't afraid to roll in the bottom of things. / (How can people be so furious in this metaphysical void ? - that's what a living narrative is.) / Music is a dream;*

18

- *1947-1948 / NOTES / JOURNALS*, 23 août 1948, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.123 : *(...) two guys hitch-hiking to California in search of something they don't really find, and losing themselves on the road, and coming all the way back hopeful of something else;*

19

- *1949 JOURNALS*, du 6 ou 9 octobre 49, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, pp.235 : *I was astonished by these four dearest comrades of mine, all at the same time astonishing me. (I am one of the four when with them.) I thank God I know Lou, Neal and Allen. I look to them for all the knowledge I need now. I will always love them, each one & en masse. (...) They are not evil because they know evil so well. They are my brothers. I would not have lived but to know them. (...) I say all this only because I never made a formal statement of what I feel for Cassady, Carr, and Ginsberg; and Carr, Ginsberg and Cassady; and Ginsberg, Cassady and Carr;*

20

- extrait d'une lettre de Neal Cassady, en décembre 1947, et commentaire de l'éditrice, dans Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, edited by Ann Charters, Penguin Books, 1996, p.136 : *I have always held that when one writes, one should forget all rules, literary styles, and other such pretensions as large words, lordly clauses and other phrases as such.... Rather, I think one should write, as nearly as possible as if he were the first person on earth and was humbly and sincerely putting on paper that which he saw and experienced and loved and lost; what his passing thoughts were and his sorrows and desires....;*

- lettre du 28 décembre 1950 à Neal Cassady, Idem, p.247 : *(...) almost and certainly more than almost in direct challenge to your colossal achievements of the past two months (... Something I do not hope to best, but equal); the fact that we are now contending technicians in what may well be a little American Renaissance of our own and perhaps a pioneer beginning for the Golden Age of American Writings;*

- Ibid. : *(...) your confession in non-chronological fragments (...). I am writing the confession of my entire life (...);*

- Ibid.(plus haut) : *From the very start we were brothers. Now that I have read your great work (...) I feel that no one in the world, and in history, could have the strength and holy will to read in its total mass everything I have to say about my sins (...) briefly, no one is as great as you, nor humbler;*

21

- lettre du 27 décembre 1950 à Neal Cassady, dans Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, edited by Ann Charters, Penguin Books, 1996, p.243 : (...) *your poolball musings, your excruciating details about streets (...)*;
- lettre, avant le 15 avril 1955, à Neal Cassady, Idem, p.473 : (...) *where it gets real hot in the jailhouse (...). (...). Every detail of the conductor catching and seeing you; of the 70-year old lay (...)*;
- lettre du 27 décembre 1950, Idem, p.243 : *...wonderful reading moments for lascivious lads like me & you;*

22

- lettre, avant le 15 avril 1955, à Neal Cassady, dans Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, p.473: *But in Joan Anderson* (cette lettre est souvent appelée la lettre "Joan Anderson et Cherry Mary", parce qu'elles étaient les protagonistes de ce Noël dans le Denver de 1946) *you combine the looseness of invention with natural perfect rhythm;*
- citation de Lawrence Ferlinghetti, cf. *On the Road - The Original Scroll*, p.21 : *homespun, primitive [and] has a certain naïve charm, at once antic and antique, often awkward and doubling back upon itself, like a fast talker;*
- Pour les citations tirées de la lettre de Cassady, cf. - Part Two "HEART BEAT"
- Enter Neal Cassady - from "Joan Anderson" letter to Jack Kerouac, [17 (?) décembre 1950] - dans *The Portable Beat Reader*, edited by Ann Charters, Penguin Books, 1992, p.199 : *The bathroom - ugly word - door (...)*; p.206 : (...) *it was really a perfect farce*; p.198 : *...felt an instant flood of envy. She had escaped, at least for some time, and I knew I had yet to make my move. Being a coward I had postponed too long and I realized I was further away from commitment than ever (...)* I never again went back to the hospital to bless Joan (...); cf. aussi, Neal Cassady, *First Third*, City Lights Publishers, 1971, dans le troisième fragment à la fin du livre, ainsi que la traduction française de Gérard Guégan, sous le titre de *Première Jeunesse*, Flammarion, 1998, pp. 198-219;
- lettre du 27 décembre 1950, *ibid.*, p.242: *I thought it ranked among the best things ever written in America (...)*; et il ajoutait avoir dit à des amis que ce texte était *presque aussi bon que le sont, de façon incroyable, "les Souvenirs de la maison des morts" de Dostoïevsky* (I said it was almost as good as the unbelievably good "Notes From Underground" of Dostoevsky);

23

- Sur l'idée de la mort qu'on apprivoise, j'interprète la phrase suivante dans Jack Kerouac, *On the Road - The Original Scroll*, p.225 : *The one thing that we yearn for in our living days (...) is the remembrance of some lost bliss that was probably experienced in the womb and can only be reproduced -- tho we hate to admit it -- in death;*
- Idem, pp.225(dern.ligne)-226 : *...the mere simple longing for pure death; and because we're all of us never in life again, he, rightly, would have nothing to do with it, and I agree with him now* (c'est moi qui souligne), tandis que dans

la première édition chez Viking, cf. Signet, Q3517, p.103, on a : *...and I agreed with him then* (et alors, j'ai été d'accord avec lui);

- Idem, p.232 : *All kinds of evil plans are hatched in Ross Bar (...). It was 3 children of the earth trying to decide something in the night and having all the weight of past centuries ballooning in the dark before them. (...) I realized Neal was, shall we say, devouring her, and this was the usual routine with them;*
- Idem, p.233 : *(...) beseeching at the very portals of the womb with a completely physical realization of the sources of life-bliss; trying to get back in there once and for all, while living, and adding to it the living sexual frenzy and rhythm;*
- Ibid. : *Every day the world groaned to turn and we were making our appalling studies of the night;*
- Pour le gouffre de la nuit et la musique de la nuit en Amérique, cf. par. 17 et les notes;

24

- lettre du 10 janvier 1951 à Neal Cassady, dans Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, p.304 : *(...) we're on the subject of dealing with those things in this part of my childhood that are connected with you; you don't dream there's still another thing; a most amazing connection however exists;*
- idem, p. 301 : *(There's a punchline to this incident will knock you out);*

25

- Pour tout le paragraphe, cf. lettre du 10 janvier 1951 à Neal Cassady, dans Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, pp.293-306; il faudrait tout citer de cette lettre, plus une autre, du même jour, et les trois précédentes, aussi de janvier 51, qui créent peu à peu un univers onirique, presque magique, où par exemple une "vision" le met en présence d'une femme, émigrée de Londres, qui serait sa vraie mère; cet univers mine le principe de réalité chez le lecteur, et l'oblige constamment à combattre sa crédulité; la paraphrase que j'en fais, ne serait-ce que pour respecter les droits d'auteur (!), ne peut rivaliser avec leur force, presque délétère...;
- Pour les deux mots en italique dans le paragraphe, cf. Idem, p.303 : *you also brushed shoulders with on the sunporch* et p.302 : *absolutely free to air my little tool for as long as I wanted;*

27

- lettre du 10 janvier 1951 à Neal Cassady, dans Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, p.304 : *'pockmarked gypsies who always kidnap little boys';*
- Idem, p.305 : *- and all of it in the great light of a plain, with mountains beyond* (tous ces derniers mots sont en italiques dans le texte);

28

- lettre du 10 janvier 1951 à Neal Cassady, dans Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, p.306 : *Remember your dream of HOME, how we walked over my plowed fields? (...);*

- Ibid. : (...) *I was specifically referring (tho not mentioning) with respect to you, so that you too stood around the tractor plow with Joe and (...);*
 - Ibid. : (...) *and talked on the way about "wranglers" in the West. (...) I mentally placed you as a wrangler;*
 - Ibid. : *This is how you are therefore strangely connected with the scene of these events in my life twenty four years ago, in haunted old sad Lowell of time;*
 - Idem, p.305 : (...) *it is a kind of dream-fear of homosexuality;*
 - Idem, pp.305-306, pour le mot *queer*;
- 29
- lettre du 28 décembre 1950 à Neal Cassady, dans Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, p.248 : *If you burn these things (...) it will not make the slightest difference : my second book will still be the first book of truth I shall have written;*
 - lettre du 28 décembre 1950 à Neal Cassady, dans Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, p.246 : (...) *more interesting and less literary (...) into the actual truth of my life;*
 - Idem, p.248 : *I have renounced fiction and fear. There is nothing to do but write the truth. There is no other reason to write. I have to write because of the compulsion in me. No more can I say. I kneel before you in spirit and pray for honesty...;*
 - 1949 JOURNALS, 29 août 49, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.204 : (...) *which he really forgets, since in any case he only accomplished his end of them out of sheer technique and long experience of dealing with souls that appear to be like mine ?*
- 31
- Maurice Blanchot, *l'Espace littéraire*, p.114 - dans le chapitre "l'oeuvre et l'espace de la mort" -;
- 32
- Jack Kerouac, *On the Road - The Original Scroll*, pp.208-209 : *It was the night of the Ghost of the Susquehanna. (...). ...who covered the entire Eastern Wilderness on foot (...). (...) seven miles along the mournful Susquehanna. It is a terrifying river. It has bushy cliffs on both sides that lean like hairy ghosts over the unknown waters. Inky night covers all. Sometimes from the railyard across the river rises a great red locomotive flare that illuminates the horrid cliffs. (...) Strangest thing of all a tenorman was blowing very fine blues in this Pennsylvania hick house; I listened and moaned;*
 - Note sur sur to moan, se lamenter : après avoir reçu un refus pour une première ébauche du roman ou pris lui-même la décision de la rejeter, il composait une façon de poème qui avait pour titre, le Rejet du Squelette, où se déroulait déjà, en mode plus grinçant, le motif de la plainte, du gémissement avec le même verbe, « to moan » : Enroule tes os, va te lamenter tout seul (cf. 1949 JOURNALS, 28 juin 1949, dans Jack Kerouac, *Windblown World*, p.201

: The / Skeleton's / Rejection / Roll your own bones, / go moan alone). Quelques jours plus tard, le 4 juillet, son manuscrit avançait de façon chaotique, et il s'adressait à l'un de ses personnages : Pauvre Red Moultrie. / Tout ce que nous faisons est de nous lamenter, seuls (cf. idem, 4 juillet 1949, p.201 : Poor Red Moultrie. / All we do is moan alone). Ce qu'il écrit de ce Moultrie plus tard, en octobre, évoque ce que sera le Jack de la Susquehanna : imagine un auto-stoppeur, sans le sou, Hamlet mystique (cf. idem, 24-26 octobre 1949, p. 239 : (...) imagine a hitch-hiking, penniless, mystical Hamlet), un Hamlet qui verrait lui aussi des fantômes... Le motif de la plainte sera repris surtout à la fin de *Sur la route* par un grand vieillard sortant de la noirceur (cf. par.9) et disant, Va, lamente-toi sur l'homme, avant de disparaître, et Jack se demandera s'il lui commande de continuer son pèlerinage à pied sur les routes sombres d'Amérique (cf. *On the Road - The Original Scroll*, Appendix, p.405 : "Go moan for man"). Les lamentations oscillent entre la désappropriation, la solitude et la marche qui deviendrait, avec les plaintes, la seule raison de voyager;

33

- *On the Road - The Original Scroll*, p.209 : dans l'original, il s'agit de *broken ghost of the penniless wilds* où "wilds" peut référer à des aventuriers, des maraudeurs, et "broken" se traduire par *désarticulé, brisé* ou même *chimérique* ! - Josée Kamoun dans sa traduction propose même pour tout le groupe de mots : *fantôme rompu par la traversée du désert de la cloche* (cf. *Sur la route*, Gallimard, Paris, 2010, p.219);
- Idem, pp.209-210 : (...) *till the Ghost of the Susquehanna showed me different. (...) There were no great Arizona spaces for the little man, just the bushy wilderness of Eastern Pennsylvania, Maryland and Virginia, the backroads* - on a "backroads" dans la première édition de 1957, cf. Signet, Q3517, p.89, et il pourrait s'agir, en 2007, d'une erreur typographique -, *the blacktar roads that curve among the mournful rivers like Susquehanna, Monongahela, old Potomac and Monocacy*;
- Idem, p.210 : *This experience thoroughly shattered me; that night in Harrisburg bore me the punishment of the damned, and ever since*;
- Ibid. : (...) *when you know you are wretched, and miserable, and poor, and blind, and naked, and with the visage of a gruesome grieving ghost you go shuddering through nightmare life. (...) I had no more control* (on trouvera dans John Leland, *Why Kerouac matters : the lessons of On the Road they're not what you think*, pp.160-171, une synthèse intéressante sur le monde parallèle des fantômes dans *Sur la route*;
- Pour Maurice Blanchot, cf. plus haut, les références concernant l'introduction;

34

- *On the Road - The Original Scroll*, p.210 : *He was a ghost---a bag of bones---a floppy doll---a broken stick---a maniac*;
- Ibid. : (...) *there's nothing better for you*;

- Idem, p.211 : *I had traveled eight thousand miles around the American continent and I was back on Times Square (...) making me see with my innocent road eyes the absolute madness and fantastic hoorair of New York with its millions and millions hustling forever for a buck among themselves...grapping, taking, giving, sighing, dying, just so they could be buried in those awful cemetery cities beyond Long Island City (...) the other end of the land...the place where Paper America is born;*
- Ibid. : *a beautiful long butt (...) great crowds rushed by and obliterated it from my sight and finally it was crushed;*
- Ibid. : *(...) where everybody ? Where life ?*

35

- *On the Road - The Original Scroll*, p.120 : *I wasn't scared, I was just somebody else, some stranger, and my whole life was a haunted life, the life of a ghost;*

36 - DIGRESSION SUR LA PAROLE DES COMÉDIENS

- sur la mémoire affective : Constantin Stanislavsky, *la Formation de l'acteur*, Petite bibliothèque Payot, 1969 (?), 1re édition chez Olivier Perrin (sans date?), traduction d'Élisabeth Janvier, chapitre 9, pp.167-193;
- sur les facteurs de la communication au théâtre : Anne Ubersfeld, *lire le Théâtre*, l'Essentiel, éditions sociales/Messidor, 1982, chapitre VI - "le discours théâtral", pp.225-270;

37

- Antonin Artaud, *le Théâtre et son double*, collection Idées, Gallimard, Paris, 1984, p.142;
- lettre du 15 septembre 1931, idem, p.160;
- lettre du 28 mai 1933, idem, pp.180-182;
- Maurice Blanchot, *l'Espace littéraire*, p.143; cf. par. 17, où je mets en doute l'équation qu'il fait entre *nuit* et *livre*;

38

- *écrire la vérité*, cf. par. 29 et ses références;

Deuxième partie : Anne Hébert - *Kamouraska*

40

- Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970, 250 pages;

41

- *Athalie*, acte II, scène 5, 490-514;
- Acte III, *Henri IV*, Luigi Pirandello, traduction et version française de Benjamin Crémieux, Gallimard, 1957, et collection du répertoire TNP, l'Arche éditeur, Paris, pp.74-75 : *Je me rappelle un prêtre - il était certainement irlandais - admirablement beau. Il dormait au soleil, un jour de novembre, les bras appuyés au dossier d'un banc, dans un jardin public : plongé dans les délices dorées de cette tiédeur qui, pour lui, homme du Nord, devait paraître presque estivale. On pouvait être sûr qu'à cet instant, il ne savait plus où il*

était. Il rêvait! À quoi rêvait-il ? Qui le sait ? - Un gamin passe; il avait arraché une fleur avec toute sa tige. En passant il chatouilla le cou de ce prêtre endormi. - Je vis cet homme ouvrir des yeux rieurs et toute sa bouche s'épanouissait du rire heureux de son rêve : il avait tout oublié. Mais je puis vous assurer qu'en un clin d'oeil, il reprit la raideur exigée par sa robe ecclésiastique, et que ses yeux retrouvèrent la gravité que vous avez déjà vue dans les miens (...);

43

- *Espace et délire dans Kamouraska d'Anne Hébert, Voix et images, presses de l'université du Québec, vol.1, no 2, décembre 1975, pp.241-264, où j'ai tenté de démontrer comment les sons, les bruits, l'écho, les parfums, les mouvements de l'eau, la glace, les miroirs, la lumière amènent peu à peu Élisabeth d'Aulnières à transformer les lieux et à les occuper tour à tour;*

54

- l'allusion possible à Véronique est confirmée, quand le songe la transporte dans une auberge où s'est arrêté Nelson : *Changée en statue, Véronique fascinée sur le seuil de la porte, au premier étage de l'auberge de Louis Clermont, je réclame en vain un linge doux pour essuyer la face de l'homme que j'aime (218);*

56

- C'est à la même époque, celle de ses vingt-deux ans, qu'il appelle sa jeune épouse *du fond d'un apprentis, dans la cour (...)* *Derrière lui se balance une grosse corde, avec un noeud coulant (...)* *Tu viens, Élisabeth ? J'agrandis le noeud coulant et tu viens avec moi (...)* *Les liens du mariage, c'est ça. Une grosse corde bien attachée pour s'étouffer ensemble (87).* Il lui dira plus tard, quand elle se réfugie chez sa mère, à Sorel : *Je retournerai dans le bas du fleuve, sur mes terres. (...) Puis je me tuerai, Élisabeth, tu m'entends ? Je vais me tuer. Sur la grève de Kamouraska...* (101), et une fois sur ses terres, il lui écrit qu'il se noiera dans le fleuve en faisant *un trou dans la glace pour s'y laisser tomber comme dans un puits (140);*

57

- Autres citations au sujet de Nelson et sa volonté de vengeance; il s'entretient de ce meurtre encore et toujours avec Élisabeth durant les récits du songe : *Tu jures de le descendre, dit-elle, si jamais il cherche à revenir auprès de moi. Tu montes la garde autour de ma maison, la nuit (142);* avec Aurélie, une fille de Sorel qu'Élisabeth enviait dans sa jeunesse, parce qu'elle « connaissait » déjà les garçons et qu'elle a prise à son service dès son retour de Kamouraska, Nelson sera plus vulgaire : *Cette crapule de Tassy, je vais l'abattre comme un chien, moi, Aurélie (177);*

- **Analyse plus détaillée de l'idée de la mort chez George Nelson :**

- Dans ses divagations et réflexions psychanalytiques (ou celles de l'auteure...), elle voit dans le voyage de Nelson vers Kamouraska *(l')aboutissement étrange de la lutte forcenée que George Nelson a menée, depuis si longtemps, contre la*

mort. Peut-être depuis toujours ? Très tôt après sa naissance. À moins que, déjà, dans le ventre de sa mère... ? (201). Mais elle abandonne cette explication génétique, pour évoquer cette fois la mère *si tôt disparue, si tôt arrachée à lui* (201), ce qui aurait pu semer chez lui, très jeune, *l'idée de la mort* (ibid.) contre laquelle il aurait eu à se battre. Il aurait pu aussi vouloir la mort de son père qui, au Vermont, aux États-unis, les a chassés de la maison paternelle, lui, sa soeur et son frère, *comme des voleurs*, pour qu'ils *se convertissent à la religion catholique romaine. Qu'ils apprennent la langue française, s'il le faut* (128). - Il est étrange qu'à cette époque, début du XIXe siècle, vers 1820, un Loyaliste ait voulu que ses enfants deviennent catholiques *romains*, et cette décision soulève une question historique, parce qu'il les chasserait aussi pour qu'ils demeurent fidèles à la couronne britannique : il est étonnant qu'un Loyaliste ait vécu encore aux États-Unis durant la prime jeunesse des enfants Nelson, vingt ans environ avant le meurtre qui a eu lieu en 1839, quand les Loyalistes ont fui la révolution américaine pour s'exiler au Canada aux alentours de 1783, mais une exception est toujours possible; sur la question de la religion, les trois enfants deviendront en effet très catholiques : la soeur de George entrera chez les Ursulines de Québec à l'âge de quinze ans et mourra comme une impie (176) en refusant la prière des agonisants, pour supplier plutôt son frère médecin de la sauver (170); son frère, devenu jésuite, prêche des retraites convaincantes (128) et lui, George, sans doute au début de sa conversion forcée, a juré d'être un saint et le redit plusieurs fois dans le roman, pour sanctifier son désir de vengeance... -. Mais dans cette tendance à l'exagération - trois enfants traités de voleurs et chassés de la maison -, comme dans ces inexactitudes historiques ou religieuses, je suis tenté de voir, qu'elle soit voulue ou non par l'auteur, l'action désorientante du songe éveillé... (voir la suite, au paragraphe 57). On peut aussi analyser de façon plus détaillée, mais assez loin de la question de l'absence sous les mots, comment Antoine a pu devenir, encore enfant, celui qui mériterait la mort. Les violences qui ont jalonné sa vie maritale pourraient être considérées comme les effets d'une tare génétique, mais le songe - qui s'entremêle toujours aux récits - impose une idée de la mort qui serait plutôt inhérente à la nature de George Nelson, comme la mort était dans les os d'Antoine (164), et dans cette optique la pitié qu'il avait pour Antoine ne pourrait aller jusqu'à provoquer un acte de compassion ou la tentative de transformer ce qui la cause. Comment modifier ou ne plus souffrir de voir les joues trop rondes d'un enfant qui perd toujours aux échecs, et qu'on trouve pitoyable ? La seule façon de voir plus clair dans cette « intimité de la mort » qui précéderait chez George Nelson toute raison de la donner - et on ne perd pas de vue que les absences créées par les mots de ces pages s'écoulent et se ressource dans le néant - serait d'éliminer tout ce qui a provoqué cette pitié, et cette solution est abordée plus haut dans le roman par Elisabeth d'Aulnières. Sa narration a beau commencer le chapitre par *Ce merveilleux cheval noir que*

*vous avez, docteur Nelson. (...) une étrange chimère, à la crinière flottante. Lancée dans la campagne, sous la pluie (154), elle interrompt le charme pour passer de but en blanc aux indignations de son amant, Il y a des ornières partout. Vous ne pouvez supporter aucune douleur ni misère humaine. Bien que cela ne signifie pas le refus de quelque pitié, Élisabeth d'Aulnières ajoute - et elle le fait entre parenthèses comme si ce n'était pas là, l'important - qu'il ne supportait (Ni l'enfant pleurnichard au collègue, ni la jeune femme maltraitée par son mari, rue Augusta, ni surtout le petit protestant marqué d'un signe, isolé, à gauche, dans la chapelle (...)) : le protestant, c'est lui, et le signe dont il est marqué, ce peut être celui du renégat, source de misère, ou celui du catholique baptisé, signe de victorieuse intégration au point de se targuer, avec ironie ou non, de devenir un saint; la jeune femme, c'est elle, qu'il prétendra sauver du mal en tuant l'époux qui est cependant ce même enfant qui provoquait sa pitié... Une pitié insupportable le pousserait donc à tuer ? Elle irait en effet jusque là : Votre spécialité, si vous y consentiez, serait d'exterminer parmi les vivants ceux qui portent une tête de mort. Vous vous défiez de vous-même, docteur Nelson. Vous feignez de croire à la pitié. Vous vous raccrochez à la pitié comme à un signe de salut (154). Ces considérations générales peuvent sembler étrangères au seigneur de Kamouraska, mais le lecteur se rend compte, de jugements hâtifs en associations hybrides et cauchemardesques, qu'il lit un cauchemar de George Nelson. Au moment où on lui prépare un triomphe pour son dévouement, dans la paroisse de Sorel, il se réjouit trop vite et se trouve confronté à des témoignages accablants, des témoignages où il est accusé de *commerce criminel* (155) avec Mme Tassy, la mère d'Antoine, parce que quelqu'un aurait dit que *l'enfance est insupportable, avec son visage plein de larmes* (155), mais en même temps cette même Élisabeth peaufine sa défense où ni elle ni George ne seraient responsables du meurtre : ce serait la mère d'Antoine, une Française perçue comme une étrangère. "Tous les étrangers sont des damnés" l'accuse la foule, parce qu'elle aurait déclaré *qu'il n'y a qu'à maintenir, sous l'eau, la tête blonde de ce trop gros garçon, penché au-dessus d'une cuvette glacée. Serrer les doigts et attendre que la mort fasse son effet* (155-156). Et cette cuvette glacée renvoie à une scène de dortoir, durant les matins froids des jours d'hiver, dont Nelson lui a déjà parlé (125). Et au cas où ces déclarations paraîtraient trop fabriquées pour la justice, la voix du songe ou celle de l'auteure, en accord avec la rumeur populaire ou les avocats de la défense, préfère ajouter que *(l)le docteur Nelson explique aux gens de Sorel « que cet enfant n'aurait pas dû naître »*. Mme Tassy rétorque *« qu'il aurait suffi d'un geste pour noyer le chiot nouveau-né alors que maintenant il a tellement grandi et grossi cela devient extrêmement difficile »* (156). Si tout reste incertain, à peine esquissé, si tout est dit mais aussitôt nié, comme au nom d'une évidence physique, celle du trop gros garçon devenu adulte, Élisabeth d'Aulnières n'en a pas moins gagné son pari avec cette idée de la mort (201) dont elle voyait l'aboutissement dans le*

voyage à Kamouraska, comme avec une pitié dont Nelson aimerait bien pousser la *spécialité* jusqu'à l'exercer sur *les vivants (...) qui portent une tête de mort*, et (*pour ce qui est du lot des désespoirs infâmes, ne vaudrait-il pas mieux*, selon lui, comme pour elle, *détruire d'un seul coup tous les incurables et la racine de leur mal avec eux* (154);

60

- Giorgio Agamben, *le Langage et la mort (Un séminaire sur le lieu de la négativité)*, traduction de l'italien par Marilène Raiola, Christian Bourgois Éditeur, 1991 (1982, pour l'édition originale), 198pp.;

62

- Giorgio Agamben, op. cit., Cinquième journée, pp.83-94;

65

- Maurice Blanchot, *l'Espace littéraire*, p.44;

- Platon, *le Sophiste*, 257b, traduction d'Auguste Diès, les Belles-Lettres, Paris, 1955, p. 371 : Ὅποταν τό μή ὄν λέγομεν, ὡς ἔοικεν, οὐκ ἐναντίον τι λέγομεν τοῦ ὄντος ἀλλ' ἕτερον μόνον;

- Marthe Robert, *la Tyrannie de l'imprimé (livre de lectures III)*, Bernard Grasset, Paris, 1984, p.87;

68

- Wittgenstein, *le Cahier bleu*, traduit de l'anglais par Guy Durand, (1re édition dans "les Essais", 1951), collection TEL, Gallimard, Paris, 1965, p.111;

69

- la citation du dernier paragraphe est d'Arthur Rimbaud, une strophe d'un poème sans titre dans *Délires d'UNE SAISON EN ENFER : Elle est retrouvée!*

*Quoi ? l'éternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil;*

Troisième partie : Eschyle - *Agamemnon* et *les Euménides*

70

- dans cette partie du texte, les chiffres entre parenthèses renvoient aux vers du texte grec, et à leur traduction dans l'édition de Paul Mazon, *Eschyle*, tome II, collection Budé, les Belles Lettres, Paris, 1955 (1re édition : 1925), sauf indication contraire; les deux tomes de son *Eschyle* ont aussi été publiés dans la collection Folio, Gallimard, Paris, avec une préface de Pierre Vidal-Naquet, en 1982;

- Ernst Neustadt, "Wort und Geschehen in Aischylos Agamemnon", *Hermes*, 64, avril 1929, pp. 243-265; le texte original de la première citation : *Magische Wirkung hat das gesprochene Wort, wenn es Fluch oder Segen aus Geistermunde tönt*, p.247 : une autre traduction possible, qui dépend du *tönt*, serait : La parole a une portée magique, quand elle appelle haut et fort une malédiction ou une faveur qui vienne de la bouche même des Esprits;

71

- Ernst Neustadt, op.cit. : ...*ein Drang, Beziehung zu schaffen zwischen Wort und Geschehen*, p.258; ce n'est qu'en 2013, que j'ai connu l'existence de cet article, à l'occasion de recherches sur les mots et l'absence; on y trouve, dans un allemand que je trouve, et poétique, et difficile, des pages puissantes sur l'univers d'Eschyle, et ces traductions sont faites sous toute réserve; évidemment, depuis 1929, d'autres livres ou articles ont été écrits, qui traitent les mots chez Eschyle de façon plus "linguistique" ou plus moderne, entre autres ceux de Simon Goldhill;
- Carlo Diano, *Forme et événement / Principes pour une interprétation du monde grec*, traduction de Paul Grenet et Michel Valensi, Éditions de l'Éclat, 1994, p.84;

73

- É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 356pp.
- Giorgio Agamben, *le Langage et la mort (Un séminaire sur le lieu de la négativité)*, traduction de l'italien par Marilène Raiola, Christian Bourgois Éditeur, 1991 (1982, pour l'édition originale), 198pp.;
- cf. aussi mon article, dont je reprends et modifie certains passages, "la Parole et le meurtre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle", *Revue des études grecques*, janvier-juin 1994, nos 509-510, pp.183-191;

74

- sur les transformations d'Agamemnon.cf. les sept métaphores employées par Clytemnestre dans son discours de bienvenue à Agamemnon : *le chien de l'étable, le câble sauveur du navire, la colonne soutien de la haute toiture, le fils seul enfant de son père - et aussi la terre inespérée apparue au matelot, la lumière si douce après la tempête, la source vive qui désaltère le voyageur* (896-901 - Mazon);

75

- sur les démonstratifs : certains pronoms et adjectifs, appelés *indicateurs d'énonciation*, mettent l'accent sur le sujet parlant et ainsi, isolent davantage du réel le territoire de la parole ou de l'écriture; cf. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p.253 : « Il ne sert à rien de définir(...) les démonstratifs en général par la deixis, comme on le fait, si l'on n'ajoute pas que la deixis est contemporaine de l'instance de discours qui porte l'indicateur de personne; de cette référence le démonstratif tire son caractère chaque fois unique et particulier, qui est l'unité de l'instance de discours à laquelle il se réfère »; on retrouvera des exemples précis, tirés de l'*Agamemnon*, dans mon article cité plus haut dans les notes du paragraphe 73;
- sur le sens de *παρών*, « être là » ou « être témoin des preuves », cf. Ch. 8 : *Je n'ai pas été là (οὐ παρών), pour pleurer ta mort, ô mon père... et 852 : Était-il (παρών) lui-même près du mourant ?* (trad. de Mazon);

77

- pour la traduction « *je salue dans ces portes les portes de la mort* (1291), au lieu de « portes de l'Enfer », cf. Karl Reinhardt, *Eschyle Euripide*, Éd. de Minuit, Paris, 1972, p. 120; la 1^{re} édition en allemand d'*Aischylos* : 1949; et sur la question de l'énonciation ou de l'instance de discours, cf. Benveniste, op.cit.;
- sur l'avoir-lieu du langage : la voix humaine « dit rien, ne veut-dire aucune proposition signifiante », cf. G. Agamben, *le Langage et la mort*, p. 153; tout serait à citer dans cet ouvrage, ou il faudrait en faire une synthèse en langage courant, ce dont je suis incapable; je cite malgré tout quelques phrases qui pourraient au moins faire comprendre l'ampleur de ce qui est en jeu, i.a. les rapports de la Voix et de la mort : 1) Consentir au langage signifie faire en sorte que, dans l'expérience abyssale de l'avoir-lieu du langage dans la suppression de la voix, s'ouvre à l'homme une autre Voix et, avec elle, la dimension de l'être et, en même temps, le risque mortel du néant. Consentir à l'avoir-lieu du langage, écouter la Voix, signifie, dès lors, consentir également à la mort, être capable de mourir (*sterben*) plutôt que de simplement décéder (*ableben*) - p.153; 2) Si le langage était immédiatement la voix de l'homme, comme le braiment est la voix de l'âne et la stridulation la voix de la cigale, l'homme ne pourrait *être-le-là* ni *prendre le Ceci*, il ne pourrait, en somme, jamais faire l'expérience de l'avoir-lieu du langage et de l'ouverture de l'être - p. 149; 3) La Voix est la dimension éthique originelle, où l'homme dit *oui* au langage et consent à ce qu'il ait lieu. Exprimer son consentement (ou son refus) au langage ne signifie pas, ici, simplement parler (ou se taire) - p. 153; 4) La parole, qui veut saisir la Voix comme Absolu, qui veut, autrement dit, *être* dans son propre lieu originare, doit, ainsi, en être déjà sortie, pour assumer et reconnaître le néant qui est dans la voix et, traversant le temps et la fêlure qui se révèlent dans le lieu du langage, retourner en soi-même; en s'affranchissant ainsi de la scission, elle doit être à la fin là où, sans le savoir, elle avait été déjà au commencement, c'est-à-dire dans la Voix - p. 164;
- sur les gémissements d'Agamemnon, articulés, parlés par lui : *un coup mortel a déchiré ma chair (...) encore un autre coup* (1343-1345 - Mazon); le choeur et la reine ne parle que de plaintes ou de gémissements : 1346 et 1384;

78

- au sujet de « pourchassé par la haine du peuple », le mot à mot du vers 1411 est " objet de haine puissante - *μίσος ὄβριμον* - de la part du peuple;
- au sujet d'Iphigénie : *il immolait sa propre fille, l'enfant chérie de mes entrailles - pour enchanter les vents de Thrace !* (1417-1418) et *Au beau fruit que j'avais de lui, mon Iphigénie tant pleurée, le sort qu'il a fait subir méritait bien le sort qu'il a subi lui-même* 1524-1527);

79

- dans *Aperçu sur les mots et l'absence dans les Euménides*, les chiffres renvoient aux vers de la tragédie, sauf indication contraire;

- *pour toujours* : Eum. 291, 484, 572, 763, 836, 891, 975;
- sur la traduction du vers 210 : j'emploie *matricide*, et non *parricide*, pour ce vers et d'autres qui comportent cette notion, sinon, il s'agit de la traduction de Paul Mazon;

81

- sur la succession à l'amiable du trône delphique : entre autres, Otto Hiltbrunner, *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Bern, 1950, p.73, et Clémence Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la nuit de la tradition grecque*, coll. Symboles, Flammarion, Paris, 1959, p. 22 : *La succession eschylienne, Gaia, Thémis, Phoebé, Loxias, paraît avoir été arrangée exprès pour s'encadrer dans la théogonie d'Hésiode. (...) Faut-il admirer que la génération la mieux apprivoisée, celle qui a accepté un ordre reconnu bon, soit en même temps la génération d'une épiphanie de la parole ?*;
- au sujet des noms d'Hermès : pas de lien étymologique direct entre les deux mots grecs, *ποιμαίνων* et *πομπάϊος*, mais ils réfèrent tous deux à l'action d'accompagner : pour le premier, il s'agit surtout du berger et ses troupeaux, d'où l'idée qu'Oreste, à ce moment, est aussi fragile qu'une brebis;
- sur la traduction de Claudel, pour le vers 86 : *Envisage (une vie) aussi qui est digne de ta providence*, dans Paul Claudel, *Théâtre*, (vol. I, de la Pléiade), Gallimard, Paris, 1956, p.952;

83

- Christian Meier, *La Naissance du politique*, traduit de l'allemand par Denis Trierweiler avec la collaboration de Françoise Laroche, Christine Martin et Wojtek Kolecki, Gallimard, Paris, 1995, p.131 - (*Die Entstehung des politischen bei den Griechen*, Suhrkam Verlag, Frankfurt am Main, 1980);
- sur les discours autonomes, selon K.Reinhardt : Karl Reinhardt, *Eschyle Euripide*, Éd. de Minuit, Paris, 1972, p. 164; la 1re édition en allemand d'*Aischylos* : 1949;
- sur les citations de Gorgias : Jean-Paul Dumont, éditeur, *Les Présocratiques*, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988, pp. 1032-1034 (nos 8,9 et 13) - on trouve une traduction anglaise, qui semble plus ou trop concise, de ces passages dans Kathleen Freeman, *Ancilla to the Pre-socratic Philosophers*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Pb. 1983, p.129 (par. III), 1re édition : 1948;
 - sur la distinction entre le mot, en tant que phénomène linguistique, et les mots considérés, dans l'Antiquité, comme éléments des discours :
Je ne fais, ici, qu'un survol des effets possibles de ces deux conceptions sur l'écriture.
J'avais lu, dans les années 1964-1966, l'article de Thomas G. Rosenmeyer, paru en 1955, *Gorgias, Aeschylus and Apate* (je crois, après une révision rapide, que le mot *Apate* n'est jamais écrit en grec, dans le texte, sans doute à cause du sens d'*illusion*, que lui donnent les dictionnaires, et ce serait selon Rosenmeyer un dérivé du premier sens : une *déception* qui serait recherchée par l'auteur tragique, face à la matière de son discours,

pour créer un effet chez l'auditeur), et j'en avais surtout retenu une critique de la théodicée d'Eschyle, ce qui n'était pas l'objet de mes recherches à cette époque. Quand je l'ai relu, en juillet 2015, j'y ai trouvé des liens avec ce que je décelais dans *les Euménides*, entre autres, quand il écrivait, au sujet de Gorgias et de son *Éloge d'Hélène* : *For now for the first time it is clearly recognized that speech is not a reflection of things, not a mere tool or slave of description, but that it is its own master. (...) It is a creator of its own reality* (ma traduction : *pour la première fois il est reconnu de façon claire que le discours n'est pas un miroir des choses, ni un simple outil ou un esclave de la description, mais qu'il est son propre maître. (...) Il est un créateur de sa propre réalité* (pp. 231-232).

Par la suite, j'ai noté que selon Gorgias, dans son texte, *Du non-être ou de la nature*, le moyen que nous avons de révéler à autrui les êtres, *c'est le discours; et le discours, il n'est ni les substances ni les êtres; ce ne sont donc pas les êtres que nous révélons à ceux qui nous entourent; nous ne leur révélons qu'un discours qui est autre que les substances*, et aussi, plus bas, que *...la plus grande différence sépare les corps visibles et les paroles*, p.1026 (nos.84 et 86). À mon avis, et malgré mon peu de connaissances sur la rhétorique, la sophistique et la philosophie de l'époque, des auteurs comme Gorgias étudiaient surtout l'effet des discours sur l'auditeur (cf. *Éloge d'Hélène*) et non, le matériau même du discours; ils remarquaient ou recherchaient l'impact que pouvait créer, et créait, le sens des mots sur l'auditeur; ils n'étaient pas encore à l'étape (quoi qu'on pense de celle-ci) d'étudier le sens du mot, tel qu'il est influencé ou *contaminé*, par ses liens avec l'absence, l'abîme, qui s'ouvre sans arrêt sous la réalité graphique ou orale des mots - on m'objectera peut-être certains passages du *Cratyle*, mais ce lien entre le mot ou le nom, par sa graphie ou son étymologie, avec son sens, relève entre autres, selon moi, d'une conception du « logos » qui, ne l'oublions pas, était considéré comme le « vrai », et ce vrai était si obscur, inexprimable ou si apparenté aux oracles divins, qu'on croyait l'avoir obtenu ou l'avoir démontré, quand on avait rédigé un discours sérieux, grave, sinon obscur, qui seul pouvait assurer que le texte touchait cet inexprimable, donc la vérité...

Les auteurs tragiques mettaient sûrement en pratique, ou assumaient une distinction, d'une part, entre les mots, qui devaient émouvoir le spectateur, et d'autre part, le « logos », le vrai, qui pouvait tenir autant des philosophes que de la poésie épique qui restait, qu'on le veuille ou non, une norme indépassable, dès qu'on faisait un retour aux mythes; le *logos* leur imposait presque la nécessité d'employer, surtout dans les parodos et stasima, ces discours sérieux, sinon obscurs, ne serait-ce que pour amoindrir le côté fictif qui, lui, leur était imposé par la recherche des mots inspirant la crainte et la pitié. Je suis porté à croire, ou à ressentir, qu'ils

avaient une conscience aiguë de la volatilité des discours, ce qui les induisait à renforcer le vraisemblable de leurs fictions, face à la majestueuse vérité du « logos », en insufflant le plus possible de réel, de réalisme, dans leurs fables, leurs mythes.

Cette disproportion, la possible enflure verbale, d'un côté, et l'excès de réalisme, de l'autre, se remarque aussi dans une littérature actuelle qui serait consciente de l'opposition entre le mot et l'absence du réel. Il pourrait lui arriver de créer un déluge de mots, dans l'espoir de fuir l'absence, ou, ce qui est plus récent, de faire appel à l'auto-narration où le narrateur espère, ou même croit, détruire l'absence sous ses mots, en affichant qu'il est encore là : *c'est moi, qui les ai écrits, ces mots parlent de moi, où se seraient-ils engouffrés, dans quelle absence, quand je ne suis pas absent*. Mais la mort, et ses abîmes, sont aussi, toujours là.

Les Euménides, à leur façon, on le verra mieux dans la suite du texte, étaient un essai d'opposer les mots qui *déçoivent*, τὰ ἔπεα, ces mots qui n'arriveraient pas à formuler la nature des choses, non seulement au *logos*, qui sera toujours l'idéal, quitte à ne pas être compris, mais de leur opposer aussi la « construction », divine et humaine, d'une réalité judiciaire et politique, une structure qui rehausserait le traditionnel débat entre le logos et les mots, se plaçant à un autre niveau, celui d'un *logos orateur* - je pense à Ζεὺς Ἀγοραῖος (Eum. 974) - où s'établirait un équilibre entre les Olympiens et les antiques déesses, entre la souillure du meurtre et la pureté, entre Argos et Athènes, la vengeance et le plaidoyer, les catastrophes et les bénédictions, quitte à parler, quelquefois, pour ne rien dire... (Fin de l'essai, qui demanderait révisions, nombreuses précisions.);

85

- sur le crime d'Atrée : Atrée, le père d'Agamemnon, avait offert à Thyeste, son frère, lors d'un festin, les membres dépecés et rôtis (Ag. 1097) de ses enfants, du moins selon la trilogie de *l'Orestie*;
- au sujet des oppositions, des contraires : K. Reinhardt, op. cit. : *En proie au démon de l'antithèse, la réflexion eschyléenne multiplie et simplifie les associations. Plus le théâtre s'élargit de la dimension du droit clanique à la dimension politique, plus l'antinomie de la bénédiction et de la malédiction installe sa domination sur le jeu, et plus les Vengeresses deviennent le symbole de tous les aspects nocturnes de Dikè, jusqu'au moment où le miracle de leur métamorphose laissera poindre sous la damnation la félicité et dans la nuit la lumière* (p.163); Thomas G. Rosenmeyer, art. cit. : *The result is a contest between two animated metaphors or camps of metaphors, between the forces of Erinys and Eleos, until justice is tempered with mercy* (p.256); A. M. Moreau, dans *Eschyle : violence et chaos*, les Belles Lettres, études mythologiques, Paris, 1985, 407p., fait une synthèse intéressante et, à mon avis, complète des contradictions, oppositions, et antithèses nombreuses de cette tragédie, pp. 267-271; Simon Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative* :

the *Oresteia*, Univ. Press., Cambridge : 1) *The final meaning remains undetermined*, p.283 - 2) *In such work, I have been investigating the difficulty of reading and writing about Aeschylus' Oresteia*, Ibid.;

86

- sur Richmond Lattimore : Aeschylus - I, *Oresteia*, translated and with an introduction by Richmond Lattimore, University of Chicago Press, Pb.,1959 (*Agamemnon*, 1947);

- sur les dieux comme mise en scène, selon Rosenmeyer : op. cit. pp.249-250 : *...the gods constitute a mise en scène, a colourful backdrop against which the life of the drama can be seen more fully, but which precipitates no food for speculation - at least not until the advent of Euripides*;

87

- sur le vers 805 : Lattimore traduit ainsi : (...) *deep hidden under ground that is yours by right*; Mazon ne parle que de *l'asile qui vous convienne*, quand le mot grec, κευθμῶνας, renvoie à des lieux souterrains;

90

- sur la citation de E. R. Dodds : *les Grecs et l'irrationnel*, traduction de Michael Gibson, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1965 (1re édition : Berkeley, 1959), extraits de deux paragraphes, p. 50, et j'y ajoute une citation de Louis Gernet : *Eschyle n'aurait pu dresser l'image terrifiante de ses furies si ces démons n'avaient maintenu toute leur puissance sur les âmes dans le moment où la cité imposait sa juridiction*, Louis Gernet et André Boulanger (pour la période hellénistique), *le Génie grec dans la religion*, Albin Michel, Paris, 1970 (1re édition : la Renaissance du livre, 1932), p. 139;

92

- sur les morts et les vivants, chez les Érinyes : *ibid.* pp. 267-269 et 338-339;

93

- sur le contexte juridique des déclarations faites par les Érinyes : durant l'altercation entre elles et Apollon : *C'est nous qui, de leur toit, chassons les matricides etc. (210ss.)*, et durant le procès, quand Oreste leur demande si elles ont poursuivi Clytemnestre, après son meurtre, elles répondent : *Non, car elle n'était pas du sang de sa victime, etc. (605ss.)*;

95

- sur la présence soudaine du Destin : D'autres que moi ont souligné cette présence étonnante du Destin, en changeant le mode du verbe, ou n'ont pas voulu le voir, en faisant disparaître le mot qui le désigne. Jean Grosjean, dans la Pléiade, en fait un **souhait** du cortège, quand le verbe marquant l'accord est à l'indicatif : *Que Zeus qui voit tout / et la Parque y consentent* (p.410), tandis que Paul Claudel efface cette présence qui, il est vrai, détonne dans ce chant d'allégresse : *Paix à l'immense terre bénie! / Ce que voit Dieu, Pallas le dit. / Ce qu'elle sait, ce qu'elle dit, / Que le chant et le cri / Le Propagent et le multiplient!* (p.980); A. M. Moreau résume bien, cependant, la pensée générale sur cette présence du Destin : *Comme l'union entre Athéna et les Érinyes*,

l'union entre Zeus et les vieilles déesses du destin est désormais constructive, bénéfique pour la cité. Devenues, dans la théogonie eschyléenne, filles de la même mère que les Erinyes (matrokasignètai, Eu. 962), les Moires connaissent la même évolution, passant de la fonction d'implacables justicières, qui est encore la leur au début des Euménides, à celle de divinités tutélaires, dispensatrices de bienfaits, op. cit. p. 289, et c'est ce que je ne peux accepter, que les Moires, ou le Destin tout court, soient, comme à temps partiel, dispensatrices de bienfaits : le Destin, c'est surtout, et toujours, la Mort;

97

- sur le « rien » de Blanchot : *l'Espace littéraire*, p.44, et cf. paragraphe 62;
- sur le destin que les Érinyes réservent à Oreste, cf. aussi Ch.260, 296 et Eum. 267, 333;
- sur la *galaxy of the gods*, selon Rosenmeyer : op. cit., pp.258-259;
- sur l'ambiguïté de l'accord des Érinyes et d'Athéna : la phrase dont je me suis surtout inspiré, pour résumer la pensée de Goldhill, est la suivante (malgré sa difficulté) : *There remains, however, a profound ambiguity in the reconciliation effected by Athene : for not only is this reconciliation achieved through language, peitho, and thus open to the slidings and ambiguities that we have seen characterising the exchange of words in this trilogy, but also if the basis of the reconciliation is the change in the sexual constitution of the opposition (of Athene and the Erinyes) - that is, Athene's liminal position of both male / not-male, female / not-female - in what sense is this a reconciliation for the city made up of male and female ?* op. cit., p.280 (on trouve des précisions sur les différents seuils ou frontières dans la sexualité d'Athéna, pp.258-259).